



Импрессионизм в живописи и музыке в исследованиях современных китайских музыковедов

Линь Тяньи

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия
874005232@qq.com

Аннотация. В статье рассматривается влияние импрессионистской живописи на музыкальное искусство, в частности на стиль творчества Клода Дебюсси в трудах китайских ученых. Особое внимание в работе уделяется двум основным средствам выразительности, а именно гармонии и форме, в связи с их особой трансформацией в произведениях К. Дебюсси как яркого представителя музыкального импрессионизма.
Ключевые слова: импрессионизм, живопись, музыка, гармония, форма, Клод Дебюсси, китайские музыковеды

Original article

Impressionism in Painting and Music in the Research of Modern Chinese Musicologists

Lin Tianyi

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia
874005232@qq.com

Abstract. The article examines the influence of Impressionist painting on musical art, particularly on the creative style of C. Debussy as explored in the works of Chinese scholars. Special attention is paid to two main aspects of expression – harmony and form – in connection with their special transformation in the works of C. Debussy as a prominent representative of musical Impressionism.

Keywords: Impressionism, painting, music, harmony, form, Claude Debussy, Chinese musicologists

Китайские ученые отмечают, что музыкальный импрессионизм возник под влиянием особого направления в живописи, название которого происходит от знаменитой картины К. Моне «Впечатление. Восход солнца». Особый интерес к живописи и музыке импрессионизма появляется в XX в. и в Китае, где национальные композиторы создают сочинения в импрессионистическом стиле. В связи с этим был написан ряд искусствоведческих работ, посвященных особенностям музыкального языка в творчестве К. Дебюсси, в том числе монографии [1; 2], диссертации [3; 4; 5; 6; 7], статьи [8]. Однако в целом черты влияния музыкального импрессионизма на китайскую музыку все еще исследованы недостаточно, поэтому тема данной статьи представляется актуальной.

Целью данной статьи являются анализ и систематизация исследований китайских музыковедов, посвященных влиянию импрессионизма в живописи на музыкальное искусство. Для достижения этой цели решаются следующие задачи, а именно рассмотреть трактовку китайскими учеными музыкального импрессионизма и его связи с живописью; проанализировать

раскрытие трансформации ключевых средств выразительности — гармонии и формы — под влиянием эстетики импрессионизма; обобщить вклад современной китайской музыковедческой школы в междисциплинарное изучение импрессионизма.

Исследователи указывают, что для понимания импрессионистической музыки необходимо прежде всего ознакомиться с происхождением и историческим фоном возникновения импрессионизма в живописи. Как известно, стиль импрессионизма в живописи зародился во Франции в 1870-е гг., а в 1880–1890-е гг. также проявился и в музыке. Как пишет китайский искусствовед Чжу Сяюань, «искусство, хотя и является одной из самых важных форм выражения в человеческом мире, остается лишь внешним проявлением. За художественными образами стоит глубокий фундамент, который обычно формируется на основе национальных особенностей, способов мышления и культурных традиций, и именно на этом основании строится великое духовное богатство» [1, с. 3].

Революция в современной культуре началась в конце XIX в. и продолжилась в XX в., дав толчок развитию различных направлений модернизма. Импрессионистская живопись и музыка стали символом противопоставления традиционным нормам искусства, поскольку художники и музыканты нового поколения отвергали академичность и правила, изменив художественное содержание и стандартные формы.

Во второй половине XIX в. официальная академическая живопись во Франции по-прежнему оставалась доминирующей, несмотря на влияние романтизма и реализма. В 1860-е гг. молодые художники Э. Мане, К. Моне, О. Ренуар, К. Писарро, Э. Дега и другие собирались в парижских кафе и обсуждали новые тенденции в искусстве, выступая против традиционного академизма, классицизма и реализма, а также и искали новые творческие пути в изобразительном искусстве. Их работы, отличавшиеся новыми концепциями и уникальными композициями, часто не принимались консервативной аудиторией, поэтому произведения не проходили отбор на официальные выставки Парижского салона.

В 1863 г. художники, чьи работы были отклонены жюри выставки, организовали «Салон отверженных», сенсацией которого стала картина Э. Мане «Завтрак на траве», изображавшая не богов из античной мифологии, а сцену из реальной жизни. Новаторский стиль Э. Мане получил поддержку молодых художников, которые позднее перестали работать в своих мастерских и стали выезжать на пленэры, достоверно изображая картины природы с мимолетными изменениями воздуха и светотени через свои непосредственные впечатления, что и привело к созданию живых и ярких произведений живописи.

В 1874 г. эти художники объединились и провели знаковую «Выставку неизвестных художников», которая, несмотря на свой протестный характер, вызвавший дискуссии в обществе, стала важным явлением в мире искусства. Выставка стала представлением идей нового поколения художников и разрушила традиционные каноны живописи, существовавшие на протяжении веков, хотя французское художественное сообщество и критики не могли принять эти нововведения. Среди полотен выставки особенно выделялась пейзажная картина К. Моне «Впечатление. Восход

солнца», название которой стало символом нового направления в изобразительном искусстве, так как парижский журналист Луи Леруа в журнале «Шум» с иронией назвал этих художников «импрессионистами» (*от фр. Impression — впечатление*).

С 1874 по 1886 г. молодые французские художники К. Моне, Э. Дега, А. Сислей, О. Ренуар и другие провели восемь выставок «импрессионистов». В своих работах они отказывались от академической тематики и обращали внимание на эпизоды повседневной жизни, картины природы, выделяя тонкие детали, освещенные изменчивым светом и наполненные движением ветра. Китайский искусствовед Ю Сяоксю пишет об этом: «Свет и цвет стали главными героями их произведений, объекты растворялись в изменяющихся световых эффектах, создавая атмосферу туманного, но прозрачного восприятия» [3, с. 8–10].

В музыке второй половины XIX в. также наступает кризис романтической эстетики. После блестящих достижений композиторов предыдущей эпохи музыкальное искусство Европы стало «застывать» в неподвижных формах, чрезмерно акцентируя повышенную эмоциональность и делая музыку затянутой и усложненной, что препятствовало выражению углубленного содержания. В то же время композиторы под влиянием времени начали искать новые творческие пути и композиционные техники. Вместе с тем многие достижения романтизма в области расширения тональности, усиления гармонической и оркестровой красочности, эксперименты в области формы, несомненно, нашли отражение в стилистике импрессионизма.

Импрессионизм в музыке зародился именно во Франции, как отклик на развитие этого художественного течения в живописи. В 1886–1887 гг. в Париже были опубликованы первые импрессионистические сочинения Эрика Сати (1866–1925) «Сильвия», «Ангелы» и «Три сарабанды», а чуть позже в этом стиле стал писать Клод Дебюсси (1862–1918), ставший главным музыкальным импрессионистом. Импрессионистическая музыка, подобно живописи импрессионизма, стремится к воплощению звукового и тембрового колорита. Звуковые эффекты напоминают изменения освещенности в живописи, а тембровые особенности ассоциируются с оттенками света и тени. Хотя импрессионистическая музыка использует общие с живописью выразительные средства, они не идентичны и не являются простым воспроизведением приемов изобразительного искусства. Композиторы-импрессионисты, такие как К. Дебюсси, сочетали новую технику композиции с личными субъективными впечатлениями, создавая в теории и на практике уникальный музыкальный стиль. Влияние К. Дебюсси стало основным фактором, который способствовал становлению импрессионистической музыки.

В целом, несмотря на то что импрессионистическая музыка по времени близка к романтизму, ее содержание и формы выражения претерпели качественные изменения. Уже в произведениях Ф. Шопена, Ф. Листа, М. Мусоргского и других можно найти элементы будущего импрессионистического музыкального стиля. Композиторы-импрессионисты стремились к новым способам выражения в музыкальном языке, ставя под сомнение и оспаривая традиционные композиционные приемы, такие как

способы соединения аккордов, строение гармонии и мелодии, последовательность музыкальных разделов. Новаторские достижения импрессионизма стали основой для развития европейской музыки XX в. Китайский музыковед Сяо Сяо отмечает, что «импрессионистическая музыка является связующим звеном между романтизмом и модернизмом, началом новой эпохи, источником множества оригинальных особенностей и выразительных средств» [4, с. 15–18].

Музыковед Сяо Сяо пишет о том, что в это время европейское искусство, включая литературу, живопись, философию и другие области, переживало инновационные процессы. К. Дебюсси в своем творчестве, сочетая художественные идеи импрессионизма и символизма, создал ряд музыкальных произведений, вдохновленных литературными сочинениями С. Малларме и М. Метерлинка, такие как оркестровая прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» и опера «Пеллеас и Мелизанда». Эти композиции демонстрируют общность его эстетических взглядов с художниками-импрессионистами и поэтами символизма. Как и в импрессионистической живописи и символистской поэзии, музыка Дебюсси наполнена «смутными тембрами и загадочной атмосферой» [4, с. 17].

Термин «импрессионизм» впервые был использован музыкальными критиками в связи с оценкой симфонической сюиты К. Дебюсси «Весна», написанной в 1887 г. для участия в конкурсе Римской премии. Музыковед Люй Синь подчеркивает, что, хотя произведение подверглось критике за «отсутствие строгой структуры, преувеличенность музыкального колорита», Дебюсси с радостью сказал: «Слава богу, я наконец написал “креативное” (*фр. Creatif*) произведение» [2, с. 25]. Как отмечает Юэ Чжан, «с этого момента термин “импрессионизм” прочно ассоциируется с сочинениями К. Дебюсси, который стал главным представителем импрессионистического музыкального стиля» [9, с. 18].

Хотя К. Дебюсси был современником постромантизма конца XIX в., в его музыке предвосхищается новая образность музыки XX в. В его творчестве словно отражается социальное и духовное состояние переходного периода рубежа XIX–XX вв., а в его произведениях можно почувствовать яркий и изменчивый музыкальный мир XX в. Благодаря новым идеям музыкального импрессионизма были разрушены традиционные гармонические правила и найдены новые способы выразительности звуковых красок.

В импрессионистической музыке композиторы отдают предпочтение необычным ладовым системам, таким как средневековые лады и пентатоника, и произведения Дебюсси являются ярким примером этих особенностей. Его приверженность к целотоновому звукоряду еще более подчеркивает стремление импрессионизма к усилению звукового колорита, что впоследствии привело к возникновению сонористики. Импрессионизм стал связующим звеном между искусством XIX и XX вв. и символом новой эпохи.

Рассматривая гармонию К. Дебюсси, музыковед Хуа Минлин отмечает, что композитор нарушает традиционную терцовую структуру аккордов, рассматривая их как независимые звуковые элементы, а также отрицает привычные способы гармонической связи, акцентируя внимание

на фонизме аккордов, а не на их функциональности. Смелые новшества К. Дебюсси проявились прежде всего в гармонии, что связано с использованием нонаккордов, ундецимаккордов, созвучий нетерцовой структуры и других диссонирующих комплексов, вследствие чего ослаблялась функциональность гармонических последовательностей и усиливался гармонический колорит в музыке [5, с. 59–62]. Такие диссонирующие аккорды встречаются в трехчастной симфонической поэме «Море», где часто используется техника неразрешенных септаккордов и нонаккордов, а также наложение трезвучий без терции, образующих многообразные кварто-квинтовые конструкции, что позволяет тонко и детализированно выразить образ морской стихии. Музыковед Се Цайся отмечает, что «переход от мрачного спокойствия водных просторов к яркой картине морской бури во многом связан со звукоизобразительностью диссонирующих аккордов» [6, с. 33–34].

Кроме того, К. Дебюсси часто использует технику органного пункта, при которой басовый голос выдерживается для создания опоры, создавая дополнительные красочные эффекты. Длительный органнй пункт используется не только для поддержания тональности, но и для появления в верхнем пласте сложных диссонирующих аккордов, что придает произведению богатую цветовую палитру. Таким образом, сохраняется тональность и одновременно увеличивается ее колористическое разнообразие.

Китайский музыковед Чжу Цзиньвэнь подчеркивает, что одной из важных характеристик гармонического языка К. Дебюсси как «мастера гармонии» является то, что неустойчивые созвучия больше не требуют разрешения. Если в традиционных гармонических последовательностях необходимо следовать логике стандартного функционального оборота «I-IV-V-I», то в гармонических прогрессиях Дебюсси часто используются несколько неустойчивых диссонирующих аккордов подряд без разрешения, что приводит к «размытой» тональности, нечеткости структурных построений и распаду музыкального синтаксиса. Разделение на музыкальные разделы достигается только через цезуры в мелодии, изменения тембра и паузы в ритме» [7, с. 3–5]. Композитор отказывается от протяженных мелодических линий, характерных для романтической музыки, заменяя их короткими фразами и фрагментированным музыкальным материалом.

В области ритма К. Дебюсси отошел от классической системы регулярного акцентного метра и традиционной зависимости от сильных долей в музыке, склоняясь к использованию сложных и нерегулярных ритмов, что придает его музыке большую свободу и текучесть. Кроме того, он смело внедрял новшества в оркестровку, используя различные утонченные приемы для усиления выразительности тембра. Например, композитор применяет необычные смешения тембров, разделение струнных на дополнительные группы, а также различные декоративные инструменты, такие как треугольник, придающие музыке свежесть, легкость и изящество. Нередко в сочинениях К. Дебюсси возникают необычные принципы звукоизвлечения, так, например, в триптихе «Море» применяется прием «царапанья» монетой по оркестровой тарелке, что способствует созданию звукового образа шума волн. В произведениях К. Дебюсси проявляется не только богатство тембров, но и выразительные возможности динамики,

в которой особенно часто используются различные оттенки «пиано», передавая утонченные и спокойные эмоции.

Особенности импрессионистической музыки проявляются не только как в гармонии, ритме и мелодике, но и в принципах организации структуры формы. Несмотря на то что К. Дебюсси все еще следует основным структурным принципам, таким как трехчастная форма, рондо и сонатная форма, в его творчестве появляются и некоторые черты построения формы в музыке XX в. Китайский музыковед Хоу Ян считает, что новаторство К. Дебюсси связано с возникновением оригинальных аспектов в развитии формы, которые он называет «непрерывное течение» («лю донг йети» — дословно «жидкое течение») и «блочная монтажность» или «блочный коллаж» («куай чжуан пинти») [8, с. 10–13].

Термин «непрерывное течение» в отношении построения формы у Дебюсси обозначает нечеткость и «размытость» границ между частями. В традиционной музыке сочинение состоит из нескольких небольших фрагментов, которые составляют определенный раздел, а внутренняя связь соединяет части в единое целое. Однако в музыке К. Дебюсси такого деления на предложения и периоды больше нет, а музыкальное движение, не ограниченное традиционными рамками, представляет собой плавный, непрерывный процесс, что проявляется в том, что связи между разделами остаются размытыми, создавая свободную форму, не привязанную к теме. В музыке К. Дебюсси контрасты между структурными элементами становятся все более сложными, а переходы остаются нечеткими, образуя «непрерывное течение» мелодии.

Если традиционное построение формы следует принципу «тема — развитие», то в музыке К. Дебюсси часто после представленной основной темы следует новый музыкальный материал, нередко противопоставляемый основным тематическим элементам. Точные повторы не характерны, что освобождает слушателя от необходимости искать повторения темы, так как музыка непрерывно изменяется и «течет естественно, как вода» [8, с. 11].

Импрессионизм акцентирует внимание на мгновенных впечатлениях, что напоминает кратковременные ощущения при наблюдении за явлениями. Этот принцип также повлиял на построение формы у К. Дебюсси, использующего технику «блочного коллажа», которая помогает уловить ощущение момента. «Непрерывное течение» и «Блочный коллаж» фактически противоположны друг другу, так как для первой техники характерно ощущение «продолженности», а для второй — выделение разделов резкими паузами. Тем не менее обе эти техники размывают границы формы в музыке и связаны с выражением впечатлений.

Принцип «Блочного коллажа», который в российском музыковедении определяется как «контрастно-составная форма», проявляется в различных аспектах. В начале части несколько коротких тем или ритмических фигур могут накладываться друг на друга, создавая множественность впечатлений. Порядок включения тем может изменяться, придавая музыке новые оттенки, а в процессе звучания могут появляться другие материалы или контрастные разделы, отображающие изменения сцены или сюжета, связанные с мимолетностью впечатлений. Репризные разделы больше не

представляют тему в основном виде, а в них появляются второстепенные тематические элементы, образуя сложные звуковые картины, усиливающие разнообразие колорита [8, с. 12].

Таким образом, «блочный коллаж», усиливая контрасты между разделами, привносит в музыку К. Дебюсси оттенки красочности и случайности, становясь важной характеристикой импрессионистической музыки. В его музыкальном языке сохраняются традиции и содержится особая индивидуальность композиторской техники.

Как художественное направление конца XIX в. импрессионизм в европейской музыке оказался кратковременным явлением, став попыткой оторваться от системы выразительных средств классицизма и романтизма. Вместе с тем импрессионизм оказал глубокое влияние на творчество последующих поколений музыкантов, в том числе китайских композиторов. Черты импрессионизма в той или иной мере проявляются в творчестве Динь Шаньде, Ма Сы Цуна, Чэн Пейсюня, Тан Дуна и других. Особенности музыкального импрессионизма и их претворение в музыке композиторов КНР активно изучаются китайскими музыковедами, став предметом ряда диссертационных исследований.

Выводы. Китайские музыковеды отмечают, что возникновение музыкального импрессионизма, связанное с аналогичными явлениями в живописи и литературе, вызвано историческими и социокультурными изменениями в культуре Франции второй половины XIX — начала XX в. Важную роль в этом процессе сыграли художественные эстетические взгляды Клода Дебюсси, который стал ведущим представителем данного художественного течения, в определенной мере оказавшего влияние на формирование последующих авангардных систем композиции в Европе и в странах Азии. Разрушение традиционной тональной системы и принципов организации формы заложило основу для дальнейшего развития музыки модернизма.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. 朱孝远. 《艺术季风—写在史学的边缘上》[M]. 北京: 新世界出版社, 2004. 209. 3. (*Чжу Сяюань*. «Искусствоведческий ветер — написано на краю исторической науки») // 北京: 新世界出版社, 2004年第3页
2. 于晓溪. 交错、渗透、裂变[D]. 沈阳音乐学院, 2013. 59. 8-10. (*Ю Сяоксю*. «Переплетение, проницаемость и фрагментация») // 沈阳音乐学院, 2013年第8–10页
3. 肖潇. 论19世纪末20世纪初欧洲历史文化语境下的印象主义音乐 (*Сяо Сяо*. «О импрессионистской музыке в контексте историко-культурной ситуации Европы конца XIX — начала XX века») // 湖南师范大学, 2006. 71. 15–18.
4. 陈晓. 世界音乐巨匠—德彪西 (*Чэнь Сяо*. «Мировые музыкальные гиганты — Дебюсси») // 北京: 西苑出版社, 2003. 72. 25页
5. 华明玲. 用音响创造世界—德彪西钢琴音乐创作特色分析 (*Хуа Минлин*. «Создание мира с помощью звука — анализ особенностей фортепианных произведений Дебюсси») // 音乐探索, 2002 (3): 59–62.
6. 谢彩霞. 探析德彪西印象主义音乐美学思想形成的过程 (*Се Цайся*. Анализ формирования эстетических идей импрессионистской музыки Дебюсси) // 湖南师范大学, 2013. 50. 33–34.
7. 朱敬文. 浅析德彪西的钢琴音乐创作 (*Чжу Цзиньвэнь*. Краткий анализ фортепианных произведений Дебюсси) // 吉林大学, 2015.13. 3-5.

8. 侯妍. 德彪西印象乐派风格成因及探析 (Хоу Ян. Причины и анализ стиля импрессионистской школы Дебюсси // 东北师范大学, 2021. 34. 10–13.

9. Zhang Yue. Eastern Rhythmic Foot and Western Tones: The Intercultural Practice of Chinese Pentatonic Modes in Impressionist Music // Journal of Literature and Art Studies, 2025. Vol. 2. P. 18.

Статья поступила в редакцию 12.11.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 12.11.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:

Линь Тяньи — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии.

Information about the Author:

Lin Tianyi — postgraduate student at the Department of Music Education and Pedagogy, Institute of Music, Theatre and Choreography.