

воплощенных в произведениях искусства. Именно такие китайские фильмы-биографии вызывают у зрительской аудитории сильнейший эмоциональный резонанс.

В фильме-биографии звучат фрагменты музыкальных сочинений, созданных китайскими композиторами. Фильм-биография демонстрирует и как художественное творение вдохновляет аудиторию к состраданию, слезам, вызывая сильнейший резонанс, и, тем самым, завоеывая все большую аудиторию. История жизни выдающегося музыканта рождает для потомков замечательные музыкальные шедевры и олицетворяет несломленные обстоятельствами национальное духовное богатство. В фильме-биографии история жизни музыканта переплетается с многосторонним раскрытием идей о добром, вечном, прекрасном, которые на протяжении веков воспеваются в искусстве.

Весьма часто в китайских фильмах-биографиях тесно связываются идеи национально-освободительного движения и процессы активных социокультурных преобразований в обществе. Яркими примерами таких фильмов-биографий могут служить кинокартины «Не Эр» (1959), а также «Сянь Синхай» (1994).

В байопиках о китайских музыкантах режиссеры и сценаристы акцентируют внимание на звучании традиционных китайских инструментов, чтобы подчеркнуть идею народности в творчестве композиторов. Очень часто творческие взлеты и падения, которыми изобилуют биографии композиторов, отражают пути развития национального искусства – периоды повышенного интереса к фольклору сменяются периодами стагнации, связанными с принижением ценности культурных достижений. Эти моменты исторического развития китайского традиционного искусства ярко отражены в кинофильмах «Лю Тяньхуа» и «Эрху – отражение луны в двух источниках».

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что тема, связанная с выявлением национальной специфики в фильмах-биографиях о китайских музыкантах, является малоработанной в европейском искусствоведении и нуждается во многостороннем научно-теоретическом осмыслении.

-
1. 连波著《中国传统音乐文化赏析》人民音乐出版社 2001年 313页 = Лянь, Бо. Тщательное любованье традиционной культурой китайской музыки / Бо Лянь. – Издательство народной музыки, 2001. – 313 с.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ МУЗЫКИ: К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ОБРАЗНОСТИ

Бриткевич Д. В.

кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры белорусской и мировой художественной культуры Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)

Аннотация. Статья посвящена проблеме взаимосвязи изобразительного и выразительного начал в музыкальном искусстве. В ней затрагиваются вопросы теоретические, связанные со спецификой музыки как вида искусства и трактовкой терминов «изображение» и «выражение», с творческими вопросами художественной практики.

Summary. The article is devoted to the problem of interrelation of the graphic and expressive principles in the musical art. It touches on theoretical issues related to the specific nature of music as an art form and the interpretation of the terms «image» and «expression», with creative questions of artistic practice.

Музыкальное искусство, будучи самостоятельным видом, обладает свойственной ему спецификой – является аудиальным и, соответственно, переносит реципиента в сферу аудиальных представлений, погружает его в мир бесплотных звуков, сосредотачивается на эмоциональном содержании и т.д. Музыка, безусловно, основана на особенностях слухового восприятия, обращена к нему и на первый взгляд лишена предметной наглядности, изобразительного характера ее произведений. Сфера отражения в музыке главным образом связана с воплощением явлений внешнего мира и внутреннего мира человека посредством звукового материала. По словам музыкального теоретика Б. Асафьева, задачей музыки является «сосредоточие ее выразительных возможностей на воплощении ощущаемых человеком жизненных процессов в музыкальном движении» [2, с. 75]. Несомненно, основу содержания музыкальных образов образуют, в первую очередь, эмоции, чувства, настроения людей. Иными словами в музыке «мы имеем дело, во-первых, с выражением состояний внутреннего мира человека, без обязательного изображения их внешних проявлений; во-вторых, с выражением чувств и переживаний в непрерывном развитии, динамике, во всем богатстве оттенков и взаимопереходов» [4, с. 58].

Безусловно, музыкальное искусство не обладает способностью, возможностью прямо передавать видимый облик явлений предметного мира, то есть не обладает предметной наглядностью изобразительного искусства. Также ей не под силу непосредственно передать, как в литературе, предметное содержание определенных понятий и представлений, заключенных в словах. Но данная особенность музыки, тем не менее, не указывает на ее бессодержательность, отсутствие визуальной образности и возможности изображать предметные явления или зрительно-наглядные стороны действительности. В процессе развития аудиального материала, звучания музыкального сочинения вовлекаются другие типы восприятия и мышления реципиента благодаря единству мыслительного процесса и ассоциативных связей. Так, например, В. Днепрова высказывал мысль о том, что «всякое искусство всегда изображает» [3, с. 175-176], а Ю. Кремлев категорично утверждал, что «в искусстве ничего нельзя выразить, не изображая, ... и ничего нельзя изобразить, не выражая» [5, с. 19].

Обратимся к трактовке терминов «изображение» и «выражение», которые часто употребляются в двух смыслах. Первый – широкий, общегносеологический смысл, в котором под изображением подразумевают сходство всех составляющих компонентов представленного образа с реальностью, то есть не только внешнее, но и внутреннее (эмоциональное) сходство. В таком смысле изображение является основой всякого отражения. Выражение же представляет собой идейно-эмоциональный смысл изображения. Но зачастую термины «изображение» и «выражение» используются во втором – более узком, искусствоведческом смысле. В таком значении под «изображением» подразумевают не комплексное, а всего лишь наглядное сходство образа с предметом. Остальные же виды сходства, такие как, например, эмоциональное и мыслительное обозначаются термином «выражение». Данные термины достаточно точно отражают разное значение материальной предметности, которую можно увидеть в изобразительном искусстве и материальной

предметности, которую можно услышать в музыке. Музыка, как известно, не всегда и не обязательно изображает звуками материально-предметные явления, однако важным является тот факт, что в принципе ей это доступно и музыка часто делает это, сохраняя при этом свою специфику.

В музыкальном искусстве невозможно не отметить связь с принципами визуального восприятия и выражения реальной действительности. Музыкальное изображение в музыкальном искусстве является большим и развивающимся пластом. Звуки и шумы природы, которые передают различные ее состояния, пение птиц, а также звуки, порожденные трудом и бытом человека, воплощаются в музыке, доходя порой до прямой звукоизобразительности. Однако изображение в музыке носит совсем иной сущностный характер, нежели в изобразительном искусстве. Такое изображение обладает подчиненным, второстепенным или дополнительным значением по отношению к эмоционально-смысловому содержанию музыкального произведения. Оно опосредовано слуховым опытом и лишь ассоциативно отсылает реципиента к визуальному восприятию. Музыка в данном плане лишь волнующе намекает, в то время как живопись точно характеризует. Однако важным является тот факт, что, несмотря на некоторую ограниченность музыки в изображении предметов действительности, тем не менее, она может передавать не менее точный и полный вид объекта, чем изображение, предназначенное для зрительного восприятия. В качестве примера рассмотрим изображение птицы, которая запечатлена на живописном полотне. Несомненно, она обладает объемом, расцветкой, но лишена голоса и движения. Музыка, в отличие от живописи, может передать и голос птицы (щебетанье, трель и т.д.), и движение в виде взмаха крыльев (быстрое трепетанье, плавные спокойные взмахи и т.д.), в результате «портрет» птицы будет не менее точным и конкретным, чем в статичном изображении на полотне. Примером, демонстрирующим возможность музыки звукописать, изображать различные пространственные планы (ближние и дальние) является эффект эха, воплощенный нидерландским композитором О. Лассо в хоровой пьесе «Эхо», где последнее слово каждой фразы исполняемой на форте, повторяется на пианиссимо.

Изобразительные картины можно найти, например, в «Лесных сценах» Р. Шумана, в «Годах странствий» Ф. Листа, в «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза, а также в симфонических эпизодах опер Р. Вагнера и других произведениях романтиков. Эмоционально значимые картины природы в данных сочинениях были дополнены изображением слышимого (звуками, интонациями, ритмами реальной жизни) в результате чего у реципиента возникали в воображении образы видимого, появлялись разнообразные зрительные ассоциации. Звукоизобразительные возможности музыки у композиторов-романтиков сочетались с ее эмоционально-выразительными возможностями, однако следует отметить, что изобразительность никогда не была самодовлеющей и, соответственно, не подавляла напевно-интонационную природу музыкального образа, не переходила в чисто внешние эффекты.

Специфика музыки, ее главное назначение и функция – выразительность, а звукоизобразительные приемы подчиняются ей. Ярким подтверждением этому является инструментальный эпизод «Полет шмеля» из оперы Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Бесперывное кружащееся движение не только изображает полет и жужжание шмеля, но и выражает нетерпение Гвидона, которого «грусть-тоска съедает». Схожий выразительный смысл звукоизобразительного приема можно заметить и в песнях Р. Шумана. Так, например, в балладе «Лесной царь» оstinатный

ритм фортепианного сопровождения, которым пронизана музыкальная форма данного произведения, рождает чувство тревоги. В «Гретхен за прялкой» непрерывно кружащаяся ритмическая фигура сопровождения, изображающая жужжание веретена, создает атмосферу тоски, монотонных будней, что, в свою очередь, влияет на восприятие молодого Фауста в глазах Гретхен как прекрасного героя. Необходимо отметить, что моменты кульминаций (трагической в балладе и восторженной в песне) в обоих произведениях отмечены остановкой остиной ритмоформулы, изменением фактуры сопровождения, а также отказом композитора от звукоподражания и обостренностью гармонических средств, безусловно подчеркивающих психологизм ситуации.

Черты изобразительности музыки особенно ярко проявились в творчестве композитора-импрессиониста К. Дебюсси. Он был тончайшим живописцем в музыке, его музыкальные сочинения изобилуют звукоизобразительными ассоциациями. Например, симфонические эскизы «Море» озаглавлены «На море от зари до полудня», «Игры волн», «Диалог ветра и моря»; сюита «Ноктюрны» включает в себя «Празднество», «Облака», «Сирены». Не менее изобразительны названия его прелюдий «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Шаги на снегу», «Девушка с волосами цвета льна», «Затонувший собор», «Терраса, освещенная лунным светом», «Фейерверк» и др. В фортепианной пьесе К. Дебюсси «Затонувший собор» гармонический язык лишен напряженности, фактурные и тембровые приемы создают то зыбкие и прозрачные, то плотные и гулкие звучания. Звукопись композитора рисует в воображении слушателя визуальную иллюзию собора, который поднимается сквозь толщу вод и вновь погружается в их глубину. Растворенная в гармоническом комплексе линия мелодии, рождает в музыке размытые очертания храма. Музыкальное чувство природы наполняло его сочинения изобразительной наполненностью, ощущением воздуха и света, подобно картинам художников-импрессионистов. Соответственно, в музыке возникали новые ладовые, метроритмические, фактурные и оркестровые приемы, посредством которых композитор изображал явления природы – зори, закаты, лунные и солнечные пейзажи, мерцание переливов света, контрасты света и тени и т.д. Музыковед В. Бобровский называет симфонические сюиты К. Дебюсси «движущимися пейзажами». Он пишет: «Если проводить аналогии с живописью, а они в отношении К. Дебюсси вполне правомерны, то можно сказать, что именно музыка оказалась способной, сочетая воплощение объективной красоты с психологическими глубинами, передать этот специфический комплекс в движении, в непрерывно изменяющемся колорите» [6, с. 101]. Подобное синестетическое мышление композитора способно средствами музыки воплотить образы моря, лунного света, облаков и отражений в воде.

Основополагающую роль живописи в своих прозрениях и открытиях отмечал представитель второй волны русского авангарда Э. Денисов. Он считал, что живопись дала ему больше, чем музыкальные произведения, породив особенности его образного мышления, языка, становления и развития музыкальной мысли. Об этом свидетельствует фортепианная пьеса «Знаки на белом». В данной миниатюре композитор предстал как художник-импрессионист, рисующий на белом музыкальном холсте причудливые образы. Белое пространство своего звукового полотна композитор изображает высоким регистром фортепиано, прозрачностью фактуры, паузами и ферматами, словно застывшими и повисшими в воздухе. Помимо этого фиксация мгновений «ускользающей натуры», вариативность повторов, каждый

раз по-новому освещающих отдельные звуки, интонации, гармонические комплексы, тонкая вязь пассажей, растворяющих тему-образ; сонорные эффекты, окутывающие бесстрастные «белые ноты» прихотливыми «всплесками», таинственными «возгласами», озаряющими их бликами, проблесками аккордов-соноров, создают ощущение зачарованности, погружения в таинственные глубины и вызывают ассоциации с живописной манерой художников-импрессионистов [1, с. 26]. Изобразительностью отмечено и произведение швейцарско-французского композитора А. Онеггера «Пасифик-231» («Pacific-231»). В данном сочинении с помощью оркестровых средств автор достаточно точно изображает звуки паровоза, который медленно отправляется со станции и постепенно набирает скорость.

Музыка как вид искусства обладает достаточно сложной структурой специфических и неспецифических выразительных средств, которые исторически возникали и развивались в определенных системах музыкального мышления. Физический материал музыкального искусства (звук) становится изобразительно-выразительным средством, благодаря которому данный вид презентует, транслирует себя в художественном пространстве произведения, а также расширяет область чувств и смыслов, образуя единство изобразительно-выразительных начал для отражения действительности.

1. Александрова, Н. В. Ассоциативность художественного мышления : учеб. пособие / Н.В. Александрова. – Минск : РИВШ БГУ, 2004. – 202 с.
2. Асафьев, Б. В. Критические статьи и рецензии / Б. В. Асафьев. – М.-Л. : Музыка, 1967. – 300 с.
3. Днепров, В. Д. Проблемы реализма / В. Д. Днепров. – Л. : Сов. писатель, 1960. – 351 с.
4. Зись, А. Я. Виды искусства / А. Я. Зись. – М. : Знание, 1979. – 128 с.
5. Кремлев, Ю. А. Очерки по вопросам музыкальной эстетики / Ю.А. Кремлев. – М. : Музгиз, 1957. – 242 с.
6. Музыка XX века: Очерки. В 2 ч. – М. : Музыка, 1976. – Ч.1, Кн.1 – 367 с.

СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ КЕРАМІКА. ПЛЕНЭРЫ «АРТ-ЖЫЖАЛЬ»

Васюк Т. І.

*дацэнт кафедры народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў (г. Мінск)*

***Анотацыя.** В статье автор освещает процесс развития нового направления в декоративно-прикладном искусстве Беларуси XXI столетия. В ней излагаются вопросы по определению синтеза авторской формы и древней обработки глины, подводятся итоги проведения 17 международных пленэров «Арт-Жыжаль», результатом которых явились реконструкция и дальнейшее совершенствование древних технологий «обвары» и «раку».*

***Summary.** In the article the author covers the development of a new direction in the decorative and applied art of Belarus of the 21st century. It sets out the questions on determining the synthesis of the author's form and the ancient processing of clay, sums up the results of 17 international plein airs «Art-Zhyzhal», which resulted in the reconstruction and further improvement of the ancient technologies «decoction» and «cancer».*

Міжнародныя пленэры «Арт-Жыжаль» маюць вялікае значэнне для развіцця