

библиографической деятельности сложились три основных подхода к исследованию данной проблемы: психолого-педагогический, информационно-библиографический и информационно-социологический. Каждый из них стремится выявить нюансы поисковой и других видов деятельности библиотек не только по предоставлению информации в сфере искусств, но и по формированию знания в названной сфере.

Таким образом, для усиления эффективности поисковой деятельности во многоотраслевом комплексе искусств возможно построение матрицы, по вертикали которой расположены пользователи искусства, а по горизонтали – материалы Интернета. Причем учитывается, что основной формой представления информации в Интернете являются не только тексты, но и аудио- и видеодокументы, иллюстрации, ноты и др., а пользователь взаимодействует с Интернетом не только посредством текстов. Нахождение корреляции предполагает решение узлового вопроса – критерия поиска, т. е. принципа сопоставления поискового образа и его удовлетворения.

---

1. Бавин, С. П. К вопросу об изменении парадигмы литературной рекомендательной библиографией в последней трети XX века (социокультурный аспект) / С. П. Бавин // Парадигмы XXI века: информационное общество, информационное мировоззрение, информационная культура : материалы Междунар. науч. конф. Краснодар, 16–18 сент. 2002 г. – Краснодар, 2002. – С. 367–370.

2. Галеева, И. С. Путеводитель библиографа по Интернету : учеб.-практ. пособие / И. С. Галеева. – СПб. : Профессия, 2013. – 240 с.

*Сунн Юй,*

*соискатель ученой степени кандидата наук*

## **ВЛИЯНИЕ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА ТВОРЧЕСТВО ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (XVII – первая половина XX в.)**

Представители европейского музыкального искусства на определенной стадии его развития обратились к китайской тематике, начали осваивать в своем творчестве особенности древнекитайской культуры. И европейская музыка пережила не-

сколько этапов развития, характеризующихся различной степенью внедрения в нее элементов китайской культуры. В различные исторические периоды композиторы по-разному подходили к воплощению эстетики китайских художественных образов и стилей: посредством сочетания восточных и западных тем и сюжетов, постижением философии и искусства философской поэзии, внедрением китайских мотивов в музыкальную ткань своих произведений и т. д.

Благодаря распространению и утверждению китайской тематики в Европе в искусстве барокко и рококо интерес к ней стал четко прослеживаться и в музыкальном искусстве XVII–XVIII вв. В этот период европейцы познакомились со многими литературными произведениями Китая. Так, в XVIII в. была переведена на несколько европейских языков одна из ведущих конфуцианских книг «И цзин» («Книга перемен»); трагедия Вольтера «Китайский сирота» была создана по мотивам пьесы Цзи Цзюньсяна «Сирота из рода Чжао», переведенной в первой трети XVIII в., и т. д.

До XIX в. среди музыкальных произведений западноевропейских авторов, связанных с китайскими образами и темами, преобладали музыкально-сценические произведения, а также инструментальные произведения, предназначенные для исполнения в театре (сопровождения драматических пьес). Например, опера «Роланд» Ж.-Б. Люлли (1685), комическая опера «Китайская принцесса» А. Р. Лесажа и Ж. Ф. д'Орневаля (1729), комическая опера (театральная серенада) «Китаянки» К. В. фон Глюка (1754). «Китаянки» Глюка – «это классический образец шинуазри, моды на все экзотическое, на которую позже отозвались Моцарт с Россини... Придуманый европейцами Восток стал символом богатства, утонченности и изыска, импонирующим входящему в обиход рококо» [1, с. 4].

В XIX в. композиторы стали применять оригинальный восточный музыкальный материал для стилизового обогащения сочинений. Среди таких деятелей искусства был К. М. фон Вебер, который в увертюре к музыке для драматического спектакля «Турандот» (1821), созданного Ф. Шиллером по мотивам одноименной сказки К. Гоцци, использовал подлинные китайские мелодии.

В музыке конца XIX – начала XX в. наблюдались одновременно два процесса. С одной стороны, это повышение интереса европейцев к китайской тематике. С другой стороны, это процесс «европеизации» китайского искусства, освоения его деятелями традиций и принципов европейского искусства. К китайской тематике обращались такие западные композиторы, как М. Равель (пьеса для симфонического оркестра «Дурнушка, императрица пагод» из цикла «Моя матушка Гусыня»), Ф. Крейслер (миниатюра для скрипки и фортепиано «Китайский тамбурин»), К. Дебюсси (пьеса «Пагоды» из фортепианного цикла «Эстампы»).

Появление таких произведений, как «Песнь о Земле» Г. Малера (написанная по мотивам китайской поэзии), опера «Турандот» Дж. Пуччини, одноактный балет «Чудесный мандарин» Б. Бартока, опера «Никсон в Китае» Дж. Адамса, балет «Красный мак» Р. М. Глиэра и др., свидетельствует уже об устойчивых взаимосвязях между китайской и европейской культурой. В романтической комической опере «Турандот» Ф. Бузони использованы «китайские» сюжеты, заимствованные из английских и немецких произведений XVIII–XIX вв. И. Ф. Стравинский также сознательно уделял внимание китайской тематике, начав в 1908 г. создание оперы «Соловей» по мотивам одноименной «китайской» сказки Г. Х. Андерсена. В дальнейшем композитор дважды использовал в своем творчестве материалы оперы «Соловей» – в симфонической поэме «Песнь соловья» и в переложении для скрипки и фортепиано двух фрагментов из этой оперы (1932).

Выдающимися образцами произведений «в китайском стиле» конца XIX – начала XX в. являются и две «Китайские сюиты» для оркестра русского композитора С. Н. Василенко. В его произведениях отчетливо прослеживается эстетический принцип сочетания традиций импрессионизма и русского романтизма (классическим примером чему служит VI часть первой «Китайской сюиты»).

В начале XX в. под влиянием символизма в европейском музыкальном искусстве постепенно сформировался целый круг произведений, связанных с образами Древнего Востока. Прежде всего, это вокальные произведения в сопровождении фортепиано, камерного оркестра или особого небольшого оркестра.

Характерными являются произведения Г. Малера и К. Дебюсси. Так, например, К. Дебюсси наделил свой романс «Китайский рондель» особой поэтичностью, присущей восточной культуре.

Обращаясь к китайской поэзии, композиторы в большей степени опирались на поэзию времен Танской династии. Европейские деятели искусства были знакомы с китайской лирикой благодаря переводам Х. Бетге, Ф. Туссэна, А. Вэйли, Н. Гумилева, А. Ахматовой, М. Рудницкого на многие европейские языки, включая французский, немецкий, голландский, английский, русский, украинский и др. Такие переводы явились основой для сочинения произведений камерной, вокальной и хоровой музыки различной тематики. Так, английский композитор Б. Бриттен на основе стихотворений китайских поэтов танской эпохи в переводе синоведа А. Вэйли создал цикл «Китайские песни». Многие тексты из стихотворного сборника «Фарфоровый павильон» (в переводе Н. Гумилева) также были положены на музыку. Наиболее популярным среди европейских композиторов стал поэтический сборник «Китайская флейта» (в переводе Х. Бетге).

В музыкальных произведениях различных жанров, созданных европейскими композиторами в середине XX в., можно заметить еще больший интерес к китайскому музыкальному искусству. Так, например, немецкий композитор П. Хиндемит использовал несколько китайских мелодий в качестве основной темы для фуги.

Представители экспериментального творческого авангарда в западной музыке в качестве идейного принципа использовали основы древнекитайской философии. Классическим примером тому являются сочинения представителя американского авангарда композитора Дж. Кейджа, который в своем творчестве использовал символы восьми триграмм (особых знаков, воплощающих собой строгий порядок циклического развертывания вселенского бытия) и искусство гадания по «Книге перемен». Концепция исходного космогенеза в китайской философии нашла отражение в творчестве русского композитора Б. Тищенко, который написал три хора на древние китайские стихи эпохи циньской династии – «В весеннем лесу», «Солнце запылало над землей» и «В весеннем саду».

Написанные западными композиторами произведения инструментальной музыки оказались наиболее близки к китайскому музыкальному искусству. Русский и американский композитор А. Черепнин (1899–1977), который долгое время прожил в Китае, создал немало произведений китайской тематики. Это симфония № 3 (1952), концерт для фортепиано с оркестром № 4 «Китайская фантазия» (1947), цикл «Пять концертных этюдов» (1934–1936, включающий этюды «Театр теней», «Лютня», «Посвящение Китаю», «Гиньоль, кукла французского ярмарочного театра XVIII века», «Хвалебная песнь»), симфония № 4 (1957, часть 1 «Сон в восточных покоях», часть 2 «Жертва любви Ян Гуйфэй», часть 3 «Дорога в провинцию Юньнань»).

Все вышеперечисленные явления и факты свидетельствуют о развитии взаимосвязей между китайской и европейской музыкальной культурой в конце XIX–первой половине XX вв. Особенностью данного периода является рост числа произведений камерной и камерно-вокальной музыки, созданных на основе профессиональных переводов китайской поэзии разных времен. Наиболее глубоко китайское мировоззрение и эстетическое мышление воплощены в следующих произведениях: цикл «Сычуаньские элегии» Н. Сидельникова на стихи китайского поэта Ду Фу, состоящий из 9 номеров для хора, флейты, арфы и виброфона; вокальный цикл «Песни странника» для баритона и фортепиано на стихи Ван Вэя, Бо Цзюйи и Хэ Чжичжана (1941–1942) Г. Свиридова; вокальный цикл «Страдания юности» Э. Денисова; «Три песни на стихи Тао Юаньмина» для голоса и фортепиано Л. Десятникова.

Таким образом, отражение в профессиональной музыке европейских стран в различные эпохи образов, связанных с китайскими культурными традициями, носило исторически обусловленный характер. Эпохи барокко и рококо положили начало процессу стилизации внешних особенностей китайского музыкального искусства европейскими композиторами преимущественно в области музыкального театра. В дальнейшем композиторы обратились к постижению элементов древнекитайской философии – ее эстетических и мировоззренческих принципов и идей и внедрению в европейское музыкальное искусство посредством заимствования и отражения тематики, образ-

ности, форм музыкального выражения в области инструментальной, хоровой, камерной и вокально-инструментальной музыки. В XX в. особое внимание музыкантов стали привлекать различные формы поэтического искусства времен Танской и Юаньской династий и аутентичная китайская музыка в качестве ведущей темы музыкального произведения.

---

1. Ключникова, Е. Китайский Глюк / Е. Ключникова // Музыкальное обозрение. – 2014. – № 2 (март-апр.). – С. 4.

*Тан Вэнчан, аспирант*

### **ОБРАЗ ДРАКОНА-ЦМОКА В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ**

Образ дракона является универсальным, поскольку присутствует «в мифологии и мифопоэтической традиции различных культур – древнегреческой, германской, скандинавской, англосаксонской, английской, древнерусской, восточной и др.» [2, с. 106]. Следует отметить тот факт, что к драконам обычно относят разумных мифологических существ, обладающих умением летать и дышать огнем. Практически все народы в своих мифах презентуют данный фантастический персонаж, чаще всего связывая его с культом водоемов или подземных пещер [3, с. 74].

В белорусской мифологии образ дракона, несмотря на достаточное количество фольклорного материала, является малоизученным и требующим доскональных исследований. Обратившись к различным источникам, повествующим об этом мифологическом существе на территории Беларуси, мы пришли к выводу, что наиболее известным «видом» дракона, существующим в белорусской мифологии, является цмок – образ довольно неоднозначный, поскольку в нем неразрывно сосуществуют как вымысел, так и доля реальности, а описания его внешнего вида разнообразны и противоречивы.

Рассматривая различные воплощения образа дракона-цмока в белорусском изобразительном искусстве, мы не обнаружили его изображения в картинах художников вплоть до начала XX в. Возможно, это связано с олицетворением данного пер-