

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Дин Ч. Китайская каллиграфия в музыке: от жеста к звуку // PHILHARMONICA. International Music Journal.

2024. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.2.70850 EDN: AGJTPV URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70850

Китайская каллиграфия в музыке: от жеста к звуку

Дин Чун

аспирант; кафедра истории музыки; Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки

603005, Россия, Нижегородская область, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40

✉ 1156160611@qq.com



[Статья из рубрики "Современная композиция"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.2.70850

EDN:

AGJTPV

Дата направления статьи в редакцию:

26-05-2024

Аннотация: В статье исследуется проблема воплощения каллиграфического жеста, а также основных атрибутов китайского традиционного письма – туши мо, кисти би и бумаги чжи в пространстве музыкального искусства. Объектом исследования стали камерно-инструментальные сочинения современных азиатских композиторов Ли Чицана («Смешение IV. Пестрота в цвете» для альта соло), Лэй Ляна («Мазок кисти» для камерного оркестра) и Исянь Чэня («Искрящийся» для двенадцати инструментов). Цель работы – выявить и обосновать принципы трансференции философско-эстетических и визуально-семантических свойств каллиграфии в музыкальную ткань инструментальных сочинений. Особое внимание удалено китайскому эстетическому феномену ши («конфигурация силы»), возникающему в результате действия космической энергии ци и пронизывающему все традиционные искусства Китая (в том числе каллиграфию и музыку). Методология исследования: междисциплинарный характер предопределил обращение к сравнительному методу анализа для выявления и обоснования типовых черт каллиграфического письма в музыкальной ткани названных сочинений. Избранные камерно-инструментальные опусы современных азиатских композиторов рассмотрены в отечественном музыковедении впервые и призваны расширить представления о методах

преломления искусства китайской каллиграфии в музыке. Основные выводы исследования состоят в следующем. В названных камерно-инструментальных произведениях Ли Чицана, Лэй Ляна и Исянь Чэня рассмотрена специфика преломления в музыке отдельных графических элементов иероглифа; различных видов консистенции и оттенков туши (сухая, влажная, концентрированная, светлая, ломаная), а также манеры работы с ней (разбрзгивание); выявлены особенности звукового отражения мазка кисти при помощи фактурной организации и приемов звукоизвлечения, мазок кисти представлен как музыкальный жест, знак, отражающий хореографию жеста пластического; сформулированы принципы транспозиции каллиграфических законов организации пространства, обоснована идея упорядочивания партитурного листа методами каллиграфии при помощи пауз и фермат для разделения «воображаемых квадратов» (метрической сетки) и «регулировки» соотношения временных интервалов между музыкальными жестами.

Ключевые слова:

каллиграфия в музыке, каллиграфический жест, Ли Чицан, Лэй Лян, Исянь Чэнь, Мазок кисти, Смешение IV, Искрящийся, современная китайская музыка, китайская камерная музыка

Искусство китайской каллиграфии уходит корнями в глубокую древность. От первых иероглифических образцов письменности она прошла долгий путь формирования различных стилей и школ, составляющих важную часть национального культурного наследия. В Китае каллиграфию называют «безмолвной музыкой» [\[1, с. 63\]](#), соединяющей пространственное и временное измерения. Национальные исследователи акцентируют внутреннюю связь каллиграфии с пением (ритм, интонация, акценты), с инструментальной музыкой (плавность или резкость движений, смена разнонаправленных мелодических линий и звуковысотности, плотность или разреженность фактуры, ритмическая скорость движения кисти и динамический нажим на бумагу, композиционная организация пространства белого листа), с танцем (пластика каллиграфического жеста, динамика движения кисти, запечатлеваемые в рисунке линии).

Исторически каллиграфия и музыка тесно связаны. Древнее выражение «пение и танец кисти и туши (筆歌墨舞)» – известное в Китае клише, описывающее сущность искусства письма [\[2, с. 8\]](#). Крупные современные мастера дают своим каллиграфическим сборникам музыкальные названия. Так, Линь Жунсэн (林榮森) озаглавил свою работу «Песни точек и линий» («點線的樂章»), а Чиэн Миншань (簡銘山) ниспоспал экспрессивный заголовок «Песни дикости и скрытности» («狂野與沈潛的樂章»).

Точки и линии в иероглифе можно уподобить танцевальным шагам. В «Разговорах о каллиграфии» Ван Цзинчжи пишет, что сравнение письма с танцем помогает понять движения кисти: «Письмо *кай* – медленные танцы, наполненные различными жестами и элегантными движениями; письмо *син* – подвижные танцы, в которых фигуры слегка покачиваются, кружатся и легко врашаются по сцене; а письмо *цao* – быстрые танцы, в которых фигуры стремительно двигаются, галопируют и энергично взлетают, словно подхваченные ветром» [\[3, с. 192\]](#). Танцовщик и писатель Линь Хвайминь (林懷民) показал это на практике, создав синтетическую композицию, в которой каллиграфия и хореография сливаются воедино: «Хотя танец и не может живописать конкретные

иероглифы, но он может выразить их пластичность. Моя пьеса начинается с весомых “тяжелых” мазков, затем переходит в изящно текущую линию, и вновь сменяется “плотными” штрихами. Этот процесс напоминает выстраивание музыкальной структуры. Баланс и взаимосвязь между жестами и линиями являются важным источником вдохновения для хореографии» [\[2, с. 9\]](#).

Цзинь Сюэчки в своей книге «Об эстетике каллиграфии» отмечает, что «кисть и тушь управляются эмоциями, а линии иероглифа должны оставлять след этих эмоций» [\[1, с. 73\]](#). Важность одухотворенного, чувственно наполненного жеста подтверждает традиция имитации (*линъмо*) выдающихся работ известных каллиграфов, которая является неотъемлемой частью художественной практики. В исследовании «Китайская поэтическая эстетика в словах и образах: китайская поэзия, каллиграфия и живопись» Юйкун Као видит каллиграфа исполнителем чужой партитуры, копирующим классические шедевры [\[4, с. 76\]](#). Он переносит пространственные письмена в мир времени и движения, раскрывая их скрытый пластический и эмоциональный потенциал.

Графический знак появляется в результате действия «конфигурации силы» – *ши* (勢). Это важное эстетическое понятие, особенно актуальное в контексте современного композиторского творчества. Концепция *ши* универсальна, она пронизывает всю национальную культуру – от религии даосизма до военного дела и искусства (литературы, живописи, каллиграфии и музыки). В разных случаях *ши* переводится с китайского языка как «сила», «жест», «тенденция», «потенциал», «импульс», возникающий из превращений и трансформаций небесной энергии *ци* (氣): «В широком смысле речь идет о некоем сопряжении, конstellации множества сил – величине не столько количественной, сколько качественной. Сила в данном случае не поддается локализации, лишена предметности, но проистекает из всей совокупности (потенциально безграничной) факторов, составляющих “текущий момент”. По существу, в “конфигурациях силы” мы имеем дело не с вещами, а с отношениями между ними и не с отдельным, конечным действием, а с действенностью в своем роде бесконечной» [\[5\]](#).

Ши получает в каллиграфии свое визуальное воплощение, свидетельством чему служит возникновение в начале первого тысячелетия нашей эры понятия «письменного *ши*» (字勢). Сопряжение взаимосвязанных графических сегментов в строении китайских иероглифов определяется «конфигурацией силы». В каллиграфии *ши* обнаруживает себя как в пространственном измерении, когда «элементы находятся в согласии, “перекликаются” между собой и благодаря этому всеобъемлющему согласию могут восполнять себя, обретать цельность», так и во временном измерении, которое дает «причастность к бессмертию, понимаемому как вечное обновление» [\[5\]](#).

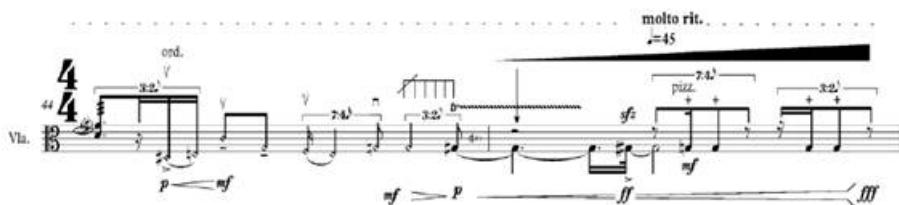
Связи каллиграфии и музыки можно выявить на разных уровнях. Каждый графический штрих (он соответствует знаку, сделанному между начальным контактом кисти с бумагой и ее окончательным подъемом) – можно уподобить ноте на нотном стане, каждый символ (состоящий из четко определенной последовательности каллиграфических штрихов) представляет собой последовательность нот, прерываемых паузами, эквивалентными пустому пространству на бумаге. Возможно сравнение музыкальной интонации с движением кисти, динамики с интенсивностью письма, плотности мазка с фактурной организацией, темпа со скоростью ведения кисти, насыщенности развития материала с каллиграфическим почерком. В музыке и каллиграфии выражение достигается посредством временной последовательности четко определенных действий: серии нот, составляющих мелодию, и ряда «штрихов», из которых состоит иероглиф.

В творчестве современных китайских композиторов каллиграфия получает индивидуальное преломление и прочтение. Одной из особенностей интерпретации является обращение к главным «сокровищам кабинета интеллектуала (вэньжэнь)» (文房四宝 вэнь фан сы бао) – средствам письма (кисть би, тушь мо, бумага чжи, тушечница янь). Важным аспектом является воплощение свойств туши и специфики владения кистью – важнейшими инструментами в руках каллиграфа: «Сущность “четырех драгоценностей” составляет не только собственно их эстетическая ценность, но прежде всего те свойственные им и культивируемые в них качества, которые направлены на отзывчивость, чуткость материала – способность фиксировать самые тонкие движения руки мастера, передавать нюансы ускорений и замедлений, нажимов и ослаблений кисти, отзывающиеся на пульсацию ее прикосновений к бумаге, на музыку ее “осызающих” бумагу “танцевальных па”, на градации в движении тона, на переходы в степени увлажненности тушевого мазка» [6, с. 197].

Попытку отразить в музыке различные качества **туши** предпринял современный малазийский композитор Ли Чицан (李其昌) в своей пьесе для альта соло «Смешение IV. Пестрота в цвете» («Interfusion IV» – Variegation in Colour – 斑驳的色彩, 2012) [Полная партитура и авторские комментарии к ней содержатся в работе: 7]. В традиционной китайской каллиграфии принято использовать только черные чернила в четырех основных состояниях – сухие, влажные, концентрированные и светлые. Автор стремился передать динамическую энергию разных видов туши и найти их звуковые «эквиваленты». Китайские каллиграфы считают, что при подготовке к письму важно достичь правильного соотношения концентрированных и светлых чернил, которые, во взаимодействии производят на глаз впечатление красоты, совершенно независимое от смысла написанного.

Эффект **сухой туши** создается путем нанесения чернил на кончик кисти с добавлением небольшого количества воды. Результатом может стать некоторое искажение штрихов иероглифа. Подобного эффекта композитор достигает в т. 45: альтист начинает прижимать смычок к струне на первой доле, постепенно увеличивая силу его давления. В то же время солист играет pizzicato левой рукой, чтобы создать «ритмический шум», имитирующий случайные помехи, ощущение небрежности, создаваемое при письме сухими чернилами.

Рис. 1. Ли Чицан. Смешение IV. Пестрота в цвете. Тт. 43-45.

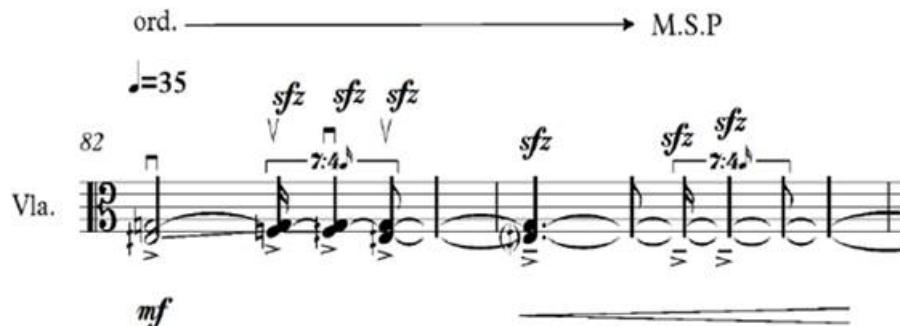


Влажная тушь образуется путем нанесения большого количества воды на ворс кисти и использования обычного количества чернил. Каллиграфическое изображение предполагает мягкость, размытость, прозрачность, которые призваны гармонизировать положительные и отрицательные энергии. Композитор воспроизводит работу влажной тушью посредством применения обертонов, tremolo, трелей, игры за подставкой.

Концентрированная тушь заполняет пространство полными, яркими, энергичными каллиграфическими штрихами. Альтист играет двухголосие, используя прием *molto sul ponticello*. Композитор выставляет crescendo, подчеркивая каждый диссонантный

интервал sforzando.

Рис. 2. Ли Чицан. Смешение IV. Пестрота в цвете. Т. 82.



Эффект темного и плотного наслаждения чернил находим в пьесе композитора Исянь Чэня (Yi-hsien Chen) «Искрящийся» («Sparking», 2020) для двенадцати инструментов. Скользящие резкие glissandi на fortissimo у скрипки, альта и виолончели, резко обрывающиеся шестнадцатой marcato, создают ощущение насыщенного цветом изломанного штриха.

Рис. 3. Исянь Чэнь. Искрящийся. Тт. 50-52.

В **светлой туши** используется значительно меньшее количество чернил, что вызывает ассоциации с непрерывным потоком. Музыкальный жест должен символизировать постоянное движение, отражающее присущую этому типу письма текучесть и прозрачность. Ли Чицан прибегает к едва слышному на многократном pianississimo «бормотанию» (ремарка «murmuring») альта, озвучивающего варьированные хроматические фразы в свободном метре с чередованием legato и marcato.

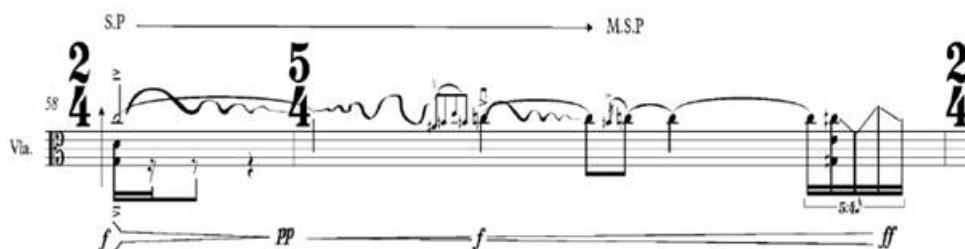
Рис. 4. Ли Чицан. Смешение IV. Пестрота в цвете. Т. 82.



Ломаная тушь предполагает сочетание концентрированных и светлых чернил, что выражает взаимодействие импульсов инь и ян, баланс разнонаправленных сил. В музыке

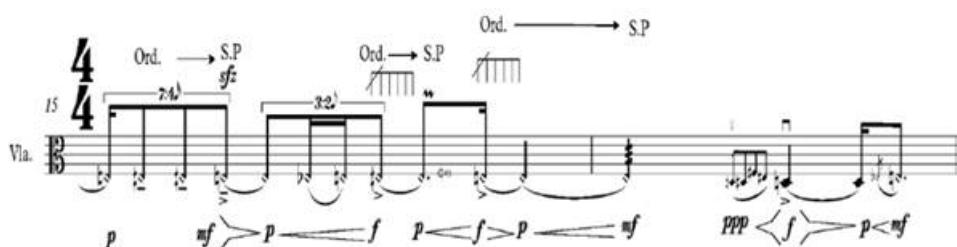
контраст цвета и насыщенности туши воплощается посредством смены крайних динамических полюсов. Альтист исполняет arpeggio на forte, удерживая заключительную ноту *c*, которая затем постепенно стихает до pianissimo на первой доле следующего такта. Почти растворившись в тишине, звук начинает набирать силу на crescendo, возвращаясь к яркому, наполненному forte, сохраняя эту динамику до конца пассажа.

Рис. 5. Ли Чицан. Смешение IV. Пестрота в цвете. Т. 58.



Разбрывгивание туши содержит элемент случайности или неопределенности. Автор стремится представить присущую каллиграфии такого рода спонтанность и некоторую небрежность с помощью приема *col legno battuto*. Результатом этой техники игры является непредсказуемый музыкальный жест, который коррелирует с физическими действиями, необходимыми для создания эффекта брызг чернил в каллиграфии.

Рис. 6. Ли Чицан. Смешение IV. Пестрота в цвете. Т. 15-16.



В результате сочетания различных техник туши, тонкого взаимодействия разных типов чернил друг с другом создается сложная и изменчивая фактура, характеризующаяся широчайшим динамическим диапазоном и постоянными переключениями громкости, а также изящной игрой тембровых красок, возникающих при использовании многообразных штрихов и приемов звукоизвлечения.

В неменьшей степени внимание композиторов сосредоточено на каллиграфическом владении **кистью** (би), точнее, «волосяной кистью» (мао би), соединяющей в себе пространственное и временное начала. Мазок имеет основополагающее значение для создания китайских иероглифов, заключая в себе кристаллизацию энергии. Характер «следа» мазка определяется чувствительностью каллиграфа и текучестью движения. В звуковом контексте мазок кисти может быть представлен как музыкальный жест, знак, отражающий хореографию жеста пластического. «Танец» кисти связан с траекторией, скоростью, нажимом, изменениями плотности сцепления с бумагой.

В пьесе «Мазок кисти» для камерного оркестра («Brush Stroke», 2005) Лэй Лян представляет каллиграфическую технику через призму своей авторской концепции «полифонии одного тона» («однотоновой полифонии», one-tone polyphony), напоминающей микрополифоническое «утолщение» звука в сочинениях классика венгерской музыки Дьёрдя Лигети. Идея возникла под влиянием репертуара китайского струнно-щипкового инструмента *гуцинь*, на котором одна нота может быть исполнена сотней разных способов пальцевой техники. Мелодическая линия в музыке *гуцинь*

представляет собой не только последовательность нот, но и серию разнонаправленных жестов, что может быть отчасти соотнесено с каллиграфией [См. об этом: 8]. Понятие «полифонии одного тона» композитор уподобляет кисти, которую держит художник, контролируя ее движение и нажим. При ведении головки чернила в ворсинках неизбежно растекаются по бумаге, обнажая отдельные слои. Направление «кисти» в руках композитора предопределяет звуковысотные изменения, а «волосками» служат музыкальные тембры (утонченное «перекрашивание» одного звука в медленном темпе).

В первых тактах пьесы тон *f* несколько раз претерпевает тембровую трансформацию. Во втором такте он исполняется *pianissimo* гобоем, маримбой и вибрафоном на одной высоте. Тремоло маримбы и короткая атака вибрафона служат усилению начальной точки. В т. 3 мягко присоединяются кларнет и флейта. На восьмую позже тон *f* начинает звучать у скрипки и альта. Вслед за яркой краской кротал каллиграфическая линия, поддерживающая *f*, завершается коротким глиссандирующим жестом кларнета и флейты.

Рис. 7. Лэй Лян. Мазок кисти. Тт. 3-4. План.



Композитор Исянь Чэнь уподобляет каллиграфический штрих гетерофонной фактуре: когда чернила в волосках кисти подсыхают мазок распадается на множество более мелких и тонких линий. Иногда нажим на кисть, двигающуюся по бумаге под определенным углом, может привести к расхождению ворса. В уже упоминавшемся сочинении «Искрящийся» для двенадцати инструментов композитор обращается к гетерофонии, черпая вдохновение как в каллиграфии, так и традиционной ансамблевой китайской музыке *наньгуань* (*наньинь*). Автор комментирует: «Первый раздел пьесы, тт. 1-51, основан на единственной гетерофонной теме. Я отношусь к ней как к одной большой кисти. Каждый тембр и его вариации в этой линии подобны движению отдельных ворсинок кисти, когда тушь растекается, производя самые причудливые формы» [9, с. 18].

Особую роль в китайской каллиграфии играет **бумага** (*чжи*), которую можно понимать как пространство композиции. Однако она представляет собой не «статическое» состояние, а поле, которое запечатлевает импульсы, напряжение и высвобождение энергии *ши* в процессе каллиграфических жестов.

В практике копирования классических образцов иероглифического письма сложилась традиция «воображаемого квадрата». Это невидимая площадь или «рама», используемая для структурирования, организации и расположения штрихов. «Распределение и разделение» (*фэнцзянь*) пространства [6, с. 206] влияет на результат с точки зрения формы, масштаба и строения каждого отдельного мазка. В центре обычно расположен срединный квадрат (*чжун гун* - «средний дворец», квадрат в сетке для написания

иероглифов, предложенный знаменитым каллиграфом Оуян Сюнем). Основная идея – достижение гармонии – баланса и целостности. Каллиграф не ограничен строгими правилами: он разрабатывает и организует свои собственные варианты разлиновывания листа бумаги, основанные на личном стиле и контексте работы.

В пьесе Ли Чицана «Пестрота в цвете» композитор опирается на каллиграфические принципы организации пространства композиции, вписывая интонационные жесты в определенную метрическую сетку («воображаемые квадраты») – своего рода «скелет» (чиэнъ чиа 间架), который затем «делится» тактовыми чертами согласно количеству долей: 2/4 (такты 6-8), 4/4 (такты 9-11), 2/4 (такт 12). В этом фрагменте композитор сосредоточен на микроуровне музыкальной жестикуляции: озвучивая единственный тон на струне смычком (*arco*), альтист одновременно играет ее *pizzicato* левой рукой, отмечая двойным штрихом каждый такт. В т. 9. время уплотняется: напряженное tremolирование сменяет подчеркнутое *marcato*, завершающееся выдержанной педалью на фоне которой появляется «стонущая» полутоновая интонация, обрывающаяся эффектным *pizzicato* с оглушающим *glissando* (ffff).

Рис. 8. Ли Чицан. Смешение IV. Пестрота в цвете. Тт. 6-12.



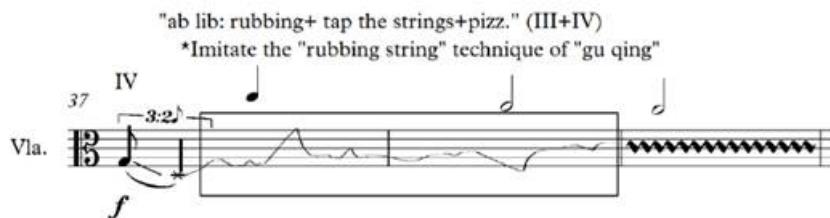
Опираясь на идею организации партитурного листа методами каллиграфии («распределение белого пространства» бубай [6, с. 206]), автор использует паузы и ферматы для разделения квадратов и «регулировки» соотношения временных интервалов между музыкальными жестами. Разные типы фермат по замыслу композитора выполняют функцию «собирания времени»: это своего рода точки выхода энергии исполнителя, выдерживающего приблизительно выписанную длину и характер (например, ремарка над ферматой в такте 46 указывает на «абсолютную тишину и медитативность»). Продолжительность и пространство музыки определяются восприятием музыканта.

Каждый каллиграфический штрих не только оставляет видимый след на бумаге, но и содержит незримый заряд внутренней энергии, приводящий в движение кисть и оживляющий линию. Контроль и равновесие этих составляющих всегда являлись знаком истинного мастерства художника. Элементы графической нотации, применяемые Ли Чицан, позволяют привнести необходимое качество спонтанности, импровизационной свободы в начертание звуковых каллиграфических мазков.

В квадрате в тт. 69-71 автор уходит в шумовую сферу, используя постукивание по

струнам, pizzicato и трение струны, имитирующее технику игры на гуцинь.

Рис. 9. Ли Чицан. Смешение IV. Пестрота в цвете. Тт. 69-71.



Важную роль играет исполнительская манера озвучивания сонористической партитуры, индивидуальный подход и внутреннее слышание произведения. Композитор предоставляет альтисту большую меру свободы интерпретации, что всецело согласуется с концепцией оригинального узнаваемого почерка мастера-каллиграфа. Принципиальным становится и визуальное восприятие фигуры музыканта – не только акустического звучания инструмента, шепотов, шорохов, ярких вспышек звука, постоянно плавающих смен контрастной динамики, но и движений, пластики альтиста, физических усилий, рождающих энергию и кристаллизацию жеста. Все это позволяет провести параллели с жанром инструментального театра – синтетического по своей природе и отличающегося координирующей функцией композитора-режиссера, ролью исполнителя как актера, а также явно или скрыто выраженной сюжетностью (авторская ремарка в начале произведения предписывает альтисту «петь с закрытым ртом, подобно молящемуся монаху»).

Итак, многие современные китайские композиторы попали в поле притяжения каллиграфии, воплощая это многогранное искусство на разных уровнях. При помощи многочисленных авангардных приемов звукоизвлечения, изобретательных штрихов, методов фактурной организации, интенсивной смены динамики авторы стремятся воплотить в музыке различные свойства туши, технику движения кисти в процессе записи и даже «перевести» принципы пространственной организации чистого листа бумаги в каллиграфии во временную шкалу измерения пауз и фермат в музыке. Перенос визуального жеста в акустическую плоскость сближает их искания с творчеством мастеров из других стран: О. Мессианом, Т. Такэмицу, К. Саариахо и других^[10]. Между тем идея «омузикаливания», транспонирования самих средств каллиграфического письма (туши, кисти, бумаги) в область звуков делает представленные сочинения уникальным вкладом китайских музыкантов в сокровищницу мирового искусства.

Библиография

1. 金學智。《書法美學談》臺北市：華正書局，2008，217. Цзинь Сюэчжи. Об эстетике каллиграфии. Тайбэй: Хуа Чэн, 2008. 217 с.
2. 徐建融、邵捷。《書法與其他藝術的關係》(臺北市：石頭出版社，2006，32. Сюй Цзянъжун и Цзе Шао. Связь между каллиграфией и другими искусствами. Тайбэй: Рок издательство, 2006. 32 с.
3. 王靜芝。《書法漫談》。臺北市：臺灣書局，2000，281. Ван Цзинчжи. Разговоры о каллиграфии. Тайбэй: Тайваньский книжный магазин, 2000. 281 с.
4. Kao Yu-Kung. Chinese Lyric Aesthetics //Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting, eds. Alfreda Murck and Wen C. Fong. USA: Princeton UP, 1991. Pp. 47-90.
5. Малявин В.В. «Конфигурации силы» (ши) в культурной традиции Китая (на примере боевых искусств) //Проблемы Дальнего Востока. 2022. №4. С. 144-159. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://pdv.jes.su/s013128120021165-2-1/> (дата обращения: 30.09.2023).

27.03.2024).

6. Соколов-Ремизов С.Н. Литература – Каллиграфия – Живопись. М.: Наука, 1985. 311 с.
7. Lee Chie Tsang Isaiah. Chinese Calligraphic Thinking in my Compositional Work. Masters thesis. United Kingdom: University of Huddersfield. 2012. 34 p.
8. Ye Ming Mei. The Musical Art of Guqin. Taiwan: The Commercial Press in Taiwan, 1992. 232 p.
9. Yi-hsien Chen. Exploring Imaginary Landscapes: A Practice of Brushstroke and Soundscape in Compositions. A Thesis of Doctor of Philosophy. USA: University of California San Diego, 2021. 157 p.
10. Цареградская Т.В. Музикальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. 364 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Китайская каллиграфия в музыке: от жеста к звуку», в которой проведено исследование взаимовлияния музыкального и традиционного письменного искусства в культуре Китая.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что многие современные китайские композиторы попали в поле притяжения каллиграфии, воплощая это многогранное искусство на разных уровнях. При помощи многочисленных авангардных приемов звукоизвлечения, изобретательных штрихов, методов фактурной организации, интенсивной смены динамики создатели произведений стремятся воплотить в музыке различные свойства туши, технику движения кисти в процессе записи и даже «перевести» принципы пространственной организации чистого листа бумаги в каллиграфии во временную шкалу измерения пауз и фермат в музыке.

Актуальность данного исследования обусловлена повышенным интересом как представителей научного сообщества, так и широкой публики к традиционному и современному искусству Китая в контексте современной геополитической и социокультурной ситуации.

Цель исследования заключается в исследовании особенностей применения каллиграфии в современном композиторском творчестве Китая.

В ходе исследования были использованы общенаучные методы: анализ и синтез, а также компаративный и музикологический анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей как Цзинь Сюэчжи, Юйкун Као, Т.В. Цареградская и др. Эмпирическую базу составили произведения современных китайских композиторов.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор делает заключение о достаточном освещении в научном дискурсе темы китайского каллиграфического искусства. Научная новизна данного исследования заключается в философском обосновании применения приемов и графических знаков в музыкальном творчестве.

Автор прослеживает историческую взаимосвязь каллиграфии, музыки и танца, доказательством тому ему служит китайское языковое клише «пение и танец кисти и туши (筆歌墨舞)».

Автор также отмечает, что каллиграфия в Китае носит не только эстетическую и практическую функции, но имеет глубокое философское обоснование: «конфигурация силы» – ши (勢). Универсальность концепции ши заключается в том, что она

пронизывает всю национальную культуру - от религии даосизма до военного дела и искусства (литературы, живописи, каллиграфии и музыки). В каллиграфии «ши» автор обнаруживает как в пространственном, так и во временном измерении.

Автор выявляет связи каллиграфии и музыки на разных уровнях. Графический штрих уподобляется ноте на нотном стане, каждый символ представляет собой последовательность нот, прерываемых паузами, эквивалентна пустому пространству на бумаге. Автор сравнивает музыкальные интонации с движением кисти, динамику с интенсивностью письма, плотность мазка с фактурной организацией, темп со скоростью ведения кисти, насыщенность развития материала с каллиграфическим почерком. В музыке и каллиграфии выражение достигается посредством временной последовательности четко определенных действий: серии нот, составляющих мелодию, и ряда штрихов, из которых состоит иероглиф.

Автором в рамках исследования проведен художественный анализ произведений современных композиторов. Попытку отразить в музыке различные качества туши автор прослеживает в творчестве современного малазийского композитора Ли Чицана. Композитор Исянь Чэнь уподобляет каллиграфический штрих гетерофонной фактуре. Лэй Лян представляет каллиграфическую технику через призму своей авторской концепции «полифонии одного тона».

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение взаимовлияния различных направлений в создании произведений искусства представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составляет 10 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Представляется, что автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.