

неабходна звяртаць увагу на мэтазгоднасць кожнага дзеяння. Важным з'яўляецца адказ на пытанне, як паўплывае аднаўленне ці выкарыстанне гістарычнага музычнага інструмента на магчымасць яго вывучэння і інтэрпрэтацыі ў будучым. Галоўнае для рэстаўратара – імкнуцца пазбегнуць незваротных дзеянняў і ўнясення зменаў.

Сёння дыскусія мае месца таксама таму, што копій, чарцяжоў, запісаў, інтэрактыўных камп'ютэрных праграм, аўдыягідаў усё ж недастаткова для эфектыўнага ўспрыняцця музычнага інструмента ў экспазіцыі. Аднак вырашэнне гэтай праблемы, на нашу думку, ляжыць у плоскасці экспазіцыйна-выставачнай, а не рэстаўрацыйнай дзейнасці музея.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Barclay, R. L.* The Stradivarius and the DC-3 / R. L. Barclay // WAG Postprints – Providence – Rhode Island, 2006.
2. Code of Ethics and Standards of Practice // American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. – Washington: AIC, 1994.
3. *Gétreau, F.* The conservation of acoustical specifications: a long ignorance in public collections of ancient instruments / F. Gétreau // Institut de Recherche sur le Patrimoine musical en France. – Paris, 2001.
4. *Oey, M.* Some problems in musical instrument conservation in museum collections / Mary Oey // Association of North American Graduate Programs in Conservation (ANAGPIC) Conference // New York University. – 2006.
5. *Storch, P. S.* Caring for musical instruments: Part 2 / Paul S. Storch // TECH TALK. – June-July 2001. – P. 3–6.

*Чжоу Ци, аспирант БГУКИ
Научный руководитель – Е. Э. Миланич,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры теории музыки и музыкального образования*

ДЕФИНИЦИЯ «СИНТЕЗ ИСКУССТВ» В ЭСТЕТИКЕ И ТЕОРИИ ИСКУССТВА КИТАЯ

Изучение проблематики синтеза искусств в европейском искусствоведении имеет давние традиции. Но, несмотря на существование большого количества научных и научно-популярных работ, посвященных культуре и искусству Китая, дефиниция «синтез искусств» в отношении традиционного искусства Китая

мало освещена как самими китайскими учеными, так и учеными-синологами иных стран.

В терминологическом словаре «Аполлон», выпущенном под редакцией А. М. Кантора, дается следующее определение: «синтез искусств (греч. *synthesis* – соединение) – органическое соединение произведений разных видов искусств или видов искусства в художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека» [2, с. 554]. Это определение подразумевает, что синтез искусств не сводится к простой сумме компонентов, участвующих в нем, а образует новое единство.

С точки зрения исследователей, предлагающих классификацию искусств, выделяются два основных вида синтеза искусств. Первый вид является пластическим и включает в себя пространственные искусства – синтез архитектуры, монументального искусства (скульптуры, живописи, декоративного искусства), садово-паркового искусства, интерьера. Второй вид объединяет пространственные и временные искусства, например различные виды театральных действий, празднества и др. [2, с. 555]. И. И. Иоффе также выделяет такую форму синтеза, как синтез временных искусств, который представляет собой объединение литературы и музыки [1, с. 466].

По способу объединения синтез искусств подразделяется на семь типов: синкретизм; соподчинение; коллажное склеивание; симбиоз; снятие; концентрация; ретрансляционное сопряжение [5].

Синкретизм представляет собой нерасчлененное, органическое единство разных искусств.

Соподчинение – тип синтеза, в котором доминирует один вид искусства.

Коллажное склеивание, возникшее в средние века, представляет собой форму синтеза, в которой отдельные элементы различных видов искусств вступают во взаимодействие.

Симбиоз является собой тип синтеза искусств, при котором виды искусств, входящие в него, равноправно взаимодействуют друг с другом, сливаясь и порождая новый вид искусства.

Снятие – такой тип синтеза, при котором один вид искусства становится основой для другого, хотя его основные элементы не участвуют в конечной синтетической структуре.

При концентрации «одно искусство вбирает в себя другие, оставаясь самим собой и сохраняя свою художественную природу» [5]. Данный тип присущ синтетическим видам искусства.

Ретрансляционное сопряжение – это тип синтеза искусств, при котором конечный вид искусства является средством передачи другого. Примером такого вида искусства является телевидение.

Сегодня практически не известны работы китайских искусствоведов, в которых был бы произведен комплексный анализ дефиниции «синтез искусств» в китайском традиционном искусстве. В трудах китайских ученых в основном производится анализ конкретных явлений китайского традиционного искусства, которые во многом являются синтетическими. Тем не менее китайскими учеными подробно исследуется категория «юэ» (樂), первоначальное значение которой отражало явление синтеза искусств в Древнем Китае.

В современном китайском языке иероглиф 樂 («юэ») переводится как «музыка». При переводах древних классических текстов китаеведы для простоты перевода также переводят его как «музыка». Однако, согласно известному советскому китаеведу В. А. Рубину, данная категория в своем традиционном значении мало поддается переводу на современные европейские языки, так как представляет собой определение не только музыки, но и в первую очередь ритуальных танцев, которые исполнялись под музыку при дворцах правителей [3, с. 38]. Из этого следует, что категория «юэ» изначально содержала в себе синтетический подход к искусству, что подтверждается и аналитическим рассмотрением этой категории рядом китайских ученых.

Ван Сюмин и Чжоу Уянь в результате исследований пришли к выводу, что «юэ» представляет собой синтетическую форму искусства, которая, прежде всего, включает поэзию, музыку, танцы, но иногда объединяет архитектуру, кулинарию и иное – чуть ли не все виды искусства того времени [6, с. 104]. В частности, Чжоу Уянь, исследуя различные способы написания иероглифа 樂 («юэ»), выявил, что в доциньскую эру (до 216 г. до н. э.) суть его не ограничивалась только музыкой, но также включала в себя танцы, живопись, кулинарию [7, с. 89].

Одна из версий этимологии иероглифа 樂 («юэ») также указывает на синтетическую основу данной категории в традиционном китайском искусстве. Она была изложена Фэн Цзесюанем. Эта версия обосновывает изначальную синтетическую взаимосвязь танцев и пения в категории «юэ». Фэн Цзесюань считает, что иероглиф 樂 («юэ») является фоноидеограммой, которая состоит из двух графем: 木 и 么么 [8, с. 63]. Графема 木 («дере-

во») передает смысл, а графема ㄣㄣ («яо-яо») – звучание. По его мнению, первоначальный смысл иероглифа 樂 («юэ») означал танцы древних людей в окружающих их лесах, выкрикивающих «яо-яо», что представляло своего рода пение у древних людей.

На синтетическую основу понятия «юэ» указывает и Сю Хайлинь. Он полагает, что первоначально иероглиф 樂 обозначал радостные чувства древних людей после сбора урожая, которые выражались в сопровождающих такие сельскохозяйственные мероприятия музыка и танцах [9, с. 53].

В главе «Юэ цзи» («Записки о музыке») конфуцианского канона «Ли цзи» («Записки о ритуале») (IV–I вв. до н. э.) также указывается на «юэ», как на синтез искусств. В частности, отмечается, что «юэ» включает в себя не только музыку, но и танцы со щитами, перьями, бунчуками. Раскрывается и связь музыки с поэзией.

Исходя из приведенных выше исследований китайских ученых, а также отрывков из «Юэцзи» можно сделать вывод, что в Древнем Китае категория «юэ» выражала синтез различных искусств и, прежде всего, музыки, танца и поэзии. Однако в отличие от самого термина «синтез искусств», который представляет собой абстрактную категорию, «юэ» являла собой категорию, которая обладала конкретной наполненностью и представляла собой синтетическую форму различных видов искусств, основанных на музыке и танцах. Данные виды искусств, синтетически объединяемые в «юэ», вступали в равноправное взаимодействие. Таким образом, согласно приведенной выше классификации типов синтеза искусств, «юэ» первично являла собой симбиоз пространственно-временных искусств.

Список использованных источников

1. *Иоффе, И. И.* Культура и стиль / И. И. Иоффе // Избранное. – Ч. 2. – М.: Говорящая книга, 2010. – 928 с.
2. *Кантор, А. М.* Аполлон: терминологический словарь / А. М. Кантор. – М.: Эллис Лак, 1997. – 735 с.
3. *Рубин, В. А.* Личность и власть в Древнем Китае : сб. трудов / В. А. Рубин. – М.: Восточная литература, 1999. – 384 с.
4. *Соколов-Ремизов, С. Н.* Художественный синтез – термин, понятие, явление (на примере китайского изобразительного искусства) / С. Н. Соколов-Ремизов // Синтез в искусстве стран Азии : сб. науч. ст. – М.: Восточная литература, 1993. – С. 24–33.

5. Шоров, О. Н. Формирование теории синтеза и пути ее развития [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://proartschool.ru/148-formirovanie-teorii-sinteza.html>.

6. 王, 秀明. “乐” 字初义研究 / 秀明王. – 武汉: 武汉音乐学院学报第 4 期, 武汉音乐学院学报出版社, 2005. 103 – 106 页 = Ван, Сюмин. Исследование базового смысла иероглифа «юэ» / Сюмин Ван // Вестник Уханьской академии музыки. – Ухань: Изд-во «Вестник Уханьской академии музыки», 2005. – С. 103–106.

7. 周, 武彦. 为 “乐” 字正义 / 武彦周. – 北京: 音乐研究第 1 期, 人民音乐出版, 1993. – 87 – 89 页 = Чжоу, Уянь. Истинное значение иероглифа 樂 («юэ») / Уянь Чжоу // Музыкальные исследования. – Пекин: Народная музыка, 1993. – № 4. – С. 1–4.

8. 冯, 洁轩. “乐” 字析疑 / 洁轩冯. – 北京: 音乐研究第 1 期, 人民音乐出版, 1986. 63–65 页 = Фэн, Цзесюань. Анализ сложных мест в этимологии иероглифа «юэ» / Цзесюань Фэн // Музыкальные исследования. – Пекин: Народная музыка, 1986. – № 1. – С. 63–65.

9. 修, 海林. “樂” 之初义及其历史沿革 / 海林修. – 北京: 人民音乐杂志第 1 期, 人民音乐出版社, 1986. 53 – 56 页 = Сю, Хайлинь. Первоначальное значение иероглифа 樂 («юэ») и история его эволюции / Хайлинь Сю // Музыкальные исследования. – Пекин: Народная музыка, 1986. – № 1. – С. 53–56.

*Г. В. Чухманова, магистрант БДУКМ
Навуковы кіраўнік – А. М. Нароўская,
кандыдат гістарычных навук, дацэнт*

МУЗЕЕФІКАЦЫЯ АРХЕАЛАГІЧНЫХ І АРХІТЭКТУРНЫХ АБ’ЕКТАЎ ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНАГА МУЗЕЯ-ЗАПАВЕДНІКА «ЗАСЛАЎЕ»

Музеефікацыя, як спецыфічны накірунак музейнай дзейнасці, з’явілася на пачатку 20 ст. Першым, хто звярнуўся да пытання музеефікацыі як адмысловага спосабу захавання помнікаў і выкарыстаў гэты тэрмін, быў музейзнаўца, мастацтвазнаўца, акадэмік Украінскай АН Ф. І. Шмідт (1877–1937(1941)) [7]. Але больш шырока тэрмін стаў выкарыстоўвацца ў савецкай музейзнаўчай літаратуры ў другой палове ХХ ст.

Што датычыцца развіцця культуралагічных ведаў на сучасным этапе (у рамках якіх існуе і развіваецца беларускае музейзнаўства), то нямногія айчынныя даследчыкі імкнуцца засяродзіць увагу і