

супрацоўнікаў факультэта (выкладчыкаў, лабарантаў, бібліятэкараў і інш.), яго выпускнікоў і навучэнцаў. У першы год працы праекта быў створаны спіс тэматычны апытальнік, дзе мы паспрабавалі звесці разам усе патэнцыйна важныя тэмы для скіроўвання размовы ў патрэбнае рэчышча. Апытальнік утрымлівае тры блокі: «Персаналіі», «Побыт» і «Прадметы». У першым змешчаныя прыблізныя тэмы пытанняў для размовы пра выкладчыкаў і студэнтаў, у другім – для гутаркі пра рэчыўны бок факультэцкага жыцця. Урэшце, трэці блок тычыцца непасрэдна працэсу навучання. Варта адзначыць, што пытанні як такія не сфармуляваны: блокі прэзентуюць толькі набор тэм, якія неабходна закрануць у размове. Студэнты вучацца фармуляваць пытанні самі, каб размова з інфармантам кожны раз атрымлівалася нязмушанай, не звязанай да механічнага паўтарэння адна тыпных рэплік.

На самым першым, падрыхтоўчым этапе групы студэнтаў знаёмяцца з практыкай інтэрв'юіравання, атрымліваюць элементарныя навыкі камунікацыі і працы з тэхнікай. Студэнтам дэманструюцца відэазапісы інтэрв'ю са згаданага вышэй сайта *oralhistory.ru*. Пасля прагляду група абмяркоўвае ўбачанае, прычым акцэнтуюцца ўвага на манерах інфарманта, стылі гутаркі з ім, памылках або знаходках збіральніка. Далей ідзе трэнінг – праца ў парах, калі кожны з удзельнікаў праекта можа адчуць сябе як у ролі інфарманта, так і ў ролі збіральніка.

На другім этапе ўдакладняюцца звесткі пра будучых інфармантаў, па-за тэмамі апытальніка студэнтамі ствараецца шэраг канкрэтных, адрасных пытанняў да іх, звязаных з асобнымі момантамі біяграфіі. Падчас інтэрв'ю прысутнічаюць і ўдзельнічаюць у палілогу ўсе студэнты з групы, аднак загадзя прызначаецца адзін адказны за размову. Менавіта гэты ўдзельнік пасля рыхтуе поўную расшыфроўку аўдыёзапісу размовы.

На трэцім этапе студэнты здаюць на праверку свае расшыфроўкі запісаў інтэрв'ю і ўласныя заўвагі, каментары і пажаданні адносна працы праекта. Гэта могуць быць як разнастайныя ўдакладненні да існуючага апытальніка (мабільнасць тэматычных модуляў дазваляе гэта рабіць), так і асабістыя ўражанні або меркаванні ці прапановы адносна працэсу трэнінгаў, інтэрв'юіравання. Запісы гутарак (у фарматах .mp3 або .wav) разам з файламі расшыфроўкі пераходзяць у фонды ВНЛ беларускага фальклору і змяшчаюцца ў электронным сховішчы. Нам падаецца, што ў перспектыве комплекс гэтых твораў можа з'явіцца матэрыялам для цэлага шэрагу самастойных навуковых даследаванняў. Асобна заўважым, што ўсе студэнты, задзейнічаныя ў групе праекта, актыўна скіроўваюцца да напісання артыкулаў, выступленняў на канферэнцыях.

На сённяшні дзень распрацаваная асноўная канцэпцыя праекта, модулі апытальнікаў і праграма працы з навучэнцамі. У перспектыве плануецца ахапіць інтэрв'юіраваннем як мага больш асоб, звязаных з філалагічным факультэтам БДУ.

#### Спіс літаратуры:

1. Бонч-Осмоловская, Н. Императив Виктора Дубакина / Н. Бонч-Осмоловская // Московский Университет. – 2007. – № 16 (4207), май.
2. Общедоступный сетевой архив фонда «Устная история» [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://oralhistory.ru>. – Дата доступа : 6.04.2015.
3. Шмидт, С. Предпосылки «устной истории» в историографической культуре России / С. Шмидт // Реализм исторического мышления. Проблемы отечественной истории периода феодализма : чтения, посвящ. памяти А.Л. Станиславского : Чтения, посвященные памяти А.Л. Станиславского. Тезисы докладов и сообщений. Москва, 27 января – 1 февраля 1991 г. М., 1991. – С. 259 – 267.

Лю Ян

### ВЗАИМОСВЯЗЬ МУЗЫКИ И ЖИВОПИСИ В КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В традиционной культуре Древнего Китая «считалось, что с помощью музыки можно вызывать дождь, воздействовать на рост растений, а нарушение веками установленной музыкальной традиции способно привести к различным бедствиям. Не случайно в текстах XI-VI вв. до н.э. слово («музыка») обозначало также и более широкое понятие – «искусство» (включающее поэзию, танец, живопись, архитектуру и даже сервировку стола). Причём в правилах, по которым создавались произведения живописи или архитектуры, видели сходство с ритмом в музыке»[5].

Искусство развивается, и процесс развития каждого из направлений в искусстве не может происходить обособленно от других. Различные направления взаимопроникают и взаимно обогащаются, впитывают факторы, способствовавшие развитию других направлений, сплавляются и соединяются, чтобы взаимно обогатиться. Так же происходит с музыкой и живописью, которым свойственно необыкновенное стремление к взаимопроникновению. Выразительная сила синтеза искусств помогает наилучшим образом отразить социальные реалии и достичь эстетической цели искусства.

Музыка способна управлять течением времени, а живопись может позволить зрителю сразу постичь смысл и значение произведения во всей его цельности. Музыка впитала в себя наполненные выразительной силой образные элементы, которыми богата живопись, что позволило музыке превратиться из искусства,

использующего исключительно слух, в искусство, использующее образы, вовлекают воображение. В музыке есть ритм, мелодия, гармония, высота, скорость, тембр и другие выразительные средства; игра на музыкальных инструментах или использование голоса позволяет объединять различные техники исполнения. Благодаря своему уникальному языку и форме музыка является временным искусством. Живопись заимствовала такие свойства музыки, как способность оказывать прямое воздействие на эстетическое восприятие субъекта, а также способность к созданию субъекта. Это позволило продлить время эстетического воздействия живописных работ и позволило живописи превратиться из искусства, действующего исключительно зрением, в искусство, способное действовать присущим воображению временным фактором, искусство, передающее чувства и эмоции.

В живописи для формирования композиции в пространстве используется кисть, краски и тушь, штриховка, свет и тень, и живопись является пространственным искусством. Можно сказать, что функция живописи – зажечь душу зрителя, посредством зрения, а функцией музыки – сформировать настроение у слушателя посредством слуха. Но различие форм отнюдь не влияет на предназначение обоих видов искусства – вызвать отклик в субъекте эстетического воздействия, достичь эстетической и образовательной цели.

С точки зрения общей структуры и внешней формы, между музыкой и живописью есть определенные сходства, что связано с психологической синестезией. Музыка и живопись многократно взаимопроникали и оказывали друг на друга влияние. Изначально мелодия и ритм являются базовыми концептами музыки, но они широко используются в живописи и в пространственных изобразительных искусствах – например, для создания ритма в структуре архитектурного произведения, текучести контуров скульптуры и так далее. Что касается цвета, то он изначально являлся базовым средством изображения. Этот концепт теперь часто используется и в музыкальной сфере, встречаясь в таких выражениях, как «изменения оттенков при игре на фортепиано», «голосовая окраска», «тональная окраска», «палитра аккомпанирующих инструментов» и так далее.

Как в музыке используется термин из живописи – «цвет», живопись также заимствовала термин из музыки – «мотив», чтобы охарактеризовать то, как основные оттенки, характерные для произведения, становятся его «лейтмотивом». Различные цвета вызывают у людей различные ощущения. Красный, оранжевый и желтый являются теплыми цветами, и, подобно музыкальным произведениям мажорной тональности, вызывают у людей ощущение тепла, жара. А зеленый, голубой, синий – холодные цвета и, подобно музыкальным произведениям минорной тональности, вызывают ощущение холода, покоя. Возможно, живопись чрезмерно «безмолвна», и художникам нравится заставлять цвета «двигаться», «звучать», как музыка. Американский художник Эдвард Марион говорил: «Звук – это цвета, которые мы слышим, а цвета – это видимый звук» [1, с.102]. Поэтому художники часто любят говорить о «звучных» цветах, цветах, «гармоничных, как струны», «живом и выразительном цветовом ансамбле». Мэтр французского романтизма Делакруа пишет в своем дневнике: «Цвета – музыка для глаз, они соединяются, как ноты...» Французский поэт Бодлер лаконичен: «Цветам присущи гармония, мелодия и противуположение» [2, с.118].

Параллельно с развитием особенностей, свойственных каждому из направлений искусства в отдельности, музыка и живопись всеми возможными способами преодолевали присущие им ограничения. На живопись смотрят, но она может заставить зрителя услышать звук струящейся музыки; музыку слушают, но она может вызвать в воображении слушателя совокупность образов. Услышанное, посредством музыки, и увиденное, посредством живописи, соединяется благодаря способности человека к синестезии. Можно сказать, что музыка, которую можно «увидеть», наполнена глубоким смыслом. А живопись, которую можно «услышать», – это живопись, чей век будет долгим.

У китайского художника эпохи Цин Ван Юаньци есть следующее глубокое высказывание о духовной близости этих двух видов искусства: «Когда раздается звук, начинает создаваться картина. Глубина звука – как атмосфера картины. Характер звука – как структура картины. Усиление звука – как штрих тушью». Используемые художником образы отражают присущую живописи музыкальность. Это точное высказывание подчеркивает мелодичность, музыкальность, присущие китайской живописи. В то же время, оно отражает те духовные качества, которые присущи как живописи, так и музыке [3, с.79-80].

Развитие искусства Запада имеет долгую историю, и сплав различных направлений в искусстве является одним из факторов, обусловивших блестящие результаты, достигнутые в том или ином виде западного искусства. Теория эстетики западного искусства обычно рассматривает музыку как наивысшую форму искусства – и литература, и живопись, и скульптура, и архитектура подверглись ее прямому или косвенному влиянию и стали – как с точки зрения формы, так и содержания – характеризоваться «музыкальностью». Музыка вот уже в течение нескольких веков выражает душевное состояние музыканта посредством звука. Она не копирует явления природы, что разительно отличает ее от других видов искусства. Именно поэтому любой из видов искусства, стремящийся к передаче внутренних порывов и душевных состояний человека, часто прибегает к выразительным средствам музыки. Это особенно характерно для музыки и живописи: можно сказать, что зарождение и развитие модернистской живописи было бы невозможным без ее тесной связи с музыкой. Художник-модернист Кандинский говорит: «Если художника не удовлетворяет отображение реальности (неважно, имеет ли оно эстетическую ценность), и он желает отразить внутренний мир, он не может не позавидовать легкости, с которой музыка, самое нематериальное из современных искусств, достигает своих целей. И, таким образом, он станет использовать музыкальные приемы в живописи. Эти приемы позволяют создать ритм в живописи, абстрактные структуры в математике, цветовые ряды, питают приводящие цвет в

движение устремления модернистов. Модернистская живопись обрела такие черты, как абстрактность и символичность, именно благодаря музыке» [4, с.51].

Если детально проанализировать тесную связь музыки и живописи, можно обнаружить, что у этих видов искусства сходная основа. Различие между беззвучными образами и звуком с точки зрения формы отнюдь не означает, что музыке и живописи не присуще внутреннее чувство прекрасного, способное преодолеть все преграды между этими видами искусства. Любой человек, с удовольствием слушающий прекрасную музыку, может признать, что испытывает отчетливое, но трудно поддающееся описанию возбуждение. Он не может сказать, какой именно отрывок музыкального произведения вызвал у него те или иные визуальные образы, или какая именно музыкальная гармония пробудила то или иное чувство в его сердце. Таким же образом, когда мы посещаем выставку изобразительного искусства и стоим перед глубоко потрясшей нас картиной живописной или графической, мы можем почувствовать, что невидимая рука словно бы втаскивает нас в картину, и глаза «становятся не важны», а реагировать начинает сердце. В такие моменты мы не можем объяснить, что же вызвало в нас такую радость – это, похоже, воздействие мазков и цвета, сходное с воздействием, которое ритм и мелодия оказывают на любителя музыки.

Мы можем в качестве примера сравнить цвета с клавишами, глаза – с молоточками, увлекающими звуки, душу – с фортепиано, внутри которого натянуто множество струн, а художника – с рукой, играющей на фортепиано, которой достаточно лишь коснуться одной клавиши, чтобы вызвать душевный трепет. Мы неизбежно считаем этот трепет результатом «музыкальности» картины. Но какое же конкретное воздействие оказывает на людей музыкальность живописного произведения? Возьмем для примера цвет, обладающий наибольшей выразительной силой в живописи. Кандинский в своей работе «О духовном в искусстве» пишет: «Синий — типично небесный цвет. Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа. Абсолютный зеленый цвет является наиболее спокойным цветом из всех могущих вообще существовать. Я мог бы лучше всего сравнить абсолютно зеленый цвет со спокойными, протяжными, средними тонами скрипки. Белый цвет действует на нашу психику как великое безмолвие, которое для нас абсолютно. Внутренне оно звучит, как не-звучание, что довольно точно соответствует некоторым паузам в музыке, паузам, которые лишь временно прерывают развитие музыкальной фразы или содержания и не являются окончательным заключением развития. Это безмолвие не мертво. Черный цвет внутренне звучит, как Ничто без возможностей, как мертвое Ничто после угасания солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежды. Представленное музыкально, черное является полной заключительной паузой, после которой идет продолжение подобно началу нового мира, так как благодаря этой паузе завершено закончено на все времена...».

«Светлый теплый красный цвет музыкально напоминает звучание фанфар с призывом трубы — это упорный, навязчивый, сильный тон. Красная киноварь звучит, как труба; тут можно провести параллель и с сильными ударами барабана. Звучание фиолетового сходно со звуками английского рожка, свирели и в своей глубине — низкими тонами деревянных духовых инструментов (например, фагота)». Кроме того, Кандинский пишет также о холодном оттенке красного, оранжевом, желтом и так далее. Практически каждый цвет вызывает музыкальные образы у зрителя. Картина, созданная с использованием множества цветов и тех или иных мазков и штриховки, подобна богатой оттенками мелодии. Конечно, эту связь невозможно точно определить, и в воображении у разных зрителей могут возникнуть различные музыкальные ассоциации. У некоторых может и вовсе не возникнуть подобных ассоциаций – все зависит от отношения зрителя к искусству и его знаний о нем».

Если продолжить анализировать процесс создания живописных полотен, то можно лучше понять, каким образом музыка и, в особенности, две основных ее характеристики – ритм и мелодия – находят конкретное воплощение в живописи.

Ритм указывает на длительность, силу, скорость исполнения музыкального отрывка, и воздействие музыкального ритма на человека можно легко установить – в отличие от ритма в живописи, которое охарактеризовать намного труднее. Однако трудности, связанные с попытками охарактеризовать воздействие ритма в живописи, контрастируют с той большой ролью, которую ритм играет в изобразительных произведениях. Взаимосвязь различных элементов картины – ее общая композиция, цветовая гамма, глубина, насыщенность, плотность цветов, длина, толщина и плотность мазков, сила нажатия на кисть, скорость движений и их характер (точечные или каплевидные мазки, ровные или рваные...) и так далее – неизбежно образует присущий картине ритм. Ритм, льющийся на бумагу из воображения художника мазок за мазком. Ритм в картине передает некий размах, силу, порыв, естественно гармоничную и безупречную красоту.

Если говорить о композиции в целом, то для того, чтобы создать живописное произведение, необходимо вначале, словно бы почувствовав внутренний ритм картины, определить тот основной ритм, который станет основой для всей композиции и который может характеризоваться высокой или низкой интенсивностью, быть медленным или быстрым. Например, на картинах «шань шуй» (букв. «гора-воды» — традиционные китайские пейзажные композиции с изображением гор и воды), зеленый цвет на переднем плане очень насыщенный. Эта насыщенность постепенно слабеет на горных хребтах, и цвет становится все бледнее. Горные пики на переднем, среднем и дальнем планах окутаны белым туманом, и иногда появляются, а иногда скрываются от глаз, и в картине присутствует некая отчетливо проявляющаяся и постепенно ослабевающая ритмичность.

Совершенное единство красоты формы и красоты содержания является наивысшим требованием к красоте творения. Проявление ритма и мелодии в картине заставляет единение формы и содержания в произведении достигать новых вершин. Стремление к музыкальности в картине делает эстетическое воздействие полотна еще более глубоким. Соединение двух направлений искусства придало новые силы для развития каждого из них. Можно сказать, что «живопись – это застывшая музыка, а музыка – изображение в движении». В этом и заключается основа для взаимообогащения двух этих видов искусства, базовая потребность в этом обогащении.

#### Список литературы:

1. Ма, Дунфен. Цвет и музыка / Дунфен Ма, Хаймин Сунь // Вест. Цилу. – 1986. – № 2. – С. 102–103. – (На кит. яз.).
2. Чжан, Июн. Слушать колоритному звучанию / Июн Чжан // Художественно наблюдение. – 2007. – № 3. – С. 118. – (На кит. яз.).
3. Фан Цзин. Чувство структуры в пейзажной живописи / Цзин Фан // Современное искусство. – 2012. – № 3. – С. 79–80. – (На кит. яз.).
4. Кандинский, В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 105 с.
5. Музыка Древнего Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://wiki.uspi.ru/index.php/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0\\_%D0%94%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D0%B3%D0%BE\\_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%8F](http://wiki.uspi.ru/index.php/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0_%D0%94%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D0%B3%D0%BE_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%8F). – Дата доступа : 24.03.2015.

*Лю Янь*

### ПОЭТИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ В КИТАЙСКОЙ МИФОЛОГИИ

В китайской мифологии значительное количество мифов касается легендарных героев. Героические мифы – это мифы о персонажах, которые совершают подвиги. Мифологический герой – это не просто героическая личность, это обязательно наполовину человек, наполовину бог (или какое-то ещё сверхъестественное существо), либо небожитель, лишившийся бессмертия, вообще – личность земная, но отмеченная печатью божественного, сверхъестественного.

Герой в мифологии рассматривается не только как метафора «эго», но и как символ трансцендентной функции, возникающей в процессе индивидуализации уникальной психической способности находить серединную область между светом и тьмой, мыслью и чувством, сознанием и бессознательным, нуминозностью архетипа и обыденностью реальности. В качестве медиатора мифологического смыслообразования выступает герой-творец, довольно полно представленный в архаических мифах Китая. Его призвание – помогать людям в создании материальной и духовной культуры.

Одним из знаменитых героев китайской мифологии является Фуси [3, с. 43]. В исторических сочинениях повествуется, что он много сделал для архаического китайского народа. В частности, говорится о том, что Фуси начертал восемь триграмм (знаков), которые обнимали разнообразные явления вселенной, и люди использовали их для того, чтобы записывать различные события своей жизни. Ху Сяо-ши утверждает, что он впервые сплел из веревок сети и научил людей ловить рыбу. Его приближенный Ман, подражая ему, сделал силки и научил людей ловить птиц. Однако самой большой заслугой Фуси было то, что он дал людям огонь, чтобы они могли есть вареное мясо и избавиться от болей в животе.

Мифические герои обычно воспринимаются как создатели различных артефактов культуры для людей. Так, Жунчэнь изобрел календарь и подарил его людям. В «Жизнеописаниях бессмертных» рассказывается о бессмертном старце Воцюане, раздающим людям лекарственные травы, и те, кто их употреблял, жили 200-300 лет. Щедро раздавал свои снадобья больным исторический Вэйгу. Культурному герою Лу баню приписывается изобретение различных инструментов (бурава, пилы, рубанка и т.д.). Он научил людей навешивать двери. С его именем легенды связывают строительство в разные эпохи многих знаменитых архитектурных сооружений: Чжаочжоуского дворца в Хэбэе, Цветочного моста в Гуйлинь, угловых башен Запретного императорского города в Пекине и др. Крестьяне чтят Лу баня как создателя деревянного колеса для подъема воды на поле, а корабели как изобретателя лодки и весла. Бессмертному Гуйгу-цзы приписывается изобретение очков.

Согласно древнекитайской мифологии, культуру древнекитайского народа значительно обогатил Хуанди (желтый государь). Ему мифы приписывают изобретение топора, ступки, лука и стрел, платья и туфель. По некоторым источникам, он первый установил различия в одежде для мужчин и женщин. Хуа-ди научил людей отливать колокола и треножники, бурить колодцы, мастерить телеги и лодки, некоторые музыкальные инструменты. Герой учил людей лечить многие болезни и составил трактат «Книга Хуан-ди о внутреннем». Его сподвижник Цан-цзе, проникнув в глубинный смысл следов птиц и зверей, изобрел иероглифическую письменность [3, с. 100-146].

В ряде нарративных источников повествуется об идеальном государе Хоу-цзи, прародителе чжоуского племени, который, получив семена злаков из верхнего, небесного мира, первым начал возделывать землю и