

ВЫРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ «ЛЮ-БАЙ» В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

***Наркевич Наталья Ивановна,**
канд. искусствоведения, доц. кафедры белорусской и мировой
художественной культуры УО «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»,*

г. Минск

E-mail: narkevich.nata@inbox.ru

***Вэнь Жэнь,**
аспирант УО «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»,*

Беларусь, г. Минск

E-mail: 921996558@qq.com

EXPRESSION OF ARTISTIC THOUGHT «LIU-BAI» IN THE ART OF MUSIC

***Natalia Narkevich**
candidate of art criticism, assistant professor of Belarusian State University of
Culture and Arts,
Belarus, Minsk*

***Wen Ran**
doctoral student, Belarusian State University of Culture and Arts,
Belarus, Minsk*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается значение художественной мысли и приема «лю-бай», т.е. «пассивного» способа изображения пространства в искусстве. Особое внимание авторы уделяют приему «лю-бай» как средству художественной выразительности, опирающемуся на традиции китайского национального искусства и принципы философии, в западном музыкальном искусстве, определяя на конкретных примерах целесообразность его применения в композиторской и исполнительской практике.

ABSTRACT

The article considers the significance of the artistic idea and method of «liu-bai»,

i.e. «passive» way of depicting space in the art. The authors pay special attention to the method of «liu-bai» as a means of artistic expression, based on the traditions of Chinese national art and the principles of philosophy. In Western music, there are many specific examples expounding the feasibility of its application in the practice of composers and performances.

Ключевые слова: художественный прием «лю-бай»; изобразительное искусство; музыкальное искусство; произведение искусства; средства выразительности.

Keywords: artistic method of «liu-bai»; graphic arts; musical art; Art work; techniques of expression.

Термин «лю-бай» (кит. 留白) относится к профессиональным терминам китайской художественной культуры. Изначально «лю-бай» являлся специфическим методом рисования и композиции в китайской живописи, в котором заключен колорит восточной философии. Использование изменчивых переходов между следами кисти и пустым пространством, изображение конкретных образов, создание уникальных художественных концепций – все это дарит зрителю безграничное пространство для воображения. В каноническом произведении даосской философии «Даодэцзин» сказано: «Наипрекраснейшим звуком является отсутствие звука, наипрекраснейшим образом является отсутствие его следов» («Лао-цзы», текст 41) [3, с. 103], где в «отсутствии» проявляются идеи «лю-бай».

В современных произведениях живописи Китая художники уделяют

пристальное внимание «изображению» незаполненного пространства. Понятие «лю-бай» впервые появилось в книге Лу Яньшао (陆俨少, 1909–1993 гг.) «Скромные суждения о пейзажной живописи шаньшуй» [5, с. 143]. Это не что иное, как особая техника художника Лу Яньшао, которую он использовал при создании пейзажей «шаньшуй». При помощи туши и воды художник оставлял на рисовой сюаньчэнской бумаге белые следы, которые использовал для изображения облаков и тумана, горных троп и других образов, оттененных большими объемами туши, создавая ощущение пространства на картине. Данный способ напоминает популярный в теории и практике традиционной китайской живописи приемы «бу-бай» (кит. 布白) (интервал между строками иероглифов в каллиграфии) и «цзибай данхэй» (кит. 计白当黑) (обеспечение определенного пространства при расположении отдельных линий).

Эстетический характер современной китайской живописи непосредственно связан с пустотами на полотне, которые всегда хранят в себе какое-либо переживание и настроение, делают более наглядным основную тему, обеспечивают краткость и четкость художественных образов картины.

Поскольку музыка представляет собой «ритмичное дыхание жизни», то красота музыкальной идеи также может воплощаться через художественный прием «лю-бай». Пауза в произведении или его завершение – это не что иное, как воплощение приема «лю-бай». Поскольку музыка – вид временного искусства, звук несет в себе универсальные характеристики определенного момента. Точно так же, как и жизнь, которая «начинается из ничего и заканчивается ничем» [2, с. 215], музыка рождается из тишины и заканчивается

тишиной. Абсолютной тишины не существует, она является контрастом для последовательности звуков в музыкальной фразе, сопоставлением движущегося и статичного, «пустого» и «полного».

Целью использования приема «лю-бай» в музыке является отображение «полного» с помощью «пустого», воплощение в «полном» «пустого», а также возникновении у слушателя впечатлений и отклика во время пауз и периодов тишины. Первая часть произведения немецкого композитора Людвиг ван Бетховена (1770–1827 гг.) «Симфония судьбы» (1804–1808) начинается с состоящей из трех коротких нот и одной длинной мощной музыкальной фразы. После следует напряженная фраза из четырех нот, после которой наступает тишина («стук судьбы в дверь»). Использованный здесь прием «лю-бай» способствует появлению чувства тревоги, которое развивается на протяжении всего произведения. В «Сонате для фортепиано №8» (1798–1799) Людвиг ван Бетховена (в первой части «Аллегро») в длинном вступлении есть довольно большие паузы, но они не кажутся просто тишиной, а производят впечатление безграничного сумрака. Если пренебрегать силой молчания, музыка перестанет быть живой и трогательной.

В музыкальных произведениях авангардного и постмодернистского искусства использование приема «лю-бай» достигло своего максимального развития. Так 29 августа 1952 г. американский композитор экспериментальной музыки, пианист Дэвид Тюдор (1926–1996 гг.) исполнил фортепианный концерт в Вудстокском концертном зале в Нью-Йорке. На протяжении 4 минут 33 секунд композитор сидел за инструментом, смотря на состоящую из сотен зрителей

публику, а его пальцы не касались клавиш фортепиано. Это фортепианное соло Джона Кейджа (1912–1992 гг.) «4'33"» (1952 г.) – беспрецедентный беззвучный концерт. Во время его «исполнения» записывались звуки, исходящие от публики, которая испытывала надежду услышать музыкальное произведение.

Не существует абсолютного пустого пространства. Стоит только открыть глаза, всегда можно что-то увидеть, допустим, если даже есть только пустота, это тоже результат увиденного. Полное молчание невозможно, в каждый момент времени возникают звуки. Музыка адресуется человеку, а его мышление чрезвычайно живое и непредсказуемое. Этот весьма спорный авангардный композитор в полной мере использовал прием «лю-бай», перевернув представления о традиционном искусстве. Конечно, даже сегодня все еще есть те, кто ставит под вопрос такого рода искусство, но подобное проявление приема «лю-бай» уже вошло в историческую летопись музыкального искусства.

Подобно китайской поэзии, каллиграфии и живописи в музыке используется прием «лю-бай» для передачи основной мысли произведения. Основная цель музыкального произведения заключается в том, чтобы вызвать эмоциональный отклик у слушателей. Абстрактность и временность музыки ведет к чувственному восприятию, ее можно понять, но сложно описать словами. Постигание основной мысли музыкального произведения должно быть основано на анализе и понимании, как с рациональной стороны, так и со стороны чувственного восприятия. Композитор всегда может найти наилучший способ сочетания динамичного и статичного для предоставления музыкальному произведению большего пространства для изменения, что надолго останется в

памяти слушателей.

Использование приема «лю-бай» в основной теме музыкального произведения прекрасно раскрыто в работах итальянского композитора Сальваторе Шаррино (род. 1947 г.). Во второй половине 1970-х гг. он стал значительно сокращать основные элементы музыкальных произведений, производя мир почти беззвучной изысканной музыки: «Отношения между звуком и тишиной представляют новое сознание, это поиск музыкальной поэтичности» [4, с. 48]. В большинстве произведений Шаррино присутствует ощущение «тишины». Он добивается от инструментов звучаний, находящихся на границе звука и тишины, у самого порога слуха: «работы представлены в пространстве, но это пространство существует в тонком процессе написания музыки (это все выраженные в произведении звуки), а также в зоне нечеткого переплетения природных абстрактных и конкретных звуков» [1, с. 194].

Индивидуальный стиль композитора выражен в авангардной камерной опере «Лживый свет моих очей» («Luci mie traditrici») (1998 г.). В первой сцене произведения в партии скрипки применяется техника вибрирующего смычка; партия альты скрипичного состоит из повторяющихся легато с использованием мелизмов; партия контрабаса представляет собой глиссандо в высоком регистре; партия саксофона напоминает воздушное тремоло, которое перекликается и сливается со звучанием струнных инструментов. Шаррино также использовал прием чрезвычайно тихого звучания (пианиссимо), но все еще различимого по высоте тона, тем самым сформировав нить музыкального повествования, что позволило публике построить воображаемое пространство. Это превосходный

результат авторского рационального конструирования на основе природы восприятия музыки, представленный в виде частичного превращения несознательных «пустот» в музыку в рукотворный прием «лю-бай».

В одной и той же мелодии, с одной и той же моделью использования приема «лю-бай» слушатели могут по-разному понимать основную мысль, воспринимать эмоциональный строй произведения, скрытые за приемом «лю-бай». Использование приема «лю-бай» во время исполнения произведения имеет еще большее значение, что находит воплощение в двух аспектах: музыкальной технике и самом исполнении. Соединение «пустого» и «полного» является одним из часто используемых приемов в исполнительской практике. Например, в фортепианном концерте во время исполнения часто подчеркнутые моменты ослабления напряжения на самом деле не являются таковыми, это сочетание ослабления и наращивания напряжения. Тело исполнителя принимает расслабленное положение, но подобное необходимо для того, чтобы сконцентрировать всю силу в ладонях и пальцах рук. В использовании приема «лю-бай» отражается глубина понимания исполнителем музыкального произведения. Поэтому в шумном перегруженном мире проявление приема «лю-бай» в музыке особенно драгоценно. Задача музыканта заключается в том, чтобы нарушить законы природы, обеспечить длительность звука и в то же время его усиление. Для достижения этой цели необходимо установить правильные связи между моментами звучания и тишины.

В Шанхае в 2015 г. во время концерта на фортепиано М. В. Плетнева (род. в 1957 г.) у многих слушателей создалось впечатление о некотором замедлении

музыки, поскольку он включил большее количество пробелов во время исполнения. В «Сонате для фортепиано №10» (1795–1799) Людвига ван Бетховена в месте перехода экспозиции в побочную партию находится десять малых переходов. Плетнев придал большое значение композиции, исполняемой правой рукой, «уделив еще большее внимание началу и кульминации фразы, немного растягивая звуки в этих моментах, диверсифицировав функциональный характер синкопы, сделав так, что изменяющиеся звуки игры левой рукой перекликались с мелодией правой руки» [6, с. 55]. Во время исполнения второй части произведения он немного увеличивал длительность всех долгих звуков, показывая, что во фразе во время развития в пространстве ритм также может иметь небольшую свободу, но, наталкиваясь на вертикальную текстуру, он моментально возвращался в первоначальную скорость. Во время исполнения 85, 86 тактов «Сонаты для фортепиано №17» (1802) Бетховена Плетнев левой рукой держал непрерывный низкий тон, предвещая завершение этого отрезка, вплоть до повторяющихся фраз он растянул длительность нисходящей музыкальной фразы, давая звуку длиться и длиться. В 147–152 тактах репризы звучит соло, где исполнитель довел «силу и скорость звука до самой слабой и медленной точки, каждый раз вибрация проходила по струне до конца, резонируя со следующим звуком» [6, с. 56], что напоминало беседу с публикой. Превосходный исполнитель, подобно оратору, всегда уделяет большое внимание дыханию и паузам в музыке. Иногда молчание имеет большую силу воздействия, чем эмоциональный монолог.

Углубленное изучение художественной мысли и приема «лю-бай» в

музыкальном искусстве способствует пониманию роли эмоциональной сферы человека, совершенствованию эстетического вкуса благодаря средствам музыкальной выразительности.

Список литературы:

1. Gavin Thomas. The poetics of extremity. Gavin Thomas introduces the remarkable music of Salvatore Sciarrino / Thomas Gavin // The Musical Times. – April, 1993. – Vol. 134. № 1802. – P. 193–196.
2. 邓捷《小议音乐中的“留白”之美》时代文学, 2010年9月第215至216页。
= Дэн Цзе. Краткий анализ красоты «лю-бай» в музыке / Цзе Дэн // Литература эпохи. – 2010. – № 09. – С. 215–216.
3. 李耳《老子》北京：北京燕山出版社, 1996年版, 共202页。= Ли Эр. Лао-цзы / Эр Ли. – Пекин : Пекин Яньшань, 1996. – 202 с.
4. 卢栋栋《夏利诺：大象后面的蚂蚁》音乐爱好者, 2017年5月第48至50页。= Лу Дундун. С. Шаррино: Муравей за слоном / Дундун Лу // Любители музыки. – 2017. – № 05. – С. 48–50.
5. 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 : Пекин Яньшань Мэйшу, 2016. – 176 с.
6. 陈茹《记普雷特涅夫上海钢琴独奏音乐会》音乐爱好者, 2016年4月第53至59页。= Чэнь Жу. Записки о фортепианном концерте М. В. Плетнева в Шанхае / Жу Чэнь // Артистизм фортепиано. – 2016. – № 04. – С. 53–59.