

Сяньлян Чжан

## **Особенности музыкальности мышления в китайском и европейском искусстве**

*Сравниваются характерные черты и отличия китайских и европейских музыкальных произведений, выявляются особенности взаимодействия музыки с изобразительным и хореографическим искусством. Музыкальность в китайском и европейском искусстве автор рассматривает как характеристику эстетического качества.*

Музыкальность имеет две формы проявления: во-первых, в качестве внутренней способности она представлена в духовном мире человека; во-вторых, как эстетическое свойство она присуща произведениям искусства. Эти формы взаимосвязаны: существующая в духовном мире человека музыкальность проявляется в произведениях искусства. Иными словами, в зависимости от того, насколько человек обладает музыкальностью как субъект художественной деятельности, настолько в его произведениях воплощаются черты соответствующего эстетического свойства. Особенности музыкальности китайцев и европейцев порождают разнообразные воплощения в произведениях китайского и европейского искусства.

*Целью статьи* является анализ проявлений музыкальности как характеристики эстетических свойств в китайском и европейском искусстве.

Характерные черты китайских и европейских музыкальных произведений, помимо отличий в эмоциях, идеях и мышлении, проявляются в форме, музыкальном языке и используемых средствах выразительности.

Мелодия является важнейшим языком музыкальной выразительности. Что касается традиционной китайской музыки, «мелодия зачастую представляет музыку в целом, даже во всей ее совокупности» [1, с. 67]. В виду линейности музыкального мышления китайцев мелодия в сравнении с другими средствами выразительности достигла высшей точки развития. Мелодии китайской музыки отличаются свободой и плавностью, которые не упорядочены формой композиции. В особенности это касается музыки для гуциня, где практически в каждой ноте существует возможность свободного самовыражения исполнителя, поэтому одна и та же пьеса, исполненная различными музыкантами и даже одним и тем же человеком в различных условиях, может порождать новые музыкальные эффекты и эмоциональное содержание, что является выражением единства музыки и человека.

Мелодия европейской музыки строится на основе развития лейтмотива, она имеет упорядоченную структуру, логичность построения, чет-

кое разделение на части. В европейской музыке мелодия редко звучит в сольном исполнении, обычно выполняя задачу передачи эмоций при помощи гармонии. Гармония «расширяет музыкальную полифоническую напряженность, совершенствует логичность композиции, но вместе с тем это приводит к ограниченности свободы развития для мелодии и ритма» [2, с. 40].

Традиционная китайская музыка преимущественно использует пятиступенный звукоряд: «гун» (до), «шан» (ре), «цзюэ» (ми), «чжи» (соль), «юй» (ля). Если добавить недоминантные ступени, то можно получить шести- или семиступенный звукоряд. Хотя между всеми ступенями звукоряда существует разделение на основную и второстепенную<sup>5</sup>, но ярко выраженные тяготения отсутствуют. Мелодия может начинаться с любой ступени и завершаться также любой, лад обычно свободный. Поэтому для традиционной китайской музыки роль и значение лада несравнимы по важности с мелодией, а мелодия является единственным справочным стандартом определения лада.

Что касается европейской музыки, роль лада очень важна. Мелодии европейской музыки, гармонии, полифония и структура формы строятся на базе лада. Европейская музыка в основном использует семиступенный звукоряд, где каждая ступень фиксирована с сильным тяготением. Диссонирующие интервалы в мелодии и аккорде обязательно должны разрешаться согласно тяготению ступеней звукоряда, что стало основным правилом развития европейской музыки. Хотя в XX в. в европейской музыке появилось такое явление, как атональная музыка, но по-прежнему нельзя полностью отбрасывать глубокое влияние лада на музыку.

Что касается гармонии, то в древней китайской музыке гармония практически отсутствовала, более того, отсутствовали обобщающие учения о гармонии. В китайской народной музыке существует особое явление многоголосия, когда интервалы между голосами составляют кварты или квинты, и в музыке достигается эффект, похожий на гармонию. Вплоть до середины XX в. китайские музыканты использовали европейскую теорию гармонии в сочетании с особенностями компоновки голосов в китайской народной музыке, что сформировало теоретическую систему гармонии с национальными особенностями. Цель этого заключалась в обогащении уровней и колорита звучания, создании музыкальной атмосферы, тогда как тяготение аккордов и значение ступеней проявлялись не очень явно. Европейское учение о гармонии построено на базе теории лада, оно очень сильно подчеркивает функции

<sup>5</sup> В древнем трактате о музыке «Юэ-цзи» сказано: «Гун является правителем, шан – министром, цзюэ – народом, чжэн – событиями, юй – предметами». Как видно из этого, статус тона «гун» в древней китайской музыке является непоколебимым, он считается основным, тогда как все прочие – вспомогательными.

лада и тяготение аккордов, поэтому определение лада в европейской музыке в основном опирается на гармонию, а не мелодию, что разительно отличает ее от китайской музыки.

Отличия между китайской и европейской музыкой в плане ритма в основном проявляются в его определенности. Китайская музыка в основном представлена одноголосной мелодией, она не скована ограничениями полифонии и гармонии, поэтому достаточно свободна в плане ритма, ее характерной особенностью является ритмическая неопределенность. Однако для ритма в китайской музыке отнюдь не характерно отсутствие упорядоченности. Как отмечал Сюй Дачунь (эпоха Цин), «Фиксированный метр отсутствует, но он повсюду, <...> отсутствие определенного ритма превозмогает определенный ритм» [3, с. 66]. Ритм в китайской музыке находится не в нотах, а в чувствах исполнителя, он полностью раскрывает гармоничное единство человека и музыки. Ритм европейской музыки в основном относительно упорядоченный, правило сильных и слабых долей такта очень четко проявляется и остается неизменным. Поэтому для европейской музыки присуще сильное чувство ритма, несмотря на дозволение некоторой свободы в отдельных местах и относительную нескованность в определенных рамках.

Что касается композиции музыкальных форм, то между китайской и европейской музыкой также проявляются очевидные различия. Особенностью композиции китайских музыкальных форм можно назвать стремление к противопоставлению в рамках единства. Традиционная китайская музыка основана на мелодии, она придает большое значение передаче чувств, эмоции и мелодия соединяются в композиции формы. Музыкальность китайцев обладает характерными чертами «золотой середины», «бесстрастности», поэтому мелодия, как правило, имеет ровный, плавный рисунок. В силу необходимости соответствия закономерностям развития природы композиция форм является однообразной. Противопоставление форм находит свое конкретное проявление в том, что «на базе рефренов создаются частичные, местные вариации раскрытия темы с импровизационным характером, путем изменений ритма и темпа реализуется компоновка музыкальной композиции» [2, с. 61]. В европейской музыке подчеркивается элемент противопоставления в музыкальной композиции, в рамках противопоставления постоянно ведется поиск единства, проявляется стремление к драматическому конфликту в музыке, чтобы сформировать огромную движущую силу для музыкального развития. Конкретным проявлением является противопоставление характеров, сильных и слабых долей, тембров, темпов, тональностей, эмоций между темами, голосами, частями, фразами, что создает различные строгие формы композиции с ярко выраженной логичностью. В европейской музыке часто используются повторы фраз и частей или же возвращение к изначальной тональности

после модуляции для проявления единства композиции. Обобщая все вышеизложенное, можно сказать, что формы композиции европейской музыки делают акцент на противопоставление, симметрию, сопоставление и математическую логику, в полной мере отражая рациональный характер музыкальности европейцев.

Для творцов искусства чувственные переживания и эстетический опыт, вынесенные из практической музыкальной деятельности, кажутся очень важными, они не только могут стать источником вдохновения, но одновременно составной частью их эстетической психики. В процессе творчества авторы под воздействием собственного художественного мышления осознанно или бессознательно заимствуют музыкальный язык и средства выразительности для того, чтобы добавить чувственные переживания в художественное произведение, тем самым выражая в нем некоторые музыкальные черты. Иными словами, различия в художественных чертах китайских и европейских музыкальных произведений опосредованно приводят к проявлению соответствующих особенностей в произведениях китайской и европейской живописи и хореографии.

Изобразительные методы китайской живописи основаны на линии, тогда как колорит играет вспомогательную роль. Линия – самый лаконичный и абстрактный художественный язык китайской живописи, который не только передает образ и структуру предмета, но и является проявлением характера, моральных принципов и духовного мира художника.

Линия стала основным изобразительным методом китайской живописи, что неразрывно связано с используемыми в ней материалами – кисточкой, тушью и бумагой. Тушь является материалом на водной основе, она обладает такими особенностями, как подвижность и текучесть, но ее свойства по образованию слоя несравнимы с масляными красками, тушь нельзя наносить слоями. Помимо этого, китайская бумага для рисования не позволяет наносить тушь повторно или делать какие-то корректировки, поэтому остающиеся на бумаге следы туши отличаются крайним разнообразием линий.

Богатая изменчивость линий реализуется художником при помощи комбинированного использования динамики линий, изменений темпа, взлетов и падений и прочих художественно-выразительных средств. Особое внимание в мелодии китайской музыки уделяется ее плавности и красоте не стесненных правилами животрепещущих изменений, акцент делается на легком и тяжелом, медленном и стремительном, извилистом и прямом, твердом и мягком и прочих богатых переходах. И традиционная китайская живопись, и традиционная китайская музыка воссоздают одну и ту же красоту линейного рисунка, что соответствует не только естественным закономерностям развития объекта, но также

и эстетическим ментальным запросам китайского народа. Именно этим объясняется такой ярко выраженный музыкальный мелодический характер, присущий китайской живописи.

Европейцы рассматривают природу как объективный предмет исследования и используют научный подход к исследованию законов природного мира. В области искусства живопись считается дисциплиной, реалистично отражающей объективные вещи. Итальянский художник Леонардо да Винчи (1452–1519) утверждал: «Сердце художника должно быть подобно зеркалу, неприкрыто отражать материальные образы перед ним» [4, с. 28]. В сущности, европейская живопись делает акцент на реалистичное копирование объективных предметов, объемный эффект, создаваемый геометрической композицией, перспективой и пропорциями, светотенью. Использование красок в европейской масляной живописи отличается возможностью накладывать их одну на другую, богатым колоритом, явным ощущением многослойности, но в ней сложно сформировать свободные продолжительные линии. Такие полотна вызывают у людей ассоциации с объемным, колоритным эффектом звучания европейской музыки с ее многоголосными переплетениями. Французский художник Поль Гоген (1848–1903) говорил: «Впечатление, создаваемое простой композицией из цвета, света и тени, похоже на музыку, исполняемую полотном» [5, с. 47]. Поэтому можно утверждать, что музыкальность европейской живописи обладает характерной чертой «вертикального многоголосия».

Китайская традиционная живопись в плане композиции обладает характерной свободой и индивидуальностью, зачастую в ней присутствует элемент импровизации. В процессе творчества китайские художники не наблюдают объект с фиксированной точки зрения, поэтому линии не подвержены ограничениям форм, светотени, колорита и принципа перспективы. В композиции полотна может содержаться множество фокусов, зритель как будто перемещается во время просмотра, поэтому китайские картины могут быть нарисованы на длинных полотнах и создавать очень широкое поле для обозрения. В фокусах и сценах полотна сочетаются разреженность и плотность, мнимое и реальное порождают друг друга. Хотя структуризация композиции осуществляется не строго по принципам геометрии, – все разбросано в живописном порядке, что заставляет с чрезвычайным интересом изучать картину. Художник основывается на интуиции и воображении, добивается сбалансированных отношений внешней и внутренней формы, чувств и пейзажа, фантазии и действительности при помощи философских методов, создавая картину и идею, которую можно постигнуть, но нельзя выразить словами. Поэтому в аспекте композиции полотна традиционная китайская живопись отличается свободой ритма, музыкальностью свободной композиции. Как описывал данное явление китайский философ, специалист по



эстетике Цзун Байхуа (1897–1986), «Художник при помощи густых и редких мазков кисти, переплетения точек и линий сочетания света и тени, мнимого и реального пишет картину, как музыку» [6, с. 112].

Композиция картин в европейской живописи рациональная. Общие концепции традиционной европейской живописи базируются на основе визуального впечатления при условии фиксированного источника света и угла обзора, для нее характерно ярко выраженное ощущение зрительного восприятия, установленного естественного пространства. Поэтому европейская живопись уделяет большое внимание использованию перспективы, отношения пространственной ориентации художника относительно объективного предмета. С этой точки зрения европейская живопись и музыка обладают характерными строгостью и рассудочностью. Поэтому «европейская живопись является научной, а китайская – философской» [7, с. 115].

Характерные черты китайской и европейской музыки в плане ритма точно так же проявляются в ритме китайской и европейской хореографии.

Музыке и танцу присущи характерные черты временного искусства, они содержат ритм, который является их общим художественным языком. Ритм – это мост, соединяющий танец и музыку, которые обладают естественной взаимодополняемостью. В особенности в хореографическом искусстве единство этих двух элементов помогает более точной и сильной передаче чувств.

Ритм традиционной китайской музыки относительно свободный, ему присуща характерная черта неопределенности. Древняя китайская музыка и танец неразрывно связаны между собой, зачастую этот вид искусства называли «юэу» («юэ» – музыка, «у» – танец). Они не только совпадают по ритму, но проявляют высокую степень единства в аспекте функций, смысла, эмоций, содержания. В ходе развития музыкального искусства музыка откололась от танца и стала самостоятельным видом искусства, но классический китайский танец имеет музыкальное сопровождение. Роли музыки и танца изменились. Статус музыки из изначально подчиняющегося танцу искусства сменился на главенствующий. Танец стал приспособляться к развитию музыки, соответствует мелодиям музыки, ритмам, композиции, эмоциям. Поэтому классическая китайская хореография обладает характерными ритмическими чертами традиционной китайской музыки.

Что касается ритма и композиции европейского танца, то он, безусловно, находится под влиянием европейской музыки. Европейская танцевальная музыка заимствовала ритмы танца и постепенно сформировала балет, менуэт, танго, болеро, мазурку и прочие независимые музыкальные формы. В ходе развития музыкального искусства танцевальная музыка стала занимать важное место, активно развиваться, став одной

из самых любимых форм творчества композиторов, а также подарила миру множество популярных произведений. Ритмы и композиция музыкальных произведений сильно влияли на танец, зачастую хореографы создавали свои постановки, исходя из самой музыки. Например, повтор основной музыкальной темы вызывает повторения движений в танце, изменения тональности музыки вызывают изменения в положениях танца, смена партий, исполняемых сольно или оркестром, вызывает соответствующие изменения в исполнении танца. Отношения соответствия в определенной степени расширяют выразительные возможности танца. Благодаря направляющей роли музыкального ритма и композиции, танец приобретает сильное ощущение ритма и дополнительную выразительность. Можно утверждать, что музыкальность европейского танца обладает четким ритмом и завершенной композицией.

В 1922 г. советский хореограф Ф. В. Лопухов впервые предложил теорию хореографической симфонии. Он утверждал, что создание танца должно начинаться с музыки, одновременно с поиском форм движений, соответствующих каждой музыкальной части, всеми силами следует стараться добиться единства музыки и танца. Лопухов отмечал: «Симфонический танец обладает определяющей характерной чертой – это принцип раскрытия основной темы танца» [8, с. 5]. Под основной темой танца здесь подразумевается то, что основные движения, которые могут выразить относительно четкие хореографические образы, обладают такими чертами, как обобщенность, многозначность и растяжимость. Приемы развития основной темы в музыке весьма богаты, они включают рефрены, в том числе вариативные инверсии, секвенции, обращения, разложение и комбинирование, расширение и сужение и т. д. Благодаря этим приемам основная музыкальная тема развивается и становится достаточно большой по масштабам музыкальной фразой, пассажем, частью, а основная тема танца может развиваться до размеров фразы, па, сцены. Поэтому можно утверждать, что приемы развития музыки и композиция оказали глубокое влияние на выразительные методы и композицию балетной хореографии, в результате чего в балетной хореографии XX в. проявляются ярко выраженные черты «симфоничности».

Разнообразие проявлений музыкальности в китайском и европейском искусстве создает сложную ситуацию. Начиная с древности, в ходе развития торгового и культурного взаимодействия Китая и европейских стран искусство находится в состоянии постоянного контакта, обмена и заимствования. В особенности в XX в., когда европейское искусство развивалось быстрыми темпами, возникали различные художественные школы и направления с разными художественными концепциями и характерными чертами. В силу определенных социально-исторических причин китайскому искусству в XX в. присущи более медленные тем-

пы развіцця. Вмесце с тем Китай постоянно воспринимает и заимствует инновации в европейском искусстве. Одновременно европейские мастера искусства заимствуют элементы китайского искусства, используют их в своем творчестве. В целом в XX в. различия между китайским и европейским искусством постепенно стираются, проявляется все больше схожих черт, музыкальность китайского и европейского искусства постепенно сближается.

1. 王次沼. 中国传统音乐文化中的人文精神 音乐研究 1991年第4期, 页 66-68 = Ван, Цычжао. Дух гуманности в традиционной китайской музыкальной культуре / Цычжао Ван // Музыкальные исследования. – 1991. – № 4. – С. 66-68.
2. 李姝. 中西音乐美学比较研究 博士 艺术学 成都 四川大学, 2007. – 179 页 = Ли, Шу. Сравнительные исследования китайской и западной музыкальной эстетики : дис. ... канд. искусствоведения / Шу Ли. – Чэнду, 2007. – 179 с.
3. 徐大椿. 乐府传声译注 北京 中国戏剧出版社, 1982. – 170 页 = Сюй, Дачунь. Переводы и комментарии к данным Музыкальной палаты / Дачунь Сюй. – Пекин : Китайский театр, 1982. – 170 с.
4. 列奥纳多·达·芬奇. 达·芬奇论绘画 桂林 广西师范大学出版社, 2003. – 221 页 = Да Винчи Леонардо. Трактат о живописи / Леонардо да Винчи ; пер. Мянью Дай. – Гуйлинь : Гуансийский пед. ун-т, 2003. – 221 с.
5. 瓦尔特·赫斯. 欧洲现代画派画论 桂林 广西师范大学出版社, 2010. – 288 页 = Вальтер, Хесс. Школы и теории современной европейской живописи / Хесс Вальтер ; пер. Байхуа Цзун. – Гуйлинь : Гуансийский пед. ун-т, – 2010. – 288 с.
6. 宗白华. 意境 北京 北京大学出版社, 1987. – 411 页 = Цзун, Байхуа. Внутренний мир идеи / Байхуа Цзун. – Пекин : Пекинский ун-т, 1987. – 411 с.
7. 陈传席. 中国画的几个问题 清华美术 (第二卷), 页 113-124 = Чэнь, Чуаньси. Несколько вопросов китайской живописи / Чуаньси Чэнь // Художество Цинхуа : в 2 ч. – 2006. – № 2. – С. 113-124.
8. Лопухов, Ф. В. Пути балетмейстера / Ф. В. Лопухов. – Берлин : Петрополис, 1925. – 178 с.

Статья финансируется Советом стипендий Китая

Zhang Xianliang

#### **Peculiarities of the musicality of thinking in the Chinese and European art**

*The characteristic features and differences of the Chinese and European musical works are compared, the peculiarities of the interaction of music with visual and choreographic arts are revealed. The musicality in the Chinese and European art is considered by the author as a characteristic of aesthetic quality.*

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 10.11.2017.