

Цзоу Мэнян

## Яньсу-искусство как явление китайского поп-арта 1990-х гг.

Яньсу-искусство («вульгарное искусство») – это направление в китайском изобразительном искусстве 1990-х гг., представляющее собой одну из стадий развития национальной версии поп-арта. Слово «яньсу» в китайском языке имеет негативный оттенок, поскольку обозначает внешнее вульгарное величие. Данное направление имеет как общие с мировым поп-артом черты (в первую очередь это воплощение образов общества потребления), так и глубокое национальное своеобразие, связанное с опорой художников на традиции национального искусства и ремесла. В белорусском искусствоведении данное явление еще не стало предметом изучения, хотя произведения, стилистически похожие на яньсу-искусство, существуют в современном искусстве Беларуси.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, китч, КНР, поп-арт, современное искусство, циничный реализм, яньсу-искусство.

Zou Mengyang

## Yansu art as a phenomenon of Chinese pop art of the 1990s

Yansu art ("vulgar art") is a trend of Chinese art in the 1990s, representing one of the stages of the development of the national version of pop art. The word "yansu" in Chinese has a negative connotation, since it denotes external vulgar splendor. This direction has both common features with world pop art (first of all, it is working with the imagery of consumer society), and a deep national identity associated with the reliance of artists on the traditions of national art and craft. In Belarusian art criticism, this phenomenon has not yet become a subject of study, although works stylistically similar to yansu art exist in contemporary art of Belarus.

**Keywords:** fine art, kitsch, PRC, pop art, contemporary art, cynical realism, Yansu art.

Яньсу-искусство (термин «яньсу» состоит из слов «кричащий» (艳) и «вульгарный» (俗 su)), направленное против идеалов общества потребления и массовой культуры Запада, получило широкое распространение в Китае в конце XX в. Китайские исследователи, среди которых Ли Сяньтин [3; 9], Е Гофэн [1], И Ин [2], Ляо Вэнь [4], Сюн Мин, Ли Цин [5], У Бяо, Инь Жуй [6], Цзян Мин [7], Чжао Юйцай [8], рассматривали это явление художественной жизни как этап развития китайской версии поп-арта в контексте социокультурных реалий КНР. В белорусском искусствоведении данный феномен не изучался.

Новизна данной статьи связана с введением в научный обиход неисследованного теоретического и фактологического материала, который важен для глубокого анализа специфики поп-арта. Проведенная систе-

матэрыяла дазваляе нам паказаць не толькі генезіс, развіццё яньсу-іскусства, але і яго сувязь з цинічным рэалізмам, адрозненне ад китча ў заходнім разуменні тэрміна, нацыянальныя асаблівасці.

*Цель артыкула* – паказаць спецыфіку яньсу-іскусства як з’яўлення кітайскага поп-арта 1990-х гг.

Для іскусства КНР і постсавецкіх дзяржаў канец ХХ в. быў звязан з асваеннем форм і зместу накіраваных заходняга іскусства, напрыклад поп-арта, трансфармаваўшагася ў іскусстве СССР у сацыял-арт, а ў іскусстве КНР – у палітычны поп-арт. У постсавецкім іскусстве мастакі поп-арта асвятлялі тэмы савецкага быцця і савецкага міфа. В. Кошляков у пачатку 1990-х гг. прадставіў каллажы з скотча і картону. А. Тер-Оганян, натхнёны канцэпцыяй Э. Уорхола аб пераўтварэнні тавараў у творы іскусства і іскусства ў розныя рэчы, стварыў серыю «Банкі супа “Кэмпбелл”», распісав банкі з-пад фармы. У станковай жывопісі працавалі В. Дубосарскі, А. Виноградов, К. Звездочетов, прадставіў іронічныя китчевыя творы, у якіх папулярныя іміджы-клішэ злучаюцца з іміджамі савецкай масавага культуры. Пажадуй, самым бліжэйшым, на наш погляд, аналагам яньсу-іскусства ў беларускай культуры з’яўляецца творчасць Ж. Капустніковай. Яна стварае яркія карціны ў «сялянскай» эстэтыцы; іміджы зраблены ў стылістыцы «маляванкі» і адначасна адражаюць сучасныя рэаліі.

Сфарміраванае пад уплывам цинічнага рэалізму і палітычнага поп-арта яньсу-іскусства прадставіць сабой поп-арт, у якім сімвалы «сацыяла пачынення» злучаюцца з традыцыйнымі сімваламі і матаівамі кітайскага культуры і іскусства. Пака дачны феномен не атрымаў адназначнага ацэнкі кітайскіх даследчыкаў. Лі Сянцзін [3; 9] і Ляо Вэнь [3; 4] адносяць яньсу-іскусства да накіравання пост-поп-арта. Яно было адражэннем кітайскага культуры пачынення і пачыснага жыцця 1990-х гг., якая, па меру Ляо Вэнь, «узв’язла» ў Кітаі [4]. Е Гофэн, адрэдаля яньсу-іскусства, апісаў асаблівасці яго мастацтвавага мовы і палітызаванага зместу [1]. І Ін тракуе яньсу-іскусства як фазу развіцця палітычнага поп-арта [2]. У Сюн Міна гэты феномен атрымаў негатыўнага ацэнку як кампраміс паміж кітайскім і заходнім іскусствам [5]. Часта кітайскія даследчыкі з’яўляюцца на зместнага аспекце іскусства яньсу: для У Бяо і Ін Жуй прынцыпальным становіцца ўход ад глыбокага ідэявага зместу, з’яўляюцца на паверхнага тэмага масавага культуры і жыццёвага рэаліі [6], Цзян Мін ў яньсу-іскусстве відаць адражэнне ўзнаваемага іміджага з сродкага масавага інфармацыі і пачыснага жыцця [7].

У заходняга культуры прадукты масавага культуры абазначалі тэрмінам «китч» (ад нем. kitsch – безвкусіца). У наш час китч со-

хранил негативную/ироничную оценку. В искусстве КНР до 1990-х гг. не было этого понятия как обозначения низкокачественных предметов массовой культуры. Понятие пришло в Китай вместе с известным романом М. Кундеры «Невыносимая легкость бытия» (1984), переведенным на китайский язык (1987) и вызвавшим широкий резонанс. М. Кундера широко использует это понятие для разоблачения проблем общества, исследования человеческой природы, анализа судьбы личности в историческом контексте.

Впервые термин «яньсу» ввел в научный оборот Ли Сяньтин (1996), выступая на конференции «Визуальное искусство и культура» в Австралии с докладом на тему «После поп-арта: дискурс яньсу и сатирическая пародия». Он колебался, использовать ли слово «китч» для характеристики художественного направления. Исходя из специфики китайского контекста и стремления отмежеваться от «вульгарного искусства» Запада, представленного, например, в творчестве Джеффа Кунса, в результате дискуссий Ли Сяньтина с куратором Нью-Йоркского музея современного искусства (МоМА) Б. Лондон, появился английский термин «gaudy art» (буквально – безвкусное, броское, кричащее искусство). Впоследствии Ли Сяньтин предложил использовать понятие «яньсу-искусство» для обозначения направления, возникшего в Китае [3, с. 15].

В статье «Пародия на крестьянский стиль и “вкусы внезапно разбогатевших” – второй комментарий к дискурсу об яньсу-искусстве» (1997) Ли Сяньтин отмечает, что пародийный характер яньсу не является попыткой угодить вкусам широкой аудитории, а, скорее, демонстрирует неспособность искусства противостоять распространению потребительского отношения к жизни: «Поддерживая независимую и часто сатирическую точку зрения, художники могут документировать тот факт, что мы живем в эпоху, когда наша жизнь захвачена безвкусицей» [9, р. 88]. По мнению Ли Сяньтина, «суть яньсу-искусства заключается в ироничном отражении проявления крестьянских вкусов в пространстве массовой культуры и искусства» [цит. по: 1].

С 1980-х гг., после «культурной революции» (1966–1976) и с началом проведения политики реформ и открытости (1978), революционные ценности начала вытесняют поп-культура Тайваня и Гонконга. Новыми кумирами молодежи становятся певцы и кинозвезды, заменившие героев революции. В это же время западное искусство, массовая культура и продукты потребления постепенно проникают в жизнь китайского общества. Начало 1990-х гг. было отмечено не только ростом уровня жизни, но и охватившими общество настроениями показного хвастовства, питаемыми потребительской культурой и стремлением добиться успеха и разбогатеть.

Ли Сяньтин, анализируя особенности развития современного китайского искусства, подчеркивал, что язык почти всех произведений янь-

су-искусства характеризуется яркостью, безвкусицей, обилием красного цвета, который здесь ассоциируется уже не с революцией, а с цветом рекламы, неоновых вывесок, упаковок товаров потребления, их сатирическим переосмыслением и пародией [9, р. 90–91]. Часто художники (например, Ян Вэй, Ху Сяндун, Лю Чжэн и Ван Цинсун) использовали символы, связанные с крестьянскими праздниками урожая (изображения овощей, традиционной одежды, румяных улыбающихся лиц).

В связи с тем, что коммерческая культура в большей степени процветала на юге страны, художники южных провинций Китая акцентировали внимание аудитории на высмеивании безудержного потребления. Хуан Ихань часто использовал в работах «мультипликационные», игрушечные образы. Сычуаньский художник Фан Чжэнцзе создавал на основе растиражированных изображений гламурные, яркие женские образы. Комментируя свои работы, художник отмечал: «На первый взгляд, это имитация потребительской жизни, похожая на сцены из реальности с фоном из утрированных линий и цветов. В то же время, это – сам образ показного хвастовства» [цит. по: 9, р. 91]. Для подчеркивания безвкусной яркости быта разбогатевших крестьян художники нередко использовали «китчевые» материалы. Например, Сунь Пин обклеивал блестками пластиковые манекены, которые наряжал в кружевное белье и яркие парики, дешевую бижутерию.

Рассматривая яньсу-искусство в контексте современной китайской культуры, исследователи У Бяо и Инь Жуй отмечают, что «с новым отношением к религии, культуре, философии и искусству, с подрывом традиционных эстетических ценностей, яньсу-искусство больше не обращается к понятиям “элегантности”, “благородства” и “мифа” в качестве своих тем, а берет в качестве материала повседневный реализм» [6].

Во многом художественный язык политического поп-арта обеспечил основу для появления яньсу-искусства. Политический поп-арт, использовавший образы, растиражированные в период Культурной революции в соединении с новыми реалиями (например, в серии Ван Гуанъи «Великая критика» (1990–2007) старые плакатные образы сочетаются с торговыми марками всемирно известных брендов), имел оттенок «вульгарного искусства» и со временем превратился в яньсу-искусство с политическим подтекстом. Оно также дополнило их собственными идеями и творческими приемами.

Образы эпохи потребления в китайском искусстве прошли путь от политического поп-арта и циничного реализма к яньсу-искусству. Серия работ Ци Чжилуна «Образ потребления» (1992–1995) считается самым ранним примером яньсу-искусства. В серии «Китайские девушки» (1995–2009) художник переосмысливает обобщенный образ образованных молодых женщин, направленных в качестве специалистов в деревню во времена «культурной революции». Они предстают яркими,

принимающими соблазнительные позы красавицами-моделями, тем самым нивелируется содержание, связанное с рассказом о проблемах образованной молодежи в период «культурной революции». Ци Чжилун тонко и выразительно показал женщин, мимика, позы и жесты которых выглядят вульгарно и провокационно. Работы художника являются наглядным подтверждением того, как в рамках политического поп-арта шел процесс зарождения яньсу-искусства.

Яньсу-искусство впитало в себя не только символические образы культурной революции, переосмысленные политическим поп-артом, но и присущие циничному реализму абсурдистские настроения. Во многих произведениях циничного реализма можно обнаружить тенденцию к зарождению яньсу-искусства. Так, в ранних работах Фан Лицзюня колориты просты и чисты, преобладают большие участки серых тонов. В поздних работах художника цвета становятся более яркими, броскими, а образы обезличенными. Изображенные им лысые головы мужчин и детей с озабоченными и безрадостными лицами отражают противостояние человека и системы, человека и стихии. Как отмечает исследователь Чжао Юйцай, «политические образы и идеологические аллюзии в его произведениях в стиле яньсу уже давно отодвинуты на второй план и вместо этого передают больше существенных изменений, которые массовое потребление принесло в общество. Можно сказать, что политическая идеология сменилась идеологией массовой культуры и стала доминирующим курсом искусства яньсу» [8].

Направление яньсу-искусства, как и предшествовавший ему циничный реализм, было напрямую связано с деятельностью расположенной неподалеку от г. Пекин деревни художников Юаньминъюань, где предоставлялись возможности для свободного развития современного искусства. В деревне жила и работала группа художников во главе с Сюй Ихуэем: Ян Вэй, Ци Чжилун, Ван Цинсун и др., чье творчество оказало глубокое влияние на дальнейшее развитие китайского искусства.

Художник Сюй Ихуэй известен своими фарфоровыми изделиями, выполненными в ярких цветах. В городе Цзиндэчжэне (центр производства фарфора в провинции Цзянси) он создал одно из первых произведений в стиле яньсу «Красный цитатник» (1994) – керамическое изделие, изображающее лежащий на цветочной клумбе сборник изречений Мао Цзэдуна. «Красный цитатник» Сюй Ихуэя был создан под влиянием творчества американского художника Д. Кунса и воплощает попытку найти точки соприкосновения революционной истории и современного общества потребления.

В условиях быстрой коммерциализации культуры в 1990-х гг. в провинции Гуандун сформировалась группа молодых художников (Хуан Ихань, Хян Диндан, Цзян Хэн и др.), которые переосмысливали в работах стремление к материальному благополучию, характерное для того



времени. Содержание их произведений сначала подвергалось резкой критике со стороны художников, которые впоследствии сами работали в стиле яньсу, опираясь на традиционные культурные ценности.

Примером обращения к национальным традициям является фотография Ван Цинсуна «Ночной банкет старого Ли» (2007), в которой мастер, используя юмор и метафору, пародирует известную работу южно-танского художника Гу Хунчжуна «Ночной банкет Хань Сицзая» (937–975). Серия яньсу-картин «Цзяннаньское шоу» (2004–2017) Хэ Вэньбиня отсылает зрителя к традиционным женским образам в китайской живописи.

Художник Чан Сюгун использовал традиционную технику народной вышивки в сериях «Доллар» (2004) и «Портрет» (2005). Большинство персонажей его произведений – это одновременно ироничные и достоверные образы выходцев из крестьянской среды. Работа Чжан Вэя «Ци Байши VS Монро. Два стула» (2007) сталкивает два образа, один из которых символизирует традиционную национальную культуру, второй – массовую западную. Братья Ло Вэйдун, Ло Вэйго и Ло Вэйбин, художники из Гуанси, в работах, выполненных в технике лаковой росписи, обращались к популярным в 1960–1970-е гг. лубочным картинам няньхуа. В серии «Добро пожаловать в мировой бренд» (1999) изображения крестьян, пухлых детей, радующихся богатому урожаю, и овощей соседствуют с образами мира потребительской культуры – караоке-аппаратами, корпоративными логотипами и торговыми марками.

Практик и исследователь яньсу-искусства Ян Вэй в произведениях использует образы традиционной культуры для высмеивания общества потребления. В одной из работ серии «Китайский народ очень способный» (1996) художник изображает улыбающихся людей на праздничной демонстрации в обрамлении традиционных китайских символов богатства: орнамента с пионами, пекинской капусты, надписи «8888» (в китайском языке слова «восемь» и «разбогатеть» созвучны), размещает сверху по центру надпись «Китайский народ очень способный», визуально очень похожую на слова «Народный банк Китая», однако иероглифы в словах «очень способный» (很行) и «банк» (银行) отличаются лексическим значением.

Художник Лю Лиго создает яркую керамику, которая выглядит вполне традиционно до тех пор, пока зритель не заметит, что в этих изделиях плотно вылепленные цветы соседствуют с обнаженными частями женского тела, явной сексуальной провокацией, отражающей вульгарность вкусов нуворишей 1990-х гг. Художник Ли Лумин в серии «Китайские жесты» (1996) соединил жесты рук Бодхисаттвы с фресок Дуньхуана и современные потребительские товары.

Яньсу-искусство как этап развития китайского поп-арта 1990-х гг. представляет культурный феномен, тесно связанный с китайским соци-

альным і культурным контекстам. Как і поп-арт, яньсу-іскусства ра- ботае з образами культуры спажывання, гротэска аб'яднае іх з обра- замі, тэмамі, формамі і тэхнікамі нацыянальнай культуры і істо- рыі. Присущы стілю яньсу мастацтвавы язык пачаў складавацца ўнутры палітычнага поп-арта, саюставшага абразы іскусства періо- да «культурнай рэвалюцыі» і новай рэальнасці грамадства спажывання. Для цынічнага рэалізму – наступнага этапу развіцця кітайскага поп- арта, былі характэрны абсурдысцкія настроенні, якія таксама ўплі- талі яньсу-іскусства, адразаваўшы псіхалогію, смакі і ўмовы жыцця кітайскага грамадства. Знаходзячыся пад моцным уплывам заходняй куль- туры, асабліва работ Д. Кунса, кітайскія мастакі прывносяць у янь- су-іскусства традыцыі нацыянальнага іскусства і рамесла.

1. *Е Гофэн*. Краткое обсуждение китайского поп-арта и вульгарного искусства 1990-х годов / Е Гофэн // Новое изобразительное искусство. – 2009. – № 6. – С. 95. – На кит. яз.: 叶国丰. 1990年代中国波普与艳俗艺术浅论 / 国丰叶 // 新美术. – 2009年. – 第6期. – 页 95.

2. *И Ин*. Исторические изменения политического поп-арта / И Ин // Вестн. Нанкинского ун-та искусств. – 2007. – № 3. – С. 10. – На кит. яз.: 易英. 政治波普的历史变迁 / 易英 // 南京艺术学院学报 (美术与设计版). – 2007年. – 3期. – 页10.

3. *Ли Сяньтин*. Дополнение о происхождении «вульгарного искусства» / Ли Сяньтин // Ouh La La Kitsch: Радуга нового столетия – яркое искусство / Ляо Вэнь, Ли Сяньтин. – Чанша, 1999. – С. 12–15. – На кит. яз.: 栗宪庭. 有关“艳俗艺术”成因的补遗 / 宪庭栗 // Ouh La La Kitsch: 跨世纪彩虹 – 艳俗艺术 / 廖雯, 栗宪庭. – 长沙, 1999年. – 页 12–15.

4. *Ляо Вэнь*. Жизнь в огромном океане вульгарного искусства: о сарказме искусства яньсу / Ляо Вэнь // Ouh La La Kitsch: Радуга нового столетия – вульгарное искусство / сост.: Ляо Вэнь, Ли Сяньтин. – Чанша, 1999. – С. 2–7. – На кит. яз.: 廖雯. 生活在艳俗的汪洋大海 – 艳俗艺术“反讽”的批判姿态 / 廖雯 // Ouh La La Kitsch: 跨世纪彩虹 – 艳俗艺术 / 廖雯, 栗宪庭. – 长沙, 1999年. – 页 2–7.

5. *Сюн Мин*. Парадокс китайского яньсу-искусства и его отражения / Сюн Мин, Ли Цин // Журнал Наньтунского ун-та. – 2015. – Вып. 4. – С. 107–108. – На кит. яз.: 熊明. 中国艳俗艺术的悖论及其反思 / 熊明, 黎青 // 南通大学学报 (社会科学版). – 2015年. – 4期. – 页 107–108.

6. *У Бяо*. Взгляд на яньсу-искусство с точки зрения современного китайского искусства / У Бяо, Инь Жуй // Искусство, наука и техника. – 2014. – № 9. – С. 103. – На кит. яз.: 吴彪, 殷瑞. 中国当代艺术视角下看艳俗艺术 / 彪吴, 瑞殷 // 艺术科技. – 2014年. – 第9期. – 页 103.

7. *Цзян Мин*. Ци Чжилун и «пост-поп» / Цзян Мин // Восточное искусство. – 2007. – № 19. – С. 147–148. – На кит. яз.: 江铭. 祁志龙与“后波普” / 江铭 // 东方艺术. – 2007年. – 19期. – 页 147–148.

8. *Чжао Юйцай*. Присутствие и исчезновение политических взглядов – о взаимосвязи между политическим поп-артом и яньсу-искусством / Чжао Юйцай // Океан искусства. – 2013. – № 3. – С. 59. – На кит. яз.: 赵玉彩. 政治态度的在场与退场 – 论政治波普和艳俗艺术的关系 / 赵玉彩 // 艺海. – 2013年. – 3期. – 页 59.

9. *Li Xianting*. Parodying «Peasant Style Get-Rich-Quick Taste» – A Second Commentary on Gaudy Art Discourse / Li Xianting // Ouh La La Kitsch = 跨世纪彩虹-艳俗艺术 / Wen Liao, Xianting Li. – Changsha, 1999. – P. 88–91.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 21.05.2024.

УДК 78.083.43(4)"18"

Ван Даньни

## Становление жанра ноктюрна в европейской музыке

*Рассматривается история становления ноктюрна – музыкального произведения «ночной» тематики, появившегося в эпоху Средневековья как жанр церковной (ночные католические богослужения) или светской музыки (любственные песни трубадуров, труверов, миннезингеров). В XVII–XVIII вв. ноктюрн становится инструментальным произведением светлого жизнерадостного характера, звучащим ночью на открытом воздухе и сходным по жанровым признакам с дивертисментом, кассацией, серенадой. В XIX в. ноктюрн как разновидность фортепианной романтической миниатюры приобретает характерное настроение, тип мелодики, строение фактуры. На основе анализа ноктюрнов Дж. Фильда, Ф. Шопена, Ф. Листа, Э. Грига, Г. Форе и других композиторов-романтиков определяются характерные черты образного строя и музыкального языка романтического фортепианного ноктюрна, выявляются типичные признаки жанра и эволюция средств его выразительности.*

**Ключевые слова:** ноктюрн, ночная музыка, фортепианная миниатюра, Дж. Фильд, Ф. Шопен, Г. Форе.

Wang Danni

## The formation of the nocturne genre in european music

*The article examines the history of the formation of the nocturne, a musical piece with a "night" theme that appeared in the Middle Ages as a genre of church (night Catholic services) or secular music (love songs of troubadours, trouveres, minnesingers). In the 17th–18th centuries, the nocturne became an instrumental piece of a light, cheerful nature, performed at night in the open air and similar in genre to a divertissement, cassation, and serenade. In the 19th century, the nocturne as a type of romantic piano miniature acquired a characteristic mood, type of melody, and structure of texture. Based on the analysis of nocturnes by J. Field, F. Chopin, F. Liszt, E. Grieg, G. Faure and other romantic composers, the author defines the characteristic features of the figurative structure and musical language of the romantic piano nocturne, reveals the typical features of the genre and the evolution of its means of expression.*

**Keywords:** nocturne, night music, piano miniature, J. Field, F. Chopin, G. Faure.

Термин «ноктюрн» (фр. Nocturne, итал. Notturmo, нем. Nachtmusik) в разных языках обозначает особый вид музыкального произведения «ночной» тематики. Образ ночи получил многообразное отражение в европейском искусстве. В музыке он нашел воплощение в различных жанрах: музыкально-театральных (оперы «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена, «Ноктюрн» Н. Лысенко, «Майская ночь» Н. Римского-Корсакова); кантатно-ораториальных (кантаты «Последняя ночь Сарданапала» Г. Берлиоза, «Первая Вальпургиева ночь» Ф. Мендельсона, «Кремль ночью» Н. Мясковского); оркестровых (концерт «Ночь» для флейты с оркестром



А. Вивальди, увертюра «Ночь в Мадриде» М. Глинки, симфоническая картина «Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского, сюита «Просветленная ночь» А. Шёнберга); камерных вокальных (циклы «Сквозь призму ночи» А. Безенсон, «Летние ночи» Г. Берлиоза, «Летние ночи в Позиллиппе» Г. Доницетти) и инструментальных произведениях. Однако главным представителем этой образной сферы в музыке стал жанр инструментального ноктюрна, на протяжении почти трех столетий сохраняющий творческую привлекательность для композиторов.

*Цель статьи* – раскрыть историю становления ноктюрна в европейской музыке.

В русскоязычной научной литературе исследование ноктюрна начато сто лет назад музыковедом К. А. Кузнецовым [4], который определил признаки и основные этапы эволюции жанра и выявил ранние исторические формы бытования «ночной музыки». Р. В. Глазунова исследовала историю фортепианного ноктюрна, уделив особое внимание вопросам его зарождения и развития в России [1; 2]. Особенности трактовки жанра фортепианного ноктюрна в творчестве отдельных композиторов рассмотрены в работах С. Р. Лысюк [8], О. Б. Элькан и Е. П. Мартыненко [14]. Значительным вкладом в изучение ноктюрна как разновидности романтической фортепианной миниатюры стала монография К. В. Зенкина [3]. В китайской научной литературе проблематика европейского ноктюрна и анализ отдельных его произведений представлены в статьях Ли Фанга [6], Лю Вейнинга [9], Цзя Чао [12], Чжан Я [13].

Ноктюрн как особый вид музыкального произведения «ночной тематики» имел разное образное содержание и предназначался для различных исполнительских составов.

Ранней вокальной разновидностью ноктюрна было музыкальное оформление средневековой службы «ночного бдения» или «ночной стражи» (*laudes natutinae*) – общих ночных богослужений, установленных в католических бенедиктинских монастырях в VI в. Они включали пение девяти псалмов, объединенных в три «ноктюрна» («ночные стражи») [11, с. 50]. Это была музыка, предназначенная для исполнения в ночное время, но не имеющая специального «ночного» характера и отражающая общую религиозную настроенность участников. К другой разновидности ноктюрна, как указывает К. А. Кузнецов, относятся популярные в XII–XIII вв. ночные песни (*chansons d'aube*) любовного характера, исполняемые трубадурами, труверами, миннезингерами. Их «ночные или предрассветные звуки стремятся ввести слушателя в атмосферу некоторой противоположности не-дневных переживаний, а ночной покров впервые набрасывает свою тень на тайну любви» [4, с. 125].

В XVII–XVIII вв. «ночная музыка» обретает инструментальное воплощение. Ноктюрн представляет собой жизнерадостное циклическое произведение, сходное по жанровым признакам с дивертисментом, кас-

сацией, серенадой. Состав его исполнителей, строение цикла, оркестровая фактура не регламентируются. Необычный исполнительский состав представлен у Й. Гайдна в восьми ноктюрнах (1788–1790) для колодезной лиры, двух кларнетов, двух валторн, двух альтов и контрабаса. У В. А. Моцарта, помимо «Маленькой ночной серенады» для струнных инструментов и «Ночной серенады» D-dur для струнных и литавр, есть Ноктюрн D-dur для четырех оркестров, каждый из которых включает валторну, две скрипки, альт и виолончель. Цикл в большинстве случаев состоит из трех (реже четырех) частей с темповыми контрастами между ними. Настроение музыки светлое, приподнятое: «"ночная музыка" XVI–XVIII стол. стремится использовать "ночь" с тем, чтобы сюда внести элемент "дневного" шума и радости» [Там же].

Более камерный вариант исполнительского состава представляют 6 сонат-ноктюрнов Д. Б. Саммартини для флейты, скрипки и клавирина (ор. 7). Их цикл пока далек от классического и состоит только из двух частей, соотносящихся по темпу как «медленно-быстро» (№ 2, 4, 5, 6) или «быстро-быстро» (№ 1, 3); общее светлое, скорее «дневное» настроение отражают мажорные тональности сонат. Жизнерадостные картины ночной жизни запечатлены также в музыке струнного квинтета C-dur Л. Боккерини «Ночная музыка на улицах Мадрида». Пьесы семичастного программного цикла отображают звуки и образы никогда не спящего ночного города: удары церковного колокола, сзывающего на молитву, бой солдатского барабана, менуэт слепых нищих, подвижную энергичную пассакалью уличных певцов, марш ночной стражи. «Музыкальные ночи» в предклассический и классический периоды наполнены радостью жизни, светом и весельем: «...это – музыка "ночи, обращенной в день", музыка "дня", оспаривающего у ночи свои права» [Там же, с. 126].

В XIX в. ноктюрн утрачивает живость и эмоциональную уравновешенность, обретая в музыке романтизма образный строй и жанровые признаки, которые сегодня ассоциируются с его названием. Романтический ноктюрн органично включается в число жанровых разновидностей лирической инструментальной миниатюры – главным образом фортепианной, ставшей ведущим жанром эпохи. Ночная тематика ноктюрна отвечает запросам романтизма, его тяге к таинственному, волнующему, эмоционально-напряженному, что пробуждается в душе человека в ночное время. Мечтательная фортепианная пьеса, навеянная образами ночной природы, тишиной, открывает человеку мир красоты, любви.

Создателем жанра ноктюрна в его романтическом облике инструментальной непрограммной миниатюры считается ирландец Дж. Фильд, приехавший в Россию в начале XIX в. Музыкальный облик его 18 ноктюрнов (1810–1832) определяет ведущие признаки жанра на десятилетия вперед. К ним относится певучая мелодия широкого дыхания, ха-

рактарная для большаінства рамантычэскіх фортэпіаннх мініатюр вакальнага генезіса – гондольеры, баркаролы, романса, песні без слоў. В рытміке преваліруе мягкая сглаженнасьць трыольнасьці, вызначаючая часта і строенне метра ( $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ ). Фактура ноктюрнаў ясная, не перагружаная, тып «мелодыі з суправаджэньнем», якое, як правіла, прадставлена «арфовай» гарманічнай фігурацыяй. Дынамічныя атенкі фіксуіруюць у асновным малую і сярнюю громкасьць, адсуткіе рэзкіх пераменаў звучнасьці. Темпы нетароплівыя, ад *lento* да *moderato*. Тональнасьці большаінства ноктюрнаў мажорныя, адражаючыя настроненне светлай мечтатэльнасьці. Формы прастыя, прэобладает рэпрызная трыхчастнасьць. Асабнасьцю фортэпіаннага стыля Дж. Фільда стала непрырывна пульсіруючая педаль, ствараючая вакол мелодыі воздушную ауру медленна гаснуціх звакоў. В абразна-эмацыянальным адношннені ноктюрнаў Дж. Фільда прысуці меланхолічэскае томленне, раслабленая созерцатэльнасьць, ціхі покой. Ф. Ліст пісал: «Наіменаванне “ноктюрны” блэстячэ падходіт к тем пьесаў, якія Фільду прышло в голору назваць гэтым іменем. Ібо ўжэ первыя іх звакі пераносят нас в те часы, когда душа, освободившись от дневных тягот, погруженная в самое себя, возносится к исполненным таинственным областям звездного неба» [7, с. 417].

Наследніком жанравых традыцый фільдовскага ноктюрна стал Ф. Шопен. За дваццаць лет (1827–1846) ім ствараан 21 ноктюрн, 18 з якіх былі ізданы пры жыці, а тры ранніх – пасмертна. Как і у Дж. Фільда, мелодыя ноктюрна Ф. Шопена напевна, вакальна, полна арнаментыкі, расцвечываючай повторы мелодычэскіх фраз. По сраваеннню с Дж. Фільдом, мелодыя Ф. Шопена болей дынамічна, усложнена хромацізмамі, шырыкімі скачкамі, рэгістравымі кантрастамі і адносітса к тыпу «інструментальнай кантылены». Почты вездэ прысуцітвуе мягкая метрорытмічэская трыольнасьць. Фактура такжэ не слышкым адрлічаеца: мелодыя звачіт в суправаджэнннн гарманічэскіх фігураціяй, часта встрачаюцца «уплотняючыя» ея консонантныя дубліроўкі (октавныя, терцовыя, секставыя). Педалізація такая жэ непрырывная, как і у Дж. Фільда. Форма в большаінстве случаев трыхчастная с кантрастнай сярэднннн. І хоця в эмацыянальным адношнненнн музыка схраняет прысуціую ноктюрну сдержаннасьць, абразны строй ноктюрна у Ф. Шопена все жэ зменяеца. Ею музыка імеет не созерцатэльна-сентымантальны, а взволнованно-романтычэскы характэр, доходящы в некоторух опусах до трагычэскаго (ноктюрн № 13 *c-moll*). Эмацыянальная насыщеннасьць выражаеца в обіліі мелодычэскіх задержанннн, вспомогатэльных і проходащых альтеріроаваннх звакоў, в яркосты гарманічэскіх красок і тональных пераходаў – как в ноктюрне № 2, где ўжэ в первом чатырехтакте тональнасьць меняеца 4 раза. Бо́льшую абразную «напряженнасьць» адражает частое абрашченне ком-

позитора к минорному ладу, в котором написана половина ноктюрнов. Если ноктюрн Дж. Фильда вполне укладывается в рамки бытового музицирования, то ноктюрны Ф. Шопена – это маленькие музыкальные поэмы, охватывающие спектр эмоций от глубокой печали до почти экстатического восторга.

Ноктюрны писали многие композиторы-романтики. Известным примером является программный цикл ноктюрнов «Грезы любви» Ф. Листа. Он состоит из трех пьес (№ 1 «Высокая любовь», № 2 «Блаженная смерть», № 3 «Люби, пока любить ты можешь») со стихотворными эпиграфами немецкого поэта-романтика Л. Уланда. «Грезы любви» Ф. Листа – яркий пример воплощения состояния нарастающего любовного томления, доходящего до экстатического напряжения в последнем, третьем ноктюрне. В ноктюрах Ф. Листа присутствуют многие характерные признаки жанра, сложившиеся в музыке Дж. Фильда и Ф. Шопена: фактура мелодии с сопровождением, триольные ритмы аккомпанемента, широкие волны гармонической фигурации, мажорные тональности. Но напряженная эмоциональность диктует ноктюру новые музыкальные средства. Общий диапазон фортепианной ткани становится более широким, фактура аккомпанемента – более густой, а изложение мелодии насыщенным. Мелодия обретает более глубокий, густой тембр, погружаясь в глубину аккомпанемента, и интонационную напряженность, подчеркнутую выразительной повторностью одного и того же продолжительного звука (ноктюрн № 3). Высокая степень вариационного, тембрового и гармонического развития тематизма ведет к разрастанию развивающихся разделов, появлению импровизационных фрагментов-каденций и динамизации реприз. Традиционная для ноктюра трехчастность едва не разрушается изнутри силой музыкальных преобразований.

Светлый экстатический, но более нежный, умиротворяющий ноктюрн создал Э. Григ (№ 4 из Пятой тетради «Лирических пьес»). Гармоничное сочетание медленно парящей мелодии и красочной переливчатости гармоний, свобода ритмического «дыхания» рождает впечатление спокойной созерцательности: «Статика прекрасных созвучий господствует в импрессионистически-тонком лунном пейзаже: ночь тиха и спокойна» [5, с. 459].

Необыкновенной красоты ноктюрны создают композиторы-романтики в симфонической (увертюра «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона) и камерно-инструментальной музыке (Трио для скрипки, виолончели и фортепиано Ф. Шуберта; Струнный квартет № 2 (2-я часть) А. Бородина). В чешской музыке подобный Ноктюрн (H-dur, op. 40) есть у А. Дворжака. Первоначально этот музыкальный материал звучал в *Andante religioso* (2-я часть) струнного квартета e-moll, позже композитор превратил его в самостоятельную пьесу. Возвышенное молитвенное состояние не меняется на протяжении всего произведения. Этот эффект

образуется неторопливо разворачивающейся волнообразной мелодией, мотивной вариантностью ее развития и фактурным варьированием, отсутствием завершенных кадансов, долгой педалью на доминантовом звуке в басу. Сочетание этих средств создает почти гипнотический эффект на протяжении всего произведения.

В XIX в. ноктюрн как жанровая разновидность инструментальной (большей частью фортепианной) романтической миниатюры утверждается в творчестве представителей многих национальных композиторских школ: польской, венгерской, норвежской, чешской. Один из первых русских ноктюрнов был написан М. Глинкой в 1828 г. – Ноктюрн *Es-dur*, который, как и широко известный ноктюрн «Разлука», стилистически близок к созданным М. Глинкой романсам. Русские композиторы XIX в. (М. Балакирев, А. Глазунов, Ц. Кюи, А. Лядов, С. Ляпунов, С. Рахманинов, А. Скрябин, П. Чайковский) писали ноктюрны в основном достаточно традиционные с точки зрения жанрового образца, в которых отражались черты индивидуального авторского стиля. Ноктюрны П. Чайковского выделяются насыщенным лиризмом, выразительной напевностью мелодии, протяженностью широких фраз, прозрачностью фактуры. У А. Скрябина мелодии ноктюрна, напротив, приобретают парящую легкость, избавляются от кантиленности, певучести, сохраняя при этом меланхоличную мечтательность. Ноктюрны А. Рубинштейна отличаются большей свободой трактовки жанра. Им присущи сложные формы, отчетливость тематического контраста, динамизация репризных разделов, драматическое содержание, особенно осязаемое в Ноктюрне ор. 118, № 5, одном из последних сочинений композитора. Как отмечает Р. В. Глазунова, здесь «в идиллическую картину ночного пейзажа проникают мрачные и тревожные предчувствия грядущей смерти; взволнованная середина написана в духе шопеновских балладных драматических эпизодов» [1, с. 102].

Сложную эволюцию претерпевает фортепианный ноктюрн в творчестве Г. Форе, создателя 13 образцов этого жанра (1875–1921). Все они написаны в медленных темпах: от *adagio* до *andante*. Первые ноктюрны (№ 1–5) демонстрируют связь с романтической традицией, осложненной у Г. Форе сумрачностью, напряженностью музыкальных образов. Для этих ноктюрнов характерна выраженная напевность мелодии, нервная пульсация аккомпанемента вместо традиционных гармонических фигураций, полифонизация фактуры, заметное увеличение масштабов и усложнение формы. В последующих ноктюрнах экспрессивность музыки возрастает, хроматизированная мелодия растворяется в сложной контрапунктической фактуре. Цепи неразрешенных диссонансов, многообразии прерванных оборотов размывают гармоническую и структурную определенность, создают впечатление текучести и неустойчивости. Тому же способствуют сложные продолжительные метры ( $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{12}{8}$ ,



<sup>18/8</sup>), тяготеющие к триольности. В то же время масштабы произведений становятся меньше, а тональности – более «простыми», с малым количеством ключевых знаков. В поздних ноктюрнах (№ 10–13) исследователи отмечают образы «глубокого страдания», «атмосферу трагизма», «мучительную безнадежную скорбь», выражение ужаса войны [10, с. 150, 177, 190]. Эти состояния отражаются в медленных темпах, ритме шествения, общем траурном тоне музыки, заметном в ноктюрне № 13. К романтическим традициям жанра Г. Форте возвращается в последнем ноктюрне, отличающемся простой мелодической выразительностью длинных напевных фраз.

Таким образом, романтический ноктюрн имеет лирический образный строй мечтательного, элегического, меланхолического характера, который со временем постепенно драматизируется. Наиболее типичными музыкальными средствами воплощения образов являются напевный романсовый тематизм, изложенный в виде протяженной мелодии с фигурированным, арпеджированным сопровождением, неторопливый темп, триольный ритм, трехчастность структуры. Сложившиеся в творчестве Дж. Фильда и Ф. Шопена характерные особенности жанра сохраняли свое значение не только на протяжении XIX в., но и позже, демонстрируя его характерные признаки в ноктюрнах неромантического XX в. – у Б. Бриттена, Ф. Пуленка, Э. Сати.

1. Глазунова, Р. В. Ноктюрны в фортепианном творчестве Антона Рубинштейна / Р. В. Глазунова // Вестн. Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 2 (55) – С. 94–103.

2. Глазунова, Р. В. Становление жанра фортепианного ноктюрна в России / Р. В. Глазунова // Вестн. Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – № 2 (67) – С. 119–133.

3. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М.: Моск. консерватория, 1997. – 520 с.

4. Кузнецов, К. А. Исторические формы ноктюрна / К. А. Кузнецов. – М., 1925. – № 2. – С. 123–131.

5. Левашева, О. Эдвард Григ. Жизнь и творчество / О. Левашева; общ. ред. Д. Житомирского. – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1975. – 624 с. – (Классики мировой музыкальной культуры).

6. Ли Фанг. Эволюция стиля ноктюрна в эпоху романтизма / Ли Фанг // Создание музыки. – 2015. – № 5. – С. 153–154. – На кит. яз.: 李芳. 浪漫主义时期夜曲的风格衍变. 音乐创作. – 2015. – 第5期. – 页 153–154.

7. Лист, Ф. Джон Фильд и его ноктюрны / Ф. Лист // Избранные статьи / Ф. Лист. – М., 1959. – С. 414–420.

8. Лысюк, С. Ноктюрны Дж. Фильда в контексте идей культуры и искусства первой трети XIX века / С. Лысюк // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. праць / Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв. – Луганськ, 2010. – Вип. 12. – С. 204–218.

9. Лю Вейнинг. Краткий анализ художественных и исполнительских особенностей ноктюрнов Шопена (На примере ноктюрна ор. 9, № 1) / Лю Вейнинг // Звук Желтой реки. – 2022. – № 5. – С. 113–115. – На кит. яз.: 刘玮凝. 浅析肖邦夜曲的艺术特色及演奏特征分析 – 以 op.09, no.01为例. 黄河之声. – 2022. – 第 5 期. – 页 113–115.

10. Сигитов, С. Габриэль Форте / Сергей Сигитов. – М.: Сов. композитор, 1982. – 280 с.

## Тэорыя і гісторыя мастацтва

11. Уилсон-Диксон, Э. История христианской музыки : пер. с англ. / Эндрю Уилсон-Диксон. – СПб. : Мирт, 2001. – 428 с. – (Энцикл. христианства).

12. Цзя Чао. Исследование создания и исполнения фортепианной музыки в период романтизма: на примере ноктюрнов Шопена / Цзя Чао // Журнал Даляньского ун-та. – 2018. – № 5. – С. 81–83. – На кит. яз.: 贾超. 浪漫主义时期的钢琴曲创作与演奏研究 – 以肖邦夜曲为例. 大连大学学报. – 2018. –第 5 期. – 页 81–83.

13. Чжан Я. Исследование техник гармонии «Пяти ноктюрнов» Сати / Чжан Я // Современное и древнее культурное творчество. – 2020. – № 34. – С. 62–64. – На кит. яз.: 张娅. 萨蒂《五首夜曲》的和声技法探究. 今古文创. – 2020. – 第34 期. – 页 62–64.

14. Элькан, О. Б. Фортепианные ноктюрны Ф. Пуленка в контексте развития жанра [Электронный ресурс] / О. Б. Элькан, Е. П. Мартыненко // Научный диалог: вопросы гуманитарных исследований : сб. тезисов докл. : Междунар. онлайн-конф., Чебоксары, 2023 // Интерактив плюс. – Чебоксары, 2023. – Режим доступа: [https://interactive-plus.ru/ru/article/469143/discussion\\_platform](https://interactive-plus.ru/ru/article/469143/discussion_platform). – Дата доступа: 20.03.2024.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 28.03.2024.