

Министерство культуры Республики Беларусь  
Белорусский государственный университет  
культуры и искусств

## **БАРЫШЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

*Материалы III Международной заочной научной конференции  
(Минск, 27 апреля 2023 г.)*

Минск  
БГУКИ  
2024

УДК [008+930.85+7.03](476)(082)

ББК 71.3(4Бел)я431

Б269

Редакционная коллегия:

Е. Е. Корсакова, Ю. Н. Галковская, Е. В. Пагоцкая,  
Н. Е. Шелупенко, А. А. Филиппов, Е. Н. Шаройко

Рецензенты:

*О. М. Жукова*, кандидат искусствоведения, доцент;  
*А. Э. Саликов*, кандидат культурологии, доцент

**Барышевские чтения** : материалы III Междунар. заоч. науч.  
Б269 конф., Минск, 27 апр. 2023 г. / М-во культуры Респ. Беларусь,  
Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: Е. Е. Корсакова  
[и др.]. – Минск : БГУКИ, 2024. – 268 с.  
ISBN 978-985-522-357-4.

В сборник включены доклады, посвященные изучению белорусской, китайской и мировой художественной культуры в парадигме компаративного искусствоведения, а также результатам актуальных культурологических исследований.

Предназначается студентам, магистрантам, аспирантам учреждений высшего образования сферы культуры и искусств.

УДК [008+930.85+7.03](476)(082)

ББК 71.3(4Бел)я431

ISBN 978-985-522-357-4

© Учреждение образования  
«Белорусский государственный  
университет культуры и искусств», 2024

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Бай Чаоян.</i> ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРИЕМА «ИНОСКАЗАНИЕ» В ЖИВОПИСИ КИТАЯ .....	7
<i>Ван Дун.</i> ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ДРАМЫ .....	10
<i>Ван Цзинцзин.</i> ЭВОЛЮЦИЯ ВОСПРИЯТИЯ СОЦИАЛЬНОГО СТАТУСА МУЗЫКАНТА В КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XIX–XX ВВ. ....	14
<i>Ван Цзэю.</i> ВОПЛОЩЕНИЕ ТРАГИЧЕСКОГО ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В ДРАМЕ ГУАНЬ ХАНЬЦИНА «ОБИДА ДОУ Э» .....	19
<i>Ван Чанинь.</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА ВЕЛИКОЙ КИТАЙСКОЙ СТЕНЫ В ФИЛЬМЕ ЧЖАНА ИМОУ «ВЕЛИКАЯ СТЕНА» (2016) .....	24
<i>Ван Юекай.</i> БИБЛЕЙСКАЯ КОСМОГОНИЯ И ЛЕГЕНДЫ О ПРОИСХОЖДЕНИИ МИРА ДРЕВНИХ КИТАЙЦЕВ: ПОИСКИ ОБЩИХ ОСНОВ И УНИКАЛЬНЫХ ЧЕРТ .....	29
<i>Влазнюк Н. И.</i> ИДЕИ МУЗЫКАЛИЗАЦИИ ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ АССОЦИАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ХУДОЖНИКОВ .....	34
<i>Гапличник Н. Ю.</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕШЕНИЯ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ШИТЬЯ В ГОСПОДСКИХ ПЛАЩАНИЦАХ .....	39
<i>Гродникова С. А.</i> ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛЕТОВ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В КИТАЙСКИХ АКРОБАТИЧЕСКИХ ШОУ .....	44
<i>Гулак Н. А.</i> БЕЛАРУСКІЯ НАРОДНЫЯ ПАВЕР’І АБ ПРАДВЕСНІКАХ ВОЙН І САЦЫЯЛЬНЫХ КАТАКЛІЗМАЎ .....	49
<i>Дин Шутин.</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ РИТМА В КИТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ .....	54
<i>Ду Цзявэй.</i> ПРОТОКОЛЬНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ЦЕРЕМОНИИ ОТКРЫТИЯ МЕЖДУНАРОДНЫХ СПОРТИВНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ .....	59
<i>Жэнь Сюйкунь.</i> РАЗВИТИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ КИТАЙСКОЙ РАДИОДРАМЫ В ЭПОХУ 5G .....	64
<i>Коновальчик И. В.</i> ПЕРИОД «СТИЛИСТИЧЕСКОГО ОБНОВЛЕНИЯ» В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ БЕЛОРУССКОЙ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ (1970–1980 гг.) .....	68

<i>Коробко С. Д.</i> ЗАРУБЕЖНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ЦЕНТРЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ КАК СУБЪЕКТЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ ...	73
<i>Кошель М. А.</i> ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗА АРХАНГЕЛА В ИСКУССТВЕ .....	78
<i>Красилов Б. А.</i> ИСТОКИ МАЛОЙ РОДИНЫ: ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА .....	84
<i>Кэ Лю.</i> ГЕНЕЗИС ТЕАТРА КУКОЛ В КИТАЕ И БЕЛАРУСИ .....	89
<i>Ли Жуй.</i> ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ВНУТРЕННЕЙ МОНГОЛИИ .....	93
<i>Ли И.</i> ЖИВОПИСНЫЙ ПОРТРЕТ ПОЭТА ЛИ БО КАК ПРИМЕР СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА .....	99
<i>Ли Мэн.</i> СТАНОВЛЕНИЕ КОМИЧЕСКОГО ЖАНРА «КАРИКАТУРА» В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ .....	103
<i>Ли Цзе.</i> ВЛИЯНИЕ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ НА РАЗВИТИЕ КИТАЙСКИХ МЮЗИКЛОВ .....	109
<i>Лю Ин.</i> СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ ТАНЦА В ЖИВОПИСИ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ .....	115
<i>Лю Синьюань.</i> СИМВОЛИКА МИРОВОГО ДРЕВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ .....	119
<i>Лю Цзин.</i> ОБРАЗ САДА И ПАРКА В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИСТОЧНИКАХ .....	124
<i>Лян Паньпань.</i> ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СКАЗКИ Г. Х. АНДЕРСЕНА «СОЛОВЕЙ» В СЦЕНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ БЕЛАРУСИ XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI в. ....	130
<i>Ма Чэнлэй.</i> СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ СИМВОЛИКИ ЦВЕТА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ КИТАЯ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI в. ....	134
<i>Мао Чжэньжу.</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ФРЕСОК ПЕЩЕР ДУНЬХУАНА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ВОПЛОЩЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО НАЧАЛА .....	138
<i>Пэн Синьчжэн.</i> ОБРАЗ ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ СОВРЕМЕННЫХ ЖИВОПИСЦЕВ .....	144
<i>Свердлова Ю. М.</i> ОСОБЕННОСТИ КОММУНИКАЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА В ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА .....	149
<i>Столяр О. Н.</i> СВОЕОБРАЗИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКОГО ШОУ-БАЛЕТА «ФЕЕРИЯ» .....	155

Су Цзе. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ МИНСКА В ЖИВОПИСИ М. ДАНЦИГА .....	160
Сюй Байсян. СПЕЦИФИКА ПРЕЗЕНТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ (на примере музыкального конкурса «Звездный путь») .....	166
Сюй Мэйлинь. РАЗВИТИЕ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА В КИТАЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX в. ....	170
Сюн Юаньдун. ЖАНР БАЛЛАДЫ В КИНО: ИСТОКИ И РАЗВИТИЕ .....	175
Тарасевич А. А. ШАПИТО КАК ФОРМА ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ .....	181
Трапянок У. А. 3 ГІСТОРЫІ РАЗВІЦЦЯ ЛІТАРАТУРНАГА РАДЫЁ-СЕРЫЯЛА БЕЛАРУСІ .....	184
Уюнь Тана. ДУХОВНЫЕ ПОКРОВИТЕЛИ КИТАЙСКОЙ СЕМЬИ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ .....	191
Хадкевич А. А. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НАРОДНОГО БЕЛОРУССКОГО КОСТЮМА В СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI в. ....	196
Ху Цзяньхуа. ОБРАЗ ТАНЦОВЩИЦ В КИТАЙСКИХ ЭТИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ 1937–1949 гг. ....	201
Худинец Е. А. СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПОНИМАНИЯ ИМПРОВИЗАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО .....	206
Цзоу Мэнян. РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОГО ПОП-АРТА ПОД ВЛИЯНИЕМ NFT-ТЕХНОЛОГИИ .....	210
Чжан Ваньцин. ОБРАЗНЫЙ СПЕКТР БЕЛОРУССКОЙ ПАСТОРАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ XX – НАЧАЛА XXI в. ....	214
Чжан Хайчао. ФОРМЫ МЕДИАИСКУССТВА ПРИМЕНИТЕЛЬНО К МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКЕ .....	220
Чжан Цзыхань. ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ДЕТСКОГО ТАНЦА (на примере детских фестивалей танца и хореографических конкурсов) .....	225
Чжан Цзюаньцзюань. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА АНРИ МАТИССА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ XX в. ....	230
Чжан Янь. ЗНАЧЕНИЕ НАСЛЕДИЯ ДАЙ АЙЛЯНЬ ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ .....	234
Чжоу Линь. ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА БАБОЧКИ В СКРИПИЧНОМ КОНЦЕРТЕ ХЭ ЧЖАНЬХАО И ЧЭНЬ ГАНА «ЛЯН ШАНЬБО И ЧЖУ ИНТАЙ» .....	238

<i>Чжун Цяньцзянь.</i> ДАОССКАЯ КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ ..	243
<i>Чэнь Вэнь Вэнь.</i> ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА ВЫРЕЗАНИЯ ИЗ БУМАГИ («ЦЗЯНЬЧЖИ») В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ ..	248
<i>Чэнь Паньинь.</i> ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ ФАНТАСТИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ ..	253
<i>Шэн Янань.</i> ОБРАЗЫ ТЕРРАКОТОВЫХ ВОИНОВ В ПЬЕСЕ ДЛЯ ПИПЫ ЛЮ ДЭХАЯ ..	258
<i>Юань Мэнжо.</i> ИНСТАЛЛЯЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ: К ВОПРОСУ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ ..	262

**Бай Чаоян,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРИЕМА «ИНОСКАЗАНИЕ» В ЖИВОПИСИ КИТАЯ**

**Аннотация.** Обосновываются значение, функции, особенности воплощения художественного приема «иносказание» в китайской живописи. Иносказание – это не только способ художественного освоения окружающего мира, но и отражение национальной идеи в исторической ретроспективе. Эстетика иносказания пронизывает все сферы жизни как закономерный результат развития китайской культуры, потому данный прием представляет исследовательский интерес во всем многообразии форм и способов выражения в искусстве Китая.

**Ключевые слова:** художественный прием «иносказание», китайская живопись, способы выражения, художественный образ, метафора, аллегория.

**Bai Chaoyang,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **FEATURES OF THE EMBODIMENT OF THE ARTISTIC TECHNIQUE "ALLEGORY" IN CHINESE PAINTING**

**Abstract.** This article substantiates the meaning, functions, and features of the embodiment of the artistic device "allegory" in Chinese painting. Allegory is not only a way of artistic exploration of the surrounding world, but also a reflection of the national idea in historical retrospect. The aesthetics of allegory permeates all spheres of life, this is a natural result of the development of Chinese culture. Accordingly, this technique in all the variety of forms and ways of expression in Chinese art is of research interest.

**Keywords:** artistic technique "allegory", Chinese painting, ways of expression, artistic image, metaphor, parable.

Иносказание (кит. 含蓄) является важной составляющей китайской поэтической и эстетической системы, однако соответствующий термин появился значительно позже. Иносказание как понятие поэтики в своем развитии прошло три этапа: от

первого упоминания и использования в эпоху династии Средняя Тан (766–835), формального закрепления в эпоху династии Поздняя Тан (875–907) и до широкого распространения в эпоху Сун (960–1279). В Китае существовали различные трактования красоты, но при всем разнообразии подходов традиционная художественная культура стремилась к красоте иносказательности. Она требовала от творца максимального использования различных методов художественного выражения, таких как подтекст повествования и символизм образов. Есть мнение, что «красота иносказательности – это не просто художественный стиль Китая, это универсальный художественный закон, концентрация фундаментальных характеристик искусства» [4, с. 123].

В китайской культуре понятие «иносказание» («иносказательный») имеет глубокий смысл, который характеризует не только произведения искусства, но также мысли и поведение. Иносказание стало эстетической формой и поэтической концепцией в период династии Средняя Тан. Понятие «иносказание» впервые было упомянуто в произведении о теории поэзии Древнего Китая «Поэтический стиль» (кит. 诗式, 789) монаха Цзяо Жана (730–799) при трактовке девятнадцати иероглифов. Кроме того, поэт Ван Жуй (821–907) формально называл иносказание поэтическим жанром. Иносказательный стиль также стал творческим кредо поэта Сиконгту (837–907), автора труда «Двадцать четыре стихотворения» (кит. 二十四诗品). Это не только критический обзор древнего поэтического наследия, но и глубокий анализ формирования различных художественных стилей. Иносказание – один из двадцати четырех стилей, которые «<...> показывают красоту жизни без явного выражения словами. Слова и фразы, хотя они и не говорят о печальных событиях, заставляют человека сильно грустить при их чтении» [5, с. 75].

Две династии Сун (Южная и Северная, 960–1279) были важным периодом в развитии древнекитайской живописи. Известный представитель неоконфуцианской школы, публицист Сюй Фугуан (1903–1982) заметил, что «<...> и поэзия, и живопись принадлежат к сфере искусства, но в их духовной основе должно быть сходство» [1, с. 435]. Художники начали подчеркивать роль иносказания для выражения мыслей и чувств в восприятии окружающего мира, которые они не решались объяснить.

С помощью разных способов выражения иносказания художники эпохи Сун демонстрировали своеобразие своих произведений, что показано на примере картины «Семья, продающая вино у бамбукового моста» живописца династии Южная Сун Ли Танга (1066–1150). Впоследствии император Сун Хуэйцзун (1082–1135), основав школу живописи, ввел экзамен со стихами в качестве вопросов, один из которых касался картины Ли Танга. Художник нарисовал бамбуковый лес у моста, а также винный занавес, благодаря которому подразумевается питейное заведение, хотя о нем и не идет речь напрямую. В данном случае иносказание отражает объективную реальность, но при этом оставляет зрителю пространство для воображения.

Способы воплощения иносказания встречаются в жанре живописи «цветы и птицы», например в картинах Чжэн Сисяо (1241–1318) «Орхидеи тушью» (ок. 1306), Ван Мян (1287–1359) «Цветущая слива» (1355), Чжу Да (1626–1705) «Павлин» (1691) и др. Произведения выражают идею о скорби из-за потери своей страны, недовольство иностранным правлением. Это критика социальной реальности, когда художественная метафора становится изобразительно-выразительным средством.

Картина художника Ци Байши (1864–1957) «Лягушки в горном источнике» (1951) – пример визуального воплощения стихотворения «Звук лягушек, выходящих из горного источника на десять миль». Идея была предложена известным китайским прозаиком и драматургом прошлого века Лао Шэ [3, с. 64]. Ци Байши, взяв конкретное природное явление, с помощью кисти и туши сделал звук лягушек «видимым». Важным приемом при передаче основной мысли стало иносказание, вызывающее ощущение трехмерности и реальности. На картине горы движутся от близкого к далекому, а река – от далекого к близкому, как будто звук лягушек доносится с большого расстояния, заставляя зрителя ощутить свое присутствие в данном природном пространстве. Искусствовед У Сюэшань отметила, что, «с одной стороны, все, что говорится об этой работе, восхваляет отражение лягушки на картине, утверждая, что головастики думали, слышали или чувствовали звук лягушки. С другой стороны, очень мало внимания уделяется реальному звуку воды на картине. Даже те, кто обращает внимание на звук воды, могут подумать, что слышат симфонию воды и лягушек. Другими словами, Ци Байши удалось совместить раз-

личные звуки: визуальные и слуховые, реальные и воображаемые, видимые и невидимые» [2, с. 147].

Таким образом, художественный прием «иносказание» широко применяется в китайской живописи. Самобытное смысловое значение произведений заключается в интерпретации визуальных художественных образов. Главными же способами выражения приема «иносказание» в китайской живописи стали художественная метафора и аллегория, которые способствуют усилению образной выразительности произведения, мобилизации ассоциативной деятельности зрителя.

---

1. Сюй Фугуань. Дух китайского искусства / Сюй Фугуань // Пекин : Коммерческая пресса. – 2010. – 566 с. – На кит. яз.: 徐复观. 中国艺术精神 北京 : 商务印书馆 2010年.

2. У Сюэшань. Отзвук картины Ци Байши / У Сюэшань // Ци Байши. Пекинская академия живописи. – 2021. – № 1. – С. 130–150. – На кит. яз.: 吴雪杉 齐白石笔下的画外音 北京画院齐白石研究 2021年第1期.

3. Цао Ичан. Историография древнекитайской поэзии и живописи / Цао Ичан // Исследования в области художественного образования. – 2022. – № 4. – С. 64–65. – На кит. яз.: 曹一倡. 中国古代诗画观的史学源流 美术教育研究 2022年第4期.

4. Юань Янь. Культурные корни китайской традиции иносказания как красоты / Юань Янь // Художественное творчество. – 2012. – № 3. – С. 123–126. – На кит. яз.: 袁妍. 中国传统以含蓄为美的文化根源 艺术工作 2012年第3期.

5. Ян Чжифан. Краткое обсуждение журнала «Поэзия» Сиконгту / Ян Чжифан // Хэбэйский профессионально-технический колледж. – 2004. – № 1. – С. 75–77. – На кит. яз.: 杨志芳. 浅论司空图“诗品” 河北职业技术学院学报 2004年第1期.

УДК 792.8:792.053(510)

**Ван Дун,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств»*

## **ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ДРАМЫ**

**Аннотация.** В статье определяются особенности развития современной китайской танцевальной драмы. Раскрывается опыт Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы, названы некоторые

успешные постановки. Данный жанр активно развивается, сюжеты преимущественно основываются на фольклорных произведениях и реалиях современного китайского общества. Современная китайская танцевальная драма частично схожа с пластическим театром: она отличается масштабностью номеров, в основе спектакля лежит актерская игра. Наряду с хореографией эмоции в танцевальной драме играют не менее важную роль. В современных китайских танцевальных драмах исполнитель проецирует собственную индивидуальность на роль через актерскую игру, пантомиму, пластику тела.

**Ключевые слова:** Китайский национальный театр оперы и танцевальной драмы, танцевальная драма Китая, особенности развития танцевальной драмы.

**Wang Dong,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State Academy of Arts"*

## **FEATURES OF DEVELOPMENT OF MODERN CHINESE DANCE DRAMA**

**Abstract.** The purpose of the article is to determine the features of the development of modern Chinese dance drama. The publication reveals the experience of the Chinese National Opera and Dance Drama Theatre, and names some successful dance drama productions. The modern development of China's dance drama is in an active stage. The plots of the Chinese dance drama are mainly based on folklore narratives and the realities of modern Chinese society. The author clarified that the modern Chinese dance drama is partially similar to the plastic drama. The dance drama of China is distinguished by the scale of the numbers, the acting is at the heart of the performance, and the emotions in the dance drama are no less important element along with the choreography. The actor in modern Chinese dance dramas projects his own personality into the role he plays through acting, pantomime, and body plasticity.

**Keywords:** Chinese National Opera and Dance Drama Theatre, China's dance drama, development features of dance drama.

Китайская танцевальная драма вобрала в себя особенности хореографического искусства, драматического театра и частично пантомимы. В совокупности визуальных и художественных особенностей танцевальной драмы наиболее выразителен ее пластический язык. С помощью пластики тела актера излагается сюжет, а музыка в такого рода спектаклях является допол-

нительным элементом создания визуально-аудиального образа и восприятия.

Китайская танцевальная драма сложна в интерпретации. Китайские театроведы до сих пор не сходятся во мнении по поводу определения танцевальной драмы.

Танцевальная драма начала формироваться в начале XX в. в творческой практике Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы. Среди главных социокультурных и исторических условий возникновения и развития Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы называют необходимость поиска новых форм художественного выражения; кризисное состояние традиционного театра, режиссерское и актерское переосмысление функций театра, обращение к мировому опыту хореографии и драматического театра. При анализе современных постановок танцевальной драмы Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы («Нанкин 1937» 2005 г., «Несравненная красавица» 2009 г., «Чан Э улетает на Луну» 2012 г., «Принцесса Чжао Цзюнь» 2016 г. и др.) были обнаружены сходства между танцевальной драмой и пластическим театром.

Д. С. Скачков обозначил главные особенности пластического театра:

- спектакли почти всегда основаны на литературном произведении, действие в постановке чаще всего остается бессловесным, реже допускается произнесение участниками отдельных реплик или текстовых фрагментов, слово не является основным носителем содержания, не раскрывает фабулу;

- художественный образ формируется посредством пластики танцора, однако слово может быть одной из красок в палитре спектакля, смысловым акцентом;

- всегда есть четкая режиссерская концепция, режиссер самостоятельно придумывает танцевально-пластическую лексику спектакля, становится драматургом. В таких спектаклях нет возможности поддержать режиссерскую идею текстом, и то, что драматический театр выражал бы словом, театр пластической драмы показывает телесно, пластической метафорой;

- действие всегда сквозное, непрерывно совершенствующееся, характеры персонажей развиваются с психологической до-

стоверностью, что говорит о неразрывной связи этой драмы и традиционного драматического театра;

– спектакли пластической драмы обычно ставятся на базе драматического театра и исполняются артистами его труппы, а не профессиональными танцовщиками. Если бы в постановке задействовали балетную труппу, то речь шла бы о балете или танцевальном спектакле\*.

В китайской танцевальной драме в основу спектаклей чаще всего положена определенная фольклорная история или материалы о современной действительности, а не литературные произведения. Для раскрытия фабулы в танцевальной драме используется пластика тела и пантомима.

По аналогии с пластическим театром в танцевальной драме Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы художественный образ создается при помощи визуальной выразительности актера.

В современной танцевальной драме обязательной стала режиссерская концепция. Режиссер может выступать также и в роли хореографа. В отличие от пластической драмы, китайская танцевальная драма требует профессиональной хореографии, отточенных мастерских навыков. В пластическом театре такие высокие требования не предъявляются. Исполнители в танцевальной драме – профессиональные танцовщики с отличными навыками актерского мастерства, поэтому их могут также называть актерами танцевальной драмы. Современное развитие танцевальной драмы разнообразило ее танцевальную лексику, внедрило индивидуальный пластический нарратив.

Как и в пластическом театре, в современной китайской танцевальной драме повышается значимость психологического фактора. Актеры-танцовщики обязаны достоверно и полностью выражать необходимый спектр эмоций, которые являются не менее важным элементом наряду с хореографией.

Современная танцевальная драма Китая использует экспрессивные пластические композиции. Режиссеры и хореографы

---

\* Скачков Д. С. Пластическая драма в контексте синтеза сценических искусств // Научный поиск в сфере современной культуры и искусства : материалы науч. конф. профессорско-преподавательского состава Белорус. гос. ун-та культуры и искусств, Минск, 25 нояб. 2021 г. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: Н. В. Карчевская (пред.) [и др.]. – Минск, 2022. – С. 220–225.

обращают внимание на строгость постановочного процесса. Структурная особенность танцевальной драмы в Китайском национальном театре оперы и танцевальной драмы заключается в масштабности, поскольку каждый из актов постановки – это групповые номера.

За счет обогащения хореографического текста глубокой драматургией современная танцевальная драма частично роднится с драматическим театром. Отсутствие монологов как выразительного инструмента компенсируется качественной актерской игрой.

В танцевальной драме современного образца по-прежнему используются народные мотивы, интерпретируются фольклорные образы. Важная особенность состоит в том, что классические герои предстают в современной интерпретации. В качестве примера можно назвать танцевальные драмы «Ли Бай» и «Конфуций». В постановках танцевальной драмы используются современные мультимедиа, компьютерные технологии. Это позволяет придать постановкам большую визуальную выразительность.

Таким образом, жанр современной танцевальной драмы активно развивается. В творческой практике Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы. В основе сюжетов лежат фольклорные образы и легенды, а также реалии современного китайского общества. Сходство с пластической драмой и масштабность номеров позволяют актерам выражать себя при помощи пантомимы и пластики тела.

УДК 78.071:316.662(510)"18/19"

**Ван Цзинцзин,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

**ЭВОЛЮЦИЯ ВОСПРИЯТИЯ  
СОЦИАЛЬНОГО СТАТУСА МУЗЫКАНТА В КИТАЙСКОЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XIX–XX вв.**

**Аннотация.** В статье рассматриваются вопросы общественного восприятия личности музыканта и социального значения данной профессии

в китайской художественной культуре конца XIX–XX вв. Изменения роли музыканта в обществе анализируются на примерах творческого пути ряда выдающихся музыкантов Китая рассматриваемого периода. В формировании новой социальной роли китайских деятелей искусства отмечается влияние европейских традиций музыкального образования.

**Ключевые слова:** социальный статус, общественно-культурная деятельность, социальная роль музыканта, музыкальное образование, творческая биография.

**Wang Jingjing,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

### **EVOLUTION OF THE PERCEPTION OF THE SOCIAL STATUS OF A MUSICIAN IN CHINESE ART CULTURE OF THE END OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES**

**Abstract.** The article deals with the issues of public perception of the personality of a musician and the social significance of this profession in Chinese artistic culture of the late XIX–XX centuries. The author analyzes changes in the role of a musician in society using examples of the creative path of a number of outstanding Chinese musicians of the period under review. The author notes the influence of European traditions of music education in the formation of a new social role for Chinese artists.

**Keywords:** social status, social and cultural activity, social role of a musician, musical education, creative biography.

Термином «социальный статус» М. Вебер обозначает реальные претензии на положительные или отрицательные привилегии в отношении социального престижа, если он основывается на следующих критериях: 1) образе жизни; 2) формальном образовании, которое заключается в практическом или теоретическом обучении и усвоении соответствующего способа жизни; 3) престиже рождения или профессии. «При этом статус определяется социальной оценкой почета и находится в сфере распределения престижа, а статусный престиж прежде всего выражается в том, что от всех, кто претендует принадлежать к данному кругу лиц, ожидается особый способ и стиль жизни» [2, с. 151]. Социальный статус, по М. Веберу, – это не только позиция индивида в обществе, но и атрибут социальных групп и коллективного образа жизни.

С конца XIX – начала XX в. наблюдается проявление творческой рецепции европейского искусства в музыкальной культуре Китая. Изменения, произошедшие в китайском обществе в результате такого влияния европейских традиций, поиски нового пути развития художественной культуры, предпринимаемые образованными слоями общества, способствовали формированию новой социальной роли китайских деятелей искусства. Постепенно зарождается новое понимание и отношение к музыкантам, их жизни и творчеству.

В 20–40-е гг. XX в. в Китае начинается активный процесс открытия оперных театров и музыкальных учебных заведений (прежде всего в Харбине и Шанхае). В это время происходит значительная концертно-исполнительская, педагогическая и просветительская деятельность многочисленных художественных и культурных организаций, в том числе созданных деятелями русской эмиграции, главной целью которых была популяризация европейского оперного искусства в Китае. В целом отношение к социальному статусу музыкантов в Китае в рассматриваемый период соответствовало аналогичной системе в СССР, поскольку к 1949 г. основная помощь в вопросах развития искусства и культуры Китая поступала именно оттуда.

Благоприятное развитие советско-китайских отношений было обусловлено определенными политико-экономическими факторами. В развитии музыкального искусства и культуры в КНР помощь СССР касалась прежде всего адаптации на китайской почве советских образовательных программ. Так, была скопирована трехступенчатая система музыкального образования: музыкальная школа, музыкальное училище, консерватория. Преподавателями становятся известные китайские музыканты, общественное значение деятельности которых повышается с каждым годом. В данное время от китайских музыкантов требуют определить курс развития и обновления национальной музыкальной культуры и искусства, которые основывались бы на собственных традициях. У истоков музыкального реформирования находятся известные китайские оперные исполнители.

Первым человеком, который занимался организацией вокального исполнительства в Китае, был Ли Баочэн (1907–1979). Его творческая активность была направлена на создание

камерно-вокальных жанров. Благодаря Ли Баочэну в 1927 г. студенты из нескольких церковных училищ университета Иан Цзин и университета Цинхуа объединились в хор из 400 человек перед храмом Зала Высшей гармонии (Внешний двор Запретного города, Пекин), что стало выдающимся событием в вокальной жизни Китая. Творческие достижения и активная общественная деятельность Ли Баочэна способствовали изменению восприятия фигуры музыканта в обществе.

Первый оперный театр появился в Пекине в 1952 г. и назывался «китайский экспериментальный театр оперы и балета». Большую роль в процессе становления оперного искусства сыграли композиторы Ли Цзиньхуэй и А. Авшаломов. В дальнейшем происходит активизация творчества именно китайских музыкантов в сфере академического оперного искусства, формирование национальной оперно-исполнительской школы по европейской традиции. В конце XX в. деятельность музыкантов Китая выходит на мировой уровень. Китайские певцы становятся солистами известных оперных театров мира. Стремительное развитие, сопровождающееся значительными достижениями, в итоге не только повышает престиж профессии, но и способствует вхождению человека искусства в круг социальной элиты общества.

Примером подобного творческого пути можно считать фигуру великого оперного певца Вэй Суна, которого сегодня называют «лучшим тенором мира». Вэй Сун (魏松 Wei Song) – солист Шанхайского оперного театра, профессор, декан музыкальной консерватории Шанхайского педагогического университета, выдающийся деятель музыкального искусства и культуры Китая; член Шанхайского Народного политического консультативного совета КНР с 2018 г., вице-председатель музыкальной ассоциации Шанхая, художественный руководитель Шанхайского оперного театра. Становление Вэй Суна как певца – его обучение – проходило во время культурной китайской революции, западная музыка в стране была запрещена, а выезд за рубеж по контрактам невозможен. Его педагог, профессор Шанхайской консерватории Чжоу Сяоянь, рискуя свободой и жизнью, втайне приглашала к себе домой студентов для прослушивания грампластинок с записями европейских исполнителей, чтобы они могли осваивать с подлинников западную

культуру. В тот период, вероятно, и сложилось понимание Вэй Суном необходимости развития китайской музыкальной культуры, чему он посвятил всю жизнь. Как певец широкую известность в Китае Вэй Сун приобрел в 1980–1990-е гг. XX в.: в 1986 г. он получил III премию II Китайского Национального телевизионного конкурса певцов «Гран-при», после чего последовал и ряд других значительных наград. С того времени цель своей музыкальной деятельности Вэй Сун видит в пропаганде опер китайских композиторов в европейской стилистике. В КНР он проводит успешную деятельность по популяризации оперного искусства. Таким образом, сама жизнь Вэй Суна является значимым вкладом в развитие и современного китайского, и мирового музыкального искусства. Можно сказать, что Вэй Сун – символ успехов китайской оперной культуры рубежа XX–XXI вв., а его жизнь неразрывно связана со всеми достижениями этого вида искусства [3].

Еще одним ярким примером является Ма Сыцун (马思聪), выдающийся китайский композитор и скрипач, уникальная фигура в истории китайского музыкального искусства. В 1929 г. Ма Сыцун был принят в Парижскую консерваторию. Получив классическое западное музыкальное образование, в 1931 г. он возвращается на родину, где создает наиболее значимые произведения, наполненные национальным колоритом. В Китае он активно гастролирует с концертами по всей стране, получив известность как первый скрипач, обучившийся за границей. С 1937 г. по 1945 г. композитор принимает участие в революционной борьбе против японских захватчиков. После основания КНР в 1949 г. Ма Сыцун входит в члены правления Всекитайской ассоциации литературы и искусства, с 1950 г. становится ректором Центральной консерватории. Активная творческая и общественная деятельность композитора была прервана в 1967 г. в период «культурной революции», когда Ма Сыцун эмигрирует сначала в Гонконг, а затем – в США из-за преследований со стороны хунвейбинов\*. Коммунистическая партия Китая объявляет композитора предателем, многие его родственники и коллеги были репрессированы [1, с. 22]. Жизнен-

---

\* Хунвейбины (красная гвардия) – члены созданных в 1966–1967 гг. отрядов студенческой и школьной молодежи в Китае, одни из наиболее активных участников «культурной революции» наряду с цзаофанями и др.

ный и творческий путь Ма Сыцуна показывает, что в XX в. китайский музыкант уже не замыкается только в рамках своей профессиональной деятельности, а занимает активную гражданскую позицию, становясь примером общественного деятеля.

Таким образом, важным показателем социального статуса музыкантов в XX в. выступает их общественная позиция и та социальная роль, которую они играют в китайской культуре. На протяжении столетия, несмотря на общественно-политические события, повышается значимость и престиж профессии музыканта в китайском обществе, а творческая деятельность способствует проявлению себя в общественно-культурной и политической сферах.

---

1. Вань Кэчао. Элементы китайской музыкальной традиции в творчестве Ма Сыцуна / Вань Кэчао // Общество. Среда. Развитие. – 2020. – № 14. – С. 20–25.

2. Вебер, М. Основные понятия стратификации / М. Вебер ; пер. А. И. Кравченко // Социологические исследования. – 1994. – № 5. – С. 147–156.

3. Известный китайский тенор Вэй Сун – выдающийся деятель музыкального искусства. Грани таланта [Электронный ресурс] / Науч.-издат. центр Аспект. – Режим доступа: <https://na-journal.ru/6-2022-kultura-iskusstvo/4023-izvestnyi-kitaiskii-tenor-vei-sun-vydayushchiisya-deyatel-muzykalnogo-iskusstva-grani-talanta>. – Дата доступа: 10.05.2023.

4. Ли Мин. Прием Европейского оперного искусства в китайской музыкальной культуре конца XVIII – первой половины XX в. / Ли Мин // Искусствоведение : сб. науч. пр. / Харьков. гос. акад. культуры / под общ. ред. В. М. Шейка. – Харьков, 2018. – Вып. 61. – С. 157–166.

УДК 792.2-055.2(510)

**Ван Цзэяо,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ВОПЛОЩЕНИЕ ТРАГИЧЕСКОГО ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В ДРАМЕ ГУАНЬ ХАНЬЦИНА «ОБИДА ДОУ Э»**

**Аннотация.** В юаньской драме «Обида Доу Э» Гуань Ханьцина раскрыт один из наиболее сильных женских образов древнекитайской

трагедии. Жизненный опыт главной героини Доу Э отражает проблемы общества того времени (бесправное положение женщин, социальное расслоение, чиновничий произвол). В конфликте между внутренней верой Доу Э и силами, угрожающими ее духовным ценностям и жизни, героиня проявляет сильный, негибкий характер, а затем трагически погибает. В статье проанализированы особенности художественного воплощения этого женского образа.

**Ключевые слова:** трагический образ женщины в трагедии, китайская юаньская драма, Гуань Ханьцин, «Обида Доу Э».

**Wang Zeyao,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

### **EMBODIMENT OF THE TRAGIC IMAGE OF A WOMAN IN GUANG HANQING'S DRAMA "THE OFFENSE OF DOU E"**

**Abstract.** In the Yuan drama "The Offense of Dou E" by Guan Hanqing, the author reveals one of the most powerful female characters in ancient Chinese tragedy. The life experience of the main character Dou E reflects the problems of society of that time (disenfranchised status of women, social stratification, bureaucratic arbitrariness). In the conflict between Dou E's inner faith and the forces that threaten her spiritual values and life, the heroine shows a strong, unbending character, and then tragically dies. The article analyzes the features of the artistic embodiment of this female image.

**Keywords:** tragic image, the image of a woman in tragedy, Chinese Yuan drama, Guan Hanqing, "Resentment of Dou E".

Драма «Обида Доу Э» Гуань Ханьцина описывает время правления династии Юань (1271–1368) в Древнем Китае (русское название драмы приведено в соответствии с переводом В. Ф. Сорокина, в переводе Н. А. Спешнева – «Тронувшая небеса и землю горькая обида Доу Э»). Это был сложный период в истории китайского народа: чтобы обеспечить богатую жизнь монгольских завоевателей и удовлетворить военные нужды, их министры вступали в сговор с местными чиновниками, неверно трактовали закон и безнаказанно делали то, что хотели [3, с. 28]. В условиях классового и этнического угнетения китайские трудящиеся, занимавшие наиболее низкое положение в обществе (особенно это касалось представителей ханьцев и южан), влачили жалкое существование, подвергались дискриминации,

бесчисленное множество раз сталкивались с несправедливостью со стороны правительства.

Некоторые китайские ученые и представители литературы и искусства были возмущены действиями правительства и использовали свои произведения (трагедии и драмы) для обличения социальной несправедливости, разоблачения преступлений чиновников. Одним из таких деятелей искусства был драматург Гуань Ханьцин (1235–1300). Трагические истории простых людей, свидетелем которых являлся он сам и о которых слышал, были воплощены в драме «Обида Доу Э». В пьесе показана трудная жизнь бедных людей и бесправность женщин в том обществе. Автор создал сильный трагический образ женщины из низов общества, показав жестокость правящего класса, чтобы пробудить в эксплуатируемых людях мужество и волю к сопротивлению.

Гуань Ханьцин считал сострадание сильным внутренним источником для творчества. Он стремился к тому, чтобы и зрители, и читатели прониклись состраданием к героине. Ф. Шиллер в работе «О трагическом искусстве» писал, что «изображение страдающих трагических персонажей должно обладать живостью, достоверностью, цельностью и постоянством», и эти свойства непосредственно влияют на художественный уровень трагедии [2, с. 89]. Образ Доу Э соответствует указанным характеристикам и его трагизм строится на неразрешимых с точки зрения героини (и автора) противоречиях.

С одной стороны, женщина воспитана согласно китайским правилам культа предков и семьи в подчиненном, неравноправном положении, отличается смирением и послушанием. Ее состояние определено традиционной системой семейно-брачных отношений, законодательством и морально-этическими нормами. С другой стороны, у послушания Доу Э есть предел, когда ей пытаются навязать нежеланное замужество с Чжаном по прозвищу Ослёнок. Для героини неприемлема ситуация принуждения к браку угрозами, обманом, обвинением в совершении убийства. Она проявляет сильный характер даже под пытками и только когда правитель области Тао, У, приказывает избить палками ее свекровь, тетушку Цай, берет на себя вину в отравлении старого крестьянина.

Гуань Ханьцин создал живой, реалистичный и цельный художественный образ. Доу Э проходит сложный путь от немногих наивных и искренних мыслей и представлений о жизни и таких же поступков до смелого сопротивления сложившимся обстоятельствам. Ощущение несправедливости мира и многие обиды Доу Э привели к тому, что после смерти она стала призраком. Рассказывая о прошедших событиях своему отцу во сне и обвиняя Чжана-Ослёнка, героиня требует, чтобы злодеи были наказаны.

Важной художественной особенностью драматического искусства является использование приема повествования от первого лица, благодаря чему получается донести до зрителей и читателей подлинность чувств и впечатлений, передать опыт восприятия мира героем «из первых уст». Диалог между персонажами в пьесе подобен диалогу автора с читателем. Благодаря многомерности и глубине разных персонажей можно полностью увидеть предпосылки формирования и внутреннее устройство трагического художественного образа в иммерсивной и целостной форме. Например, китайские искусствоведы так комментируют трагедию «Гамлет, принц датский» У. Шекспира: «Когда мы смотрим эту пьесу, то чувствуем, что это рассказ об одном человеке. Однако образы других персонажей делают наше впечатление о главном герое многомерным и законченным. Душевное состояние этих персонажей во многом определяет наше сочувствие и сопереживание трагическому развитию образа главного героя, а воображение является существенным фактором, позволяющим зрителю почувствовать силу трагедии» [1, с. 198].

Нарративные приемы, использованные в «Обиде Доу Э», схожи с теми, которые присутствуют в «Гамлете». Автор не просто рассказывает историю со стороны одного персонажа, он раскрывает фон, на котором разворачивается судьба главной героини, развитие этого художественного образа происходит с помощью множества ракурсов и диалогических сцен. Гуань Ханьцин показывает образ Доу Э с нескольких точек зрения. Во-первых, это непосредственное линейное развитие роли героини. Во-вторых, образ женщины дополняется ее взаимодействием с другими персонажами, их видением и оценкой

происходящих событий, что позволяет зрителю глубоко погрузиться в драму, интуитивно прочувствовать ее внутреннюю структуру.

Слова второстепенных персонажей с разных сторон характеризуют главную героиню, благодаря чему она становится более ярким и целостным персонажем. Например, с точки зрения отца Доу Э, она – простая девушка, добрая, невинная, милая дочь, которую он любит. С точки зрения Чжана-Ослёнка, несостоявшегося жениха, Доу Э – непокорная, всегда готовая к сопротивлению женщина из социальных низов, которая не просит о пощаде и не сдаётся, сталкиваясь с преступниками. С точки зрения тетушки Цай, героиня уважает семейные ценности, даже в момент унижения и пыток проявляет смелость и готовность умереть за свои идеалы. С точки зрения правителя, Доу Э – слабая и беспомощная женщина, по его приказу ее могут арестовать, посадить в тюрьму и казнить. По мнению народа, героиня пожертвовала собой, чтобы спасти пожилую свекровь; она отказалась от сопротивления сговору между преступниками и правителем, больше не отстаивала свою правоту и погибла. Слияние множества «видений» разными персонажами главной героини, ее поступков формируют образ Доу Э законченным, «плотским», трогательным.

Внешние социальные противоречия и внутренние конфликты персонажей совместно конструируют трагический художественный образ Доу Э. К ним относятся: стремление простых людей к благополучной, стабильной жизни и жестокое правление правителя; противостояние Доу Э как обычной доброй женщины из низов и преступников; честность, доброта отца Доу Э и коррупция в среде чиновников. Внутренние противоречия образа героини проявляются, когда ее нежность и слабость вдруг сменяются мужественным сопротивлением бандитам и чиновникам, а затем – покорностью и смирением со своей судьбой, чтобы спасти близкого человека. Доу Э по несправедливому обвинению добровольно соглашается на тюремное заключение, что способствует углублению внутреннего конфликта персонажа. Женщина готова идти на казнь и после смерти превратиться в привидение, чтобы отомстить злодеям.

Как «Прометей прикованный» Эсхила считается самой известной трагедией Древней Греции, так и «Обида Доу Э» Гуань Ханьцина – наиболее известное трагедийное произведение в Древнем Китае. При построении сюжета автор проявил богатство фантазии, использовал приемы преувеличения, что придало пьесе некоторую сюрреалистичность, и романтизации, призванные показать могущество людей, вставших на путь справедливой борьбы.

1. Лян На. Сравнительное исследование трагедийного начала «Обиды Доу Э» и «Гамлета» / Лян На // Художественный журнал. – 2020. – № 9. – С. 198–199. – На кит. яз.: 梁娜. 《窦娥冤》和《哈姆雷特》的悲剧文化对比研究 [J]. 农家参谋, 2020(09): 198–199.

2. Чжан Юй. Театральная эстетика Шиллера – его теория трагедии / Чжан Юй // Художественная эстетика. – 2014. – № 1. – С. 88–92. – На кит. яз.: 张玉能. 席勒的戏剧美学思考–他的悲剧理论[J]. 艺术美学, 2014(01):88–92.

3. Ю Зиянь. Анализ образа Доу Э в «Обиде Доу Э» / Ю Зиянь // Творчество знаменитостей. – 2022. – № 21. – С. 28–30. – На кит. яз.: 余梓嫣. 《窦娥冤》中窦娥人物形象分析[J]. 名家名作, 2022(21):28–30.

УДК 791.224(510)

**Ван Чанинь,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

### **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА ВЕЛИКОЙ КИТАЙСКОЙ СТЕНЫ В ФИЛЬМЕ ЧЖАНА ИМОУ «ВЕЛИКАЯ СТЕНА» (2016)**

**Аннотация.** Выявляется специфика художественного воплощения образа Великой Китайской стены в кинокартине Чжана Имоу «Великая стена» (2016), подробно описывается сюжет кинофильма, дается характеристика главных персонажей, указываются особенности режиссерского замысла. В заключение делаются выводы о значении художественного образа Великой Китайской стены в фильме Чжана Имоу.

**Ключевые слова:** Чжан Имоу, фильм «Великая стена», художественный образ Великой Китайской стены в кинематографе.

**Wang Changyin,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution «Belarusian State University of Culture and Arts»*

**ARTISTIC EMBODIMENT OF THE IMAGE  
OF THE GREAT WALL OF CHINA IN THE FILM  
OF ZHANG YIMOU "THE GREAT WALL" (2016)**

**Abstract.** The article is devoted to identifying the specifics of the artistic expression of the image of the Great Wall of China in Zhang Yimou's film "The Great Wall" (2016). The author describes the storyline of the film in depth, gives the characteristics of the main characters, points out the peculiarities of the filmmaker's concept. In summary, the author concludes that the artistic image of the Great Wall in Zhang Yimou's film is of crucial importance.

**Keywords:** Zhang Yimou, The Great Wall film, artistic image of the Great Wall in cinematography.

Образ Великой Китайской стены является важным символом для истории, философии, культуры и искусства современного Китая. Согласно исследованию У Сяолин, непреходящее значение Великой стены (Чанчэн) «порождало множество символических ее образов, укреплявших политическую и социокультурную обстановку, обеспечивавшую строительство на протяжении веков (с V в. до н. э. по XVII в.) материальными и человеческими ресурсами» [5, с. 12]. Напомним, что согласно археологическим данным, общая длина Великой Китайской стены составляет порядка 8856 км и охватывает 16 провинций Китая с отдельными городами и автономными районами [5, с. 11].

На протяжении многих веков художественный образ Великой Китайской стены постоянно упоминается в устном народном творчестве, литературе, музыке, театральных постановках. В XXI в. образ Великой Китайской стены остается по-прежнему привлекательным для современного искусства, подтверждением этому служит масштабная кинокартина «Великая стена» (2016) режиссера Чжана Имоу. Фильм отражает ведущую тенденцию современного китайского кинематографа, обозначенную И. Андреевым как наращивание «мягкой силы» [2, с. 103], что реализуется в рамках проводимой Китаем программы создания «могущественного культурного государства» [Там же].

Выбор архитектурного объекта – Великой Китайской стены – в качестве названия кинофильма и декораций для съемок в значительной мере ориентирован на минимальную осведомленность зрителей, в том числе европейских, об истории этого сооружения, что облегчает восприятие кинокартины. Наряду с психологическим законом минимальной осведомленности в кинофильме «Великая стена» работают также и другие законы, обозначенные И. Андреевым как закон эмпатии (показанные в фильме переживания главных героев вызывают живое сочувствие у зрителей), закон тематических переключений (смена батальных сцен под открытым небом и сцен обсуждения дальнейших планов главнокомандующими в закрытых помещениях внутри Великой стены) [2, с. 105].

Режиссер Чжан Имоу является классиком китайского кинематографа, важнейшей фигурой пятого поколения китайских режиссеров, начало творческой деятельности которых пришлось на время экономических и культурных реформ 1980-х гг. В своих кинокартинах 1980–1990-х гг. Чжан Имоу стремился показать темы частной жизни и раскрыть глубокий мир человека как индивидуальности, что было не свойственно для китайского кинематографа этого времени, ориентированного на пропаганду официальной государственной политики. С 2000-х гг. в творчестве Чжана Имоу начинают преобладать кинофильмы с историческими сюжетами, в которых режиссер использует множество спецэффектов для показа традиционных боевых искусств Китая. К числу наиболее ярких кинокартин относятся «Подними красный фонарь» (1992), «Герой» (2002), «Дом летающих кинжалов» (2004), «Великая стена» (2016) и др. Успехи фильмов Чжана Имоу О. Шубаро объясняет тем, что режиссер «проецирует все истории, рассказанные им в своих фильмах, на китайский фон, китайское общество, китайскую историю, китайское представление о законах, нравственности, порядке» [6, с. 118], рассказывая тем самым о Китае и о самом себе.

В киноработах Чжана Имоу особое место занимает фильм «Великая стена» (2016) совместного производства США и Китая. Отметим, что владельцем голливудской кинокомпании Legendary, участвовавшей в создании фильма, является китайский мультимиллиардер Ван Цзяньлинь, а в самом фильме не

менее трети съемочной группы и актерского состава представляют китайцы [3, с. 48]. Сценарий фильма был разработан американскими авторами Т. Гилроем, Д. Миром и К. Бернардом. Художественная специфика заключается в сочетании исторических фактов и фантастических сюжетов, основанных на китайской мифологии. Одной из главных задач, которую ставил перед собой Чжан Имоу в подготовке этого фильма, было «привнести туда китайскую культуру, личное видение и визуальное мышление – особенно в плане изображения и постановки боевых сцен» [4]. Следует подчеркнуть масштабность батальных сцен, в которых принимает участие несколько сотен актеров, облаченных в доспехи, имитирующие военную одежду и оружие династии Сун. С целью придания фильму большей зрелищности художники по костюмам определили для каждого рода войск свой цвет доспехов: синий для женского отряда (корпус Журавлей), золотые костюмы для мужского отряда (корпус Тигра), ярко-красная форма для кавалерии и пехоты (корпус Оленей), черные доспехи для солдат ближнего боя (корпус Медведей).

Национальный и исторический колорит кинофильма подчеркивается сюжетом, который разворачивается в декорациях, реалистично имитирующих Великую Китайскую стену. Над ее 150-метровой копией, специально возведенной для съемок, трудились более семи сотен специалистов (плотников, художников, штукатуров, декораторов). Д. Абабеков называет построенную для кинофильма стену «одной из самых оригинальных крепостей в мировом кино» [1], поражающей разнообразием механизмов и оборонительных систем. Особое впечатление на зрителя оказывают съемки массовых батальных сцен с воздуха, что передает масштаб архитектурного сооружения. В главных ролях «Великой стены» снялись выдающиеся китайские актеры Цзин Тянь, Чжан Ханьюй и Пэн Юй Янь, а также голливудские актеры Мэтт Деймон и Педро Паскаль. В массовых постановках приняли участие около пяти сотен людей, а также большое количество лошадей.

Действие кинофильма происходит в эпоху династии Сун, в то время, когда секрет изобретения черного пороха, разработанный в Китае, проник в арабские страны и страны Европы.

Согласно сюжету фильма, двое европейцев – Уильям Гарин (роль исполняет М. Деймон) и Перо Товар (П. Паскаль) как наемники проникают в Китай, чтобы похитить рецепт пороха. Во время своего путешествия европейцы попадают на Великую Китайскую стену, которая оберегает китайский народ от нападения фантастических чудищ по имени Таоте. Армия китайских воинов бесстрашно сражается с чудищами, стремясь спасти не только свой народ, но и весь мир от гибели. Под впечатлением от мужества и отваги китайских воинов Уильям Гарин и Перо Товар оставляют свой злой умысел и присоединяются к борьбе с чудищами, олицетворяющими мировое зло. Ярким персонажем фильма является Линь Мэй – командующая Журавлиными войсками, преданная Родине и готовая идти на смерть ради спасения своего народа. Именно пример Линь Мэй стал главным импульсом к тому, что европейцы-наемники отказались от своих корыстных целей и приняли решение сражаться наравне с китайскими воинами. Итогом совместной борьбы становится победа людей над чудищами, что символизирует собой победу добра над злом.

Таким образом, кинофильм Чжана Имоу «Великая стена» является ярким образцом современного китайского кинематографа, основанного на исторических и мифологических сюжетах. Главной задачей подобных фильмов становится знакомство жителей Востока и Запада с уникальной историей и мифологией китайского народа, что преподносится при помощи новейших средств киноискусства. Художественный образ Великой Китайской стены в кинофильме Чжана Имоу – это символ величия духа и мужества китайского народа. Стена для режиссера выступает не только элементом декорации, но и определенным знаком, подчеркивающим глубину и уникальность истории Китая как восточной цивилизации, открытой к достижениям Запада.

---

1. *Абабеков, Д.* «Великая стена»: Мэтт Деймон спасает Поднебесную [Электронный ресурс] / Д. Абабеков // Союз. – Режим доступа: <https://www.soyuz.ru/articles/537>. – Дата доступа: 20.04.2023.

2. *Андреев, И. А.* Китайское кино: контуры «мягкой силы» / И. А. Андреев // Поиск: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. – 2019. – № 1 (72). – С. 101–109.

3. *Хуан Ичэн*. Китайский кинематограф как эффективный сектор культурной индустрии КНР / Хуан Ичэн // Научный поиск в сфере современной культуры и искусства : материалы науч. конф. профессорско-преподавательского состава Белорус. гос. ун-та культуры и искусств, Минск, 25 нояб. 2021 г. / редкол.: Н. В. Карчевская [и др.]. – Минск, 2022. – С. 45–50.

4. *Корнацкий, Н.* Режиссер фильма «Великая стена» – о диалоге Востока и Запада, китайском ремейке братьев Коэн и советском кинематографе [Электронный ресурс] / Н. Корнацкий // Известия. – Режим доступа: <https://iz.ru/news/664513>. – Дата доступа: 23.04.2023.

5. *У Сяолин*. Художественный образ Великой Китайской стены в произведениях живописи XX и XXI веков (к проблеме сосуществования и взаимодействия традиций гохуа и пластического языка европейского изобразительного искусства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / У Сяолин ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2014. – 18 л.

6. *Шубаро, О. В.* Искусство китайского кино / О. В. Шубаро // III Междунар. науч. конф. «Китайская цивилизация в диалоге культур»: Пути Поднебесной : сб. науч. тр. – Минск, 2013. – С. 113–122.

УДК [27–277+7.046.1](315)

**Ван Юекай,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

### **БИБЛЕЙСКАЯ КОСМОГОНИЯ И ЛЕГЕНДЫ О ПРОИСХОЖДЕНИИ МИРА ДРЕВНИХ КИТАЙЦЕВ: ПОИСКИ ОБЩИХ ОСНОВ И УНИКАЛЬНЫХ ЧЕРТ**

**Аннотация.** Исследуются и сопоставляются древняя китайская мифология и библейское Бытие с точки зрения способа сотворения мира, сюжетной линии и культурного контекста. Отмечается отличие образа Бога при сотворении мира от образа Нюйва и Паньгу. В китайской мифологии наглядно демонстрируется совершенно разная природа указанных типов мироздания. В данной статье две сюжетные линии сравниваются и противопоставляются с помощью цитат авторов, чтобы представить влияние китайской и западной культуры на развитие мира.

**Ключевые слова:** китайская мифология, Библия, сотворение мира, Нюйва, Паньгу, мифы, легенды.

**Wang Yuekai,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **BIBLICAL COSMOGONY AND ANCIENT CHINESE LEGENDS OF THE ORIGINS OF THE WORLD: SEARCHING FOR COMMON FOUNDATIONS AND UNIQUE FEATURES**

**Abstract.** The article explores and compares ancient Chinese mythology and biblical Genesis in terms of the mode of creation, storyline and cultural context. The author notes the difference between the image of God at the creation of the world and the image of Nüwa and Pangu. Chinese mythology clearly demonstrates the completely different nature of these types of the universe. This article compares and contrasts the two storylines using quotes from the authors to present the influence of Chinese and Western culture on the development of the world.

**Keywords:** Chinese mythology, Bible, creation of the world, Nuiva, Pangu, myths, legends.

У каждого народа есть собственные мифы и легенды. Все они свидетельствуют о богатом воображении людей. Самые ранние легенды китайской мифологии появились еще в древней литературе доциньской эпохи, в трактате «Книга гор и морей», который сохранил наиболее богатые и близкие к оригиналу мифы древности, в то время как в западной культуре Ветхий Завет (включает Бытие) является классическим образцом христианства, завершенным двенадцатью апостолами Иисуса. Китайская мифология представляет собой воплощение восточной культуры, а Библия – западной культуры; они в равной степени являются жемчужинами мировой мифологии, которые оказали глубокое влияние на искусство, неизменно вдохновляя художников и писателей, а также предоставив неисчерпаемый, «вечный» тематический материал для кинематографических произведений.

На протяжении всей долгой истории развития цивилизации постоянно возникали вопросы: как появилось человечество и кто создал мир? У разных народов свое понимание и восприятие этих вопросов. Они расшифровывали эти тайны при помощи литературы, искусства и мифов, передаваемых из поколения в поколение.

*Различия между китайской мифологией и библейской историей сотворения мира.* У богов-создателей мира различный статус. В Библии присутствует только одно мужское божество – Бог. Но помимо него есть многочисленные ангелы, которые являются лишь исполнителями воли Бога и не могут называться божествами. В Библии Бог – владыка всего сущего, правитель Вселенной и земли, который обладает безграничными возможностями и в конце времен будет судить все грехи мира, все человечество на Страшном суде. В противоположность этому в древней китайской мифологии главенствующие боги-создатели – женщины. Например, богиня племени мяо Ньюва, которая чинила небеса. В древней книге «Происхождение китайских иероглифов» сказано: «Ньюва, священная богиня древности, преобразила все живое» [4]. Это свидетельствует о высоком статусе женщин-богов в китайской мифологии, которые были огромного роста, обладали выдающимися способностями, имели возможность создать небо и землю и давать жизнь всему сущему.

*Различия в способах создания мира.* Что касается сотворения мира, то различия между китайской мифологией и Библией весьма очевидны.

В Книге Бытия написано: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И сказал Бог: да будет твердь между водами, и да будут воды вверху и внизу. Так была создана твердь, чтобы отделить воды от вод вверху и внизу ... И сказал Бог: да изобилуют воды, чтобы питать то, что имеет жизнь, и да будут птицы небесные, чтобы летать. И появились рыбы, птицы и другие животные» [1, *Бытие 1:1–13*]. Творец создал Адама из глины по своему образу и подобию, создал Еву из ребра Адама, пока тот спал, и сотворил мир за семь дней.

В китайской мифологии это показано по-другому: «Паньгу отделяет небо от земли». В китайских легендах Паньгу является творцом мира и родоначальником всех людей, самая ранняя запись о сотворении им мира встречается в произведении Сюй Чжэна «Сань У Лицзи» в конце периода династии Восточная Хань [5].

Согласно мифу, представленному в книге «Мифы и легенды народов мира. Восточная и Центральная Азия: Япония, Китай, Монголия, Вьетнам», первый человек по прозвищу Паньгу сам

зародился и вырос в яйце, заполненном хаосом. Его расстроил мрак вокруг него, и он разрубил яйцо. И тогда все светлое и чистое поднялось вверх, образовав небо – Ян, а все темное опустилось вниз, образовав землю – Инь. Чтобы небо и земля разъединились, Паньгу поднял небо очень высоко, но одно дерево все еще соединяло небо и землю. Испугавшись слияния темного и светлого, Паньгу начал рубить дерево, а, закончив, погиб. «После его смерти вздох его сделался ветром и облаками, вскрик – громом, левый глаз – солнцем, а правый – луной. Туловище Паньгу превратилось в пять священных гор, руки и ноги – в четыре страны света, кровь – в реки, жилы – в дороги, кожа и волосы стали лесами и травами, зубы и кости преобразовались в драгоценные камни и металлы, а спинной мозг стал священным камнем нефритом, и даже пот, выступивший на его теле, казалось бы, совершенно бесполезный, превратился в капли дождя и росу» [3, с. 55].

Самое большое различие китайской мифологии и Библии в том, что в библейском Бытии единственный истинный всемогущий Бог полагается на божественную силу, чтобы создать мир за семь дней, в то время как в китайской мифологии Творец прошел через тысячу трудностей, испытаний и невзгод, чтобы открыть новый мир. Кроме Паньгу, есть еще богини девяти рек, бог воды, бог моря и бог солнца. Они отвечали за пять озер и четыре моря, а самой главной является богиня Нюйва, которая использовала разноцветные камни, чтобы починить небо, глину, чтобы создать человека. Именно благодаря их сотрудничеству был создан мир.

*Сходство между китайской мифологией и библейской историей сотворения мира.* Согласно китайской легенде, «небо и земля находились в хаосе, подобном содержимому куриного яйца, тогда-то и родился Паньгу. Спустя восемнадцать тысяч лет начала создаваться Вселенная, чистое начало Ян образовало небо, мутное начало Инь образовало землю» [2]. Книга Бытия повествует: «В начале первозданного мира, когда Бог сотворил небо и землю, земля была пуста и хаотична, и лицо бездны было темно, и только Дух Божий носился по поверхности вод» [1, *Бытие 1:1–2*]. Сравнивая эти два сюжета, мы видим, что и в китайской мифологии, и в библейской истории отражено то, что Вселенная изначально была мутной и бесфор-

менной, и что именно Бог-создатель разделил ее на небо и землю. В западной культуре прародителями человечества были Адам и Ева. Согласно Книге Бытия, «Бог образовал человека из праха земного и вдунул в ноздри его дыхание Свое, и создал его душою живою, и нарек ему имя: Адам. И из ребра его сотворил Еву» [1, *Бытие* 2:2–7]. В китайской мифологии родоначальницей человечества считается Нюйва, о чем говорится в трактате «Общий смысл нравов и обычаев»: «Когда небеса и земля были открыты, людей не было, поэтому Нюйва раскатала желтую почву, чтобы сделать людей, но, когда она была слишком слаба, чтобы сделать это, она протянула веревку в грязь и подняла ее, чтобы сделать людей» [4]. В Книге Бытия Бог использовал глину, чтобы создать человека, а в китайской мифологии Нюйва использовала желтую почву, чтобы сотворить человека (сырье, которое они взяли для создания человека, было одинаковым – земля). Хотя это разные народы и культуры, миф о сотворении человека из глины один и тот же.

Таким образом, Библейское Бытие символизирует начало связи Бога с человечеством, который отвечает за все вещи во Вселенной и за всех живых существ. Китайские мифы о сотворении, с другой стороны, описывают начало человека и природы, а также отмечают конец творцов Паньгу и Нюйва, у которых была своя жизнь до создания нового мира. Древняя китайская мифология и Библия как аллюзии на восточную и западную культуры имеют сходство, несмотря на разные сюжетные линии и культурные различия. Анализ позволяет лучше понять культурное развитие Востока и Запада и способствовать коммуникации и сближению китайской и западной культур.

---

1. Библия. – М. : Эксмо, 2021. – 1520 с.

2. Китайская мифология. Энциклопедия / сост. К. Королев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.royallib.com/book/korolevkirill/kitauskaya\\_mifologiya\\_entsiklopediya.html](https://www.royallib.com/book/korolevkirill/kitauskaya_mifologiya_entsiklopediya.html). – Дата доступа: 06.04.2023.

3. Курган, О. Мифы и легенды Китая / О. Курган, С. Чумаков // Мифы и легенды народов мира: Япония, Китай, Монголия, Вьетнам. – М., 2006. – С. 53–120.

4. Ли Цзяньдун. Некоторые сходства и различия китайской и греческой мифологий / Ли Цзяньдун // Вестн. Хэнаньского пед. ун-та. –

1994. – Т. 21, № 2. – С. 117–123. – На кит. яз.: 李建东. 中国和希腊神话的几点异同[J]. 河南师范大学学报, 1994年第 21 卷第 2 期.

5. Чжан Куй-у. Бог и Нува: о сотворении мира в Библии и в древней китайской мифологии / Чжан Куй-у // Исследования по зарубежной литературе. – 2003. – № 4. – С. 115. – На кит. яз.: 张奎武. 上帝与女娲—论《圣经》与中国上古神话中的“创世说”. 外国文学研究, 1993 年第 4 期.

УДК [7.038:78]:061.23"1930"

**Н. И. Влазнюк,**

*старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного  
учреждения образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

### **ИДЕИ МУЗЫКАЛИЗАЦИИ ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ АССОЦИАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ХУДОЖНИКОВ**

**Аннотация.** Рассматривается деятельность представителей парижской Ассоциации музыкальных художников 1930-х гг. Раскрываются цели и концепции творчества художников, изложенные в их манифестах и теоретических трудах. Выявляются особенности интеграции формы и цвета в живописных сериях А. Валенси, приводятся примеры интерпретаций музыкальных произведений в творчестве Ш. Блан-Гатти и Г. Бургоня, показаны способы передачи музыкальных смыслов, художественные приемы и выразительные средства, используемые художниками для создания живописных аналогов динамики, ритмов и темпоральности музыкального искусства.

**Ключевые слова:** музыкализм, Ассоциация музыкальных художников, живопись, абстракция, Анри Валенси, Гюстав Бургонь, Шарль Блан-Гатти.

**N. Ulazniuk**

*Senior Lecturer of the Department of Russian as a Foreign Language of the  
Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

### **IDEAS OF MUSICALIZATION OF ART IN THE WORKS OF REPRESENTATIVES OF "ASSOCIATION OF MUSICAL ARTISTS"**

**Abstract.** The article examines the activities of representatives of the Parisian "Association of Musical Artists" in the 1930s. and reveals the goals and concepts of artists' creativity as set out in their manifestos and theoretical works. The author identifies the features of the integration of form and color

in the painting series of A. Valensi, gives examples of interpretations of musical works in the works of S. Blanc-Gatti and G. Burgonya. She shows ways of conveying musical meanings, artistic techniques and means of expression used by artists to create pictorial analogues of dynamics, rhythms and temporality of musical art.

**Keywords:** musicalism, Association of Musical Artists, painting, abstraction, Henri Valensi, Gustave Bourgone, Charles Blanc-Gatti.

Тесные отношения, установленные между абстрактной живописью и музыкой, были формализованы в начале 1930-х гг. в движении, получившем название «музыкализм» [4]. В 1932 г. группа парижских живописцев, «воодушевленных музыкальным духом», создала Ассоциацию музыкальных художников и выпустила манифест, в котором утверждалась мысль, что для «выживания» живописи среди других искусств художники и публика должны чувствовать и выражать, понимать и принимать настоящее время, в эстетике которого доминирует музыкальный дух: «Всем ясно, что основными характеристиками этого века являются применение науки и обобщенный динамизм, которые включают или требуют в свою орбиту ритм, гармонию, синтез и т. д., и т. д. Но искусством, предлагающим больше всего динамизма, ритма, гармонии, науки, синтеза, является Музыка. <...> чтобы продолжать традиционно передавать нашу жизнь, искусство должно быть музыкализировано» [5]. Художники Анри Валенси (фр. Henri Valensi, 1883–1960), Гюстав Бургонь (фр. Gustave Bourgone, 1888–1968), Шарль Блан-Гатти (фр. Charles Blanc-Gatti, 1890–1966), Вито Страккуадаини (итал. Vito Stracquadaini, 1891–1955), подписавшие манифест, также приглашали творцов других видов искусства присоединиться к ним, если они чувствуют в своих произведениях «дыхание музыки, оживляющей наше время». Главным требованием, предъявляемым к работам музыкалистов, было «работать, подчиняясь законам вдохновения и композиции музыки, преобладающим в настоящее время среди искусств» [Там же]. Продолжая развивать теорию мультисенсорных ощущений (синестезии), «музыкальные художники» пытались воссоздать в красках эмоции, вызываемые музыкальным произведением: найти эквивалент звука в цвете и изобразительной форме. Кроме того, теоретические основы музыкализма были

вдохновлены прогрессом физики и экспериментальной психологии.

А. Валенси в своих работах стремился к интеграции формы и цвета, аналогичной музыкальной оркестровке. Подобно дирижеру, управляющему звучанием каждого инструмента и показывающему тончайшие музыкальные оттенки, А. Валенси «дирижирует» красками и формами на холсте. Художник использовал ритмическое разделение холста как вертикальную музыкальную партитуру для создания эффекта различных сенсорных аспектов восприятия. В его творчестве отчетливо прослеживаются как кубистические, так и футуристические корни. В период создания Ассоциации музыкальных художников А. Валенси уже работал над живописными сериями, которые он называл «Симфониями». С 1934 г. художник полностью отказался от фигуративности, создав серию «Цветные симфонии». Согласно теории, которую А. Валенси разработал в своем тексте «Сентиментальный резонанс цветов», каждый цвет представляет собой выражение определенного типа чувства: «группы вибраций, составляющих каждый цвет, поражают наш глаз, и эти удары вызывают в нас то или иное чувство по числу сгруппированных вибраций. Цвет, выступая в качестве раздражителя, имеет в нас “сентиментальный резонанс”» [8]. Для того, чтобы придать форму ощущениям, художник черпал вдохновение в гармоническом колорите музыкальных композиций. Так, «Голубая симфония» (1934) выражает спокойствие и мягкость, доброту, исходящую из милосердия, «Красная симфония» (1935) – воплощение гравитации и скорости, «подчиненной или безумной». «Желтая симфония» и «Зеленая симфония» (обе 1935 г.) передают любовь художника к пейзажам, путешествиям, символизируют надежду [6]. В 1947 г. А. Валенси работает над созданием лирических абстракций, связанных со стихиями: «Симфония воздуха», «Симфония огня», «Симфония воды», «Симфония земли».

Ш. Блан-Гатти, художник, музыкант-любитель, в своих работах стремился установить соответствие между вибрациями звука и света, дать живописную расшифровку движения звуковых волн, отразить их длину и частоту. Будучи членом Ассоциации музыкальных художников, он опубликовал также манифест «Звуки и цвета», в котором обобщал научные и худо-

жественные исследования, посвященные возможным соответствиям между цветовыми и музыкальными гаммами [1]. Ш. Блан-Гатти создавал живописные интерпретации музыки И. С. Баха, К. Сен-Санса, Н. Римского-Корсакова, К. Дебюсси и др. Например, в его картине «Бергамасская сюита Дебюсси» (ок. 1930 г.) градации синего цвета, образующие волнообразный рисунок из повторяющихся кругов, арабесок и завитков, напоминают тонкие и изысканные гармонии третьей части сюиты К. Дебюсси «Лунный свет» с ее характерными секвенционными повторениями.

Г. Бургонь серьезно задумался о связи между музыкой и цветом, когда слушал колокола и звон курантов собора в г. Малин (Бельгия) в 1928 г. Благодаря синестезии (субъективное ощущение органа чувств, отличное от того, который стимулируется) художник воспринимал эти звуки так же, как цвета, и посвятил большую часть своего творчества поискам изобразительного эквивалента чувств, которые он испытывал, слушая музыку. Художник считал, что искусство и музыка являются результатом схожих глубоких ритмов [3, s. 16].

Г. Бургонь участвовал в трех первых Салонах музыкантов, где в 1932 г. представил ряд картин на темы симфоний Л. Бетховена, а в 1935 г. – серию портретов музыкантов. Часто в названиях картин Г. Бургоня упоминаются конкретные музыкальные произведения: «Концерт Вивальди», «Четвертая прелюдия Шопена», «11-й ноктюрн Шопена», «Месса в ре мажоре Бетховена», «Первая симфония Бетховена», «Концерты Моцарта», «Концерт для фортепиано с оркестром си-бемоль мажор Чайковского», «Концерт соль минор Сен-Санса», «Симфония ре минор С. Франка», «Концерт ре мажор И. С. Баха» и др. Г. Бургонь специализировался на пейзажах и натюрмортах, которые, однако, по мере развития творческого стиля художника все более уподоблялись абстрактным и полуабстрактным интерпретациям великих музыкальных произведений. Также Г. Бургонь ввел термин «синизм» (фр. «bleuisme»), учение об искусстве и науке в гармонии с природой, основанное на теории параллелизма между звуковыми и световыми волнами с преобладанием синего цвета) для описания музыкально-цветового соответствия, в котором спектральные цвета и аккорды соотносились друг с другом [2, s. 45].

Благодаря своей более очевидной темпоральности музыка служила образцом для художников, осознававших, что для прочтения картины требуется время. Через процесс формального повторения, вызывающего последовательные впечатления, художники проводили аналогии между пластическим ритмом и ритмом музыкальным. Так, в работе В. Страккуадаини «Баркарола – эмоция сложного смысла» (1928) временной характер музыки передается умножением круглых форм и изображением колебательного движения, а в картине Ш. Блан-Гатти «Оркестр» (1932) показывается последовательность звуков, исходящих от многократно повторяющихся инструментов, чьи звуки материализуются серией кругов. Объединение статических изображений в серии стало одним из способов передачи динамики музыкального искусства. В серии гуашей «Прелюдии Шопена» Г. Бургоня на черном фоне чередуются цветочные мотивы, среди которых иногда присутствуют человеческие персонажи. Сохранились не все творения из этой серии французского живописца. Тем не менее имеющиеся в распоряжении искусствоведов работы свидетельствуют о том, что вместо концентрации фигурации музыкального движения в одном живописном пространстве художник умножает сами пластические пространства. Таким образом, к перцептивной длительности изображения добавляется время, необходимое для последовательного восприятия образов и охвата всех единиц серии [7].

Для живописи, которая стремилась освободиться от фигуративности, музыка предлагала мощную концептуальную основу. Музыкальное искусство стало одной из самых важных моделей для развития живописной абстракции.

---

1. *Blanc-Gatti, C.* Des sons et couleurs / C. Blanc-Gatti. – Paris : Éd. d'art chromophonique, 1934. – 78 p.

2. *Bosseur, J.-Y.* Musique et arts plastiques: interactions au XXe siècle / J.-Y. Bosseur. – France : Minerve, 1998. – 306 s.

3. *Harris, J. E.* Musique colorée : synesthetic correspondence in the works of Olivier Messiaen : dissertation / J. E. Harris. – Univ. of Iowa, 2004. – 168 s.

4. L'oeil écoute [Electronic resource] // The Centre Pompidou. – Mode of access: <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/c654z65>. – Date of access: 19.03.2022.

5. Manifeste du groupe des peintres «Les artistes muscialistes» [Electronic resource] // Musicalisme. – Mode of access: <http://musicalisme.fr/wp-content/uploads/2015/11/1932-Manifeste-des-Artistes-Musicalistes-v2.2.pdf>. – Date of access: 19.03.2022.

6. Pictorial production and beginnings of the cinepainting [Electronic resource] // Association Henry Valensi. – Mode of access: <http://musicalisme.fr/gb/le-musicalisme/les-oeuvres/1931-1939/>. – Date of access: 19.03.2022.

7. *Sergent, M.* «Peinture et Temps»: la quête du mouvement chez les musicalistes [Electronic resource] / M. Sergent // Fabula : Les colloques, L'art, machine à voyager dans le temps. – Mode of access: <https://www.fabula.org/colloques/document4742.php#ftn47>. – Date of access: 19.03.2022.

8. *Valensi, H.* Resonance des couleurs [Electronic resource] / H. Valensi // Revue d'esthétique [REVUE] ; dir. C. Lalo, E. Souriau, R. Bayer. – Paris, 1948–2004. – Т. 1. – 1955. – P. 333–350. – Mode of access: <http://www.musicalisme.fr/upload/ecrit/1955-essai-sur-la-resonance-sentimentale-des-couleurs.pdf>. – Date of access: 19.03.2022.

УДК 746.346:2-523.4(476.6)

**Н. Ю. Гапличник,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕШЕНИЯ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ШИТЬЯ В ГОСПОДСКИХ ПЛАЩАНИЦАХ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются предметы орнаментального золотного шитья XXI ст. Проводится исторический экскурс возникновения и претворения в них канонической традиции изображения сакральных образов, а также обрядовых особенностей использования возду́хов в богослужении православной традиции. На примере Господских плащаниц авторства Н. С. Колас анализируются художественные решения воплощения сакрального образа средствами золотного шитья, принципы изобразительной выразительности и стилистической целостности. На основе методологических принципов комплексного подхода выявляются характерные черты для произведений декоративно-прикладного искусства современности в данном жанре.

**Ключевые слова:** декоративно-прикладное искусство, золотное шитье, орнаментальная вышивка, плащаница, храмовое пространство.

**N. Gaplichnik,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **ARTISTIC SOLUTIONS OF ORNAMENTAL SEWING IN THE LORD'S SHROUD**

**Abstract.** The author of the article turns to objects of ornamental gold embroidery of the 21st century. The article provides a historical excursion into the emergence and implementation of the canonical tradition of depicting sacred images, as well as the ritual features of the use of air in the worship of the Orthodox tradition. Using the example of the Lord's shrouds by N. Kolas analyzes artistic solutions for the embodiment of a sacred image using gold embroidery, the principles of visual expressiveness and stylistic integrity. The author, based on the methodological principles of an integrated approach, identifies the characteristic features of contemporary works of decorative and applied art in this genre.

**Keywords:** arts and crafts, gold embroidery, ornamental embroidery, shroud, temple space.

Господская плащаница – предмет церковной утвари, употребляемый в православном богослужении Великой Пятницы и Великой Субботы. Это тканевый плат большого размера с писанным или вышитым изображением Иисуса Христа при погребении.

Об использовании плащаниц в богослужебной практике известно с первых веков христианства. Так, при совершении литургии в древнем Константинополе предполагалось использование нескольких чаш, которые покрывались полотном большого размера – воздухом. При этом действии священнослужителями произносился тропарь «Благообразный Иосиф», так как великий вход имел символическое значение шествия Иисуса на Голгофу, а воздух интерпретировался как погребальная пелена. С XIV в. это послужило основой традиции изображения на полотне мертвого тела Христа на гробовом камне в окружении ангелов и с поясными фигурами четырех евангелистов в углах предмета. Со временем практика служения с несколькими чашами исчезла, а размер литургийного воздуха сократился; плат же большого размера – плащаница – остался только в особых службах годового цикла. В XVII в. произошло упрощение и типизация форм плащаницы, изменилось

и само изображение: вместо сюжета положения во гроб стало изображаться снятое тело Христа [4].

В современной приходской практике Господская плащаница, как сакральный символ, является центральным предметом в богослужениях последних двух дней Страстной седмицы. В семантическом плане она служит напоминанием о саване, в который было завернуто тело Христа. С этим связано и исключительное отношение Церкви к плащанице, как к особой иконе, что в богослужении выражается в последовании специфических обрядовых действий. На Вечерне Великой Пятницы духовенство соборно переносит плащаницу из ризницы в алтарную часть храма и размещает ее на престоле. В конце богослужения при пении тропарей «Благообразный Иосиф» плащаницу торжественно выносят на центр храма для поклонения верующих, где она и находится два дня. В службах Великой Субботы все действия, совершаемые церковнослужителями вне алтаря, выполняются перед плащаницей. Кроме того, в конце Утрени с ней совершается скорбный крестный ход вокруг храма, символизирующий шествие верующих с телом Иисуса к месту Его погребения. В завершении постового цикла – на пасхальной полунощнице – под пение девятой песни канона священники переносят плащаницу на престол в алтарной части храма, где она находится все сорок дней пасхального периода.

Уже в эпоху Киевской Руси предметы золотного шитья занимали центральное место в украшении храмов и становились неотъемлемой частью их интерьера. Широко использовались индитии на престол, катапетасмы, подвесные пелены и литургические покровцы, вышитые на дорогих привозных материалах шелком, золотыми и серебряными нитями, жемчугом и драгоценными камнями.

По характеру рисунка (прориси) и технике его воплощения исследователи выделяют два типа золотного шитья – лицевое и орнаментальное. Лицевое шитье характеризуется тесной связью с иконописными канонами, с их стилистическими и колористическими решениями. Период расцвета такого типа шитья пришелся на XV–XVI вв.

Под влиянием светской культуры начиная с XVIII в. традиции лицевого шитья угасают и на первый план выступает художественный эффект от визуального восприятия предметов цер-

ковной утвари, а их эстетическая функция начинает превалировать над литургической. В этой связи активно развивается именно орнаментальное золотое шитье, достигая своего расцвета в середине XIX – начале XX в. Орнаментальное шитье относится к декоративно-прикладному искусству и, при всей его кажущейся свободе художественного воспроизведения, отражает стилевые направления своего времени [2, с. 83].

Предметы орнаментального типа шитья представляют собой композиции, в стилистике которых происходит взаимопроникновение принципов и форм церковной, светской и народной вышивки, акцент в рисунке смещается на изобразительные и декоративные элементы. Техническими приемами и характерными материалами орнаментального шитья украшаются элементы облачений священнослужителей, хоругви, дароносицы и евангельские ленты, различного рода покровы и завесы, в том числе и плащаницы.

В храме в честь Собора Всех Белорусских Святых г. Гродно хранится Господская плащаница, вышитая минской золотошвеей Н. С. Колас [1, с. 21]. Плащаница (2008) размером 200 см×130 см выполнена в технике орнаментального шитья на темно-бордовом бархате. В изделии использованы жемчуг, драгоценные камни, жесткая и мягкая канитель, шнур, трунцал, галун, бахрама. Центральным образом плащаницы является иконографическое изображение тела Иисуса Христа без предстоящих. Нимб искусно расшит жемчугом и мягкой канителью золотого и серебряного цветов, которые подчеркивают объемную фактуру драгоценных камней. Внизу средника шнуром в технике прикрепа вышита молитва «Трисвятое».

Оригинальность и искусность художественного решения плащаницы подчеркивает многоплановая широкая кайма, разработанная иконописцем Т. В. Самковой. В двух ярусах полотна размещаются канонический текст и растительно-геометрический орнамент. Текстовую основу, обрамляющую средник плащаницы, составляет тропарь Великой Субботы: «Благообразный Иосиф, с древа снем Пречистое Тело Твое, плащаницею чистою обвив, и вонями во гробе нове покрыв положи» [3, л. 467]. Четкая вязь вертикально вытянутых букв церковнославянского шрифта, полностью вышитых крупным жемчугом по бели, образует широкую орнаментальную раму и определя-

ет главный цветовой контраст изделия, фокусируя внимание на центральной его части. Органичное совмещение техник лицевого и орнаментального шитья представлено в изображении жемчужных херувимов в четырех угловых ромбах изделия.

Прорись растительно-геометрического орнамента в обрамлении каймы по внешней линии текста выдержана в стилистическом единстве с нимбом в среднике. Сочетание больших и малых кругов по периметру каймы смягчает подчеркнутую геометричность жемчужных крестов разных размеров, а вписанные в большие круги изображения ряда святых свидетельствуют об иконографической основе художественного решения пелены. Цветовое воплощение плащаницы, основанное на контрасте бордового, белого и золотого цветов, сообщает изделию строгость, величественность и сдержанную торжественность.

Господская плащаница, находящаяся в храме Рождества Христова в г. Гродно (2018 г., золотошвея – Н. С. Колас), по композиции, ряду стилистических признаков, материалам и технике шитья близка вышеописанной плащанице. Однако она привлекает внимание своеобразным композиционным решением средника, которое перекликается с более ранним литургико-историческим типом, где тело Христа окружено ангелами. Центр верхнего яруса средника занимает шестикрылый херувим, а по обе стороны от него – ангелы с рипидами в руках. Идентичные херувимы, вышитые мелким жемчугом в обводке мягкой канители золотого цвета, расположены в четырех ромбах по краю плащаницы. Такое художественное решение придает изделию изобразительную выразительность и стилистическую целостность.

Выявление ряда художественных решений орнаментального золотного шитья Господских плащаниц на основе методологических принципов комплексного подхода позволяют рассматривать предмет декоративно-прикладного искусства в единстве их исторического, семантического и стилистического аспектов.

---

*1. Гапличник, Н. Ю.* Произведения золотного шитья в храмах Гродненской православной епархии / Н. Ю. Гапличник // Барышевские чтения : материалы II Междунар. науч. конф. БГУКИ, Минск, 28 апр. 2022 г. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: Е. Е. Корсакова [и др.]. – Минск, 2023. – С. 19–24.

2. *Маясова, Н. А.* Русское художественное шитье XIV – начала XVIII века / Н. А. Маясова, И. И. Вишневская // Серия : Государственные музеи Московского Кремля. Каталог выставки. – М. : Тип. М-ва культуры СССР, 1989. – 136 с.

3. Триодь Постная. – Репр. воспроизведение изд. 1904 г. – М. : Правило веры, 2000. – 558 л.

4. *Троицкий, В. А.* История плащаницы / В. А. Троицкий // Творения : в 3 т. – М., 2004. – Т. 3. – С. 224–255.

УДК [791.83:796.417.2]:792.82(510)

**С. А. Гродникова,**

*магистр искусствоведения, концертмейстер кафедры хореографии  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛЕТОВ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В КИТАЙСКИХ АКРОБАТИЧЕСКИХ ШОУ**

**Аннотация.** Рассматривается специфика постановок классических балетов «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» в акробатических шоу Китая, анализируются особенности музыкального, хореографического и сценографического решения наиболее ярких постановок трупп Шанхая и Пекина. Симбиоз классического танца и цирковой акробатики стал основой для возникновения нового жанра со своими правилами и выразительными средствами. Сочетание лексики и пластики балета с динамикой и зрелищностью акробатических элементов позволяет создавать новые постановки, трансформируя и обогащая наследие классической балетной школы.

**Ключевые слова:** классический балет, реинтерпретация, балетно-акробатические шоу, трактовка, зрелищные шоу, хореография, балетмейстер, синтез жанров, балеты П. И. Чайковского.

**S. Grodnikova,**

*Master of Art History, concertmaster of the department of choreography of  
the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **FEATURES OF INTERPRETATION OF P. TCHAIKOVSKY'S BALLETS IN CHINESE ACROBATIC SHOW**

**Abstract.** The article discusses the specifics of the performances of the classical ballets "Swan Lake" and "The Nutcracker" in acrobatic shows in

China, analyzes the features of the musical, choreographic and scenographic solutions of the most striking productions of the troupes of Shanghai and Beijing. The symbiosis of classical dance and circus acrobatics became the basis for the emergence of a new genre with its own rules and expressive means. The combination of vocabulary and plasticity of ballet with the dynamics and spectacle of acrobatic elements allows you to create new productions, transforming and enriching the heritage of the classical ballet school.

**Keywords:** classical ballet, reinterpretation, ballet and acrobatic shows, interpretation, spectacular shows, choreography, choreographer, synthesis of genres, ballets by P. I. Tchaikovsky.

В современном художественном пространстве изменение восприятия классического искусства приводит к творческим поискам и экспериментам, отвечающим актуальным тенденциям в современной культуре. Произведения балетной классики с их глубоким внутренним содержанием, богатством и эмоциональной наполненностью музыкального текста все чаще претерпевают опыт реинтерпретации в других видах искусства. Классический балет, имея синтетическую первооснову, на современном этапе развития все чаще синтезируется с различными жанрами. Результатом симбиоза классической хореографии и цирка стало уникальное явление мировой культуры – масштабные балетно-акробатические шоу.

Исторические процессы развития хореографического искусства и цирка выявили их общие черты, обусловленные социокультурными факторами и запросами зрителя. Взаимодействие этих видов искусства началось еще в древности. Вместе с тем они развивались независимо друг от друга, существуя по своим канонам и образуя симбиоз только в отдельных постановках балетмейстеров-новаторов [1].

Ярким примером синтеза классической хореографии и цирка стал балетно-акробатический спектакль «Лебединое озеро» в постановке китайского балетмейстера Чжао Минга. Хореограф совместил наиболее эффектные элементы двух жанров в совокупности с уникальным дизайном костюмов и оригинальной сценографией. В основе постановки лежит гармоничное сочетание легендарного русского классического балета и древней китайской акробатики. Пань Хао, один из продюсеров ки-

тайской труппы из Шанхая, рассуждая о мировом признании и успехе спектакля, отмечал: «Любой из видов искусства – это язык. В этом смысле у нас есть свои преимущества. Цирковое искусство нашей страны поражает техникой исполнения, но не несет в себе драматизма. Балет – великое драматическое искусство, однако он проигрывает цирку в смысле зрелищности. Мы же нашли удачное сочетание музыки Чайковского и традиционного китайского представления и таким образом завоевали сердца зрителей» [3]. Китайская реинтерпретация классического балета ориентирована на современные зрительские запросы и осуществлена профессионалами высочайшего уровня. Одним из факторов успеха постановки является мировой общественный интерес к Китаю как динамично развивающейся стране в различных областях экономики и культуры.

В балетно-акробатическом спектакле используются практически все жанры традиционного китайского цирка. Одетта с легкостью исполняет элементы воздушной гимнастики, танцует на голове партнера и на его плече, Девушка-лебедь скользит по канату на пуантах, танцовщики вращают классические тридцать два фуэте внутри огромных крутящихся колес разного диаметра, Одиллия с невероятной пластичностью изображает взмахи крыльев не руками, а ногами, тридцать балерин на пуантах показывают номер группового жонглирования. Знаменитый танец маленьких лебедей превратился в танец маленьких лягушат: юные акробаты танцуют на руках, исполняя ногами различные трюки в воздухе [2].

Либретто классического балета также подверглось значительным изменениям: главный герой направляется в плавание на поиски Принцессы-лебедь и, посетив много стран, находит ее в Китае. Именно там происходит окончательная победа добра над злом, а вся история заканчивается традиционной для сказок свадьбой, в ходе которой на сцене эффектно распускаются три тысячи цветов. Один из хореографов спектакля Ли Шаоцин отметил: «Мы не могли не изменить либретто первоисточника, так как у нас, у китайцев, обязательно все должно заканчиваться хорошо, иначе зрители расстроятся» [1].

Музыка П. И. Чайковского в китайской постановке приобретает особую эмоциональность в сочетании со зрелищностью

акробатических танцев, по своей сложности выходящих за грани человеческих возможностей. Костюмы артистов и оригинальная сценография, передающие восточный колорит и присущую китайской живописи цветовую насыщенность, а также световое и видеографическое оформление спектакля придают больше красочности и художественной наполненности.

Еще один классический балет П. И. Чайковского «Щелкунчик» послужил основой для постановки шанхайской балетно-акробатической труппы. В новом спектакле к акробатике добавились номера мастеров кунг-фу. В роли Дроссельмайера выступил один из лучших иллюзионистов Китая. В звуковом оформлении в некоторых номерах звукорежиссер добавил в музыкальную ткань классического балета китайскую народную музыку. Ориентальными акцентами новой трактовки стали герои сказки: панда вместо обычного бурого медведя и собственно Щелкунчик – копия терракотового воина из гробницы императора Цинь Шихуанди. В танец, созданный на классической балетной лексике и символизирующий борьбу главного героя с превосходящими силами Мышиного короля, включены элементы кунг-фу.

Свою версию «Щелкунчика» создал хореограф Ван Линь для пекинской балетно-акробатической труппы. Сюжет постановки, в отличие от оставшегося неизменным музыкального текста, отличается от классической версии: действие разворачивается во сне главной героини Юаньюань, где она встречается не с Мышиным королем и его армией, а с заколдованным братом Гуаньтуанем, который предстает в виде чудовища Нянь – мифического существа, появляющегося среди людей только в канун Нового года. Любимая игрушка девочки Щелкунчик превращается в человека и с помощью журавля Сяньхэ сражается с чудовищем и побеждает его. Юаньюань благодарит Щелкунчика за спасение, превращается в птицу и улетает вместе с Сяньхэ в сказочное фарфоровое королевство. Привычные для зрителя вальс снежных хлопьев заменяется танцем журавлей, испанский танец становится танцем китайских вееров, арабский – танцем шелка, вместо мамыши Жигонь появляется золотая свинья-копилка. В конце действия Юаньюань внезапно просыпается и, осознав, что все эти события произошли во сне,

дарит брату Щелкунчика, после чего вся семья счастливо встречает Новый год.

Яркие и оригинальные постановки спектаклей «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» направили на творческие поиски не только многие китайские балетно-акробатические труппы, но и цирковые балеты в других странах. Так, труппа «Русский балет Санкт-Петербурга» (художественный руководитель А. Брускин) осуществила первую в России постановку «Щелкунчика» на основе синтеза классической хореографии, цирка и спорта. В спектакле приняли участие известные артисты балета Мариинского театра и театра «Русский балет», а также мастера спорта международного класса по художественной гимнастике из санкт-петербургского «Театра спорта» и звезды цирковой акробатики.

На современном этапе развития классический балет претерпевает изменения и выходит из рамок академизма, используя выразительные средства других видов искусства и принимая новые тенденции слияния западной и восточной культур.

В контексте синтеза искусств симбиоз классической хореографии и цирковой акробатики представляет собой художественную интеграцию, в которой балет и цирк равноправно взаимодействуют и взаимообогащаются, образуя новый жанр – цирковой балет, создавая тем самым уникальный ресурс для осуществления оригинальных и самобытных постановок, отвечающих социально-культурному уровню современного общества.

---

1. *Белага, Н.* Балет или цирк? А может, их симбиоз? [Электронный ресурс] / Н. Белага. – Режим доступа: <http://dubnapress.ru/music/1764-2011-10-12-11-20-11>. – Дата доступа: 18.04.2023.

2. *Ван Сяодань.* Новый уровень синтеза искусств в цирковом балете «Лебединое озеро» / Ван Сяодань // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2011. – № 2 (16). – С. 61–66.

3. Встреча с миром. Популяризация китайской культуры за рубежом [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://russian.cri.cn/841/2011/12/22/1s408990.htm>. – Дата доступа: 17.04.2023.

**Н. А. Гулак,**

*кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры рэжысуры  
ўстановы адукацыі*

*«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»*

## **БЕЛАРУСКІЯ НАРОДНЫЯ ПАВЕР'І АБ ПРАДВЕСНІКАХ ВОЙН І САЦЫЯЛЬНЫХ КАТАКЛІЗМАЎ**

**Анатацыя.** Артыкул прысвечаны маладаследаванай у беларускай фалькларыстыцы тэме – прафетычным і эсхаталагічным павер'ям, якія ўваходзяць у комплекс так званай народнай герменеўтычнай прозы. Даказана, што траўматычны вопыт, перажыты або засвоены носьбітамі традыцыі, выражаецца ў развітой сістэме павер'яў аб «знаках бяды» – прыродных і культурных прадвесніках сацыяльных катастроф, якія рэпрадукуюцца ў калектыўнай памяці. Абазначаны толькі некаторыя з'явы народнай традыцыі, звязаныя з драматычнымі падзеямі гісторыі Беларусі першай паловы XX ст.

**Ключавыя словы:** фальклор, вайна, міфасемантыка, прафетычныя павер'і, народная эсхаталогія.

**N. Gulak,**

*PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor of the  
Department of Direction of the Educational Institution "Belarusian State  
University of Culture and Arts"*

## **BELARUSIAN FOLK BELIEFS ABOUT THE HARBINGERS OF WARS AND SOCIAL CATAclysms**

**Abstract.** The article is devoted to a topic little studied in Belarusian folklore – prophetic and eschatological beliefs, which are part of the complex of the so-called folk hermeneutic prose. It has been proven that the traumatic experience learned by the bearers of the tradition is expressed in a developed system of ideas about "signs of trouble" – natural and cultural harbingers of social catastrophes, reproduced in collective memory. The article identifies only some phenomena of folklore tradition associated with dramatic events in the history of Belarus in the first half of the twentieth century.

**Keywords:** folklore, war, mythosemantics, prophetic beliefs, folk eschatology.

Найбольш раннія згадкі народных уяўленняў аб прадвесніках войнаў і сацыяльных катаклізмаў, відавочна, належаць ле-

тапіснай гісторыі. Акрамя няказкавай прозы, сюжэты, заснаваныя на падобных рэлігійна-містычных вераваннях, адлюстраваны ў помніках старажытнага пісьменства і царкоўнай літаратуры. Напрыклад, аўтар «Слова пра паход Ігараў» у пралогу эпічнай карціны няўдалага паходу паўднёварускіх князёў на чале з Ігарам Святаславічам супраць полаўцаў у 1185 г. дае вобраз зацьмення сонца (1 (5) мая 1185 г.). Вуснамі князя Ігара аўтар праракае і трактуе гэту прыродную з’яву як знак вайсковага паражэння. У помніку гарадскога летапісання Беларусі XVII–XIX стст. Магілёўскай хроніцы Сурты і Трубніцкіх неаднаразова адлюстроўваюцца звесткі аб нябесных «знаках бяды»: «У гэтым жа годзе (год 1681. – *Н. Г.*) на рымскае Божае Нараджэнне з’явілася з зоркі страшна вялікая камета, якая ўсяму свету была бачна, і відна яна была некалькі тыдняў. Праз год пасля гэтага ў Маскве пасеклі самых знакамітых баяраў <...>» [8, с. 299]; «(год 1704. – *Н. Г.*) На святога Іллю, гэта значыць 20 ліпеня, у вячэрні час, як гналася быдла, паказалася на небе камета, з’явілася з малой зоркі, а потым, павялічыўшыся, вяла свой хвост на поўнач, і страшна гэта было. У гэты час, увечары, былі адслужаны ў цэрквах усеагульныя малебны <...>» [8, с. 337]. Падкрэслім значэнне каметы 1811 г., якая сваёй велічынёй і працягласцю знаходжання ў дасяжнасці чалавечага зроку ўразіла сучаснікаў і пакінула значны след у гісторыі і мастацкай літаратуры, прычым не толькі як прадвеснік вайны 1812 г. (*Great Comet of 1811*) [6, с. 89–92].

Пагодзімся з даследчыкамі, якія лічаць, што прафетычныя ўяўленні і павер’і рэпрадукуюцца ў фальклоры дзякуючы такой асаблівасці калектыўнай памяці традыцыйнага грамадства, як цыклічнасць. Яна абумоўлена вопытам пражывання «пастаяннага чаргавання перыядаў дабрабыту і бедстваў» [9, с. 218]. Маюцца на ўвазе найперш выкліканыя неўраджаямі так званыя «галодныя гады»: у XIX ст. у розных губернях Расійскай імперыі неўраджаі і выкліканы імі масавы голад сялянства паўтараліся кожныя 6–7 гадоў, працягваючыся па два гады запар. Асабліва цяжкімі былі перыяды голаду, выкліканыя неўраджаямі 1873, 1880, 1883 і 1891–1892 гг. [4, с. 103–104]. Бедствамі таксама з’яўляліся эпідэміі халеры, эпідэміі сібірскай язвы і чумы буйной рагатай жывёлы. Гэта асэнсоўвалася ў народных павер’ях, паводле якіх высокая ўраджлівасць у цяпераш-

нім павінна быць кампенсавана ў будучым надзвычайнай стратнасцю (смерцю/нястачай/голадам). У такім ракурсе паводле логікі традыцыі людзі трактавалі *вялікія ўраджай збожжжавых, з'яўленне каласоў-спарышоў, нараджэнне вялікай колькасці хлопчыкаў і інш.*

У XIX–XX стст. аповеды аб прадвесніках сацыяльных катастроф, прышэсці Антыхрыста суадносіліся з вайной 1812 г. («вайной з французам»). Напрыклад, у камедыі Янкі Купалы «Паўлінка» (1912) у вусны прадстаўнікоў засцяпковай шляхты Пранцыся і Агаты Пустарэвічаў аўтарам укладзена народна-эсхаталагічнае апісанне: *«Кажуць, пранцуз, пане дабрудзею, ідзе на Барысава па шапку і рукавіцы, што калісь там заставіў. Чатырыста тысяч войска з сабой вядзе <...> Спранжыновы касцёл з сабой нясе <...> не нясе, а на паветры, на машыне, што лётаюць, гэты касцёл вязе».* Дадзенае ў камедыйным стылі, яно ў пэўным сэнсе захавала вобразнасць народных аповедаў аб знаках бедстваў. Гэта ўказанне на глабальнасць катастрофы і акцэнт на выяве хрысціянскага вобраза-сімвала ў нябеснай (сакральнай) сферы (параўн.: выявы на небе крыжоў, Багародзіцы і інш.).

У эсхаталагічным ракурсе народам асэнсоўваліся Першая сусветная вайна («вайна з германцам»), калектывізацыя, масавы голад 1932–1933 і 1946–1947 гг., шырокакаштабныя антырэлігійныя кампаніі 1927–1928 і 1958–1961 гг., Вялікая Айчынная вайна і інш. Адзначым, што ў даследаваннях сферы традыцыі, якая вызначаецца як народная эсхаталогія, перыяд 1920–1930-х гг. трактуецца як «апакаліптычны ўсплёск» або «эсхаталагічны крызіс». «Выкліканы сацыяльным напружаннем і ўзрушэннямі рэвалюцыйнай эпохі, гэты феномен назіраўся ў тых групах, якія гэтыя змены закранулі ў найбольшай ступені» [10, р. 74]. Апошняя хваля актывізацыі народных прафетыхных рэлігійна-містычных павер'яў і практык назіралася ў 1949–1950 гг., калі «пашырыліся так званыя “святыя пісьмы”, шматлікія прароцтвы аб канцы свету, “чуткі рэлігійнага зместу”, але, галоўнае, народ чакаў новай вайны» [2, с. 234].

Фальклорныя наратывы аб «знаках бяды» і «апошніх часах» маюць развітую генеалогію і ўласны матыўна-сюжэтны фонд, які ўказвае на іх арганічную ўлучанасць ва ўсходнеславянскую вусную традыцыю. У народнай свядомасці менавіта пачатак

вайны ў большай ступені, чым яе заканчэнне, трактаваўся як сакралізаваная храналагічная мяжа. У адрозненне ад свят і прысвяткаў – храналагічных меж гадовага цыкла, якія ўстойліва маркіруюць пасты, сацыяльна-культурныя і гаспадарчыя перыяды, цыклы вегетацыі і інш., прадвеснікі вайны маюць прагнастычны характар. Эфектыўнасць прадвеснікаў рэалізуецца, як правіла, пастфактум, праз своеасаблівы зваротны працэс іх аб'ектывацыі: толькі пасля вайны ці перажытага няшчасця ўсё, што ў той ці іншай ступені раней выходзіла за межы нормы, ва ўспамінах і інтэрпрэтацыях носьбітаў пачынае трактавацца як прадвеснік няшчасця [5, с. 20]. Гэтым тлумачыцца і шырокі, практычна адкрыты рэестр «знакаў бяды» ў беларускім фальклоры, што, праўда, не адмаўляе наяўнасці ўстойлівай міфасемантычнай структуры і сістэмы вобразаў, якія складаюць змястоўную аснову падобных павер'яў.

Так, пачатак і канец вайны ў свядомасці народа часта ўвасаблялі нябесныя знакі (змяненне сонца, каметы, слупы, крыжы, стрэлы, невядомыя зоркі, вясёлка, антрапаморфныя і зааморфныя выявы ў небе). У наш час асобныя факты гэтай традыцыі запісаў У. Лобач ад тых сведак пачатку вайны, якія ў 1941 г. былі дзецьмі: «Дзіва ж было. Неба было цёмнае, як туча, і краснае, як кроў. Было неба гэткае каля сонца. А сонца разбяжыцца на чатыры частачкі абакнавенна, на чатыры частачкі накрыж, і апяць збяжыцца ўместа. І во гэтак з час можа глядзелі, дужа доўга стаялі. Тады гэтак казалі, што перад вайной. І, мусіць, у той год ці вайна і не пачалася» [7, с. 90]. Інфарманты паведамляюць, што напярэдадні вайны многія людзі найве і ў сне бачылі незвычайныя прыродныя з'явы (пунсовыя каметы, чырвонае зарыва або слуп у небе), якія ўспрымаліся як прадвесце бяды. «Зарыва магло трансфармавацца ў чырвоную карову з доўгім языком, вогненнага вершніка, крыж або чатыры крыжы (па ліку гадоў вайны), аблічча Багародзіцы» [2, с. 235].

Аб немінучай вайне народу гаварылі прадказанні праведных людзей, з'яўленне святых, прарочыя сны, адкрыццё калодзежаў, міраструменне («плач») абразоў, абнаўленне абразоў, прыдарожных крыжоў [4]. Абнаўленне абразоў выражаецца ў раптоўным прасвятленні або трансфармацыі выяў на абразках і служыць прычынай узмацнення іх сакралізацыі, шанавання іх як чудатворных. Гэтаму феномену, хвалі якога да сярэдзіны

XX ст. назіраліся ў Беларусі, Украіне, Расіі, Малдове, Польшчы, прысвечаны шэраг публікацый І. Бутава, В. Касцюка, В. Валожынай.

У народнай свядомасці вайна трактавалася як непазбежнае пакаранне за зруйнаванне ў гады барацьбы з рэлігіяй будынкаў і аб'ектаў хрысціянскага культу, апаганьванне святых месцаў і збядненне сакральна-рэлігійнай сферы жыцця (згадаем аповедць В. Быкава «Знак бяды», 1982). У час Вялікай Айчыннай вайны актуалізаваліся аповеды на своеасаблівы эсхаталагічны вандроўны сюжэт «сустрэча на дарозе». Персаніфікацыямі веснікаў ці пасланнікаў іншасвету, якія прадракаюць вайну, у гэтым і іншых сюжэтах маглі выступаць голая жанчына, якая просіць купіць ёй адзенне, жанчына ў белым/чырвоным, стары, воўк і інш. [1, с. 234].

У якасці абагульнення адзначым, што экстрэмальныя пагрозы войнаў і сацыяльных катаклізмаў выклікалі ў традыцыйным грамадстве ўзмацненне чаканняў катастрофы і высокую ступень напружання. Гэта абумоўлівала ўключэнне «ахоўных механізмаў» народнай традыцыі, што ў побытавай культуры насельніцтва Беларусі выражалася ў пашырэнні магічна-засцерагальных практык, разнастайных форм прафетычнай, эсхаталагічнай народнай прозы.

---

1. *Астрейко, М.* Обновление икон на территории Беларуси во время Великой Отечественной войны [Электронный ресурс] / М. Астрейко, А. Подгорный, И. Бутов // Уфоком. – Режим доступа: <https://www.ufo-com.net/publications/art-8494-obnovlenie-ikon-vo-vremia-velikoi-otechestvennoi-voiny.html>. – Дата доступа: 11.04.2023.

2. *Балашова, А. Ф.* Коммуникативная природа народных рассказов на примере текстов о Великой Отечественной войне в небесных знамениях / А. Ф. Балашова // Коммуникат. исслед. – 2014. – № 1. – С. 233–240.

3. *Бутов, И. С.* Ареал чудес: волны обновлений икон в XIX – первой половине XX века / И. С. Бутов. – Минск : Колорград, 2018. – 186 с.

4. *Голод* // Энциклопедический словарь. Том IX. Гоа – Гравер. – СПб., 1893. – С. 102–104.

5. *Добровольская, В. Е.* «Все знали, что война будет...» / В. Е. Добровольская // Живая старина. – 2010. – № 2. – С. 18–21.

6. *Лаўрэш, Л.* След вялікай каметы 1811 г. у сусветнай культуры / Л. Лаўрэш // Роднае слова. – 2011. – № 10. – С. 88–92.

7. Лобач, У. А. 1941 год вачыма дзяцей і падлеткаў Віцебшчыны: антрапалагічны дыскурс ваеннай гісторыі / У. А. Лобач // Вестн. Полоцк. гос. ун-та. Серия А. – 2020. – № 9. – С. 88–97.

8. Магілёўская хроніка Трафіма Сурты і Юрыя Трубніцкага / пер. з пол. і камент. В. Таранеўскага // Беларускія летапісы і хронікі / уклад. У. Арлова. – Мінск, 1997. – С. 281–390.

9. Рыблова, М. А. Народные образы предвестников Великой Отечественной войны: опыт систематизации и дешифровки / М. А. Рыблова // Вестн. Томск. гос. ун-та. – 2022. – № 474. – С. 217–227.

10. Viola, L. The Peasant Nightmare: Visions of Apocalypse in the Soviet Countryside / L. Viola // The Journal of Modern History. – 1990. – Vol. 62, iss. 4. – P. 747–770.

УДК: 75.047(510)

**Дин Шутин,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования «Белорусский государственный университет  
культуры и искусств»*

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ РИТМА В КИТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ**

**Аннотация.** Китайская пейзажная живопись имеет долгую историю и богатые традиции. В пейзажной живописи от художника требуются высокая концентрация и умение пользоваться приемами обобщения природы, овладение ритмом изображаемых объектов с целью создания более поэтичного идеального искусства. Художественное воплощение ритма реализуется на полотне через работу с кистью, выбор ее положения, толщину, длину, цвет линий, их плотность, что позволяет сохранять гармонию и единство частей целого.

**Ключевые слова:** Китай, пейзажная живопись, кисть, композиция, линия, ритм, цвет.

**Ding Shuting,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **ARTISTIC EMBODIMENT OF RHYTHM IN CHINESE LANDSCAPE PAINTING**

**Abstract.** Chinese landscape painting has a long history and rich traditions. In landscape painting, creativity requires from the artist a high

concentration and generalization of nature, mastering the rhythm of the objects depicted to create a more poetic perfect art. The artistic embodiment of rhythm is realized on the canvas through working with a brush, choosing its position, thickness, length, color of lines, their density, which allows you to maintain harmony and unity of parts of the whole.

**Keywords:** China, landscape painting, brush, composition, line, rhythm, color.

В музыке ритм означает четкую организацию музыкальных звуков во времени, которую люди ощущают через слух. В случае с живописью люди визуально оценивают ритмическую красоту композиции, линий, цветов и других элементов картины.

За долгую историю развития китайской пейзажной живописи (1500 лет) появилось множество великих пейзажистов, которые использовали интенсивность кисти и туши, взаимодействие точек и линий, света и тьмы, парящих объектов и «пустоты» для формирования плавного, виртуального и реального ритма; создавая картину, которая подобна музыке и/или танцу.

Как же проявляется ритм в китайской пейзажной живописи? Известный художник Ли Хуа считал, что: «Одновременное присутствие или повторение фигуративных и нефигуративных элементов различной природы в одной и той же сцене создает противоречия, которые приводят к различным ритмам» [цит. по: 4, с. 74]. Важность ритма подчеркивает мастер гохуа Лю Сунянь: «В китайской живописи кисть создает жилы (цзинь) и кости (гу), тушь – кровь (сюэ) и мышцы (жоу). Это называется “кистью улавливать энергию (ци), тушью улавливать ритм (юнь) [ее циркуляций]”» [цит. по: 1, с. 345]. Из цитаты следует, что ритм улавливает циркуляции энергии ци – одной из основных категорий китайской философии.

В пейзажной живописи художественное выражение ритма можно найти в положении и работе кистью и красками, цветовом решении произведения.

О важности ритмической композиции пейзажа впервые говорит художник и теоретик искусства V в. Се Хэ в книге «Шесть законов китайской живописи» («Гухуа пиньлу»). Художник династии Северная Сун Го Си (ок. 1020 – ок. 1090 гг.) в «Записках о высокой сути лесов и потоков» («Линьцюань

гаочжи цзи») настаивает на разноплановом изображении гор на длинном свитке с целью передачи ритма. Позднее художник конца династии Мин и начала династии Цин Гун Сянь (1618–1689) добавляет, что ритмическая композиция пейзажа должна быть «странной и спокойной» одновременно, чтобы придать ей оригинальность и самобытность («странный»), логичность и достоверность («спокойный»).

Художественное воплощение ритма в работе кистью задается через мазки, которые составляют суть традиционной китайской техники живописи. Исследователь Тай Мэн-на подчеркивает: «Использование кисти и туши есть признак национальной живописи; [произведение, в котором] нет кисти и туши, нельзя назвать китайской живописью» [цит. по: 1, с. 345].

Для создания различных мазков и эффектов кисти используются с неодинаковой силой, направлением и скоростью, а также применяются в процессах запуска, движения и закрытия кисти.

Пейзажисты исследовали и сформировали полную теорию работы кистью, например, «Следы протечки в доме» (вулоу хэн – китайский каллиграфический термин). Это метафора использования кисти подобна следам протекания дождевой воды между стенами разрушенного дома. Ее форма тяжела, естественна и упруга. Разными мазками можно точно показать ритмическую красоту. Пейзажисты использовали богатое разнообразие мазков в соответствии с собственными чувствами и объектами выражения, применяя их резко и легко, улавливая ритм мазков из целого, покоряя людей красотой и художественным очарованием своих работ.

В пейзажной живописи ритм работы кистью отражается в основном в использовании образных приемов фухао [3]. Отбивки, точки и мазки в пейзажной живописи неотделимы от регулярности ритма. Пейзажная картина содержит ряд линий различной толщины, длины, плотности, переплетения, изогнутости и интенсивности. Ритм, созданный повторением мягких линий, дарит ощущение спокойствия, безмятежности, целостности и безопасности; *вертикальных* – высоты и подъема; *изогнутых* – веселья и элегантности; *аккуратных* – ощущение мрачности, упорядоченности и величественности; *неаккурат-*

ные линии вызывают чувство неустойчивости. В пейзажных картинах вариации линий всегда редкие и плотные, с ощущением стакато и плавности, и поэтому чрезвычайно богаты ритмической красотой.

Ритм в китайской пейзажной живописи отражен и в технике рисования тушью. Когда перо обмакивают в тушь и пишут *сюань*, эффект получается неповторимым из-за разной концентрации туши, количества воды и силы нажатия кисти. С древних времен метод накопления туши был основным инструментом художников-пейзажистов. После династии Юань работы Хуан Гунвана (1269–1354) стали насыщеннее и глубже, а в XX в. художник Хуан Биньхун (1865–1955) достиг наивысшего мастерства в методе накопления туши.

Со времен династии Тан существовало две основные техники: гунби 工筆 («прилежная кисть» или «быстрая кисть»), когда подробно выписываются все мельчайшие детали природы, и *цзяньби* 簡筆 («лапидарная кисть» или «небрежная/грубая кисть»), для которой характерно обобщение [цит. по: 1, с. 347–348]. По словам В. Г. Белозеровой: «Техники имеют диаметрально противоположные психологические и духовные установки: в “прилежной кисти” требуется выдержать единство “десяти тысяч штрихов”, в “лапидарной кисти” необходимо вмещать в одном штрихе пластику “десяти тысяч штрихов”» [цит. по: 1, с. 348]. Метод «лапидарной кисти» заключается в использовании ситуации, когда предыдущий штрих не совсем высох, чтобы сделать другой штрих, так что два штриха соприкасаются и перетекают один в другой, создавая яркий и гармоничный эффект. Когда тушь разбита, ее можно разделить на: «толстая разбитая светлой», «светлая разбитая толстой», «мокрая разбитая сухой», «сухая разбитая мокрой», «тушь разбитая цветной», «цветная разбитая тушью» [2, с. 75]. Цвет и тушь перемежаются в естественном взаимодействии, контрастируя друг с другом, создавая ритмическую красоту. Например, некоторые работы художника Чжан Дацяня (1899–1983) отличаются красотой ритма туши и цвета во всем их многообразии. Это результат мастерского владения автором техникой и пониманием ритма туши и цвета.

Цвет в пейзажной живописи – это не столько отношения между светом и тьмой, создаваемыми цветом, как в западной живописи, сколько источник света и окружения объекта. Многообразии состояний природы, высокие и крутые горы, мостики и проточная вода передаются посредством пяти цветов туши. Пять цветовых уровней черного – горелый, густой, влажный, сухой и бледный – можно получить путем разбавления чернил с водой в разных пропорциях, при этом «сухой» и «влажный» – это сравнение количества воды, «густой» и «бледный» – оттенки цвета. В «Истории известных картин» Чжан Янюань заметил, что «чернила перемещаются пятью цветами», а это означает, что изменения цвета чернил достаточно, чтобы выразить разницу между четырьмя разными временами года и объектами [цит. по: 2, с. 16]. В некоторых поздних работах Хуан Биньхуна, например, часто встречаются ослепительные точки и блоки цвета, создающие сильный контраст и ритм в сочетании со слоями накопленной туши.

Ритм в пейзажной живописи отнюдь не ограничивается вышеперечисленными аспектами, он также отражается во многих других элементах композиции картины, в художественном темпераменте и творческом настрое живописца. Только благодаря гибкому использованию всех элементов, влияющих на ритм картины, и их пониманию, китайская пейзажная живопись так ярко выделяется и является уникальной по своей сути.

---

1. Белозерова, В. Г. Анатомия традиционной китайской живописи / В. Г. Белозерова // Общество и государство в Китае / редкол.: А. И. Кобзев [и др.] ; ИВ РАН. – 2015. – Т. 45. – № 2. – С. 342–370.

2. Ду Сянжэ. Ритмическая красота китайской пейзажной живописи / Ду Сянжэ // Сбор и инвестиции. – 2020. – № 10. – С. 14–18. – Изд. на кит. яз.: 杜显阁 中国山水画的节奏美 收藏与投资2020年第10期 14–18 页.

3. Образные приемы фухао (符号) в китайском пейзаже [Электронный ресурс] // Клуб китайской культуры «БайМао». – Режим доступа: [https://baimao.ru/index.php?route=extension/blog/article&article\\_id=64](https://baimao.ru/index.php?route=extension/blog/article&article_id=64). – Дата доступа: 10. 05. 2023.

4. Тун Хуабинь. О художественном воплощении ритма в китайской пейзажной живописи / Тун Хуабинь // Цзилинь Образование. – 2008. – № 25. – С. 74–75. – Изд. на кит. яз.: 童铎彬 试论节奏在中国山水画中的艺术体现 吉林教育2008第25期 74–75 页.

**Ду Цзявэй,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения*

*учреждения образования*

*«Белорусская государственная академия искусств»*

## **ПРОТОКОЛЬНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ЦЕРЕМОНИИ ОТКРЫТИЯ МЕЖДУНАРОДНЫХ СПОРТИВНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ**

**Аннотация.** Проводится анализ церемоний открытия спортивных мероприятий, выделены протокольные составляющие в их культуре, порядок представления которых в сценарии регламентируется МОК. Художественные элементы определяются организаторами в зависимости от идеи каждой конкретной церемонии открытия, которые представляют собой самостоятельные массовые театрализованные мероприятия, синтезирующие художественные средства разных видов искусства наряду с применением возможностей технологии виртуальной и дополненной реальности. Необходимость создания яркого шоу для зрителей на площадке и вне ее обуславливает необходимость нестандартных находок в применении средств художественной выразительности при разработке сценариев церемоний.

**Ключевые слова:** спортивное мероприятие, церемония открытия спортивного мероприятия, протокольная составляющая мероприятия, художественная составляющая мероприятия.

**Du Jiawei,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **PROTOCOL AND ARTISTIC COMPONENTS OF THE OPENING CEREMONY OF INTERNATIONAL SPORTS EVENTS**

**Abstract.** The article analyzes the opening ceremonies of sporting events, highlights the protocol components in their culture, the order of presentation of which in the script is regulated by the IOC. Artistic elements are determined by the organizers depending on the idea of each specific opening ceremony, which are independent mass theatrical events that synthesize the artistic means of different types of art along with the use of virtual and augmented reality technologies. The need to create a vibrant show for spectators on and off the stage necessitates non-standard discoveries in the use of artistic expression when developing ceremony scripts.

**Keywords:** sports event, opening ceremony of a sporting event, protocol component of the event, artistic component of the event.

Ежегодно в разных странах проходят международные спортивные мероприятия, которые становятся значимыми событиями в общественной жизни. Наибольший интерес мировое сообщество проявляет к зимним и летним Олимпийским играм. Каждый цикл Игр делает церемонии открытия более насыщенными и разнообразными, при этом сохраняется основная идея Олимпизма, обозначенная Пьером де Кубертенем как необходимость сочетания в программе мероприятий спорта, науки, культуры и искусства и репрезентации их в качестве достижений человека [3, с. 85].

В Древней Греции Игры были ориентированы на популяризацию идей единства плоти и духа, оптимистическую философию жизни и культ здорового тела. Олимпийские игры формировали мировоззрение, суть которого сводилась к тому, что человек представляет собой синтез атлета и мыслителя. Например, в числе участников и победителей Игр были такие известные ученые, как Аристотель, Гиппократ, Платон, Пифагор и др., которые соревновались в спортивных состязаниях и изящных искусствах [Там же, с. 86].

Победителей спортивных состязаний чтили во всей Греции путем увековечивания памяти о них в виде статуй. Приобщение к Олимпийскому духу жителей полисов осуществлялось через спортивные и культурные состязания. Таким образом, у философов, поэтов, художников, музыкантов появлялась возможность продемонстрировать обществу свои произведения, а также усилить воспитательный, эстетический и визуальный контекст спортивных побед.

С началом эпохи Средневековья Олимпийские игры перестали проводиться. Их возрождение произошло в XIX в., когда в 1896 г. в Греции впервые состоялось международное спортивно-культурное мероприятие [1, с. 5]. В последующие годы обязательной частью программы стали выставки, демонстрирующие достижения страны-организатора и формирующие ее положительный образ в международном пространстве.

Следует отметить, что с самого начала Олимпийские игры представляли собой синтез спорта, культуры и искусства. Спортивно-культурное мероприятие включало в себя строго регламентированные действия: Игры начинались каждые четыре года в первое полнолуние после летнего солнцестояния; жители греческих полисов совершали паломничество к месту проведения соревнований на пять дней. Подвиг Прометея, похитившего огонь у Зевса и подарившего его людям, почитался и восхвалялся зажиганием Олимпийского огня до начала соревнований. Время между спортивными состязаниями греки посвящали проведению ритуалов и обрядов, посещению храмов, просвещению и участию в мероприятиях. Такой подход наглядно демонстрирует, что у истоков идей Олимпизма стояли не только сила и мощь физического тела, но и созидание, духовное развитие человека, гармоничное и мирное взаимодействие людей.

Основные принципы, правила и положения современных Олимпийских игр изложены в Олимпийской хартии, которая утверждена Международным спортивным комитетом (МОК) в 1894 г. Протокольная составляющая церемоний открытия содержит следующие обязательные элементы [2, с. 226]: эмблему в форме пяти колец, символизирующих географию участников; шествие делегаций стран-участниц с флагами; торжественное приветствие от организаторов; поднятие флага страны-организатора с исполнением государственного гимна; произнесение Олимпийской клятвы, клятвы судей и тренеров; поднятие Олимпийского флага с исполнением официального Олимпийского гимна; зажжение Олимпийского огня. Обязательные элементы дополняются и декорируются элементами национальной культуры страны-организатора.

Особую зрелищность церемонии открытий Игр приобрели в XX в., когда они стали самостоятельным мероприятием. В его программу включали выступления известных солистов, хоров и оркестров, исполнявших музыкальные произведения крупных форм (фрагментов кантат, ораторий, симфоний и т. д.), чтобы оказать мощное эмоциональное воздействие на участников и зрителей и ориентировать их на достижение высоких идеалов через спортивные победы.

С 80-х гг. прошлого века церемонии открытия Олимпийских игр становятся самостоятельными массовыми зрелищными мероприятиями, ориентированными не только на зрителей на стадионе, но и на тех, кто смотрит видеотрансляцию. С целью создания эффектного шоу для аудитории, находящейся как на спортивной площадке, так и у экранов, начали привлекаться специалисты не только в области искусства, но и шоу-программ, а также менеджеры, маркетологи, специалисты по спецэффектам и т. д. Начиная с 2000-х гг. в церемониях открытия используются не только художественные средства театрального, музыкального, хореографического и других видов искусства, но и новые технологии, применение которых позволяет создать оригинальные и технически сложные представления.

Современные церемонии открытия международных спортивных мероприятий ориентированы на популяризацию национальной культуры города и страны, которые выступают в качестве организаторов. Торжественные мероприятия сочетают демонстрацию достижений страны во всех сферах через использование комплекса средств художественной выразительности разных видов искусства и современных технологий. Вовлеченные в исторический и культурный контекст участники и зрители формируют положительный имидж о городе и стране-организаторе спортивных состязаний.

Важным в подготовке к спортивным мероприятиям является разработка уникального визуального сопровождения Игр: оформление городского пространства, отдельной эмблемы, логотипа, талисмана, сувенирной продукции для конкретной Олимпиады, проходящей на территории определенной страны и города в точный период времени.

В связи с тем, что сегодня церемонии открытий международных спортивных состязаний – это мероприятия, которые привлекают к себе внимание большой разноплановой аудитории, имеющей разный уровень подготовки и опыта взаимодействия с искусством, в сценариях используются такие средства выразительности, которые могут быть восприняты массовым сознанием и понятны большинству зрителей. При этом требуется создать благоприятное впечатление и вызвать сильный

эмоциональный отклик и желание следить за соревнованиями на протяжении всего времени их проведения.

Таким образом, в современных условиях церемонии открытия спортивных мероприятий представляют собой самостоятельные массовые театрализованные мероприятия, синтезирующие художественные средства разных видов искусства наряду с применением возможностей технологии виртуальной и дополненной реальности. Необходимость создания яркого шоу для зрителей на площадке и у экранов телевизоров, гаджетов и т. д. обуславливает необходимость нестандартных находок в применении средств художественной выразительности при разработке сценариев церемоний. При этом следует отметить, что атрибуты протокольной части являются обязательными и неизменными. Достижения страны организаторы могут репрезентовать через визуальное оформление состязаний и атрибутов церемоний открытия, в том числе протокольной части (костюмов, декораций, элементов огня и т. д.).

Развитие традиций организации и проведения международных спортивных мероприятий и церемоний их открытия предоставляет возможность организаторам популяризировать национальную культуру и продвигать гуманистические идеи в современном обществе через гармоничный синтез спорта, науки, культуры и искусства.

---

1. Айзятуллова, Г. Р. Сравнительный анализ спортивно-зрелищных мероприятий и тенденции их развития / Г. Р. Айзятуллова, Е. А. Курашова // Перспективные направления в области физической культуры, спорта и туризма : материалы VIII Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, Нижневартовск, 23–24 марта 2018 г. / Нижневарт. гос. ун-т ; отв. ред. Л. Г. Пашенко. – Нижневартовск, 2018. – С. 5–7.

2. Еремина, Е. А. Олимпийский торжественный церемониал – опыт, проблемы, перспективы / Е. А. Еремина, И. В. Макрушина, В. А. Ильичева // Физическая культура и спорт. Олимпийское образование : материалы Междунар. науч.-практ. конф., 11 февр. 2019 г. : в 2 ч. / Кубан. гос. ун-т физ. культуры, спорта и туризма ; редкол.: А. И. Погребной [и др.]. – Краснодар, 2019. – Ч. 2. – С. 225–228.

3. Коренева, М. В. Олимпийские церемонии: традиции и общность с древнегреческими ритуалами / М. В. Коренева, Н. С. Леонтьева, Л. С. Леонтьева // Олимп. бюл. – 2019. – № 20. – С. 84–90.

**Жэнь Сюйкунь,**  
*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения*  
*учреждения образования*  
*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **РАЗВИТИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ КИТАЙСКОЙ РАДИОДРАМЫ В ЭПОХУ 5G**

**Аннотация.** Рассматриваются проблемы развития китайских радиодрам в эпоху 5G. В настоящее время востребованными жанрами являются мини-спектакль и радиосериал, представлены также и традиционные постановки, записанные в прошлом столетии. Анализируются особенности создания произведений этих жанров, интерес к ним у аудитории и влияние технологического прогресса на популяризацию современного радиотеатра. Фактологический материал раскрывает тематику новых постановок.

**Ключевые слова:** 5G, Китай, мини-спектакль, радиосериал.

**Ren Xukun,**  
*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational*  
*Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **DEVELOPMENT AND PROSPECTS FOR CHINESE RADIO DRAMA IN THE 5G ERA**

**Abstract.** The article examines the problems of the development of Chinese radio dramas in the 5G era. Currently popular genres are mini-plays and radio series, as well as traditional productions recorded in the last century. The author analyzes the features of creating works of these genres, their demand among the audience and the influence of technological progress on the popularization of modern radio theater. Factual material reveals the themes of new productions.

**Keywords:** 5G, China, mini-performance, radio serial.

Радиотеатр – это форма театрального искусства, в которой исполняются драматические и музыкальные театральные произведения для радиовещания. В феврале 1950 г. Центральная народная радиовещательная станция (ЦНРВС) передала спектакль «10 000 фанеры» (режиссеры Ху Сюй и Чжан Цюань), что послужило началом китайской радиодрамы. С того времени китайские радиодраматурги и режиссеры оставили значитель-

ный творческий след в истории. Ряд классических радиодрам, таких как «Ду Шинианг» (режиссер Лю Баои, производство – ЦНРВС, 1960), «Красная скала» (режиссер Санг Арк, производство – ЦНРВС, 1963) и «Мудрец истории Сыма Цянь» (режиссер Чои Сукман, производство – Радио и телевидение Shan Xi, 1984) значительно обогатили духовную жизнь народа.

В настоящее время расширяется масштаб пользователей, охваченных индустрией онлайн-прослушивания. Еще в прошлом десятилетии исследование Ai Media Consulting показало, что к 2020 г. число таких пользователей в Китае достигнет 570 млн [1]. С развитием Интернета и стремительным ростом онлайн-медиа в Китае остается все меньше возможностей для развития традиционных радиодрам из-за таких недостатков, как длительный производственный цикл, низкие объемы производства и большие денежные вложения.

Многие радиостанции уже закрыли свои секции радиодрам, сократили или даже прекратили производство радиоспектаклей. Поэтому, основываясь на традиционной схеме существования в эфире радиодрамы, редакции вынуждены искать новые подходы к форме и содержанию радиопроизведений, в результате чего в Китае в настоящее время активно развиваются радиосериал и мини-спектакль [3]. Популярности данных жанров радиотеатра содействует совершенствование мобильного Интернета.

Концепция мини-спектаклей была впервые представлена в Китае в 2011 г. С тех пор мини-спектакль быстро развивался и сегодня стал важным каналом пропаганды радиостанций [2]. Во время эпидемии 2020 г. по всей стране были созданы сотни мини-спектаклей, демонстрирующих короткий, быстрый, малозатратный и чувствительный к особенностям времени характер художественных произведений. Например, Чжэнчжоуское радио выпустило мини-драму «Происхождение горы Цибэ» о строительстве больницы «Гора Цибэ» в Чжэнчжоу. Небольшой спектакль сыграл положительную роль в успокоении населения и стабилизации его настроений. Мини-спектакль «Я – Лю Емэй», рассказывающий о повседневной жизни главной героини Лю Емэй и ее окружении, созданный на Радио Guizhou, принес радиостанции десятки млн юаней годового дохода. Сегодня мини-спектакли можно услышать в Интернете

и различных мобильных приложениях таких радиостанций, как Ximalaya FM, Maoer FM и Qingting FM. Небольшие по продолжительности радиоспектакли прослушали более 100 млн раз, подтверждая, что мини-спектакли стали очень популярной формой радиодрамы в современном Китае.

Радиосериал – это жанр радиотеатра с небольшой стоимостью производства и серийностью, не требующий значительно музыкального и звукового оформления. Если в Китае большинство традиционных радиодрам основано на повествовании о крупных исторических событиях (например, Инцидент 7 июля между солдатами японской Гарнизонной армии в Китае и ротой китайских войск, Подземная война, Опиумные войны) и героях (среди них – Лэй Фэн, Мао Цзэдун, Чжоу Эньлай, Мао ЦюЭнь, Лян Цичао и др.), то современные коммерческие радиосериалы имеют более широкое тематическое содержание и, соответственно, жанровое разнообразие. Радиосериалы подразделяются на романтику («Татуировки», режиссер Ко Мухинг, производство Sound Base, Sound Bear, Cat's Ear FM, 2019); тайну («Родоначальник пути Дьявола», режиссер Фэн Шэн, производство фирмы Pro Sile, 2018); саспенс («Поиск подозрений в старом замке», режиссер Шиши, производство Sheng Xin, 2017); комедии («Мистер Дио», режиссер Цзиншуй, производство Cat's Ear FM, 2019); молодежные произведения («Пусть молодежь продолжает», режиссер АМУ, производство Музыкальная радиостанция Чжэцзянского радио, 2005) и т. д. Наибольшим спросом пользуются произведения в жанре саспенса, романтики, политических радиодрам, а также фантастики. Например, 2019 г. стал лидирующим по интересу слушателей к китайским научно-фантастическим произведениям, самым популярным из которых признано «Задача трех тел» Лю Цысиня. По состоянию на май 2021 г. одноименный радиосериал «Задача трех тел», загруженный на интернет-ресурсах радио Ximalaya FM 27 апреля 2021 г., прослушан более 68 млн раз. Кроме того, аудиофайл радиодрамы был отправлен в космос вместе со спутником Long March 6, став первой в мире китайской радиодрамой в неземном пространстве. Другим примером является сериал радио Cat's Ear FM «Убить волка», основанный на современном романе, написанном специально для размещения в Интернете. За три сезона сериал прослушали бо-

лее 100 млн человек. Перечисленные произведения являются платными, что свидетельствует об их популярности, а также коммерческой выгоде подобных произведений для радиостанций-создателей. В связи с этим считаем, что развитие рынка радиосериалов является перспективным направлением в эпоху 5G.

Аналогичным образом классические радиодрамы, в том числе современного производства, также получили продолжение и развитие в Интернете. Например, каналом Himalaya FM в программу была включена традиционная радиопостановка «Хроники династий Восточной Чжоу» (режиссер Ли Цзянь, производство – ЦНРВС, 1987), классическая детская радиодрама «Маленькая труба» (режиссер Чжун Сяодун, производство – ЦНРВС, 1956); Qingting FM транслирует работы «Мао Цзэдун, первый представитель» (режиссер Чжан Жунмэй, производство – Hunan Heguang Media Co., Ltd., Changsha City Radio and Television, 2020), «Иду домой» (режиссер Цинсинь, производство – Сычуаньская радиостанция, 2022); Yuetingba передает «Интерпол 803» (режиссер Сюй Гочунь, производитель – Шанхайская народная радиовещательная станция, 1990) и т. д.

С быстрым развитием мобильных высокотехнологичных устройств формы традиционного и современного искусства становятся все более доступными. Мини-спектакли и радиосериалы с их небольшими капиталовложениями в процессе создания, широкой доступностью в Интернете и короткой продолжительностью (как всего постановочного произведения, так и отдельной части сериала) в большей степени способны удовлетворить потребности в литературе слушателей в новую эпоху [3]. Подобного рода произведения уже завоевали большое количество пользователей и успешно коммерциализируются. По нашему мнению, в ближайшем будущем именно они станут основной формой развития радиодрамы в Китае.

---

1. Китайский отчет об исследовании индустрии онлайн-аудио 2020–2021 [Электронный ресурс] // iiMedia Research. – Режим доступа: <https://www.iimedia.cn/c400/77771.html>. – Дата доступа: 21.03.2023. – На кит. яз.: 艾媒咨询[电子资源].

2. Сюй Бо. Значение и роль минидрамы во время эпидемий / Сюй Бо. – Чжэцзян : Чжэцзянская группа радио и телевидения Голос движе-

ния, 2020. – С. 58–60. – На кит. яз.: 《疫情时期微广播剧的价值和作用》  
许波 著.

3. Чжан Цзинмин. Шесть предложений по развитию и процветанию радиодрамы / Чжан Цзинмин. – Шаньси : Радио и телевидение Шаньси, 2009. – С. 16–18. – На кит. яз.: 《关于发展与繁荣广播剧的六点建议》张敬民 著.

УДК [793.31:792.8]:7.038.6(476)"1970/1980"

**И. В. Коновальчик,**

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

**ПЕРИОД «СТИЛИСТИЧЕСКОГО ОБНОВЛЕНИЯ»  
В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ БЕЛОРУССКОЙ  
НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ (1970–1980 гг.)**

**Аннотация.** Рассматривается один из этапов в истории развития белорусской народно-сценической хореографии 70–80-х гг. XX в., именуемый периодом «стилистического обновления»; выявляются причинно-следственные связи, обусловившие данный период развития и его художественный фон, вызванный эстетикой постмодернизма; анализируется трансформация основных выразительных средств, происходящих в жанре народно-сценической хореографии; затрагивается проблематика исполнительской манеры и изменений сценического костюмирования.

**Ключевые слова:** народно-сценическая хореография, стилистика, эпоха постмодерна, музыкальное искусство, трансформация, фолк-рок, фолк-модерн, исполнительское искусство.

**I. Konovalchik,**

*PhD in Art History, Associate Professor of the Department  
of Choreography of the Educational Institution "Belarusian State University  
of Culture and Arts"*

**PERIOD OF "STYLISTICAL RENEWAL" IN THE HISTORY  
OF THE DEVELOPMENT OF BELARUSIAN  
FOLK STAGE CHOREOGRAPHY (1970–1980)**

**Abstract.** The article examines one of the stages in the history of the development of Belarusian folk stage choreography of the 70–80s of 20th century, called the period of "stylistic renewal"; reveals the cause-and-effect

relationships that determined this period of development and its artistic background, caused by the aesthetics of postmodernism. The author analyzes the transformation of the main means of expression occurring in the genre of folk stage choreography, touches on the issues of performing style and changes in stage costumes.

**Keywords:** folk stage choreography, stylistics, postmodern era, musical art, transformation, folk rock, folk modern, performing arts.

В истории развития белорусской народно-сценической хореографии период «стилистического обновления» условно датируется 1970–1980 гг. Анализируемый отрезок характеризуется качественно новым всплеском интереса к национальным фольклорным первоисточникам, обусловленный эстетической установкой западного постмодернизма с его взглядами и идеями относительно традиций и базовых ценностей человека. Возврат к основам народного творчества в музыкальном, изобразительном, вокальном и хореографическом искусстве на иных эстетических принципах способствовал переосмыслению, поиску и воплощению традиционного содержания в новых формах и смыслах. Основные принципы постмодернизма, такие как эклектичность (сочетание несочетаемого), плюрализм, интертекстуальность, деканонизация, иронизм, шоутизация культуры становятся одной из причин появления новых течений в визуальном искусстве (поп-арт, граффитизм), новых жанров в литературе (корпоративный роман), в музыке (фолк-рок) и хореографии (фолк-модерн).

На фоне продолжающейся «академизации» народно-сценическая хореография 1970–1980 гг. активно развивается в сторону стилистического обновления, основанного на принципах авторской интерпретации фольклорных образцов. Народно-сценический танец в этот период является одним из самых востребованных и популярных жанров хореографического искусства, что привело к увеличению количества ансамблей и качественному улучшению исполнительского мастерства. Существенно расширилась тематическая и жанровая палитра хореографических композиций как в профессиональной, так и в самодеятельной сфере.

Определенная доля свободы творчества и развития постепенно привела к преобладанию в репертуарах ансамблей преи-

мужественно трансформированного фольклора или авторского танца, созданного по мотивам народного творчества.

Модификация лексико-содержательного характера белорусской народно-сценической хореографии данного периода была обусловлена идущими процессами стилистического изменения сценического воплощения фольклора в музыкальной среде. Область взаимодействия музыки и хореографии наделена особой корреляционной связью, и изменения мелодического и ритмического строя в области музыкального творчества всегда вызывали модификацию в искусстве танца. Активное развитие мировой молодежной рок-культуры, зародившейся «как отрицание буржуазного образа жизни, норм морали, официального искусства и культуры, одной из ветвей которого является фолк-рок» [1, с. 171], оказало существенное влияние не только на изменение традиционной хореографической лексики, но и на тематический круг хореографических композиций жанра народно-сценического танца.

Пионером отечественной музыкальной фольклорной стилизации по праву считается вокально-инструментальный ансамбль «Песняры» (первоначальное название – «Лявоны»), творческий метод которого стал знаковым явлением музыкальной жизни не только БССР, но и всего Советского Союза. Адаптируемая и стилизованная под современную эстраду традиционная белорусская музыка заставила пересмотреть приемы и методы обработки танцевального фольклора. Особая интерпретация выражалась в изменении координации, метроритмической структуре движений, манере и подаче исполнения. По мнению искусствоведа Н. Яконюк, «суть истинно творческого подхода к фольклорному материалу заключается в принципиально новом отношении к нему, в его творческом переосмыслении. Оно является не чем иным, как наполнением фольклорной традиции новым содержанием, или “переинтонированием” (термин Б. Асафьева)» [2, с. 481].

В 1974 г. на базе Белгосфилармонии создается фольклорно-хореографический ансамбль «Хорошки» (в настоящее время – Белорусский государственный заслуженный хореографический ансамбль, основатели коллектива В. Гаевая и Н. Дудченко) с другой эстетикой и творческим почерком, впоследствии ока-

завшим существенное влияние на исполнительскую манеру традиционных белорусских танцев и их содержательный уровень. Уникальность этого явления состояла в том, что основным направлением в своей деятельности балетмейстеры избрали интерпретацию фольклорных образцов в эстрадном ключе. Следуя творческому методу «Песняров», «Хорошки» создавались как эстрадно-этнографический ансамбль, характерной чертой которого было сочетание национального колорита с яркой и эффектной подачей, не характерной ранее для народно-сценической хореографии. В репертуаре коллектива появились такие номера, как «Гусарики», «Пава», «Митусь», «Свадьба», «Веселуха», где эффективность формы, изобретательность и выдумка постановщиков не исказили национальный характер фольклорных источников, а придали им новое современное звучание. В танцевальных номерах, где доминировала эстрадная стилизация белорусского танца, стала прослеживаться тенденция к более явному разграничению мужской и женской лексики, что повлекло за собой изменение структуры белорусских традиционных танцев. Во многих парно-массовых танцах, таких как «Лявониха», «Крыжачок», «Митусь» и т. п., появились мужская и женская партии, что изменило их жанр (перепляс). Рост «фолк-движения» в музыкальной среде отразился на абстрактно-универсальном языке танца: он стал контрастнее, динамичнее, ритмически насыщеннее. Ярче всего эта тенденция проявилась в танцевальных номерах, где отсутствует возвышение и идеализация героя, а в танцевальном содержании присутствует возможность изобразительного и ироничного момента, что характерно для эстетики постмодерна.

В этот период балетмейстеры при постановке хореографических композиций начинают использовать готовые авторские обработки танцевальных и игровых песен. Например, произведения белорусских композиторов А. Туренкова «Перепелочка», П. Подковырова «Юрочка», И. Жиновича «Микита» и «Лявониха».

С увеличением популярности и массовости в белорусской народно-сценической хореографии постепенно проявляется тенденция к шоутизации. На сцене преобладают красочность и броскость; желание поразить и удивить зрителя сложными

техническими элементами часто становится важнее содержательной составляющей номера.

В профессиональных коллективах работают только артисты со специальной хореографической подготовкой, в основе которой лежит академический танец. Самодеятельные коллективы, подражая и ориентируясь на профессионалов, вводят экзерсис у станка, что привело к качественным изменениям в исполнении элементов народной лексики. Апломб, подтянутость и строгость корпуса даже при его подвижности, вытянутость подъемов ног, классическая округленность рук, высокие полупальцы, более строгая манера исполнения способствовали появлению особой формы изящества и академизма. Профессионализация народно-сценической хореографии привела к техническому усложнению основных выразительных средств. Выворотность и наличие шага (высота броска ноги) становятся одним из основных критериев исполнительского искусства.

Существенная модификация лексико-содержательной составляющей народно-сценической хореографии и стала причиной изменения сценического костюма. Это коснулось качества используемой ткани, т. к. характер пластического языка требовал облегчения (уход от тяжелых домотканых тканей, сукна к более легким тканям, таким как полушерсть, сатин, хлопок, кружева и т. д.); покрою, т. к. высота поднятия ног способствовала уменьшению длины юбок и рубах, а также увеличению объема низа (юбки приобрели объем, стали шире, но гораздо короче, исчезли прямоугольные нательные рубахи и вместо них начали использовать разнообразные приталенные рубашки с различной длиной рукава); изменения самого комплекта одежды, как для женского, так и для мужского костюма (обязательным становится наличие танцевального трико, «стаканчика», отказ от тяжелых сюртуков на подкладке и т. д.); конструкции самой одежды и головного убора, т. к. возникла необходимость в быстрой смене одного сценического костюма на другой. Все было подчинено исполнительской сценической специфике.

Таким образом, период «стилистического обновления» в истории развития народно-сценической хореографии продемонстрировал постоянное движение и трансформацию любого жанра хореографического искусства. На каждом этапе разви-

тия в народно-сценической хореографии возникают проблемы, разрешение которых приводит его к иному качественному состоянию.

1. Гурченко, А. И. Фольклоризм как феномен в искусстве: историко-методологическое исследование / А. И. Гурченко ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2023. – 284 с.

2. Яконюк, Н. П. Переосмысление фольклора как основа народно-инструментальной культуры сценического типа / Н. П. Яконюк // Природа, чалавек, культура: праблемы гармоніі : матэрыялы навук. канф., Мінск, 25–26 сак. 2003 г. : у 2 ч. / Беларус. дзярж. ун-т культуры. – Мінск, 2003. – Ч. 1. – С. 479–484.

УДК [316.7+341.232.7](476)(100)

**С. Д. Коробко,**

*аспирант кафедры культурологии  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ЗАРУБЕЖНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ЦЕНТРЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ КАК СУБЪЕКТЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются белорусские культурные центры, осуществляющие репрезентацию национальной культуры на международной арене. Автором показана практическая деятельность зарубежных центров, направленная на установление социокультурной коммуникации. В работе также представлены основные направления и формы межкультурного взаимодействия, включая выставки, мастер-классы, кинопоказы, форумы, семинары. Отмечены векторы развития подобного сотрудничества, а также акцентировано внимание на современных формах и методах взаимодействия.

**Ключевые слова:** зарубежный культурный центр, социокультурная коммуникация, благоприятный имидж, культурный потенциал страны.

**S. Karobka,**

*Postgraduate student of the Department of Culturology  
of the Educational Institution*

*"Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **FOREIGN CULTURAL CENTERS OF THE REPUBLIC OF BELARUS AS SUBJECTS OF SOCIOCULTURAL COMMUNICATION**

**Abstract.** The article examines Belarusian cultural centers that represent national culture in the international arena. The author shows the practical activities of foreign centers aimed at establishing sociocultural communication, forming a positive image of the country through cultural, educational projects and events. The work also presents the main directions and forms of intercultural interaction, including exhibitions, master classes, film screenings, forums, seminars. In addition, the author notes the vectors of development of such cooperation, as well as focuses on modern forms and methods of interaction.

**Keywords:** foreign cultural center, sociocultural communication, favorable image, cultural potential of the country.

Развитие межкультурного диалога занимает важное место во внешней культурной политике современных стран. Этот факт обусловлен множеством причин, одной из которых является процесс глобализации, оказавший влияние на функционирование всех сфер жизнедеятельности человека. Народам трудно сохранять свою культуру, так или иначе она трансформируется под влиянием культур других государств, современных тенденций и инноваций. Сегодня очевидно важным условием сохранения национальной идентичности и распространения культурных особенностей становится деятельность зарубежных культурных центров, которые стали проводником культурного потенциала страны на международной арене. В связи с этим в каждом государстве возникает потребность в построении стратегии репрезентации культуры в мире, которая должна быть направлена на формирование благоприятного имиджа, а также минимизировать стереотипы, ложные образы о стране в сознании людей. Отсюда следует, что анализ деятельности зарубежных культурных центров Республики Беларусь позволит определить их роль и влияние на социокультурную коммуникацию за рубежом.

Белорусский зарубежный культурный центр представляет собой государственную организацию, осуществляющую работу на территории той или иной страны, с целью продвижения национальной культуры в рамках целей внешней культурной политики. Несмотря на разнообразие направлений и форм межкультурной деятельности зарубежных культурных центров, их связывает между собой стремление к формированию образа своей страны с помощью реализации культурных, образовательных, научных и иных проектов. Эффективность работы данных учреждений в значительной мере обусловливается стратегическими задачами присутствия в государстве пребывания, объемом финансирования, спецификой, формами и средствами работы. Особую значимость в области продвижения межкультурного партнерства за рубежом приобретает Министерство иностранных дел [1, с. 150].

Сегодня белорусские центры функционируют в России (открыт в 2015 г.), Пакистане (открыт в 2016 г.) и Китае (открыт в 2017 г.). Их географическое распределение стало первым шагом в осуществлении государственной культурной политики и расширении зон влияния за рубежом [3]. Постепенно развитие правовых и организационных условий их деятельности, механизмов и источников финансирования способствует формированию культурных и экономических связей с разными государствами. При этом, кроме официально открытых центров, белорусская культура и ее особенности представлены в таких странах, как Латвия, Казахстан, Франция, Швейцария. Проявление подобной активности связано с историческими традициями страны, наличием в регионах активной диаспоры, географическими условиями размещения дипломатического представительства, а также с наличием в учреждении необходимых источников финансирования.

Стоит рассмотреть специфику и содержание работы каждого из заявленных зарубежных культурных центров Республики Беларусь. В сентябре 2015 г. на территории белорусского дипломатического представительства в Москве начал свою работу Деловой и культурный комплекс Посольства Республики Беларусь в Российской Федерации. По вопросам финансирования и масштабу деятельности данное учреждение занимает первое место среди всех белорусских культурных центров за рубежом.

Работа центра осуществляется в соответствии с Указом Президента Республики Беларусь от 18.07.2014 № 359 «О Деловом и культурном комплексе Посольства Республики Беларусь в Российской Федерации», межправительственным соглашением об учреждении и условиях деятельности культурно-информационных центров от 10 декабря 2009 г. [4, с. 108]. Основной целью работы центра обозначено укрепление взаимоотношений и осуществление взаимовыгодного партнерства, а также наращивание участия страны в системе двустороннего экономического и межкультурного сотрудничества, обеспечение поддержки белорусских общественных объединений и диаспоры.

Роль культурного центра достаточно велика, что отражается в проведении различного рода мероприятий на единовременной и регулярной основе, которые по своему информационно-культурному и экономическому характеру включают такие направления взаимодействия с Россией, как культурно-гуманитарное, экономическое, интеграционное, международное, научно-образовательное, информационное, туристическое, молодежные коммуникации. Обширный спектр направлений в работе центра связан с географическим расположением стран, исторически близкой культурой, традициями и менталитетом. Среди активно применяемых форм, направленных на репрезентацию культуры, выделяются государственные торжества и церемонии, деловые форумы и семинары, театральные постановки, кинопоказы, филармонические концерты, международные выставки, пресс-конференции, творческие встречи. В то же время ключевым условием функционирования центра является развитие торгово-экономических и инвестиционных связей между странами.

С 11 ноября 2016 г. в Пакистане функционирует Белорусский информационно-культурный центр. Деятельность центра официально регулируется соглашением между Министерством культуры Республики Беларусь и Министерством информации, коммуникации и национального наследия Исламской Республики Пакистан о сотрудничестве в сфере культуры от 28 мая 2015 года [2]. Направления его работы основываются на совершенствовании белорусско-пакистанского партнерства и включают культурную, гуманитарную, экономическую, научно-техническую, образовательную, туристическую и информацион-

ную сферы. Одна из главных целей работы зарубежного культурного центра – привлечение пакистанской молодежи к обучению в учреждения образования Беларуси. Для этого в центре располагается коллекция, состоящая из 800 изданий на белорусском, русском и других языках по различной тематике, представлена информация о современном становлении белорусского государства, его политическом векторе, развитии ключевых сфер страны.

В Китайской Народной Республике 30 мая 2017 г. открылся Культурный центр Беларуси в Пекине. Центр размещается в пятизвездочной гостинице и представляет собой выставочный зал, в котором установлены мультимедийное оборудование и стенды с предметами декоративно-прикладного искусства, а на стенах размещены картины молодых художников Беларуси. Его работа регулируется межправительственным соглашением о взаимном учреждении культурных центров от 10 мая 2015 г. Миссия культурного центра основана на популяризации культурного наследия, а также современной культуры и искусства Беларуси, информирование об общественно-политической и экономической жизни государства. Наиболее используемые формы социокультурной коммуникации центра включают проведение художественных выставок, встреч с деятелями культуры Беларуси, мастер-классов белорусской кухни, презентации туристического потенциала Беларуси. В последнее время наиболее привлекательными для целевой аудитории данного центра стали такие культурные мероприятия, как благотворительные забеги, флешмобы, конкурсы национальных костюмов.

Таким образом, анализ деятельности зарубежных культурных центров Республики Беларусь показал, что они играют важную роль в развитии и совершенствовании социокультурной коммуникации между странами. Их культурно-гуманитарная и информационная работа занимает ключевую позицию во внешней культурной политике государства, а также способствует последовательному укреплению его долгосрочного влияния на международной арене и реализации национальных интересов в самых различных областях. В то же время стоит отметить, что необходимо активно расширять географию расположения белорусских культурных центров за рубежом. Кро-

ме того, центрам стоит активнее использовать современные методы и формы в своей деятельности, а также разрабатывать и реализовывать различные проекты, что будут направлены на привлечение разновозрастной аудитории.

1. Носов, Д. Д. Анализ деятельности международных культурных центров в контексте развития международных отношений / Д. Д. Носов // Социологические чтения: социальные тренды современности : материалы II Всерос. науч.-практ. конф., Новосиб., 1 апр. 2020 г. / отв. ред.: С. А. Ильиных, С. В. Ровбель, И. И. Щемелева. – Новосибирск, 2020. – С. 149–152.

2. Официальный сайт Посольства Республики Беларусь в Исламской Республике Пакистан [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://pakistan.mfa.gov.by/>. – Дата доступа: 12.02.2023.

3. Официальный сайт Посольства Республики Беларусь в Китайской Народной Республике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://china.mfa.gov.by/>. – Дата доступа: 12.02.2023.

4. Шереметьев, С. И. Деловой и культурный комплекс в Москве как инструмент интенсификации белорусско-российского сотрудничества / С. И. Шереметьев // Белорусско-российские отношения на современном этапе: состояние и перспективы развития : материалы круглых столов, Минск, 27 сент. 2018 г. / пред. редсовета В. Г. Шадурский. – Минск, 2018. – С. 107–112.

УДК 27-167.2:75.046

**М. А. Кошель,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗА АРХАНГЕЛА В ИСКУССТВЕ**

**Аннотация.** Статья посвящена определению особенностей воплощения образа архангела в живописи. Раскрывается значение понятия «архангел», устанавливается место и значение архангелов в соответствующей иерархии. Анализируются различные иконографические сюжеты, рассматриваются атрибутика и символика, характерная для каждого из архангелов. Основное внимание уделяется нюансам иконографического изображения для каждого из этого ангельского чина, начиная с раннехристианской эпохи до наших дней.

**Ключевые слова:** образ архангела, живопись, архистратиг, иерархия ангелов, иконография, икона.

**M. Koshel,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **SOME PECULIARITIES OF THE EMBODIMENT OF THE IMAGE OF THE ARCHANGEL IN FINE ARTS**

**Abstract.** The article is devoted to determining the features of the embodiment of the image of an archangel in painting, reveals the meaning of the concept "archangel" and establishes the place and significance of archangels in the corresponding hierarchy. The author analyzes various iconographic subjects, considers the attributes and symbolism characteristic of each of the archangels. The author focuses on the nuances of the iconographic image for each of this angelic rank, from the early Christian era to the present day.

**Keywords:** image of the archangel, painting, archangel, hierarchy of angels, iconography, icon.

Актуальность представленной работы состоит в объективной необходимости изучения эволюции и типологии художественного воплощения образа архангела в живописи для лучшего понимания трактовки образа и использования полученных результатов в искусствоведении.

С зарождения христианства в I в. в Палестине верующие начали создавать изображения, иллюстрирующие события из Ветхого и Нового Заветов. Такие изображения предназначались для того, чтобы быть посредниками между миром горним и земным, как в ходе богослужения, так и при индивидуальной молитве.

Первые изображения архангелов Гавриила и Михаила, найденные в римских катакомбах, датируются II–IV вв. Упоминания об ангелах встречаются в Священном Писании. Существует отдельный раздел богословия – «ангелология». Само слово «ангел» по-гречески значит вестник, посланец.

Согласно учению церкви, в ангельском мире существует строгая иерархия. Выстроил ее христианский богослов Дионисий Ареопагит в сочинении «О небесной иерархии» (стало публично известно в V в.). Дионисий проанализировал типы

ангелов, упоминаемые в тексте Библии и в апокрифах, и разделил их на девять чинов. Ближайшую к Богу триаду составляют серафимы, херувимы и престолы; ко второй относятся господства, силы и власти, а в самую близкую к миру людей триаду включаются начала, архангелы и ангелы. Все девять высших небесных чинов могут называться общим именем – ангелы [2].

Архангелы выступают связными между Богом и людьми. В переводе с греческого слово «архангел» означает «главный» «посланник, ангел». В ранних живописных произведениях архангелы выглядят как обычные земные люди. В них нет еще ничего небесного: нет ни крыльев, ни нимбов, которые появятся в IV–V вв., нет и характерных атрибутов.

Антропоморфизм ангелов закономерен, ибо, будучи посредниками между Богом и людьми, они принимают человеческий облик, чтобы быть принятыми и понятыми. Согласно Священному Писанию, ангелы выглядят как величественные мужи, и те, кому они являются, не сразу догадываются, что перед ними посланники Всевышнего. Художники должны были создать узнаваемый живописный образ, отражающий посредническую ангельскую природу, отличную как от божественной, так и от человеческой.

В «Книге пророка Даниила» говорится: *«когда я еще продолжал молитву, муж Гавриил, которого я видел прежде в видении, быстро прилетев, коснулся меня...»* (Дан. 9:21), что косвенно свидетельствует о наличии крыльев у архангелов. Возможность мгновенно перемещаться считается проявлением небесной, возвышенной природы ангелов.

С V в. и до наших дней архангелы и ангелы изображаются с большими крыльями за спиной, а также с нимбами – символами святости. Как правило, ангелы представляются одетыми в белые тунику или хитон и паллий или гиматий, на ногах – простые сандалии. Единственным намеком на приближенность к Всевышнему и принадлежность к высшему миру, кроме нимба и крыльев, являются клады – широкие нашивные вертикальные полосы, идущие от плеча до нижнего края одежды, которые были знаком отличия благородного происхождения у римлян. У архангела вместо гиматия – плащ, стянутый у шеи застежкой-фибулой, вместо хитона – далматик с широкими рука-

вами. На голове – диадема в виде ленты («тороки» или «слу-хи») с драгоценным камнем в центре надо лбом. Именно эта повязка-диадема с развевающимися сзади концами «обозначала свойство ангелов – постоянное слышание высшей воли, соединенность с ней» [3, с. 203]. В руках архангелы могут держать жезл, зеркало или лабарум, т. е. хоругвь с греческой надписью «агиос» – «свят». С VII в. появляются изображения архангелов в роскошном лоратном облачении.

Архангелы, занимая особое место в небесной иерархии, изображаются в образе конкретных персон. У каждого из них своя иконография, они легко узнаваемы благодаря характерным для каждого из них атрибутам.

В Священном Писании упоминаются архангелы Михаил, Гавриил и Рафаил, именно их образы нашли наиболее широкое отражение в живописи.

Архангела Михаила, чье имя означает «кто как Бог», называют архистратигом, вождем небесного воинства. Главное деяние архангела Михаила произошло еще до начала времен. Именно он возглавил ангельское воинство, вступил в сражение с Сатаной и низвергнул его с Небес: «И произошла война на Небе: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для них места на Небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый дьяволом и сатаною» (Откр. 12:7–9).

Архангел Михаил традиционно изображается в виде доблестного крылатого воина, облаченного в сияющие боевые доспехи. На одних картинах и иконах архистратиг спокойно стоит с мечом, копьем, лабарумом, зеркалом или весами в руках. На других – неистово сражается с дьяволом. Белая хоругвь, украшающая его копье, означает чистоту и верность Богу.

Свержение архангелом Михаилом Сатаны непосредственно связано «с созывом победоносного ангельского собора, который является как бы другой стороной битвы с падшими ангелами, оно запечатлевает победу небесного воинства: победу верности над предательством, смирения над гордыней, вечную победу добра над злом» [4, с. 11]. В сюжете «Собор архангела Михаила» небесные воины чаще предстают в праздничных одеяниях, нежели в воинском облачении с мечами или копьями.

Наиболее часто встречающиеся произведения живописи и иконописи повествуют об участии архангела Михаила в изгнании Адама и Евы из рая, его явлении полководцу Иисусу Навину, спасении троих отроков из печи огненной, явлении Валааму, сотворении чуда в Хонех. Образ архистратига встречается во множестве христианских храмов, присутствует в деисусном чине иконостаса, на иконах, фресках, мозаиках и витражах.

Архангела Гавриила, чье имя означает «сила Божия», Всевышний посылает людям, чтобы возвестить о великих делах. Первое упоминание о нем встречается в Книге Пророка Даниила (Дан. 8:16–26). В Евангелиях Божий вестник сначала предсказывает рождение Иоанна Крестителя, а затем несет благую весть Деве Марии о том, что ей предназначено стать матерью Сына Божьего. Легко узнаваема сцена «Благовещение» и главные действующие лица: Дева Мария и архангел Гавриил. Многие великие живописцы неоднократно обращались к этой теме. В сцене «Благовещение» у Гавриила обычно белая лилия в руке – символ непорочности Марии. В сцене «Рождество Христово» архангел несет весть пастырям о рождении Христа, а Захарии он сообщает о рождении Иоанна Предтечи.

В православных церквях образ архангела Гавриила непременно присутствует в деисусном чине иконостаса симметрично образу архангела Михаила или в иконе «Благовещение». Совместно с Михаилом архангел Гавриил изображается с трубой в руках, поскольку архангелы должны будут вострубить, возвещая воскресение умерших для Страшного Суда.

Архангел Рафаил, чье имя означает «помощь Божия», считается целителем и покровителем путешественников. Живописцы чаще всего обращаются к апокрифической книге «Товит», в которой архангел Рафаил послан Товиту в награду за добродетель. Рафаил сопровождает сына Товита Товию в трудном путешествии, а затем учит его при помощи рыбьего желчного пузыря излечить слепоту отца (Тов. 12:6–15). Рафаил изображается в ангельском облике во время сопровождения Товии, или в сценах в доме Товита, или с крупной рыбой в руках. В иконописи Рафаил представляется с сосудом с лекарством и стручком для смазывания ран.

В православии почитают и других архангелов. Архангел Уриил просвещает умы людей, изображается с мечом и пламенем. Архангел Селафиил молится о спасении, изображается с лицом, склоненным вниз и с руками, молитвенно сложенными на груди, либо с кадилом и шкатулкой с благовониями в руках. Архангел Иеремиил посылает людям добрые помыслы, изображается с весами, свечой или свитком с молитвой. Архангел Иегудиил – покровитель монашествующих, изображается держащим в правой руке золотой венец, а в левой – бич из трех черных веревок. Архангел Варахиил – «благословение Божие», просит милости Божией, изображается с белыми розами на одежде или с виноградной гроздью.

Таким образом, в живописи существуют определенные особенности воплощения образа архангела. Они предстают в виде прекрасных отроков или мужей с нимбом над головой и могучими крыльями за спиной, при этом изображаются в разных образах, порой неожиданных и нестандартных, требующих специальных знаний для понимания сюжета. Архангелы пришли в изобразительное искусство из Священного Писания и, в зависимости от воли пославшего их Бога, могут быть благостными или гневными. Каждый из них пишется с характерными для него атрибутами. Архангелы могут изображаться на поле брани, противостоя демонам (тогда они облачены в латы), или в праздничных одеяниях (с жезлами и зеркалами в руках). Иконография архангелов многообразна и сложна. Сюжеты, связанные с ними, близки людям и вызывают неподдельный интерес.

---

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. – М. : Изд. Моск. патриархии, 1968. – 1371 с.

2. *Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии* / Дионисий Ареопагит. – СПб. : Сатисъ, 1995. – 450 с.

3. *Сергеев, В. Н. Рублев* / В. Н. Сергеев. – 2-е изд. – М. : Молодая гвардия, 1986. – 254 с.

4. *Тычинская, П. А. Архангел Михаил* / П. А. Тычинская. – СПб. : Метропресс, 2013. – 76 с.

**Б. А. Красилов,**  
*аспирант кафедры теории и истории искусства  
учреждения образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

### **ИСТОКИ МАЛОЙ РОДИНЫ: ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА**

**Аннотация.** Рассматриваются особенности формирования образа малой родины в искусстве Беларуси. Раскрывается суть понятия малой родины и формы художественного воплощения. Подчеркивается актуальность осмысления и анализа практики проведения региональных праздничных форм вблизи святых источников (родников). Регионализация и обращение к своим культурным истокам выступают в качестве основных тем в отечественной праздничной культуре современности, что определяет особую значимость исследования образа малой родины в искусствоведении и белорусской науке в целом.

**Ключевые слова:** малая родина, художественный образ, праздник, регионализация, традиции, родник.

**B. Krasilov,**  
*Postgraduate student of the Department of Theory and History of Art  
of the Educational Institution  
"Belarusian State University of Culture and Arts"*

### **THE ORIGINS OF THE SMALL MOTHERLAND: IMAGE FORMATION**

**Abstract.** The article discusses the peculiarities of the formation of the image of a small homeland in the festive culture of Belarus. The author reveals the essence of the concept of the Motherland and the forms of its embodiment in the national art of Belarusians. The article emphasizes the relevance of understanding and analyzing the practice of holding regional festive forms near holy sources (springs). Regionalization and appeal to one's cultural origins act as the main themes in the national festive culture of our time, which determines the special significance of studying the image of the small homeland in art history and Belarusian science in general.

**Keywords:** small motherland, artistic image, holiday, regionalization, traditions, wellspring.

Образ Родины занимает центральное место в мироощущении любого народа независимо от его национальной или религиозной принадлежности и является важным ориентиром в си-

стеме культурных ценностей. Несмотря на возросший интерес к теме патриотического сознания, недостаточно разработанным в исследовательском плане остается вопрос изучения образа Родины – системы взглядов и понятий, которые тесно связаны с источниками традиционной культуры.

По мнению белорусского академика Е. М. Бабосова, среди фундаментальных традиционных ценностей белорусского народа несомненной приоритетностью обладает ценность Родины: «Постижение универсальной значимости Отчизны возникает у человека первоначально как ощущение и чувство личной принадлежности к национальности, а затем как все более крепнущее осознанное признание неотрывности от нее. Так совершается понимание индивидом своей родовой сущности...» [1, с. 212].

Художественное воплощение Отчизны-Беларуси в таких образах, как «родны край», «куточак бацькоў», «родны бераг» представляет собой сквозную тему и устойчивую идейно-патриотическую традицию как белорусского народного фольклора, так и всей национальной культуры и искусства. Формирование образа Родины в белорусской культуре традиционно связано с местом, где родился человек и откуда родом его предки. В этом смысле образ выступает как генетическое чувство, связанное с традиционными образами земли, материнской любви и природного начала. Все эти образы составляют единое пространство ключевых дефиниций для человека и ассоциируются с малой родиной.

Необходимо отметить, что тема «малой родины» в Республике Беларусь была ознаменована полноценной культурной «трилогией», в рамках которой 2018–2020 гг. прошли под знаком Года малой родины. Вопрос регионализации и обращение к своим культурным истокам выступает в качестве основных тем в отечественной праздничной культуре современности. В противовес глобализационным процессам регионализация проявляет себя «непосредственно в возрождении интереса к национальной истории и национальным традициям, актуализации национальных и региональных праздников, развитию традиционных местных промыслов, введении в повседневный оборот национальных элементов в одежде (мода на этностиль),

расширение сферы использования национальных языков и даже диалектов» [4, с. 28].

Осмысление образа малой родины нашло широкое отражение в изобразительном искусстве и литературных произведениях отечественных авторов. Значительное место в работах белорусских художников отведено пейзажному жанру, так как образ Родины у большинства живописцев устойчиво ассоциируется с изображением природы. Пейзажная живопись Беларуси представлена в работах Ф. Рущица, В. К. Бялыницкого-Бирули, А. Тычины, Л. Лейтмана, Д. Алейника и др. Художники разрабатывали тип пейзажа, где главной задачей является лирическое изображение близкого авторам характерного мотива природных источников жизни – земли и воды.

Небезызвестным является рассказ Короткевича «Сіняя-сіняя...», где главный герой, заброшенный судьбой в африканскую пустыню, рассказывает местной девочке про свою малую родину, про край безграничных рек, озер и родников, от которых земля делается «сіняя-сіняя...». Издавна наши предки верили, что природные источники воды – это «глаза земли-матери», которые дают людям силу и бодрость, чистоту разума и здоровье. Особое место в системе мироустройства и традиционной культуре белорусов занимал источник «живой воды» – родник.

Родник является наиболее близким по значению к понятию «Родина» наряду с такими однокоренными словами, как «род», «рождение», «природный». Образ малой родины связан с родником как с источником жизни на земле, предполагая восприятие воды и других природных ресурсов этой микроландшафтной зоны в качестве главной ценности.

На территории Беларуси насчитывается больше 200 культовых родников, которые являются не только важными природными объектами, но и частью этнокультурного наследия. Исследователи белорусского фольклора Т. В. Володина и В. А. Лобач отмечают особенность феномена родника в том, что «святая крыніца, як і людзі, што яе шануюць, заўсёды належаць “малой радзіме”, мясцовасці, дзе другой такой святыні няма і быць не можа» [3, с. 170].

Особое значение святых криниц отмечается и в праздничной культуре белорусов. Ритуальное чествование родников может

носить коллективный характер и иметь строгое соотношение с конкретными праздниками народного календаря. Основными формами праздничной организации и коллективного посещения родников выступали фестивали и ярмарки. На территории Беларуси «фэстамі» называли деревенские праздники, приуроченные к дням памяти того или иного святого, имя которого носила местная церковь или каплица. В каждом регионе существовали свои традиции и особенности проведения фестивалей, которые сопровождались не только паломничеством к святым источникам и молитвами, но и народными гуляниями с торговлей, песнями и танцами [2, с. 84].

Сегодня календарные даты почитания родников отмечаются широкими празднествами, которые не только сохранили свою прежнюю форму, но и преобразовались в полифункциональные праздничные пространства. Традиционный пик «родниковых праздников» выпадает на август, что связано с созреванием многих аграрных культур, символизирующих дары природы, которые и в язычестве, и в христианстве несли в качестве приношения к святым источникам. Дни сбора урожая и его освящение в белорусском праздничном календаре называют спасовскими праздниками.

Так, в Медовый Спас тысячи верующих стремятся попасть к «Голубой кринице» в д. Клины (Славгородский район, Могилевская область), чтобы освятить мед, набрать воды и совершить обряд прохождения через целебный источник. Вблизи родника местные жители организуют ярмарку, выставки-продажи и мастер-классы ремесленников. Жемчужиной праздника стал эко-этно-фестиваль «Песни о криницах», в котором принимают участие индивидуальные исполнители и коллективы художественной самодеятельности со всей страны. В рамках фестиваля большой популярностью среди участников пользуются выставочные экспозиции «Творчая мазаіка роднага краю» и «Адна зямля – адзіны лёс», где народные мастера из регионов представляют сувенирную продукцию, связанную с памятными местами малой родины. Доброй традицией в рамках фестиваля «Маковей» стало проведение регионального праздника-конкурса «Спас – усяму час», куда приезжают творческие делегации из разных районов Могилевщины, Гомельщины и Витебщины, чтобы продемонстрировать свои таланты.

Живой формой аутентичной обрядности в современной праздничной культуре Беларуси является праздник «Брызгун» в д. Норки (Чериковский район, Могилевская область). Древний обряд «Брызгун», который проходит на месте одноименного родника, тесно связан с православной традицией и местной реликвией – иконой Петра и Павла, созданной около 300 лет назад. Рождение криницы в День памяти святых апостолов Петра и Павла положило начало уникальному народному обряду, который дошел до наших дней и включен в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь.

С 2014 г. в рамках обрядового праздника «Брызгун» проводится ежегодный региональный конкурс ансамблей фольклорной и народной песни «Из века в век». Целью конкурса является развитие культурного потенциала и сохранения традиционного наследия регионов Беларуси, которая достигается путем популяризации народной певческой культуры, поддержки самобытных исполнительских традиций, укрепления и расширения межрегионального культурного сотрудничества. Сохранение песенной народной традиции демонстрирует преемственность поколений и тесную взаимосвязь образов малой родины с исполнительским искусством белорусов.

Таким образом, особенности формирования художественного образа в искусстве Беларуси тесно связаны с местом рождения человека: его малой родиной. Восприятие родника как образа малой родины отражается в качестве рождающего и обновляющего начала в обрядах, традициях и современных праздничных формах регионального и республиканского значения. В современной праздничной культуре родники выступают в качестве важного социокультурного пространства, которое имеет фундаментальное значение в системе формирования традиционных ценностей белорусов.

---

1. *Бабосов, Е. М.* Идеология белорусского государства: теоретические и практические аспекты / Е. М. Бабосов. – Минск : Амалфея, 2008. – 488 с.

2. *Дучыц, Л. У.* Сакральная геаграфія Беларусі / Л. У. Дучыц, І. Я. Клімковіч. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2011. – 382 с.

3. *Лобач, У. А.* Святыя крыніцы Беларусі / У. А. Лобач, Т. В. Валодзіна. – Мінск : Беларус. навука, 2016. – 188 с.

4. *Можейко, М. А.* Феномен малой родины: актуальные аспекты осмысления / М. А. Можейко // *Христианство как интегрирующий фактор мировой культуры : сб. докладов XXIV Междунар. Кирилло-Мефодиевских чтений / Ин-т теологии имени святых Мефодия и Кирилла Белорус. гос. ун-та ; С. И. Шатравский, священник Святослав Рогальский.* – Минск, 2019. – С. 28–32.

УДК 792.97(510)(476)

**Кэ Лю,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ГЕНЕЗИС ТЕАТРА КУКОЛ В КИТАЕ И БЕЛАРУСИ**

**Аннотация.** Кукольный театр является разновидностью театрального искусства, где актеров заменяют управляемые людьми куклы. Истоки кукольного театра заключены в языческих обрядах, играх с олицетворенными богами. Статья посвящена историческому развитию кукольного театра в обеих странах (Республике Беларусь и Китайской Народной Республике), что является важным ориентиром для изучения и понимания эволюции китайского и белорусского кукольного театра в XX–XXI вв. в контексте искусства и культуры.

**Ключевые слова:** Китай, Беларусь, кукольный театр, генезис, религия, представление.

**Ke Liu,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **THE ORIGINS OF PUPPETRY IN CHINA AND BELARUS**

**Abstract.** Puppet theater is a type of theatrical art where actors are replaced by human-controlled puppets. The origins of puppet theater lie in pagan rituals and games with materialized gods. The article is devoted to the historical development of puppet theater in both countries (the Republic of Belarus and the People's Republic of China), which is an important reference point and reference for studying and understanding the evolution of Chinese and Belarusian puppet theater in the 20th–21st centuries in the context of art and culture.

**Keywords:** China, Belarus, puppet theatre, origin, religion, performance.

Развитие кукольного театра как важной части мирового искусства и культуры происходило под влиянием различных экономических, политических и социальных условий и культурной жизни. Существуют не только различия, но и общие черты в историческом происхождении восточного и западного театра (на примере Китая и Беларуси).

Известный китайский историк оперы Ляо Бэнь в книге «Памятники культуры театра “сицзюй” и фольклор эпохи Сун и Юань», изданной в 1989 г., писал о происхождении китайской куклы: «Истоки “куклы” в кукольном театре следует искать в погребальных статуэтках захоронений» [1, с. 73]. Признаки зарождения китайского кукольного театра можно обнаружить и в местах захоронений, также осуществлявших функцию связи между человеком и духами в первобытном обществе, и в «представлениях марионеток» в конце эпохи Западная Хань (202 г. до н. э. – 9 г. н. э.), которые впоследствии развились в «кукольные спектакли». Периодом расцвета кукольных спектаклей стала эпоха династий Тан и Сун (618–1279 гг. н. э.). С учетом древности искусства спектаклей кукол имеется огромное пространство для воображения, чтобы продолжить исследования этой формы театрального искусства. Однако по причине недостаточности национальных письменных источников можно лишь строить примерные предположения относительно конкретного времени происхождения китайского кукольного театра.

Что касается белорусского кукольного театра, то он также ведет свое начало не из белорусских земель, а пришел сюда в конце XVI в. из Украины, Польши и других стран и только с началом XVIII в. достиг своего расцвета. Согласно Театральной энциклопедии, батлейка попала в Беларусь из Польши и Украины и получила широкое распространение в XVI в. [2, с. 459]. В V в. до н. э. древнегреческие историки Геродот (около 480–425 г. до н. э.) и Ксенофонт (около 440–355 г. до н. э.) оставили соответствующие письменные упоминания о западном кукольном театре как независимой художественной форме мирового театра. Согласно предположениям соответствующих ученых, кукольный театр мог существовать еще 4000 лет до н. э.

На момент возникновения кукольного театра в обеих странах прототипы представлений в них различны. Китайский кукольный театр ведет свое начало от погребальной, магической и религиозной фольклорной культуры. Он обладает художественным эффектом увеселения духов и людей, характеризуется разнообразием видов, в нем присутствуют представления тростевых кукол, кукол на металлических жердях, перчаточных кукол, подвесных кукол и т. д. На некоторых важных жертвоприношениях, церемониях, праздниках кукловоды с куклами в руках продолжали использовать приемы из представлений традиционного местного театра «сицуй», где куклы могли исполнять роли персонажей, рассказывая историю, и обладали практически всеми возможными навыками, включая пение, речитатив, жестикуляцию и акробатические трюки. Такие представления включали определенные элементы из всех областей искусства.

Белорусский кукольный театр родился на базе деятельности христианских проповедников. Чтобы широкие народные массы смогли принять христианское вероучение, монахи того времени представляли Священное Писание и нравоучительные сюжеты в форме живописи или кукольных представлений. В частности, на крупные религиозные праздники, такие как православное и католическое Рождество и Пасху, в храмах часто проводились грандиозные представления, показывающие библейские сюжеты. Содержание спектакля рассказывает о рождении Иисуса и его воскресении. Как объясняет профессор Ляо Кэдуэй из Северо-Западного педагогического университета Китая в «Истории западноевропейской драмы»: «Религиозная драма, которая начиналась как очень простое дело, постепенно становилась все сложнее и в некоторых случаях включала в себя почти всю Библию. Всеобъемлющая Библия стала неисчерпаемым источником для религиозной драмы. Распятие и воскресение Иисуса. Такие истории стали самым популярным материалом для белорусского кукольного театра» [3, с. 328]. Впоследствии тематика представлений белорусского кукольного театра постепенно становилась более народной и массовой, помимо религиозных сюжетов также появилось множество известных литературных произведений, детских

сказок, героических легенд и т. д., которые стали горячо любимой в обществе формой театрального представления.

Белорусский кукольный театр больше тяготеет к воспитательному характеру, повествовательности и т. д. По причине того, что Китай – это государство с сильными этическими представлениями, кукольный театр в нем является развлекательным; в Беларуси население обладает довольно глубокими философскими идеями и ярко выраженным религиозным настроением, поэтому кукольный театр отличается сильной религиозностью.

Подытожим, что между китайским и белорусским кукольным театром существует много схожего, поскольку истоки кукольного театра в обеих странах в целом испытали на себе влияние таких факторов, как религия, жертвоприношения, церемонии и др., и совершили переход от наивного к сложному, от суеверий к развлечениям. В последнее время благодаря ускорению темпов социального прогресса китайский и белорусский кукольный театр из традиционной формы постепенно превращается в синтетическое театрально-исполнительское искусство, которое выполняет функцию как воспитания, так и создания сценических эффектов, демонстрации техники, эмоционального развлечения и т. д.

---

1. *Ляо Бен*. Оперные культурные реликвии и народные обычаи династий Сун и Юань / Ляо Бен. – Пекин : Изд-во «Культура и искусство», 1989. – 450 с. – На кит. яз.: 廖奔. 宋元戏曲文物与民俗/奔廖. – 北京 : 文化艺术出版社, 1989. – 450 с.

2. Театральная энциклопедия : в 5 т. – М. : Сов. энцикл., 1961. – Т. 1. А – Глобус / гл. ред. С. С. Мокульский ; редкол.: Г. Н. Бояджиев [и др.]. – 1211 с. : ил.

3. *Ляо Кэдуй*. История западноевропейского театра / Ляо Кэдуй. – Пекин : Театральная пресса Китая, 2007. – 742 с. – На кит. яз.: 廖可兑. 西欧戏剧史/可兑廖. – 北京 : 中国戏剧出版社, 2007. – 742 с.

**Ли Жуй,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ВНУТРЕННЕЙ МОНГОЛИИ**

**Аннотация.** На протяжении более семидесяти лет развития хореография Внутренней Монголии активно обновляется и заимствует художественные стили и эстетические устремления различных эпох. С первого произведения «Надежда» в 1946 г. и по настоящее время стремительный прогресс и развитие проявляются в количестве, содержании, выразительных формах, а также эстетических качествах хореографических произведений. Упорядочивание истории развития и хода эволюции хореографии Внутренней Монголии раскрывает ее общие закономерности с учетом эпохи и творческих методов.

**Ключевые слова:** Внутренняя Монголия, хореографическое искусство, национальное искусство, современное искусство.

**Li Rui,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **THE MAIN STAGES OF THE FORMATION OF MODERN CHOREOGRAPHIC ART IN INNER MONGOLIA**

**Abstract.** Over the course of more than seventy years of development, the choreography of Inner Mongolia has been actively updated and borrowed the artistic styles and aesthetic aspirations of various eras. From the first work "Hope" in 1946 to the present time, rapid progress and development are manifested in the quantity, content, expressive forms, as well as aesthetic qualities of choreographic works. Ordering the history of development and the course of evolution of choreography in Inner Mongolia reveals its general patterns, taking into account the era and creative methods.

**Keywords:** Inner Mongolia, choreographic art, national arts, modern art.

Под современным танцем Внутренней Монголии понимаются хореографические произведения в национальной стилистике, созданные хореографами (конец 40-х гг. XX в.) с использо-

ванием элементов и образов танца, что привело к переходу танца от народного к сценическому искусству. В процессе творческого развития идеи хореографии и традиционные эстетические модели объединились в форме языка танца, обладающего национальной спецификой. В результате семидесяти лет работы по поиску, обновлению и упорядочиванию выразительных форм танца, его содержания, композиционных рамок, образов, а также творчества нескольких поколений танцоров, включая У Сяобана, Цзя Цзогуана, Ба Ту, Ван Мацзяня и др., в отношении языка танца и стиля было создано множество выдающихся произведений, которые привели к расцвету танца во Внутренней Монголии.

Хореографическое искусство XX–XXI вв. условно разделяют на три эпохи: становление, упадок, расцвет.

Период становления (1946–1965). В апреле 1946 г. была создана культурно-художественная рабочая бригада Внутренней Монголии. Она представляла собой художественный коллектив, деятельность которого была комплексной и охватывала театр, музыку, танец и изобразительное искусство. Ее создание подготовило качественную основу для «движения за новый танец», под которым понимается «движение в сфере хореографии, появившееся в 30-х гг. XX в. под влиянием левого крыла культурного движения. В нем применялись реалистические методы творчества, использовался материал из китайского традиционного искусства человеческого тела и движений повседневной жизни, выхватывались образы классических персонажей в тенденциях развития эпохи, где установкой являлось участие танца в жизни общества и человека, в результате чего танец стал самостоятельным видом искусства» [3]. Хореографы этого периода У Сяобан и Цзя Цзогуан сыграли ключевую роль в зарождении и развитии творчества «нового танца». Среди сохранившихся по сей день классических произведений более половины было создано именно Цзя Цзогуаном. Исследователь теории танца Ван Цзинчжи называл У Сяобана «первопроходцем в сфере танца во Внутренней Монголии», а Цзя Цзогуана – «основоположником» [1, с. 403]. Среди классических работ следует отметить такие танцы, как «Надежда», «Монгольская дорога», «Выпас лошадей», «Ордос» и др. В это же время в идеологической сфере осуществлялось всестороннее внедре-

ние воли государства. Политика в сфере культуры и искусства во Внутренней Монголии этого периода была представлена двумя аспектами: во-первых, усилением политической функции искусства, определение его миссии как служения народу, а во-вторых, необходимостью репрезентации и раскрытия национального характера искусства.

У Сяобан является знаменитым китайским танцором, педагогом, теоретиком и ключевой фигурой движения за «новый танец». Его взгляды соответствовали веяниям модернизма, он подчеркивал социальную функцию танца «для жизни человека». Творческий метод отличался ярким революционным колоритом, разоблачением всего безобразного и содействием социальному прогрессу. После начала войны против Японии освободительное движение привело к изменениям в концепциях У Сяобана. Теперь он считал, что новый танец является беззвучным языком образов, который может организовывать и воодушевлять массы. Авторству У Сяобана принадлежат такие парные женские танцы, как «Надежда» и «Монгольская дорога», где первый изображает мечты народа Внутренней Монголии о прекрасном будущем, а второй состоит из трех частей, где каждая из них раскрывает прошлую жизнь, эпоху трудностей и освобождение, обретение новой жизни. Доцент хореографического факультета Академии искусств Университета Внутренней Монголии Гао Сяньин считает: «Рождение танца “Надежда” знаменовало официальный выход танца Внутренней Монголии на художественную сцену» [2, с. 94]. Исследователь теории танца Фэн Шуанбай дает следующую рецензию: «Оба этих хореографических произведения отражают надежду народа того времени на освобождение, празднование этого события и горячие эмоции в отношении новой жизни» [4, с. 2].

Танцор Цзя Цзогуан впервые приехал во Внутреннюю Монголию по направлению У Сяобана. Источником его творчества была сама жизнь, он придерживался курса на массовизацию, национализацию и актуализацию хореографического искусства. Он поставил около сотни произведений, среди которых была создана серия танцев, посвященных по своей тематике и форме жизни в степи: «Выпас лошадей», «Ордос» и др., – они выражали требования, чаяния и идеалы народа того време-

ни. На основе усовершенствованных элементов традиционных танцев и наблюдения за реальными движениями во время езды (заарканивание лошади, конная походка, движения плеч, локтей, пальцев руки) У Сяобан развивал хореографическую лексику. Базовые формы монгольского художественного танца в аспекте ритмики тела, поз, движений, техники сыграли важную роль в развитии творчества, исполнительства, преподавания и теоретических исследований. Ван Цзинчжи, изучавший теорию танца, давал следующую оценку: «Прогрессивность идейного содержания, массовый характер художественных форм и национальный характер художественного стиля, выраженные Цзя Цзогуаном в этих хореографических произведениях, а также исследования и попытки сочетания эстетических коннотаций традиционного танца и эстетических идеалов эпохи, вне всякого сомнения, открыли новую эпоху для художественного танца Внутренней Монголии» [1, с. 410].

Период упадка (1966–1977). В 1966 г. началась десятилетняя «великая культурная революция», из-за которой сфера танца во Внутренней Монголии вошла в период деформированного развития. Многие деятели культуры и искусства были сосланы на перевоспитание трудом, художественное творчество не могло осуществляться нормальным образом. Множество хореографических произведений сочли пропагандирующими феодализм, капитализм, ревизионизм и этнический сепаратизм и подвергли осуждению и запретам. А некоторые произведения с наиболее выразительными чертами танца Внутренней Монголии, как полет птицы и бег лошади, были признаны государственной изменой и пострадали от абсурдной критики.

Период расцвета (1978 г. – по настоящее время). С 1978 г. после окончания «культурной революции» под влиянием реформ открытости сфера культуры и искусства также начала возвращаться в нормальное русло. В созданных на протяжении этого периода хореографических произведениях отмечаются такие особенности, как разнообразие тем, форм и лексики, что определило развитие современного танца Внутренней Монголии в направлении плюрализма. Социальный прогресс, обогащение культуры, рост эстетических запросов способствовали появлению в хореографии творческих методов включения, поглощения и заимствования. У всего ряда монгольских хорео-

графических произведений, созданных в течение данного периода, присутствуют богатый и живой сюжет, уникальный стиль и ритм, решительный национальный дух. Хореографическое творчество не только унаследовало традиционные элементы народных танцев, но также переняло преимущества прочих видов художественной культуры во всем их многообразии. Среди наиболее репрезентативных произведений стоит отметить такие произведения, как «Скачка», «Орел», «Монголы» и др.

С началом XXI в. новым направлением изменений в танце стала «гуманистическая забота» в рамках тенденций развития новой эпохи. Танец этого периода также добился огромных успехов. Классические произведения «Танец с пиалами на головах», «Покидая дом», «Степная застольная песня», «Сестры-героини из степи» реалистично раскрывают жизнь современного народа. Произведение «Покидая дом» было поставлено молодым хореографом Ван Мацзянем, фоном и отправной точкой в котором является отъезд из родных мест на чужбину. В нем раскрываются сомнения жителей степи, занимающихся в основном скотоводством, на тему перемен в их привычном укладе. В «Танце с пиалами на головах», поставленном заместителем председателя Союза танцоров Внутренней Монголии Хэ Яньминем, сюжет слабо выражен, поскольку в своей основе это исследование современного развития эстетики поз в языке национального танца, где с его помощью зрители могут прочувствовать бурлящую жизненную энергию и особенности характера монгольских девушек. Произведения этого периода используют выраженную телом эстетику в рамках дисбаланса между человеком и обществом, человеком и природой, чтобы представить богатство внутреннего мира людей, передать цивилизационные идеи нации. Такие произведения, как «Вэньцин Чина», «Крик оленя на севере», «Далекий тотем» обращают внимание на диалог между современными людьми и анимистическими тотемными верованиями. «Оазис во сне», «Соседний бархан», «Чувством привязан к зеленой степи» посвящены защите экосреды; «Дитя государства» воссоздает реальные события. «Маленький Батыр и барашка Си», «Мы увидели диких гусей», «Старый гусь», «Боевой конь» посвящены актуальной жизни; «Дедушки», «Романтика степи» изображают картины из жизни современных пастухов. Общей чертой данных

произведений является то, что они показывают реальную жизнь и тем самым вызывают эмпатию у зрителя, при помощи национальных качеств и стиля демонстрируют современный дух, передают мировоззрение монгольского народа, который относится ко всему сущему как к «благодати», и в еще большей степени стремятся к практике эмоционального выражения «прекрасного» в искусстве.

Путем упорядочивания и исследования «генезиса» и «эволюции» в истории развития хореографии на протяжении более семидесяти лет данная работа может обобщить закономерности ее исторического развития: отправными точками в аспекте творческих методов являлись заимствование и обновление народного традиционного искусства, а основной чертой тематики произведений было отражение новой жизни народа и духовного облика в новую эпоху. В поисках «стилистических разновидностей» и «создания характеров» в хореографии изучение и развитие стали ведущими формами этого периода, в результате чего на этапе становления национального танца определенные эстетические критерии, национальные чувства, стилистические особенности определяли базовые закономерности и художественные формы хореографического творчества. С 80-х гг. XX в. и по сей день хореографы новой эпохи осуществили прорыв за рамки базовых моделей прежних творческих стилей и используют выразительные приемы современного искусства. Вместе с тем сформировавшиеся на определенном этапе художественные стили и выразительные приемы эффективно сочетаются с различными элементами развития эпохи и продолжают обновление на базе наследования традиционной культуры.

---

1. Ван Цзинчжи. Введение в искусство монгольского танца в Китае / Ван Цзинчжи. – Хух-Хото : Ун-т Внутренней Монголии, 2009. – 473 с. – На кит. яз.: 王景志. 中国蒙古族舞蹈艺术论. 呼和浩特 : 内蒙古大学出版社. 2009年. 473 页.

2. Гао Сянъин. Некоторые размышления о развитии монгольского танца / Гао Сянъин // Общественные науки Внутренней Монголии. – № 2. – С. 92–95. – На кит. яз.: 高向英. 对蒙古族舞蹈发展的几点思考. 内蒙古社会科学. 2005 年. 第 2 期. 92–95 页.

3. Фэн Шуанбай. История танца Нового Китая, 1949–2000 гг. / Фэн Шуанбай. – Чанша : Изобр. искусство Хунани, 2002. – 224 с. – На кит.

яз.: 冯双白.新中国舞蹈史 1949–2000. 长沙: 湖南美术出版社. 2002年. 224 页.

4. Движение за новый танец [Электронный ресурс] / Энциклопедия «Байду». – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E6%96%B0%E8%88%9E%E8%B9%88%E8%BF%90%E5%8A%A8/54160218?fr=aladdin>. – Дата доступа: 04.08.2022. – На кит. яз.: 新舞蹈运动. [电子资源] / 百度百科.

УДК 73.04(510)

**Ли И,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ЖИВОПИСНЫЙ ПОРТРЕТ ПОЭТА ЛИ БО КАК ПРИМЕР СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА**

**Аннотация.** В статье рассмотрены важнейшие примеры иконографии выдающегося китайского поэта Ли Бо. Исследование четырех портретов, созданных в разные эпохи, демонстрирует уникальность приемов использования линии и цвета туши в традиционной китайской живописи не только для яркого изображения Ли Бо, но и для создания выразительной психологической характеристики китайского классика, знаменитого свободой нравов и необузданным вольным характером.

**Ключевые слова:** искусство Китая, классическая китайская поэзия, образ поэта в живописи, традиционная живопись Китая.

**Li Yi,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **THE PICTORIAL PORTRAIT OF THE POET LI BO AS AN EXAMPLE OF THE CREATION OF AN ARTISTIC IMAGE**

**Abstract.** This article examines the most important examples of the iconography of the outstanding Chinese poet Li Bo. The study of four portraits created in different epochs demonstrates the uniqueness of the techniques of using line and color of ink in traditional Chinese painting, not only to vividly depict Li Bo, but also to create an expressive psychological characteristic of the Chinese classical poet, famous for the freedom of manners and unrestrained free character.

**Keywords:** Chinese art, classical Chinese poetry, the image of the poet in painting, traditional Chinese painting.

Образ классика китайской поэзии Ли Бо как выдающегося деятеля национальной культуры вызывал восхищение и интерес у художников разных поколений, в результате чего появилось множество изображений поэта. Исследование обширной иконографии позволяет лучше понять характер и творчество Ли Бо, сравнить восприятие наследия поэта в разные времена и глубже изучить его. Также немаловажным является создание научных оснований для творчества современных художников, которые продолжают обращаться к наследию Ли Бо и хотят создавать его новые портреты.

Ли Бо (современное произношение Ли Бай – 李白; также Ли Тай-бо, Цинлянь Цзюши (701–762/763)) был родом из Чэнцзи, Лунси (уезд Циньань, провинция Ганьсу). В возрасте 25 лет он уехал из дома и путешествовал по Китаю, достигнув Чаньани в начале правления Тяньбао (742), где стал бакалавром академии Ханьлинь и начал придворную карьеру, но вскоре был понижен в должности. В последние годы жизни Ли Бай скитался по юго-восточному региону и умер в возрасте 62 лет.

В раннем возрасте Ли Бо получил домашнее образование от своего отца, а позже был учеником даосских мудрецов Цзунхэн Цзя (школа учености, основанная на трактате Су Циня Гуйгу-цзы) и испытал влияние конфуцианства, что привело к формированию сложной идеологии. Поэзия Ли Бо отражает его желание построить успешную карьеру, но он также критикует необразованность, выражая при этом симпатию к низшим классам и презрение к власти имущим, что выразилось в теме праздной жизни и пьянства.

Не существует точных данных о количестве портретов Ли Бо. По мнению китайского исследователя Ша Оу, «портреты Ли Бо – это не только изображения, но и документальные записи или поэтические строки, не все из них сохранились, некоторые, пока не опубликованные, можно отыскать в фольклоре» [4].

Однако Ли Цзинжун утверждает, что представления об образе Ли Бо, создаваемом разными художниками, должны включать «изображение его внешности, одежды, осанки, манеры по-

ведения и темперамента, а также выражение чувств создателя и его собственных эмоций по поводу своего образа» [1, с. 7]. Образ является частью общей культуры, и понимание Ли Бо в истории позволяет глубже понять причины, по которым художники обращаются к его иконографии.

Стиль и образ портретов Ли Бо разнятся в зависимости от понимания художниками его психологии и творческой позиции. В традиционной китайской живописи стиль изображения близок к эстетическому строю каллиграфии, где кисть используется в очень непринужденной манере, но может в полной мере изобразить фигуру. Художник эпохи Южной Сун Лян Кай (ок. 1140 – ок. 1220 г.), специализировавшийся на пейзажах, а также изображениях буддийских и даосских персонажей, создавал простые, но яркие картины. Его произведение «Тай Бай Синь Инь» («太白行吟图», Токийский Национальный музей, Япония) изображает слегка пьяного Ли Бо простыми, реалистичными линиями, подчеркивая его необузданный характер. Пожалуй, это наиболее известное за пределами Китая изображение великого поэта [2].

Линии, составляющие основу картины Лян Кая, очень просты, но каждая должна передавать характерные особенности Ли Бо. При этом черты лица более детализированы, а линии костюма небрежны и просты, внешние очертания четкие, а внутренние – блеклые, что создает определенный эффект, делая образ лихого, свободного и талантливое Ли Бо более ярким.

Использование Лян Каем техники «уменьшенной кисти» позволяет подчеркнуть субъективные эмоции и отразить душевное состояние поэта. Сунь Лися дает очень высокую оценку этому портрету Ли Бо, отмечая, что «художник в полной мере использует выразительный язык кисти и туши в соответствии с принципом формирования образа и создает лаконичными средствами образ Ли Бо, находя баланс между выражением формы и духа, тем самым достигая вершины живописного мастерства» [3, с. 11].

На хранящейся в коллекции музея Цзинань (провинция Шаньдун) картине «Пирушка восьми бессмертных» цинского художника Чжан Чуна (张翀, дата рождения и смерти неизвестны; 《饮中八仙图屏》创作于清朝 山东省济南市博物馆藏) Ли Бо изображен с использованием характерной линии кисти.

Линия, являясь важнейшим выразительным средством традиционной китайской живописи, используется художниками для подчеркивания характеристики персонажа через изменения толщины и легкости. Использование линий при изображении костюма Ли Бо подчеркивает вариации текстуры, придавая ему легкость, которая выделяет его трансцендентные качества.

Еще одна вариация на эту тему – экспонат Дворцового музея в Пекине, работа художника эпохи Мин по имени Ю Цю (尤求, дата рождения и смерти неизвестны; 《饮中八仙图卷》创作于明朝, 北京故宫博物院藏). Ю Цю добавил цвет в свою картину «Пирушка восьми бессмертных», а также использовал стиль линии гунби, с вариациями толщины, чтобы выразительно изобразить растянувшегося на земле подвыпившего Ли Бо. Обе картины подчеркивают ритм линий, которые отличаются разной толщиной и твердостью, отражают темперамент художника и его кисть, позволяя тщательно передать различные черты образа Ли Бо.

Хотя многие картины с изображением Ли Бо не сохранились, исследование четырех оставшихся портретов демонстрирует уникальность использования линии и цвета туши не только для яркого, характерного изображения веселого пьяницы Ли Бо, но и для подтверждения безграничного художественного потенциала традиционной живописи. Художники использовали вариации линии и модуляцию туши, чтобы подчеркнуть манеру поведения поэта и его настроение, выражая при этом свое собственное восприятие образа Ли Бо.

---

1. Ша Оу. Исследование портретов Ли Бо в хронологических документах / Ша Оу // Китайское общество изучения Ли Бо : материалы 17-й ежегодной Конференции китайских исследований Ли Бо и Международного симпозиума Ли Бо. – Times Publishing Media Co, 2015. – С. 333. – На кит. яз.: 沙鸥. 历代文献李白画像考[C]// 中国李白研究会. 中国李白研究 (2015年集) —中国李白研究会第十七届年会暨李白国际学术研讨会论文集. 时代出版传媒股份有限公司. – 2015. – 333 页.

2. Ли Цзинжун. Исследование образа Ли Бо в надписях стихов династии Мин / Ли Цзинжун // East China Normal University. – 2014. – 66 с. – На кит. яз.: 李婧熔. 明代题画诗中的李白形象研究[D]// 华东师范大学. – 2014. – 66 页.

3. Муриан, И. Ф. Картина Лян Кая «Поэт Ли Бо» / И. Ф. Муриан // Сокровища искусств стран Азии и Африки. – Вып. 2. – М., 1976. – С. 87–98.

4. Сунь Лися. Исследование образа Ли Бая в традиционной китайской фигурной живописи / Сунь Лися // Восточно-Китайский пед. ун-т Цюйфу. – 2021. – 52 с. – На кит. яз.: 孙丽侠. 中国传统人物画中的李白形象研究[D]// 曲阜师范大学. – 2021. – 52页.

УДК 741.5:[75+76](4-15)

**Ли Мэн,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **СТАНОВЛЕНИЕ КОМИЧЕСКОГО ЖАНРА «КАРИКАТУРА» В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ**

**Аннотация.** Рассматривается комический жанр «карикатура», становление которого отчетливо прослеживается в творчестве западноевропейских художников. Аккумулируя важные явления различных сторон действительности определенного исторического периода и наглядно их иллюстрируя, карикатура является зеркалом эпохи. Благодаря иносказательному эзоповскому языку карикатура с оттенком комического способна обличать, высмеивать различные стороны общественной жизни, политику, человеческие пороки и т. д., вызывая у зрителей улыбку и смех, а не страх и ужас. Гармоничное сочетание задорной шутки и невозмутимого спокойствия, смеха и сдержанности, способность увидеть многие вещи и события в непривычном, неожиданном ракурсе определяют специфику карикатуры и ее комический эффект в воздействии на зрителя.

**Ключевые слова:** комический жанр «карикатура», изобразительное искусство, графика, творчество западноевропейских художников.

**Li Meng,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **FORMATION OF THE COMIC GENRE "CARICATURE" IN THE WORK OF WESTERN EUROPEAN ARTISTS**

**Abstract.** The article examines the comic genre "caricature", the formation of which can be clearly seen in the works of Western European artists. Accumulating important phenomena of various aspects of reality of a certain historical period and visually illustrating them, a caricature is a mirror of the era, its artistic and historical-cultural artifact. Thanks to the allegorical

Aesopian language, a caricature with a touch of comedy is able to expose and ridicule various aspects of social life, politics, human vices, etc., causing the audience to smile and laugh, rather than fear and horror. The harmonious combination of a lively joke and imperturbable calm, laughter and restraint, the ability to see many things and events from an unusual, unexpected perspective determine the specifics of the caricature and its comic effect on the viewer.

**Keywords:** comic genre "caricature", fine arts, graphics, works of Western European artists.

Карикатура, будучи комическим жанром изобразительного искусства, способна визуально рассказать о значимых серьезных, драматичных явлениях. Аккумулируя особенности исторических отрезков времени посредством наглядной иллюстрации различных сторон действительности той или иной страны, карикатура вполне может считаться не только художественным, но и историко-культурным артефактом определенной эпохи. Истоки карикатуры восходят к Древнему миру (карикатурные изображения царицы Хатшепсут, фараонов Рамзеса II и Эхнатона). В эпоху Античности наиболее благоприятные условия для развития карикатуры были созданы в Афинах. Надеясь богов и героев чертами, недостатками, качествами простых людей, греки смеялись над ними и запечатлевали это в произведениях искусства. Римляне всячески старались унижить, высмеять противников (варваров), представив их в самом неприглядном виде. Например, на римских мозаиках и свитках гунны и готы изображены в виде длинноволосых косматых великанов с дикими, свирепыми, тупыми лицами, а также в отличие от цивилизованных римлян одетыми в шкуры зверей.

Мощным стимулом для развития карикатуры стала Реформация, возглавляемая М. Лютером. Карикатура была средством в борьбе с алчностью пап и кардиналов, ленью и распутством священнослужителей. Так, например, гравюра «Четыре всадника» из серии «Апокалипсис» немецкого художника А. Дюрера высмеивает главу католической церкви – Папу Римского, а также его епископов и дворян. Популярностью у народа пользовались и гравюры немецкого мастера острой сатиры Л. Кранаха Старшего. Будучи иллюстратором книги «Страсти Христа и Антихриста», художник наглядно противопоставил

страдания Христа и наполненную грехами, излишествами роскошную земную жизнь его наместников, придав этим оттенок комичности. Нидерландский художник И. Босх, часто высмеивавший в своих работах человеческую жадность, глупость и другие пороки, создал «Гротесковые наброски», которые служили пособием для художников, пробовавших свои силы в жанре «карикатура». В эпоху Возрождения итальянским художником Леонардо да Винчи была создана работа под названием «Пять гротескных голов», своего рода теоретическое пособие, наглядно излагающее особенности создания карикатурного рисунка. Вторым по счету основоположником теории карикатуры эпохи Возрождения по праву можно считать итальянского живописца А. Карраччи, который первым в истории изобразительного искусства начал преподавать в собственной школе живописи искусство создания карикатуры, а также ввел в употребление сам термин. Например, один из его рисунков демонстрирует гордые профили древних римлян, противопоставленные карикатурным изображениям современников художника.

В изобразительном искусстве Англии XVIII в. карикатура уже была очень популярным жанром, реализованном в сатирической и юмористической графике. Карикатуры визуализировали политические аферы, ссоры, грабежи в тавернах и игорных домах, любовные похождения, скандалы и т. д. В начале своего развития карикатура в Англии была представлена в основном именами иностранных художников (А. Куапель, Ф. Буатар и др.), поскольку она воспринималась как новое явление, пришедшее в страну из Италии. Помимо этого, слово «карикатура» в начале века писалось на итальянском языке. Например, в статье Хьюджеса «Достоинство человеческой природы», опубликованной в газете «Спектейтор» («Spectator») 15 ноября 1712 г., о карикатуре говорилось как о «тех бурлескных картинах, которые итальянцы называют карикатурами; в них искусство состоит в том, чтобы сохранить в искаженных пропорциях и преувеличенных чертах некоторое сходство с изображенным человеком, но таким образом, что самая привлекательная красота превращается в самое чудовищное уродство» [4, с. 47]. Особой популярностью пользовались произведе-

дения У. Хогарта, в которых он высмеивал нравы различных слоев английского общества, затрагивая тем самым разнообразные стороны общественной жизни (серии «Карьера мота», «Карьера проститутки», «Модный брак»). Его гравюра «Пузыри Южного моря» стала язвительным комментарием безумия англичан, которое их охватило в 1720 г. вследствие «строительства» группой купцов-мошенников известной в то время финансовой пирамиды под названием «Компании Южных морей». Наряду с У. Хогартом известным карикатуристом XVIII в. был Дж. Гилрей. Его карикатурам свойственны смелость, насмешка, непрезентабельность. Например, в карикатуре «Надежды партии 14 июля» король Георг III был изображен художником в неприличной позе на эшафоте, а премьер-министр и королева – повешенными на фонарях. Французский император Наполеон Бонапарт стал для Дж. Гилрея любимым персонажем, которого на карикатуре он изобразил в виде лилипута на ладони Георга III. В 1880–1890-е гг. стали появляться карикатуры, которые отображали очень тяжелое, трудное положение в стране. К примеру, карикатурист Дж. М. Вудворд создал серию сатирических листов «Сборщики налогов», посредством которой критиковал непомерный рост налогов и те последствия, к которым это может привести. Карикатурист Т. Роулэндсон достаточно гневно и злобно критикует продажность и тупость судей в работах «Советник», «Блюстители порядка: судьи, ночной сторож», Р. Ньютон показывает ужасное состояние домов для сумасшедших – «Посещение Бедлама», а также разоблачает представителей церкви в карикатуре «Портреты священнослужителей».

Наиболее известным карикатуристом Франции XIX в. считается О. Домье. Рисунки художника, опубликованные в журнале «La Caricature» («Карикатюр»), сделали впоследствии его карикатуры известными широкому кругу людей. Свое творческое призвание художника-карикатуриста он видел в раскрытии, изобличении сущности самодовольных и жестоких членов правительства, чиновников, бездушных врачей, лживых адвокатов, коррумпированных судей и т. д. Как отмечает Н. Калитина, «<...> по смелости и глубине критической мысли Домье поднимается в серии “Люди правосудия” до уровня лучших

политических карикатур 30-х годов» [2, с. 51]. Достаточно популярной является и карикатура «Законодательное чрево», в которой участники парламентского заседания изображены художником в комическом и вместе с тем жутком обличье. Еще одним известным французским карикатуристом, но уже XX в., является Ж. Эффель (настоящее имя Франсуа Лежён). За сатирические рисунки на сюжеты из Библии соотечественники заслуженно именовали его «Лучший карикатурист Всевышнего». Его карикатуры лишены антирелигиозной направленности или атеистической пропаганды, а отличаются особенным лиризмом, философской поэтичностью несмотря на обращение к священной книге. Подтверждением могут служить слова католического священника: «<...> пусть хоть в таком виде люди приобщаются к идее Творения. <...> Бог у Эффеля такой милый и добрый...» [3, с. 225]. Однако данной тематикой карикатуры Ж. Эффеля не ограничиваются: творческое наследие художника включает политические карикатуры, комическими средствами освещающие военные действия, оккупацию и т. д. И все же всемирно известным Ж. Эффель стал благодаря созданным им циклам работ «Сотворение мира» и «Сотворение человека», которые включают около полутора тысяч рисунков. Главными персонажами циклов являются: Бог – добрый старичок, его помощники – милые ангелочки; Адам и Ева; пакостливый и зловредный хулиган-сатана. Иронизируя над героями и сюжетами Библии, Ж. Эффель проявляет к ним любовь и теплоту. Художник смело соединяет библейские сюжеты и их толкование с известными к этому времени научными открытиями, вследствие чего изображения выглядят очень современно. Например, в карикатуре «Сотворение Богом Евы» Бог извлекает из Адама ребро по всем правилам современной хирургии, используя операционный стол, специальные медицинские инструменты и наркоз. Карикатуры Ж. Эффеля стали для Франции важным, значимым явлением, объединившим верующих людей и атеистов посредством смеха.

Видное место среди карикатуристов XX в. занимает и всемирно известный художник датского происхождения – Х. Бидstrup. Пользуясь авторитетом у сатириков, он был бессменным председателем жюри международного конкурса «Сатира

в борьбе за мир». Его творчество разделяют на два магистральных направления: карикатуриста и рассказчика рисованных историй. Однако он не сразу стал карикатуристом и об этом говорил следующее: «Над разящей силой карикатуры я задумывался еще в школьные годы. Изображая на классной доске кого-нибудь из учеников или преподавателей, я старался подметить и подчеркнуть в рисунке характерную особенность данного человека, его излюбленную позу, мимику, а это не только вызывало смех у других, но и задевало тех, кого я рисовал. Карикатура уже тогда была моим оружием» [1, с. 8]. Когда к Х. Бидstrupу пришла мировая слава, он прокомментировал специфику работы карикатуриста: «Карикатура означает преувеличение, хотя чаще всего она понимается как искажение. Я, однако, никогда не стремился к искажениям, но часто пользуюсь карикатурой как способом особого преувеличения» [Там же, с. 9]. Особой популярностью среди датчан пользовались карикатура «Плата за мир», а также серия «Храбрый страус», в которой он выразил свое отношение к правительству Дании во время ее оккупации. Источником для тем рисунков служит сама жизнь, гуманистические идеалы которой в своих карикатурах отстаивал Х. Бидstrup.

Таким образом, становление карикатуры как жанра изобразительного искусства отличается долгим, сложным и плодотворным развитием. Художники разных эпох черпали материал в различных сторонах действительности. Творчески перерабатывая, придавая черты иносказательности и насыщая комической составляющей, они создавали произведения-карикатуры, ставшие зеркалом своей эпохи.

---

1. *Бидstrup, Х.* Жизнь и творчество / Х. Бидstrup ; текст, перевод, сост. М. Б. Косова. – М. : Искусство, 1985. – 356 [3] с.

2. *Калитина, Н. Н.* Оноре Домье. 1808–1879 / Н. Н. Калитина. – М. : Искусство, 1955. – 258 с.

3. *Кротков, А. П.* Карикатура. Непридуманная история / А. П. Кротков. – М. : АСТ, 2015. – 320 с.

4. *Lynch, B.* A History of Caricature / B. Lynch. – London : Faber and Gwyer, 1926. – 126 p.

**Ли Цзе,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ВЛИЯНИЕ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ НА РАЗВИТИЕ КИТАЙСКИХ МЮЗИКЛОВ**

**Аннотация.** Рассматривается влияние популярной музыки на развитие китайских мюзиклов. Приводится краткая характеристика современных западных мюзиклов, а также особенности их адаптации для китайской аудитории («Мамма Миа!», «Кошки», «Avenue Q», «Человек из Ламанчи», «Звуки музыки»). Освещаются аспекты аккультурации современной популярной музыки: адаптация для понимания целевого текста мюзикла и соответствие постановки принимающей культуре.

**Ключевые слова:** музыка, культура, мюзикл, адаптация, влияние, роль.

**Li Jie,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **THE INFLUENCE OF POPULAR MUSIC ON THE DEVELOPMENT OF CHINESE MUSICALS**

**Abstract.** This article examines the influence of popular music on the development of Chinese musicals. The author provides a brief characteristic of modern Western musicals, as well as the features of their adaptation for the Chinese audience. The article also considers such aspects of the acculturation of modern popular music in terms of the following aspects: adaptation for understanding the target text of the musical; adaptation to match the production to the host culture.

**Keywords:** music, culture, musical, adaptation, influence, role.

Мюзикл, яркий театральный жанр, зародившийся и популяризированный в западных странах, появился в Китае более десяти лет назад. В последние годы множество классических постановок, таких как «Мамма Миа!», «Кошки», «Avenue Q», «Человек из Ламанчи» и «Звуки музыки» были адаптированы под китайскую аудиторию. Многие из этих шоу завоевали большую аудиторию и имели успех в стране.

В настоящее время в рамках музыковедческих исследований предпринимаются попытки сформировать единое определение данного жанра, однако его границы до сих пор остаются размытыми. Главной особенностью мюзикла является синтез трех составляющих – текста, музыки и хореографии [2]. При этом необходимо отметить, что другой особенностью мюзикла является заимствование черт разных музыкально-театральных жанров развлекательного характера, которые сформировались до его появления. А. В. Сахарова отмечает, что в конце XX в. возникла разновидность «мюзикла сквозного музыкального развития» [4, с. 10]. Его примерами являются «мегамюзикл» или «полностью поющий мюзикл» (все диалоги представлены в виде песен). Такие особенности характерны для постановок Э. Ллойда Уэббера («Кошки», «Призрак оперы»), так как в связи с повышением значения музыкальной драматургии произошло стирание грани между мюзиклами сквозного музыкального развития и операми. Именно поэтому возникли номинации жанров, которые отражают данное явление: «поп-опера», «рок-опера» и т. д.

Необходимо также отметить, что генезис мюзикла связан с синтезирующими тенденциями конца XX в., которые выражались в симбиозе и взаимопроникновении разных музыкальных стилей и стилистических компонентов. Многие элементы музыкально-театральных жанров развлекательного характера (балладная опера, водевиль, театр менестрелей, оперетта, бурлеск, ревю и т. д.) синтезировались в жанре мюзикла [5, с. 14]. Он вобрал в себя от каждого из них наиболее яркие и ценные черты, в результате чего произошло пересечение академической музыки и массовых жанров. Такая тенденция породила полижанровость и полистилистику в сфере мюзикла (синтез текста, музыки и хореографии).

При создании китайских версий вышеуказанных постановок перевод диалогов и текстов песен, равно как и адаптация музыкальных композиций является важной, но довольно сложной задачей, требующей учета ряда внетекстовых факторов. Это особенно важно по причине межкультурных аспектов. Аккультурация зарубежных элементов обычно является довольно заметным явлением при адаптации мюзиклов. Однако из-за относительно позднего начала данной практики феномену

влияния западной музыки на мюзиклы Китая уделялось мало внимания в академическом сообществе. В связи с этим исследуются определяющие факторы, конкретные требования и типичные стратегии аккультурации при адаптации и создании новых национальных мюзиклов.

Аккультурация изначально представляла собой антропологический термин, относящийся к «тем явлениям, которые возникают, когда представители разных культур вступают в непрерывный непосредственный контакт с последующими изменениями в культурных представлениях одной или обеих групп» [1, с. 3]. При этом многие ученые начали проводить исследования аккультурации в области театрального искусства. В процессе адаптации иностранные мюзиклы переносятся в новую среду и ограничиваются системой принимающей культуры [7, р. 6]. Именно поэтому постановщикам часто приходится умеренно адаптировать незнакомые принимающей культуре элементы исходного текста и музыки, что в итоге приводит к изменениям оригинала. Такое явление представляет собой антропологическую концепцию аккультурации.

По мнению С. Чжао, определенная степень аккультурации неизбежна и более заметна в драматическом переводе и музыкальных традициях [9, р. 155]. Тем не менее в адаптации мюзиклов как особой театральной формы аккультурация еще более заметна из-за культурных различий, восприятия публикой и аудиовизуальных ограничений музыки и исполнения.

На макроуровне существует принципиальное отличие восточной и западной традиций театральной культуры. Как форма театрального представления, сочетающего песни, актерское мастерство и танец, мюзиклы очень похожи на традиционные китайские оперы. Фактически их можно отличить по многим аспектам, таким как культурные атрибуты, театральное представление, исполнительские системы, музыка и сценография [10 р. 7]. Отсюда происходит своего рода аккультурация, когда западные мюзиклы выходят за рамки собственных театральных систем и интегрируются в китайскую культуру. При этом содержание или тематика мюзикла включают характерные для западной культуры элементы, что может вызвать коммуникативные барьеры и даже конфликты у китайской аудитории. Необходимо понимать, что песенная лирика и музыка также

имеют соответствующие жанровые условности, присущие конкретной культуре. В результате целевой текст и музыкальные композиции при отсутствии какой-либо адаптации могут не доставить удовольствия слушателям целевой культуры. Для решения данных проблем необходимо вносить существенные коррективы в постановки, чтобы познакомить аудиторию с музыкой западной культуры, но привнести в нее элементы китайских традиций.

Благодаря аккультурации китайский мюзикл представляет собой результат синтеза европейской культуры с пекинской оперой «сицью». Традиционное китайское оперное искусство является источником для создания китайских местных мюзиклов, пение, диалоги, танец и боевое искусство из оперных спектаклей напрямую повлияли на быстрое развитие местных мюзиклов. Благодаря уникальности китайской культуры также зародились самобытные разновидности жанра, например сицью-мюзикл «Осенние качели», который ознаменовал зарождение современной китайской музыкальной драмы. К нему можно также добавить дунцзо-мюзикл «Терракотовое войско» [6, с. 48]. В связи с этим можно сделать предположение, что такие проявления тенденций синтезирующего характера могут привести к формированию национально ориентированного направления популярного искусства в Китае.

В данном случае необходимо упомянуть рецептивную эстетику Х.-Р. Яусса. Ее сущность заключается в том, что понимание произведения человеком происходит в «горизонте ожидания», то есть в «интерсубъективной системе или структуре ожиданий», которыми обладает человек в зависимости от его или ее музыкальных предпочтений и предыдущего опыта [3, с. 40]. Такие ожидания задают ограниченные рамки для восприятия постановки. Наслаждаясь мюзиклом, зрители также имеют такой «горизонт ожидания» в отношении музыкальных композиций и их текстов. Что касается адаптированного мюзикла, то «горизонт ожидания» принимающей культуры может противоречить оригиналу.

Так, использование западных композиций в мюзиклах Китая предполагает не просто преобразование вербальных знаков, но и включает в себя ряд факторов, связанных с аудиовизуальными ограничениями музыки и ее исполнением. Это означает,

что текст и музыка должны иметь тесную связь и отвечать требованиям принимающей культуры. По словам Л. Макдональда, «использование западных композиций в китайских мюзиклах почти всегда требует значительных формальных корректировок» [8, р. 116]. Такая же ситуация наблюдается и с текстом. С другой стороны, как показали работы по театральной семиотике, только в спектакле могут быть реализованы все возможности театрального текста, что накладывает как временные, так и пространственные ограничения на адаптацию западных композиций и их использование в китайских постановках. При этом необходимо отметить, что, в отличие от последовательного процесса написания и чтения литературного произведения, исполнение и оценка мюзикла происходят одновременно. Следовательно, аудитория может воспринимать слова и музыку только при первом знакомстве, поэтому музыка и язык текста должны быть краткими и понятными с точки зрения китайской культуры. При этом аудитория постановки коллективно оценивает ее в театре в течение определенного периода времени, что требует от переводчика акцента на перспективную исполнительскую эффективность спектакля.

Выделяют следующие требования и типичные стратегии адаптации западных композиций для:

- понимания целевого текста мюзикла;
- соответствия постановке принимающей культуры;
- привлечения внимания аудитории к адаптированному мюзиклу.

Таким образом, влияние западной музыки на мюзиклы Китая и ее аккультурацию можно представить с точки зрения трех аспектов. Во-первых, аккультурация неизбежна при адаптации мюзиклов из-за культурных различий, восприятия публикой и аудиовизуальных ограничений музыки и исполнительской деятельности. Во-вторых, целевой текст мюзикла, равно как и его музыкальные композиции, должны удовлетворять требованиям принимающей культуры: понятности, приемлемости и привлекательности для целевой аудитории. В-третьих, должны применяться типичные стратегии использования западных композиций при создании китайской постановки. Чтобы обеспечить понятность целевого текста и музыки, постановщик должен адаптировать их под музыкальные традиции при-

нимающей культуры. Для повышения приемлемости текста и музыки необходимо понимать возможности возникновения культурных конфликтов. Требование же привлекательности для принимающей культуры можно подразделить на певучесть и интерактивность в зависимости от музыкальных и театральных аспектов мюзиклов. Что касается возможности пения, постановщик должен стремиться к созданию текста, совместимого с ранее существовавшей музыкой, и часто должен надлежащим образом адаптировать текст к жанровым условиям музыкальной культуры целевой аудитории.

---

1. *Будаева, З. А.* Аккультурация как доминирующий теоретический маркер проявления процессов глобализации / З. А. Будаева // Вестн. БГУ. – 2014. – № 6–2. – С. 1–5.

2. *Конович, А. А.* Жанр мюзикла в современных реалиях эстрадного театра / А. А. Конович // Труды СПбГИК. – 2022. – Т. 225. – С. 30–45.

3. *Салин, А. С.* От истории смысла к его метафизике: критика рецептивной эстетики Ханса-Роберта Яусса / А. С. Салин // Вестн. Моск. ун-та. Серия 7. Философия. – 2016. – № 4. – С. 35–49.

4. *Сахарова, А. В.* Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. В. Сахарова ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2008. – 25 с.

5. *Ся Цзыхань.* Мюзикл как феномен музыкальной культуры XX–XXI века : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Ся Цзыхань. – М., 2022. – 28 с.

6. *Ху Сяоцзюань.* Отсылка и применение китайских местных мюзиклов к опере на примере мюзикла «Китайская бабочка» / Ху Сяоцзюань // Любитель музыки. – 2020. – № 8. – С. 48–52. – На кит. яз.: 胡晓娟. 中国本土音乐剧对戏曲的借鉴与运用以音乐剧《中国蝴蝶》为例[J]. 音乐爱好者. – 2020. – (8). – 页48–52.

7. *Fei, J.* Music listening and cultural adaptation: How different languages of songs affect Chinese international students' uses of music and cultural adaptation in the United States / J. Fei, K. Emmanuel // Journal of International and Intercultural Communication. – 2019. – № 13 (4). – P. 1–18.

8. *MacDonald, L.* Seasons of Love: Chinese millennials' affective amateur musical theatre performances / L. MacDonald // Performance Research. 2020. – № 25. – P. 112–120.

9. *Qian Zhao.* Chinese Localization of Musicals Co-developed by Korea and China: A Case Study on the Musicals “Bachelor’s Vegetable Store”, “In the Mood for Sorrow”, and “Rimbaud” / Qian Zhao, Xiu-Qing Fang // Asia-

acific Journal of Convergent Research Interchange. – 2020. – Vol. 6. – № 9. – P. 151–167.

10. *Yang Li. Foreign Communication of Chinese Music Through Transmitting the Spatiotemporal Context of the Old and New Silk Roads: A Modern Approach / Yang Li, Ruoran Sun // Journal of Psycholinguistic Research. – 2023. – № 52 (4). – P. 1–13.*

УДК 793.3:75.03(476)

**Лю Ин,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

### **СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ ТАНЦА В ЖИВОПИСИ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ**

**Аннотация.** Рассматривается специфика воплощения танца в творчестве белорусских художников. Сложность передачи хореографической образности выразительными средствами другого искусства является сложной задачей. Подчеркивается, что каждый художник придерживается собственного эстетического направления в демонстрации танца независимо от его формы (народный танец или классические формы хореографии). Перечисляются живописцы, которые творчески подошли к воплощению танца, анализируются креативные подходы и решения в их работах.

**Ключевые слова:** танец, живопись, особенности воплощения, средства выразительности, художественный образ, хореографическая лексика.

**Liu Ying,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

### **SPECIFICITY OF THE EMBODIMENT OF DANCE IN THE PAINTINGS OF BELARUSIAN ARTISTS**

**Abstract.** The article examines the specifics of the embodiment of dance in the works of Belarusian artists. The difficulty of conveying choreographic imagery using expressive means of another art is a difficult task. The author emphasizes that each artist adheres to his own aesthetic direction in demonstrating dance, regardless of its form (folk dance or classical forms of choreography). The article lists painters who creatively approached the

embodiment of dance. Analyzes creative approaches and solutions in their works.

**Keywords:** dance, painting, features of embodiment, means of expression, artistic image, choreographic vocabulary.

Танец как один из видов эстетического воплощения сознания человека в реальности и способ художественного освоения мира не мог оставить равнодушным представителей разных сфер искусства. Взаимодействие средств художественной выразительности предполагает обращение авторов к языку живописной и хореографической образности.

Белорусская живопись чрезвычайно разнообразна по жанрово-тематическому признаку и танец находит в ней особое воплощение. Художники обращаются как к эстетике белорусского народного танца, который является неотъемлемой частью белорусской культуры, так и к современным формам хореографического искусства.

Эстетика белорусского народного танца нашла отражение в творчестве самобытного художника М. Филипповича (1896–1947). Произведения «На Купалье», «Хоровод», написанные в период с 1921 г. по 1922 г., содержат этнографические мотивы. Семантика кругового рисунка танца связана с художественной спецификой обрядовых танцев. Белорусский народный танец имеет древние корни, поэтому рисунок тематического танца напоминает объекты окружающего мира, отсылает зрителя к символу, знаку.

Интерес к белорусскому народному танцу отмечается в творчестве В. Шаранговича (1939–2021). Народный художник Беларуси перенес на свои полотна книжной графики атмосферу танцевальной народной культуры, элементы которой продемонстрировал в иллюстрациях к произведению классика белорусской литературы Я. Коласа «Новая земля» (2002). Прибегая к художественному языку народного танца, В. Шарангович в своих графических произведениях передал эмоциональность и подчеркнутую содержательность персонажей, создал узнаваемый образ белорусского народа, в котором отразились его национально-психологические характеристики.

Близкие задачи решает и белорусский художник-график М. Басалыга (1942), который показал колорит народного танца.

В серии работ по произведениям классиков белорусской литературы есть иллюстрации с изображением танца (народного танца – книга Я. Купалы «Стихотворения и поэмы», 1982; историко-бытового – В. Короткевича «Дикая охота короля Стаха», 2009). Нельзя не отметить, что М. Басальга стремится отразить художественный образ в гармоническом единстве индивидуального, социального и национального.

Активизация субъективного начала в произведениях художников связана с разработкой образов балета, что позволило наполнить их поэтичностью и завораживающей пластикой. В этом отношении показательно творчество художника Г. Глюкмана (1898–1973), уроженца Витебска, который в своих работах передал всю палитру чувств танцовщиц – от воодушевления до сомнения и отчаяния («Дебют», «Мечты о будущем», «Размышления» и др.).

Эстетическая природа художественного образа балета в искусстве наполнена рядом смысловых характеристик. По мнению исследователя Е. Агратиной, «проблема передачи движения в живописи XX века решалась, разумеется, иначе, чем в классическую эпоху, когда наглядность действия заменялась наглядностью жеста (заметим, зачастую совершенно театрализованного). Теперь на первый план вышло понятие динамики, задача усложнилась: потребовалось средствами пространственного искусства показать изменения, происходящие с объектом во времени» [1, с. 38].

Далеко не всякий художник способен передать специфику балетного искусства и образ танцовщицы силой своего таланта. Основное наполнение художественного образа раскрывается потенциалом живописно-пластических средств, что мы можем наблюдать в творчестве отдельных белорусских живописцев. Так, своеобразно задумана и решена композиция произведения «В балетной студии» (1967) художника-графика В. Садына (1924–2010). Интонационно тонкая работа охватывает самые разные моменты творческой жизни балерин.

Темы искусства балета и танца не случайны в творчестве живописца Г. Бржозовского (1912–2008). Художник неоднократно писал свою дочь, известную балерину, народную артистку БССР Л. Бржозовскую («Портрет Людмилы Бржозовской», 1965; «После спектакля», 1972). В обширной галерее

ярких и значительных образов танца автор продемонстрировал свой путь отражения творческой индивидуальности.

Индивидуальным раскрытием темы характеризуются произведения белорусского художника С. Малишевского (1956–2020). Сюжеты и краски его картин порой вычурны и броски, завораживают магией сюрреалистических образов. Ощущение движения, передаваемое на картинах, создается благодаря стилизации форм, нарушению симметрии танцевального рисунка. Наиболее ярко эти характеристики воплотились в произведениях «Бал» (2009), «Танец» (2009), «Дансер» (2011).

Поиском новой оригинальной формы в решении исследуемой темы отличаются работы художника С. Гриневича (1960). В авторской трактовке художественных образов («Балерина», 2014; «Балерина», 2017) отсутствуют стереотипы и штампы. Его визуальные образы отличаются смелостью и неоднозначностью, что подчеркивается тонкостью колористических сочетаний (автор использует краски кислотных оттенков) и мастерством исполнения.

Интерес к танцу ярко выражен в произведениях художника-графика Е. Китаевой (1960), что непосредственно связано с ее деятельностью в Большом академическом театре оперы и балета в Минске (1992–1994) [2, с. 250–251]. Серия плакатов Е. Китаевой «Белорусский балет» (1990–1991) характеризуется танцевальной и музыкальной графичностью, мастерством исполнения. В работах, посвященных балету, очевидно стремление художника к переосмыслению традиций авангарда 1920-х гг. в современном визуальном искусстве [2, с. 251].

К теме танца обращаются художники как старшего, так и младшего поколений. Живописцы углубленно ее осмысливают, добиваясь определенных успехов. С произведениями на тему танца выступил С. Филенгер (1984), тематика работ которого разнообразна. Можно отметить целый ряд мастерски решенных образов, они оригинальны по типуажу, характеристике (триптих «Балет», 2012; «Сон балерины», 2019 и др.). Живописные полотна – это результат восхищения балетом, а также особого интереса к астрономии и космизму в искусстве. В характеристике героев художник сумел найти индивидуальные черты.

Затрагивая вопрос взаимодействия средств художественной выразительности, нельзя обойти тему видовых особенностей искусства живописи и танца. По мнению искусствоведа Т. В. Портновой, «<...> сложные художественные ассоциации рождаются под воздействием пластического начала» [3, с. 176]. Соответственно, непросто понять пластический язык различных искусств, что обусловлено возникновением многозначных художественных ассоциаций.

Таким образом, интересным и плодотворным стало обращение художников к традициям танцевальной культуры, которые в тематической картине и книжной графике стремились утвердить близость народных основ и современных эстетических поисков. Заметное место в тематической живописи белорусских художников отведено образам балета и танцовщиц. В произведениях отдельных белорусских художников XX – начала XXI в. можно проследить различные аспекты видения темы танца, специфику художественной образности и их конкретное отражение.

---

1. *Агрatina, Е. Е.* Танец в изобразительном искусстве XX века / Е. Е. Агрatina // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2017. – № 2. – С. 37–54.

2. *Баразна, М. Р.* Выяўленчае мастацтва Беларусі XX стагоддзя / М. Р. Баразна. – Мінск : Беларусь, 2017. – 293 с.

3. *Портнова, Т. В.* Пластический язык изобразительных искусств и его элементы в хореографии / Т. В. Портнова // Совр. гуманитар. исслед. – 2007. – № 3. – С. 176–185.

УДК [75.01:7.045]:303.446.4

**Лю Синьюань,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **СИМВОЛИКА МИРОВОГО ДРЕВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

**Аннотация.** Изобразительное искусство используется в качестве мощного инструмента передачи культурных ценностей каждого народа. Одним из универсальных символов, которые присутствуют в различных

культурах, является образ мирового дерева. Он отражает связь между небом, землей и подземным миром, преемственность поколений, вечную жизнь и возрождение. Рассматривается образ мирового дерева в изобразительном искусстве и выявляются вариации его изображения и интерпретации в разные исторические эпохи.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, мировое дерево, образ, архетип, символика.

**Liu Xinyuan,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **SYMBOLS OF THE WORLD TREE IN THE FINE ARTS: HISTORIOGRAPHICAL ASPECT**

**Abstract.** Fine art is a powerful tool for conveying the cultural values of each people. One of the universal symbols that are present in various cultures and arts is the image of the World Tree. This symbol reflects the connection between heaven, earth and the underworld, symbolizing life, the connection of generations and rebirth. This article discusses the image of the World Tree in the visual arts and identifies variations in its image and interpretation in different historical eras.

**Keywords:** fine arts, world tree, image, archetype, symbolism.

Мировое дерево, также известное как космическое дерево, является символом, встречающимся во многих культурах по всему миру. Это мифическое дерево олицетворяет связь между землей, небесами и подземным миром. Образ дерева в изобразительном искусстве на протяжении многих веков был не только символом жизни и роста, но и имел множество других значений и ассоциаций [1].

Одним из самых ранних примеров изображения мирового дерева в европейском искусстве является фреска «Дерево жизни, или Аллегория креста» Таддео Гадди, расположенная в базилике Санта-Кроче во Флоренции, Италия. На созданной в 1360 г. фреске дерево представляет центральный элемент Эдемского сада, по обе стороны от которого стоят Адам и Ева. Дерево изображено высоким и сильным растением с широкими ветвями и упругими листьями, символизирующим божественное присутствие, источник жизни и процветания.

Не менее известной картиной, изображающей мировое дерево, является «Благовещение» Никколо ди Пьетро Герини, соз-

данное в 1475 г. На этой картине дерево изображено в виде маленького растения, едва заметного на заднем плане, но все равно имеющего важное символическое значение. Дерево, как и в предыдущем произведении, является символом Эдемского сада, который был утрачен из-за человеческого греха, и служит напоминанием о возможности искупления и спасения [2, с. 98].

В произведении «Любовь небесная и Любовь земная» Тициана, созданном в 1515 г., мировое дерево показано величественным растением, доминирующим в пейзаже, являющимся связующим звеном между земным и небесным мирами, символизируя мост между двумя сферами. Корни дерева уходят глубоко в землю, выражая связь с материальным миром, а его ветви и крона поднимаются к небесам, отражая духовное стремление.

«Портрет Джиневры де Бенчи» Леонардо да Винчи (1474–1478) – еще один пример отображения мирового дерева в европейском искусстве. Тонкое изящное дерево, расположенное на заднем плане, напоминает о том, что жизнь – хрупкое и кратковременное явление, а мировое дерево является символом бессмертия.

Ярким примером воплощения образа дерева является работа К. Брюллова «Явление Божие Аврааму у дуба мамврийского в виде трех ангелов» (1821). Дерево воплощено на картине в образе массивного древнего дуба, ветви которого высоко поднимаются в небо, указывая на его божественное происхождение и природную силу. В то же время корни дуба, которые видны на переднем плане, символизируют связь с землей и укорененность в материальном мире. Кроме того, в писаниях Ветхого Завета дуб является священным местом, где Авраам встретился с тремя ангелами и услышал благую весть [3, с. 155].

Русский художник-пейзажист И. Шишкин создал несколько картин, центральным элементом которых были деревья. «Дубовая роща» (1887) и «Корабельная роща» (1898) изображают густые леса с высокими, крепкими деревьями, которые служат символом природной красоты и жизненной силы. Каждая картина художника отображает уникальное взаимодействие деревьев с окружающей природой. Шишкин мастерски передал детали каждого дерева, смог показать их текстуру, тени и тон-

чайшие нюансы цвета. В некоторых местах листья кажутся прозрачными, что создает эффект пространства и глубины.

В произведении «Корабельная роща» деревья создают красивый навес, под которым можно укрыться от солнечных лучей. На заднем плане располагается река, которая добавляет в картину еще больше красоты и спокойствия.

В XX в. с приходом эпохи модернизма мировое древо по-прежнему остается популярным символом в современном искусстве. На картине П. Сезанна «Дом и дерево» (1906) изображен маленький, непритязательный домик рядом с высоким, доминирующим в композиции деревом, которое является символом стабильности и постоянства в меняющемся мире. Художник использует яркие, насыщенные цвета для передачи эмоционального настроения произведения. Ствол дерева выполнен в коричневых и зеленых тонах, а листва – в зеленых, желтых и оранжевых оттенках. Дом, олицетворяя домашний уют и комфорт, ассоциируется с человеческими ценностями. Сочетание дома и дерева на картине символизирует гармоничный союз человека и природы.

Картина Г. Климта «Древо жизни» (1909) является одной из самых известных его работ и изображает стилизованное дерево с замысловатыми узорами и украшениями. Дерево трактуется как символ взаимосвязанности всего живого и цикличности существования, символ жизненной энергии и силы, которая не ограничивается одной формой жизни, а пронизывает все, что существует в природе. Картина «Древо жизни» является ярким примером того, как мировое древо стало значимым символом не только в искусстве, но и в философии и культуре в целом [4].

Произведение «Окостенение кипариса на рассвете» было написано в 1934 г. испанским художником, графиком, скульптором и известным представителем сюрреализма Сальвадором Дали. На картине дерево изображено в виде кипариса, который находится на фоне восхода солнца. Ствол дерева выполнен в темных тонах, а его ветви и листья напоминают скелет. Картина «Окостенение кипариса на рассвете» воплощает тему смерти и вечности, а также может интерпретироваться и как отражение традиций мистической философии искусства, которая была свойственна экспрессионизму. Кипарис часто ассоци-

ируется с греческим богом Плутоном, который был ответственным за подземный мир и мир мертвых. Таким образом, кипарис на картине может символизировать врата в загробный мир. Произведение также может интерпретироваться как отражение сильной эмоциональной напряженности, которую испытывал С. Дали в период написания этой работы.

Наконец, в его сюрреалистических работах мы видим мировое древо в виде искаженного, похожего на сон образа. «Постоянство памяти» (1931) знаменитое произведение, которое до сих пор вдохновляет и шокирует зрителей своими необычными образами и символами. Одним из таких символов является искривленное мировое древо, которое на первый взгляд может показаться неузнаваемым из-за его измененной формы и внешнего вида. Часы, тающие на дереве, представляют концепцию времени, которое нестабильно и может быть искажено нашим восприятием. Этот образ может служить символом жизни, которая проходит быстро и нестабильно, так же как и время, которое она охватывает.

Таким образом, одним из важных аспектов образа мирового древа является его представление о взаимосвязанности всего сущего. Эта идея отражена во многих культурах и духовных традициях, где подчеркивается концепция единства [5].

Другим важным аспектом образа мирового древа является его ассоциация с обновлением и регенерацией, источником вечной жизни и ключом к обновлению Вселенной. Поскольку мир продолжает сталкиваться с вызовами, связанными с изменением климата, загрязнением окружающей среды и другими экологическими проблемами, образ мирового древа важен как никогда. Он служит напоминанием о том, что все формы жизни на Земле взаимосвязаны и что потребность в обновлении имеет важное значение для всего человечества.

Изучение образа мирового древа в искусстве способно привести к более глубокому пониманию универсальных тем и значений, связанных с этим символом. Анализ произведений искусства, в которых присутствует мировое древо, может помочь в понимании специфических контекстов, его использующих.

---

1. Бондаренко, Г. Б. Мифология пространства Древней Ирландии / Г. В. Бондаренко. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 416 с.

2. *Ермаков, С. Э.* Опора Мироздания. Мировое древо и Скала Времен в традиционной культуре / С. Э. Ермаков, Д. А. Гаврилов. – М. : Ганга, 2009. – 288 с.

3. *Ларионова, М. Ч.* Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века / М. Ч. Ларионова. – Ростов н/Д : Изд-во Рост. ун-та, 2006. – 256 с.

4. *Lange, S.* Gustav Klimt's The Tree of Life / S. Lange // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – № 64 (4). – 2006. – P. 483–489.

5. *Teeter, E.* The World Tree and Its Egyptian Analogues / E. Teeter // Journal of Near Eastern Studies. – № 70 (4). – 2011. – P. 239–251.

УДК 712.01/.03(4-15)

**Лю Цзин,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ОБРАЗ САДА И ПАРКА В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИСТОЧНИКАХ**

**Аннотация.** Раскрывается образ сада и парка в искусствоведческих источниках. Сады и парки были неотъемлемой частью жизни человека как в древних, так и в античных цивилизациях, которые послужили отправной точкой для развития культуры и искусства европейского типа. Основными источниками изучения садово-паркового искусства являются научные труды искусствоведов, культурологов и философов, которые открывают его мировоззренческие основания. Описывается образ сада и парка в разные периоды.

**Ключевые слова:** садово-парковое искусство, топиарное искусство, монастырский парк, пейзажный парк, Италия, Франция.

**Liu Jing,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **THE IMAGE OF THE GARDEN AND THE PARK IN ART HISTORY SOURCES**

**Abstract.** This article describes the image of the garden and the park in art historical sources. Gardens and parks were an integral part of human life in both ancient and ancient civilizations, which served as a starting point for the development of European-type culture and art. The article explores the main

sources for the study of garden art are the scientific works of art historians, cultural historians and philosophers, who reveal its worldview basis. It also describes the image of the garden and the park in different periods.

**Keywords:** Garden art, topiary art, monastic park, landscape park, Italy, France.

Сады и парки являются важным элементом городского пространства. Садово-парковое искусство формировалось с глубокой древности и нашло отображение в визуальных художественных образах изобразительного искусства, а также в литературных, научных и эпистолярных источниках. Изучение садово-паркового искусства связано с некоторыми проблемами, одной из которых является постоянное изменение природных ландшафтов, в том числе и культурных садово-парковых. Поэтому основными источниками изучения садово-паркового искусства являются научные труды искусствоведов, культурологов и философов, которые открывают его мировоззренческие основания.

Образ сада и парка в каждую эпоху нес в себе представления об окружающем мире, о месте человека в нем. В его концепции моделировались извечные отношения людей с Богом, природой, социумом, в нее были вписаны нравственные, социальные, эстетические идеалы своего времени, его связи с прошлым и будущим. Исследование садов на современном этапе предполагает междисциплинарный подход, одним из первых проявлений которого стала работа Д. С. Лихачева «Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст» [5, с. 417].

Сады и парки были неотъемлемой частью жизни человека как в древних, так и в античных цивилизациях, которые послужили отправной точкой для развития культуры и искусства европейского типа. В садово-парковом искусстве существовали устойчивые приемы и элементы паркового строительства, которые с течением времени менялись лишь в своих комбинациях и расположении в пространстве. Восприятие этих приемов и элементов, по словам В. Дормидонтовой, «...всегда соответствовало общественному мировоззрению» [4, с. 8]. Д. Лихачев называет скрытую художественную символику садов и парков иконологической системой [5 с. 12], для прочтения и пони-

мания которой необходимо глубокое погружение в эстетику и философию эпохи, а также знакомство со спецификой быта изучаемого региона.

В древнеримских перистилиях впервые был освоен новый вид садового искусства – топиарное искусство (искусство фигурной стрижки деревьев и кустов) [3, с. 17]. Обращение к топиарному искусству знаменовало собой зарождение художественного принципа «остранения», который, согласно Б. Брехту, «состоит в том, что вещь из привычной, известной превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную» [1, с. 265], иными словами – странную. Подход к естественной природе как к источнику эстетического наслаждения в древнеримскую эпоху становится первым шагом к эстетизации садового пейзажа и рождению пейзажного искусства в целом.

В XII–XIII вв. в Италии и Франции начали появляться общественные открытые сады для отдыха горожан, а также для проведения городских ярмарок [4 с. 85]. Пространство такого сада, по словам В. Дормидонтовой, «формировалось газонами лугового типа и тенистыми аллеями с декоративными садовыми элементами» [Там же, с. 85].

Главным новшеством древнеримских садов перистилия было их включение в ансамбль с домом (виллой), что положило начало восприятию сада как прекрасного замкнутого мира, в котором человек чувствует себя защищенным от внешних разрушающих воздействий. Отмечая особое историческое значение древнеримских перистилей, Е. Романовская пишет о том, что такие садики внутренних дворов послужили прообразом средневековому европейскому монастырскому саду и всему последующему европейскому садово-парковому искусству [6, с. 85].

С XIV–XV вв. западноевропейский опыт создания художественно оформленных монастырских садов – символов рая на земле – начал широко распространяться в российских монастырях. В частности, из западноевропейских трактатов о садоводстве был заимствован тип планировки сада с водным источником в центре, расположенном на крестообразном пересечении двух дорожек [7, с. 23]. Сравнивая западноевропейские и русские монастырские сады Средневековья, Д. Лихачев вы-

деляет следующие различия (при общем эстетическом и философском сходстве): 1) в русских садах не только сад, но и весь монастырь был обнесен стенами, так что все монастырское пространство воспринималось как райские кущи; 2) в западноевропейских садах обязательно выращивались розы как символ Богородицы, связанный с католическим культом розы, тогда как в русских монастырях символом Девы Марии была белая лилия, а из роз – только шиповник; 3) в русских садах при монастырях не устраивались лабиринты [5, с. 53].

В эпоху Ренессанса с изменением общественного сознания светские сады стали трактоваться как сокращенная модель Вселенной, потому что природа атрибутировалась в качестве проявления божественного начала. О. Вавер пишет, что черты садово-парковой культуры Ренессанса имели тот же мировоззренческий контекст, что и вся культура Ренессанса в целом, когда человек ощутил себя одновременно и частью природы, и надприродным, духовным существом, наделенным к тому же даром творчества [2, с. 13]. На ограниченной территории сада старались создать некий микромир, отсылающий в бесконечное [9, с. 394]. Развивая мысль А. Федорука, можно утверждать, что сады ренессансные Нового времени становятся попыткой создания нового земного рая, наполненного красотой и гармонией, где человек мог получить максимум эстетического наслаждения. Неслучайно новые типы садов и парков, появившиеся в эпоху Возрождения в Западной Европе, М. Соколова определяет именно как сады «наслаждения» [8, с. 16]. В. Дормидонтова связывает появление садов нового типа с изменениями в религии, в частности, с проповедями Франциска Ассизского, воспевавшего красоту видимого мира и объяснявшего христианство как религию любви ко всему миру [4, с. 88]. Таким образом, в ренессансном садово-парковом искусстве зародилась идея воссоздания райской красоты и гармонии за счет высокохудожественного оформления и гармоничного упорядочения естественной природной среды. Расцвету садово-паркового искусства в эпоху Возрождения способствовал общий расцвет западноевропейского изобразительного искусства, а также заинтересованность представителей элитного слоя общества в создании масштабных парков.

С XVII в. образцовым ансамблем французского классицизма стал Версаль (1662–1700) – резиденция Людовика XIV, созданная по проекту А. Ленотра. С. Хохлова подчеркнула, что в стилистике Версаля выявился классицистически-барочный синтез, который был интерпретирован как противопоставление *антропоцентризма*, равновесия чувственного и умозрительного и новой сверхчувственной модели вселенной, в сочетании с художественным воплощением гармоничной социальной утопии и роскошнейшего театра власти, утратившего чувство меры [10, с. 4].

В начале XVIII в. в западноевропейской культуре возник новый вид парка – пейзажный, что было связано с увеличением количества городских бульваров, небольших садов и скверов, которые появились на месте снесенных старых построек, утративших свое функциональное назначение. Нередко в планировках пейзажных парков воспроизводились картины барочных живописцев XVII в. К. Лоррена, Н. Пуссена и С. Роза, вследствие чего пейзажные садоводы становились пейзажистами, работавшими не красками, а путем посадки деревьев и кустов, устройства каскадов и озер [5, с. 163].

В XIX–XX вв. основной идеей романтических парков становится идея Ж.-Ж. Руссо о необходимости созерцания естественного величия природы. По мнению Д. Лихачева, живописность романтических парков открывала огромные возможности для развития индивидуальных вкусов, для выражения в природе человеческих чувств, для слияния природы с личностью человека [5, с. 171]. Романтический парк становится образом освобожденной природы, то есть является уже не микромиром, а частью реального мира. Как отмечает А. Федорук, романтический сад перестал быть огражденным, он гармонировал и сливался с природой, что явилось выражением философского принципа свободы, протеста против всяких ее ограничений, против искусственных преград между человеком и природой [9, с. 401].

В Западной Европе во второй половине XX в. выдвигается принцип сочетания техники и природы, что нашло отражение в т. н. *кинетических* парках, где используются идеи искусства

авангарда, конструктивизма с применением новых материалов, искусственных и естественных [8].

Таким образом, садово-парковое искусство в Европе прошло длительный путь развития, на протяжении которого изменялись как эстетико-философская концепция парка, так и средства художественной выразительности, формирующих парковое пространство.

---

1. *Брехт, Б.* Собрание сочинений / Б. Брехт. – М. : Искусство, 1965. – Т. 5 : Театр. – 560 с.

2. *Вавер, О. Ю.* Мировоззренческие основания мировой и отечественной садово-парковой культуры : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / О. Ю. Вавер ; Нижневартовск. гос. пед. ин-т. – Нижневартовск, 2002. – 26 с.

3. *Горбачев, В. Н.* Архитектурно-художественные компоненты озеленения городов : учеб. пособие для худ.-пром. вузов и архит. фак. / В. Н. Горбачев. – М. : Высш. шк., 1983. – 207 с.

4. *Дормидонтова, О. В.* История садово-парковых стилей : учеб. пособие / О. В. Дормидонтова. – М. : Архитектура-С, 2004. – 208 с.

5. *Лихачев, Д. С.* Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д. С. Лихачев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Согласие : Тип. «Новости», 1998. – 471 с.: ил.

6. *Романовская, Е. В.* Античная мифология в садах и парках / Е. В. Романовская // Человек. История. Культура. – 2014. – № 12. – С. 85–88.

7. *Сапелин, А. Ю.* Садоостроение и садонаполнение территорий русских монастырей и боярских усадеб в допетровское время. Подбор альтернативного ассортимента для их имитации / А. Ю. Сапелин // Лесной вестн. – 2018. – Т. 22. – № 3. – С. 21–28.

8. *Соколова, М. В.* К вопросу об истории садов и парков / М. В. Соколова // Совр. проблемы сервиса и туризма. – 2013. – № 1. – С. 9–17.

9. *Федорук, А. Т.* Семантика и символика старинных парков / А. Т. Федорук // Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. – Мінск, 2013. – Т. 1 : Культура сацыяльнай эліты XIV – пачатку XX ст. – С. 387–411.

10. *Хохлова, С. П.* Семантика дворцово-паркового ансамбля Версаля : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / С. П. Хохлова. – М., 2005. – 251 с.

**Лян Паньпань,**  
*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СКАЗКИ  
Г. Х. АНДЕРСЕНА «СОЛОВЕЙ»  
В СЦЕНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ БЕЛАРУСИ XX –  
ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI в.**

**Аннотация.** Рассматриваются особенности сценической интерпретации сказки Г. Х. Андерсена «Соловей» в постановке Белорусского государственного театра кукол («Соловей») и Национального академического театра имени Я. Купалы («Лістапад. Андерсен»). В данных постановках использовались современные компьютерные технологии, проекционные экраны и минимальное количество настоящего реквизита. Тема Китая была органично вплетена в оба спектакля: музыкальные и цветовые решения, декорации и костюмы в полной мере передавали национальный колорит и знакомили белорусского зрителя с китайской культурой.

**Ключевые слова:** театр, театральное искусство Беларуси, сценическое искусство, сценография, интерпретация, Белорусский государственный театр кукол, Национальный академический театр имени Я. Купалы.

**Liang Panpan,**  
*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

**FEATURES OF INTERPRETATION OF G.-KH. ANDERSEN'S  
"NIGHTINGALE" IN THE SCENOGRAPHIC PRACTICE  
OF BELARUS XX – FIRST QUARTER OF THE XXI CENTURIES**

**Abstract.** The article examines the features of the stage interpretation of the fairy tale by G.-H. Andersen's "The Nightingale" staged by the Belarusian State Puppet Theater ("The Nightingale") and the National Academic Theater named after Y. Kupala ("Listapad. Andersen"). These productions used modern computer technology, projection screens and a minimal amount of real props. The theme of China was organically woven into both performances: musical and color schemes, scenery and costumes fully conveyed the national flavor and introduced the Belarusian audience to Chinese culture.

**Keywords:** theater, theatrical art of Belarus, performing arts, scenography, interpretation, Belarusian State Puppet Theater, National Academic Theater named after Y. Kupala.

Образ Китая в театральной практике Беларуси раскрывается в постановке «Соловей» по мотивам сказки Г. Х. Андерсена. Благодаря мощному символическому подтексту и обилию метафор сказка популярна во всем мире и является объектом многочисленных сценических воплощений.

В основе сюжета лежит история сладкоголосого Соловья, о котором узнал император Китая и пожелал услышать его, после чего оставил жить во дворце. Однажды японский правитель прислал в подарок золотого соловья, усыпанного драгоценными камнями, который умел петь всего одну песню из репертуара живой птицы. Новая игрушка была осыпана почестями, а настоящий Соловей улетел. Но когда император сильно заболел, искусственный Соловей не смог ему помочь – его некому было завести. Лишь вернувшийся к нему живой Соловей смог спасти императора. Эта история раскрывает тему истинного и ложного искусства в жизни человека и общества.

В белорусской сценографии данная сказка представлена спектаклями «Соловей» Белорусского государственного театра кукол и «Лістапад. Андерсен» Е. Поповой, поставленный Национальным академическим театром им. Янки Купалы.

На сцене Белорусского государственного театра кукол спектакль был поставлен режиссером А. Лелявским. Основными идеями, транслируемыми в спектакле, стали проблемы восприятия истинного искусства, неповторимость таланта, предназначение человека в жизни [2, с. 95].

Успеху постановки способствовало сценическое оформление, автором которого являлась А. Фомина. Действие спектакля разворачивается в императорском дворце, воссозданном при помощи объемных декораций в стиле традиционной китайской архитектуры с мини-колоннами, типичной крышей и украшением в виде красных и золотистых шелковых тканей. Над сценой были подвешены люстры (китайские фонарики), которые светились во время представления и придавали всему происходящему сказочное настроение. Благодаря сценографическому решению создавалась аутентичная атмосфера Древнего Китая:

на заднике сцены использовались бамбуковые ширмы с иероглифами.

Стилизованные декорации дополняли костюмы и предметный антураж. В частности, куклы-марионетки носили пеструю одежду, их фарфоровые лица напоминали традиционные китайские маски, в руках некоторые из них держали расшитые драконами веера. На головном уборе одной из персонажей-кукол были закреплены чашечки, символизирующие китайскую чайную церемонию – таким образом визуальное оформление спектакля ориентировало зрителя на экзотически-условное и общехудожественное представление о Китае. На фоне ярких декораций и костюмов кукла персонажа Соловья отличалась скромностью и изысканностью. Она, умещающаяся на ладони, была выполнена в сером цвете из дерева и бумаги [3, с. 245].

Спектакль «Соловей» был признан зрителями и коллегами-артистами. На фестивале театров кукол республик Прибалтики и Беларуси, который прошел в 1982 г. в Таллине, он был высоко оценен критиками, а его создатели получили золотую медаль. Спектакль был представлен на региональных, всесоюзных и международных фестивалях, а высшей формой его признания стало участие в официальной программе Всемирного фестиваля театров кукол во Франции в Шарлевиле-Мезьере в 1985 г. [1].

Иное прочтение получила сказка «Соловей» в спектакле «Лістапад. Андерсен» (режиссер – Н. Пинигин, художник – Е. Игруша, 2012) Е. Поповой. История для детей и взрослых состоит из шести мини-рассказов по мотивам сказок Г. Х. Андерсена. Премьера пьесы состоялась в 2012 г. в Национальном академическом театре им. Янки Купалы. В первом акте были представлены сказки «Большой Клаус и Маленький Клаус», «Соловей», «Новое платье короля», а во втором – «Пастушка и трубочист», «Стойкий оловянный солдатик», «Елочка».

«Лістапад. Андерсен» – яркий пример трансформации сценографического искусства при помощи компьютерных технологий. Во время спектакля на экран выводятся анимационные фрагменты, иллюстрирующие сюжет сказок, что демонстрирует влияние современных технологий на сценографию театров Беларуси.

Сказка «Соловей» – яркая и колоритная «восточная» составляющая спектакля, в сценографии которого была использована тема Китая. По обеим сторонам от экрана расположены кованые скамейки, на которых собираются главные герои – старики, коротающие здесь время и рассказывающие сказки оканчивавшимся рядом детям. Каждая из сказок Г. Х. Андерсена переплетается с историей жизни рассказчика, придавая повествованию философский подтекст. Иллюстрации в стиле карандашного рисунка уникальны, поскольку специально созданы в графическом редакторе для сопровождения рассказа. Для всех сцен-сказок разработаны необычные атрибуты, выполненные из толстой проволоки и выкрашенные в белый цвет, словно вместо тяжеловесных предметов остались только их силуэты, контурно проступающие на фоне видеоизображения и абсолютно гармонично вписывающиеся в него. Применение видеопроекции позволило наиболее полно передать образный мир сказок Г. Х. Андерсена [4, с. 82].

Для «Соловья» на проекционных экранах сценографом был воссоздан красочный образ императорского дворца, в котором разворачивается основное действие. Интерьер включал роскошные убранства помещений, сады, пруд с золотыми рыбками, экзотические растения, китайские фонарики на шестах, стилизованные люстры, маски, веера и шкатулку с заводным соловьем. Стены императорского дворца имитированы появляющимися и исчезающими на экране ширмами. При оформлении декораций сценограф придерживался красного, зеленого, желтого и золотого цветов, убедительно воссоздающих жизнь Древнего Китая. Из «настоящего» реквизита на сцене присутствовали только расшитые подушки и золотая клетка. Некоторая условность взаимодействия актеров и зрителей была достигнута с помощью эффектов освещения.

Кроме запоминающихся проекционных декораций, спектакль выделялся яркими, цветными костюмами персонажей, обилием декора и фантастическими головными уборами, выполненными в китайском стиле с «императорскими» излишествами в виде драконов, золотых подвесок и драгоценных камней: рубинов, сапфиров и изумрудов. Е. Игруша использовала распространенный элемент традиционной китайской культу-

ры – маски, которые были на лицах участников чайной церемонии. Костюмы не сковывали движений актеров и помогали им полностью раскрыть своих героев.

Таким образом, сценическое прочтение философской сказки Г. Х. Андерсена «Соловей» является примером воплощения китайских мотивов на сцене белорусских театров.

---

1. Алексей Лелявский: свой среди чужих [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gromykotheatre.org/aboutsite/>. – Дата доступа: 21.05.2023.

2. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – Т. 2. – 431 с.

3. *Каладзінскі, М. А.* Тэатр лялек Савецкай Беларусі ; пад. рэд. А. В. Сабалеўскага / М. А. Каладзінскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – 177 с.

4. *Кривошеева, С. В.* Особенности развития сценографии в драматических театрах Беларуси на рубеже XX–XXI вв. / С. В. Кривошеева. – Минск : БГУКИ, 2019. – 167 с.

УДК 792.54:792.02(510)

**Ма Чэнлэй,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ СИМВОЛИКИ ЦВЕТА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ КИТАЯ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI в.**

**Аннотация.** Прослеживаются исторические закономерности развития символики цвета в Китае на примере спектаклей «Сян Нонг» и «Черные глаза», рассматривается значение и происхождение символики каждого из цветов традиционной системы «У-син», выявляются особенности символики цвета современных музыкальных спектаклей как с позиций традиционной трактовки, так и в контексте современных тенденций использования цвета в сценическом решении постановки.

**Ключевые слова:** театр, театральное искусство Китая, сценическое искусство, сценография, цвет, символика цвета.

**Ma Chenlei,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

**SPECIFICITY OF INTERPRETATION OF COLOR SYMBOLS  
IN THE MUSICAL THEATER OF CHINA  
IN THE FIRST QUARTER OF THE XXI CENTURY**

**Abstract.** The article traces the historical patterns of development of color symbolism in China using the example of the performances "Xiang Nong" and "Black Eyes", examines the meaning and origin of the symbolism of each of the colors of the traditional "Wu-sing" system, identifies the features of the color symbolism of modern musical performances both from the standpoint of traditional interpretation, and in the context of modern trends in the use of color in the stage design of the production.

**Keywords:** theater, Chinese theatrical art, performing arts, scenography, color, color symbolism.

В современном театральном искусстве Китая важным элементом сценического произведения становится визуальная образность, в контексте которой особое внимание уделяется символике цвета. Кроме того, сценография спектакля неразрывно связана с применением новых технологий, таких как светодиодные и проекционные экраны, плазменные панели, приемы интерактивной графики и виртуальной реальности и технологий освещения.

Большое значение в оформлении спектакля и трактовке цвета имеет световая проекция. С ее помощью создаются различные динамические эффекты (облака, волны, дождь и т. п.) или статические изображения, заменяющие живописные детали декорационного оформления, подчеркивается эмоциональный фон спектакля. Использование световой проекции необычайно расширяет роль цвета в спектакле и обогащает его художественные возможности.

Примером использования символики цвета является оперный спектакль «Сян Нонг» (Большой театр Пекинской оперы провинции Цзянсу, режиссер – Чэнь Линьцан, 2020). В основе сюжета – история жизни Сян Нонга, жителя деревни на юге Китая, который был признан неизлечимо больным. Сян Нонг, рискуя своей жизнью, смог вывести жителей деревни из нищеты, в результате разбогател и сам. Произведение создает правдивый и целостный образ героя-лидера, демонстрирующего

привязанность к народу и самоотверженность. На заключительном этапе жизни главный герой не только восстановил положение в семье и дружбу с соседями, но в итоге обрел бессмертие и посвятил свою жизнь процветанию родной деревни [2, с. 59].

В данной адаптации современной пекинской оперы по-прежнему сохраняются основные характеристики первоисточника и в то же время используются технические возможности освещения сцены. В частности, применяются синий, черный, красный, белый и фиолетовый цвета для подчеркивания эмоций персонажей [3, с. 63]. В отличие от классической пекинской оперы со строгой иерархией в символике костюма и грима, персонажи появляются в современной одежде, например в униформе медсестер. Грим используется в виде натурального макияжа со слегка подчеркнутыми бровями. Цвет в данном произведении, хронологически относящемся к Гражданской войне в Китае 1927–1950-х гг., уже не является единственным критерием для оценки статуса человека, поскольку в указанное время уже были отменены иерархические ограничения и Китай находился под влиянием западной культуры.

В спектакле важную роль играет синий цвет дешевой ткани, из которой шили одежду представители низших классов. Например, мальчики из обычных небогатых семей носили черно-серые туники, девочки – широкие синие рубашки и черную юбку. Рабочие были одеты в синие туники и парусиновые туфли. Таким образом, синий цвет становится символом рабочего класса. Сян Нонг, главный герой пьесы, тоже одет в синюю тунику. Лидеры и управляющие, хоть также носили синие комбинезоны, накидывали сверху армейскую зеленую куртку с хлопчатобумажной подкладкой. Одежду зеленого цвета в тот период могли использовать только солдаты или представители определенного привилегированного класса. В контексте произведения зеленый цвет олицетворяет партию и страну, а также является символом самобытности и ответственности. Освещение на сцене подбиралось в основном темно-синее и черное и дополнялось звуковыми эффектами бурлящих рек, молний и грома, сценами дождя и тумана, что подчеркивало эмоциональную остроту ситуации [2, с. 60].

Иным стилем оформления отличается мюзикл «Черные глаза» (Пекинский оперный театр народно-освободительной ар-

мии, режиссер – Лю Нэньи, 2017). В качестве лейтмотива в спектакле используется народная песня Автономного региона Сыньцзян «Черные глаза», которая вместе с песнями «Кара жорга», «Гаргар», «Акенайтес» является частью национального нематериального культурного наследия северо-западного региона Китая.

Спектакль «Черные глаза» имеет сложный сюжет со множеством персонажей. Слова песни «Черные глаза в моем сердце сохранию...» стали основой создания визуального образа спектакля. Народная песня о любви «Черные глаза» (существующая ок. 2 тыс. лет) впервые прозвучала на театральной сцене. Сюжет был основан на реальной истории любви между младшей сестрой принцессы Усунь Ши и принцем Цзяном из Гуйцзы династии Хань. Молодая пара влюбляется друг в друга, они всю жизнь живут в любви и умирают вместе. Как и в опере «Сян Нонг», синий и черный используются в качестве основных цветов, однако их интерпретация в спектакле иная. Черный и синий цвета символизируют воды горячего источника Алашань – места, где главные герои встретились. Колористическую гамму дополняет зеленый цвет сосен и кипарисов и белый цвет снега и инея. Заснеженные горы и деревья, выполненные из светоотражающих материалов, кажутся прозрачными, а «ледяные» зеркальные поверхности отражают заснеженные горы, что подчеркивает поэтичность момента. Луг, где встречаются и разговаривают герои, оформлен в виде двух постоянно движущихся платформ, благодаря чему кажется, что персонажи находятся на расстоянии тысячи миль друг от друга.

Второй символический пласт спектакля связан с образом глаз, о которых поется в песне. Например, шатер императора Усуня с нанесенным поверх него орнаментом напоминает огромный «зрачок», фон за сценой ассоциируется с темно-синими, почти черными глазами. Дополняют его красный цвет декоративного занавеса и освещение желтого цвета, которое направлено на танцоров в темно-красных нарядах. Благодаря этому создается атмосфера праздничного званого ужина в шатре императора Усуня и передается общий колорит эпохи императорского двора династии Хань с преобладанием черного и красного оттенков. Благодаря использованию сочетаний насыщенного цвета костюмов и декораций с контрастным

освещением создается ощущение обширного многопланового пространства [1].

Таким образом, в театральном искусстве Китая цвет зачастую играет роль доминанты в декорационном решении, позволяя донести основную идею произведения спектакля или подчеркивая национальный колорит. В условиях научно-технического прогресса и меняющихся эстетических потребностей современного зрителя художник и режиссер стремятся находить компромисс между новаторскими приемами и устоявшимися канонами музыкального спектакля, что позволяет сформировать завершенный образ сценического произведения.

1. *Бянь Вентонг*. Современные техники деконструкции танца и светового оформления этнического мюзикла «Черные глаза» [Электронный ресурс] / Бянь Вентонг, Цюй Мин. – Режим доступа: <https://mp.weixin.qq.com>. – Дата доступа: 20.05.2023. – На кит. яз.: 边文彤, 曲明, 民族音乐剧《黑眼睛》舞美灯光设计的现代解构手法.

2. *Ли Вэй*. Выражение эмоций в световом дизайне оперного спектакля на примере современной пекинской оперы «Сян Нонг» / Ли Вэй // Технология исполнительских искусств. – 2020. – № 7. – С. 59–60. – На кит. яз.: 黎巍, 初探现代戏曲的灯光设计气质表达 – 以现代京剧《向农》为例 / 黎巍. 演艺科技. – 2020. – № 7. – 59–60 页.

3. *Ли Вэй*. Начало, современность, эстетическая форма: три вопроса для изучения современной оперы / Ли Вэй // Культурные и художественные исследования. – 2021. – № 2. – С. 63–68. – На кит. яз.: 李伟, 起点、现代性、美学形态: 现代戏曲研究三题 / 李伟. 文化艺术研究. – 2021. – № 2. – 63–68 页.

УДК 75.052+75.021.333(510)

**Мао Чжэньжу,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ФРЕСОК ПЕЩЕР ДУНЬХУАНА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ВОПЛОЩЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО НАЧАЛА**

**Аннотация.** Фрески пещер Дуньхуана занимают значимое место в истории китайского изобразительного искусства и художественной культуры в целом, заключают в себе огромный духовный и творческий

потенциал и демонстрируют неповторимые художественные образы буддийского религиозного искусства. В статье анализируются дуньхуанские фрески с точки зрения воплощения в них эстетического начала, проявляющегося в таких категориях, как возвышенность и благородство, симметричность и гармоничность, мужественность и женственность, скорбное величие и героизм, торжественность и романтическая приподнятость.

**Ключевые слова:** фрески пещер Дуньхуана, художественное пространство, воплощение эстетического, летящие апсары, парящая пипа.

**Mao Zhenzhu,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

### **ARTISTIC SPACE DUNNHUANG CAVE FRESCOES FROM VIEWPOINT EMBODIMENTS OF THE AESTHETIC PRINCIPLE**

**Abstract.** The frescoes of the caves of Dunhuang occupy a significant place in the history of Chinese fine art and artistic culture in general, contain a huge spiritual and creative potential, show the world unique artistic images of Buddhist religious art. The author analyzes the Dunhuang frescoes from the point of view of the embodiment of the aesthetic principle in them, manifested in such phenomena as sublimity and nobility, symmetry and harmony, masculinity and femininity, mournful grandeur and heroism, solemnity and romantic elation.

**Keywords:** frescoes of the caves of Dunhuang, art space, the embodiment of the aesthetic, flying apsaras, soaring pipa.

Фрески пещер Дуньхуана («Пещеры тысячи Будд») – произведение изобразительного искусства, занимающее важное место в истории китайской художественной культуры. Впитав влияние Востока и Запада и сочетая прошлое и настоящее, они обладают огромным духовным и творческим потенциалом.

По словам Л. Фейербаха, «в противоречивом противостоянии между идеалом и реальностью, любовью и ненавистью, жизнью и смертью, конечностью и бесконечностью люди с помощью религии представляют себе совершенный небесный мир и пытаются преодолеть это противоречие через поклонение богам и небу, через религиозный опыт» [цит. по: 3, с. 3]. Дуньхуанское искусство по своей сути является религиозным. Многие категории и концепции в буддийской философии указывают на возвышенное и благородное страдание («Двенадцати-

членная формула бытия», «Четыре благородные истины», «Нирвана»). С точки зрения эстетики сущность возвышенного и благородного состоит в том, чтобы изменить чувства зрителя от страха и страдания к восторгу и воодушевлению.

Нирвана – это духовное состояние, достигаемое путем избавления от страданий жизни и смерти и связанных с ними забот в результате самосовершенствования. Сочетая в себе шесть проповедуемых буддизмом способов самосовершенствования, таких как милостивое даяние, соблюдение заповедей (обетов воздержания), терпение, усердие, медитация и мудрость, идея нирваны представляет собой позитивный взгляд на жизнь. Трагический дух, переданный буддийскими джатаками (притчами о земных перевоплощениях Будды) и рассказами о карме, – это истинный путь к возвышенному, к нирване, к великой красоте. «Провозглашение выхода за рамки личных страданий – лишь “закадровый голос” блеска дуньхуанского буддийского искусства, а его великолепие – лишь безмолвное отражение созерцания “истинно сущего”. Дуньхуанское искусство в различных формах своего проявления движется к возвышению человеческой жизни, от сублимации индивидуального эго к истинному “великому эго”, а также к осознанию величия жизни и смерти с честью» [1, с. 36].

На фресках Дуньхуана наиболее изысканными стали образы летящих апсар (божественных танцовщиц), парящей пипы (китайского щипкового музыкального инструмента типа лютни) и бодхисаттв (сущест, решивших стать Буддой). Если летящие апсары стали типичным воплощением музыкально-танцевального духа китайского искусства, то появление образа парящей пипы в дуньхуанских гротах – это символ гармоничности и божественной красоты искусства. Летящие апсары и парящие пипы размещены в одной пещере, тем самым передавая общий резонанс неба и земли и показывая эффект взаимосвязи «голоса природы» и «голоса человека».

Дуньхуанские фрески отличаются симметричностью и гармоничностью. С точки зрения психологии симметрия придает художественной форме баланс, позволяя зрителю сконцентрироваться на главном. С точки зрения теории информации симметрия вводит в форму дополнительный код, делая ее более простой и упорядоченной, что значительно облегчает восприя-

тие и понимание. Поскольку симметрия является одним из основных свойств совершенной формы, она доминирует и во всех видах древнего изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Судя по общей планировке пещер, дуньхуанские фрески выполнены при строгом соблюдении законов симметрии. Обычно западная стена пещеры является композиционным центром, а фрески, обращенные друг к другу на южной и северной стенах, симметричны и сбалансированы. Узоры на изображениях также симметричны. Например, картина петушиных боев на южной стене пещеры на фреске № 285 времен династии Западная Вэй; узор с двойным львом и японской жимолостью под западной нишей пещеры № 292; жемчужный узор каймы ниши западной стены пещеры № 277 эпохи династии Суй; узоры перемычек в нишах пещеры № 285 эпохи династии Западная Вэй и пещеры № 299 эпохи династии Северная Чжоу; потолочный узор пещеры № 257 эпохи династии Северная Вэй и клинообразный узор пещеры № 288 эпохи династии Западная Вэй [2].

Устойчивую красоту формы порождает симметрия, однако ее строгость также может привести к значительному замедлению ритма изображения, его «неподвижности». Создатели фресок использовали художественный прием поиска асимметричности в симметрии, что, с одной стороны, удовлетворяет потребности людей в стабильности и порядке, с другой – исключает однообразие и предопределяет изменения.

Гармония – это характерная черта эстетики китайского искусства, свойственная фрескам Дуньхуана (синтетическому искусству, стремящемуся к гармонии «многообразия в единстве»). Архитектура, скульптура и фрески в каждой пещере имеют общий гармоничный тон, а цвета, используемые в картинах, подчиняются единому плану всей пещеры. Применялась особая техника ретуширования или нанесения тени, которая появилась в результате сочетания пришедшей из западных регионов Китая техники градации цвета и традиционных приемов раскрашивания эпох династий Хань и Цзинь. В более чем ста картинах воздаяния эпохи династии Тан все, от персонажей-людей до животных, от пейзажей до декоративных узоров, претерпело разную степень ретуширования, что позволило достигнуть гармонии между людьми и пейзажем, сделав вели-

чественную композицию не только объемной, но и декоративной.

Художественные образы творчески перерабатываются авторами, а не воспроизводятся в точности, потому соответствующим образом преувеличиваются и видоизменяются. Адепты буддизма конструируют идеальный мир богов и результаты их деятельности. В буддийских фресках для создания художественных образов с глубоким смыслом используются приемы гиперболизации и трансформации, подчеркивающих силу мужчин и чувственность женщин. Например, многие изящные, нежные и торжественные портреты бодхисаттв на дуньхуанских фресках показывают женскую красоту посредством преувеличенной трансформации определенных частей тела или движений. Люди любят бодхисаттв за их сострадание и спасение всего живого. Бодхисаттвы обычно носят цветочные венки, небесные одежды, длинные юбки вокруг талии, свешивающиеся с плеч длинные ленты. Верхняя часть их тел обнажена, на груди висит нефритовое ожерелье, на запястья надеты браслеты. Выражение лиц торжественно-спокойное, тела пухлые и полнокровные. В целом их образы отличаются обворожительной грациозностью, нежностью и добротой.

Защитники буддийской веры, «способные своротить горы и превзойти мир», не носят шлем, завязывают длинные волосы в пучок. У них крепкое телосложение, большой живот и круглая голова с выпученными глазами, сердито нахмуренными бровями и широко раскрытыми ртами. Сила воинов подчеркнута мощными мышцами, их торсы оголены, вокруг талии завязаны нижние части кирасы. Сжимающие кулаки или держащие боевое оружие ваджру (короткий металлический жезл) воители создают впечатление несравненной силы и героического духа.

Изображение летящих апсар – это образец сочетания красоты женского тела с энергией мужского. До настоящего времени на фресках сохранилось более 6000 образов. В ранний период правления Шестнадцати варварских государств и Северных династий летящие апсары отличались классическим изобразительным стилем Западного края, выглядели немного массивно и неуклюже, имели мужские черты и не создавали яркого ощущения полета. Эпоха династий Суй и Тан стала пиком развития

летающих апсар Дуньхуана, когда зрителям было представлено эфирное, радостное духовное царство, воплощенное с помощью роскошного и изящного национального стиля.

Следует отметить, что с точки зрения содержания в тематических дуньхуанских фресках присутствуют не только трагические сцены («Самопожертвование, чтобы накормить тигра», «Самоубийство во имя соблюдения заповедей»), но и комические («Победа Шакьямуни над демонами», «Приглашение Сумадхи к Будде»).

В период Шестнадцати варварских государств основными темами настенных фресок были Будда, бодхисаттвы, небожители, летающие апсары, танцы небесного дворца, рассказы о Будде, рассказы о джатаках, картины сутр, донаторы-заказчики и декоративные узоры. При изображении этих сюжетов художник особенно подчеркивал трагические сцены с изображением палача, держащего нож для рассечения плоти, или выкалывающего глаза и т. п. [2]. Трагизм картины противопоставлялся благородству главного персонажа (сверхчеловеческая боль и сверхчеловеческая стойкость, фанатизм и искренняя вера), проявляющему упорство, героизм и бесстрашие жертвенного человеческого духа.

Во времена династии Северная Вэй в Дуньхуане происходили социальные волнения. Живопись той эпохи в полной мере отражала кровопролитие и убийства. Кровь здесь не просто символ самопожертвования принца Сатина или короля Сипи, это решимость и мужество жителей Дуньхуана в защите своей земли.

Следует отметить, что дуньхуанские фрески как явление религиозного искусства отличаются сакральной торжественностью и одновременно возвышенной романтикой. Например, бодхисаттва Гуаньинь представлена и как милосердная спасительница, способная избавить от страданий, и как богиня красоты с добрыми чертами лица и традиционными китайскими добродетелями. Также заслуживают внимания картины времен династии Западная Вэй, изображающие лесную среду и диких животных. В уважении к жизни, любви к природе и исследовании тайн вселенной заключены торжественные и романтические особенности настенных фресок эпохи династии Западная Вэй.

Таким образом, фрески пещер Дуньхуана являют собой совокупное единство изобразительных стилей и эстетических представлений и предпочтений различных эпох. В них проявились эстетика и изысканность стиля Центральной равнины, простота различных стилей древнего буддийского государства Куча, изящество стилей Западной Лян и Северной Вэй, возвышенность и гармоничность стилей династий Западная Вэй и Северная Чжоу, которые в своем сложном взаимодействии сформировали специфическую художественную выразительность.

1. Ли Цзяцзе. Об эстетических характеристиках «летающего искусства» настенной росписи в Дуньхуане / Ли Цзяцзе // *Мода завтрашнего дня*. – 2017. – № 21. – С. 36. – На кит. яз.: 李嘉泽.论敦煌壁画飞天艺术的美学特点[J].*明日风尚*, 2017, (21):36–36.

2. У Жунцзянь. Линейный рисунок на фресках Дуньхуана / У Жунцзянь // *Исследования в Дуньхуане*. – 2004. – № 1. – С. 42–48. – На кит. яз.: 吴荣鉴.敦煌壁画中的线描[J].*敦煌研究*, 2004, (1):42–48.

3. Ху Тунцин. Эстетические характеристики настенного искусства Дуньхуана / Ху Тунцин, Ху Чаоян // *Исследования в Дуньхуане*. – 2003. – № 2. – С. 1–7. – На кит. яз.: 胡朝阳.胡同庆.敦煌壁画艺术的美学特征[J].*敦煌研究*, 2003, (2):1–7.

УДК 75.047(1-21)(510)"20"

**Пэн Синьчжэн,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ОБРАЗ ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ СОВРЕМЕННЫХ ЖИВОПИСЦЕВ**

**Аннотация.** Развитие китайской живописи в XXI в. претерпело большие изменения. С точки зрения форм творчества она уже не слепо следует тенденциям современного европейского и американского искусства. Молодое поколение городских пейзажистов создает работы на основе местной культуры, а также делает выбор в сторону творческой независимости и диверсифицированного развития. В области живописи художники молодого поколения отражают собственное творческое мышление относительно создания городских пейзажей. В сравнении с предыдущим поколением живописцев они занимаются более детальным и глубоким исследованием живописи, а также активно

приходят к осознанию необходимости создания собственного художественного языка.

**Ключевые слова:** городской пейзаж, масляная живопись, изображение городского пространства.

**Peng Xinzheng,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **THE IMAGE OF THE CITY IN THE WORK OF CHINESE CONTEMPORARY PAINTERS**

**Abstract.** In the context of the 21st century, there has been significant changes in the development of Chinese painting. In terms of creative forms, the new generation of young urban landscape painters is no longer blindly following modern European and American art trends. Instead, they are creating their own works based on their local culture, making independent choices and creations towards diversified development. In their painting creations, these young painters reflect a different mentality in the creation of urban landscapes, exploring painting with greater detail and depth than their predecessors, and they have a more active sense of constructing their own painting languages.

**Keywords:** cityscape, portrayal of urban space, urban landscapes.

Городская пейзажная живопись, являясь частью современной китайской живописи, имеет свои особенности. Начавшаяся после 1990-х гг. стремительная урбанизация в Китае способствовала росту числа молодых живописцев и развитию их творчества. Такие города, как Гуанчжоу и Шанхай, которые находились в авангарде реформ и открытости, отличались экономическим развитием, разнообразием информационных ресурсов и испытали влияние мультикультурализма, стали средоточием тем для творчества молодых художников. Некоторые из них создавали работы, связанные с родным городом. Под влиянием времени появился широкий выбор направлений для творчества, что дало разнообразный материал для создания городских пейзажей. При этом сам город стал для этого тематической площадкой. В картинах появились визуальные элементы современных городов и формы выражения, адаптированные к тематике. По сравнению с художниками предыдущего поколения, молодые живописцы лучше приспособлены к го-

родской жизни и легче адаптируются, проявляя новаторство при выборе темы, формального языка, идеологических взглядов и т. д., а также раскрывая общие особенности творчества.

Творческие работы, журналы и онлайн-информация позволяют понять, на чем фокусируются художники при выборе тематики своих картин. Большинство из них уделяют особое внимание изображению конкретных городских пейзажей, сосредотачиваясь на одном элементе города. При этом такие живописцы, как Ду Хайцзюнь, Шэнь Лэй, Яо Дунцин и другие, сильной стороной которых является создание городских пейзажей, делают в своих работах различные акценты. Ду Хайцзюнь в основном изображает окна и здания, в то время как Шэнь Лэй в качестве основной темы выбирает крыши и улицы. Их творческие предпочтения отличаются специализированностью и типичностью. При создании полотен живописцы постоянно совершенствуют и углубляют идею и замысел, чтобы лучше отразить форму и содержание картины.

Ду Хайцзюнь исследовал способы выражения архитектурного пейзажа, среди его работ привлекают внимание такие произведения, как «Окно N» и др. Композиционно они отличаются рациональностью планирования: здания параллельны друг другу, а формы и расположение окон подчеркивают архитектурную конструкцию и геометрические контуры. С точки зрения изобразительной формы линейная перспектива зданий используется для выражения пространства. Небо и земля в городском пейзаже упрощены и служат фоном для выделения самого здания и оконных элементов, в то же время кривые и прямые линии используются для выявления поверхностной фактуры, формируя ритм плоскостной картины. Для работ этого художника характерна драматичность сюжета, использование окон в качестве посредников для представления фрагментов сюжетных сцен, имитация различных сцен реальной жизни. Ду Хайцзюнь использовал прием цветового контраста больших частей картины: стены здания между окнами густо окрашены, а форма окон подкорректирована скребком для формирования ощущения наложения цветных слоев, соответствующим образом показывающего массивность здания. «Многие работы Ду Хайцзюня также передают более сложные и противоречивые эмо-

ции: сомнения в оживленной и многолюдной городской жизни, а также осознание городского развития и больших перемен и стремление к ним» [1].

Шэнь Лэй в своем творчестве широко трактует тему городской жизни. На таких картинах, как «Маленький город. Караул», «Шпиль площади Лоюань» и др. показаны улицы, крыши зданий и т. д. Особенно выделяются работы из серии «Городские крыши». Творчество Шэнь Лэя вращается вокруг города Сянтань, в котором он живет. На большинстве картин изображены обычные города в серых тонах. Он использует пустые крыши и старые улицы в качестве основных элементов для отражения тихой атмосферы и особенностей эпохи. Выбор творческих тем большей частью делается на основе собственного опыта художника. «Несмотря на то, что городские объекты на картинах не сильно изменены, Шэнь Лэй берется за описание различных крыш, изображая здания с точки зрения наблюдения за городом, что навеивает ностальгию, призывающую людей вспомнить прошлое города, в котором они жили» [2, с. 148]. Шэнь Лэй передает эмоции показом городских сцен, раскрывая тему именно крыш и улиц маленьких городков. За годы многолетней практической работы с данной темой он постепенно с легкостью овладел способностью создания таких картин и постепенно сформировал собственный уникальный выразительный стиль.

Серия масляных картин Яо Дунцина «Шанхайские переулки» демонстрирует особенности местной городской масляной живописи в сочетании с уникальным шанхайским стилем и богатым историко-культурным наследием города. Под влиянием войн и культурного многообразия художник выбрал переулки старых зданий Шанхая в качестве предмета своего творчества, которые являются важной частью городской архитектуры. Примером может служить плоскостная картина «Красный экипаж», где красный электромобиль врывается в полуразрушенный переулок. Старые окна и обветшалые стены отражают стиль произведения с его ностальгической атмосферой. Контраст между новым и старым усугубляет конфликт, вызванный городскими изменениями, придавая картине ощущение мимолетности. В то же время живописец использует вставки между

объектами (водосточные трубы, электрические провода и кондиционеры) для формирования плоскостных особенностей картины, на большой площади которой применяются крупные мазки теплых цветов. При этом контрастные холодные цвета представлены естественно и плавно. «Живописец ослабляет форму объектов и одновременно повествовательность картины, делая работу более декоративной» [3].

Китайские молодые живописцы расширяют тематику своих работ за счет углубленных тематических исследований для лучшего выражения особенностей личного творческого языка. Тема творчества подчеркивается при помощи представления имеющих сравнительно небольшое отношение к истории городских сцен, благодаря чему художник определяет собственный язык живописи и стиль выражения. В настоящее время выбор объектов изображения отличается широтой и свободой, зрительное восприятие – большой символичностью и самобытностью, а понимание живописцами самих себя и вопросов окружающей среды, используемые ими выразительные средства и приемы, – многообразием.

1. Ду Хайцзюнь. Ду Хайцзюнь: из окон здания познайте происхождение и будущее города [Электронный ресурс] / Ду Хайцзюнь // Художественная мастерская. – 2021. – Режим доступа: [https://k.sina.com.cn/article2730298965\\_a2bd0e550010131zh.html](https://k.sina.com.cn/article2730298965_a2bd0e550010131zh.html). – Дата доступа: 20.03.2022. – На кит. яз.: 正午文化. 艺术工场·杜海军: 从大楼的窗子, 读懂城市的血统和未来// 艺术工场. – 2021.

2. Шэнь Лэй. Жизнь в маленьком городке – художественные заметки Шэнь Лэя / Шэнь Лэй // Современная живопись маслом. – 2013. – С. 148–151. – На кит. яз.: 沈磊. 小城之活 – 沈磊艺术感言//当代油画 – 2013. – 页 148–151.

3. Яо Дунцин: художник, вобравший в себя душу старых зданий Шанхая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sohu.com/a/20850696499964822>. – Дата доступа: 23.03.2022. – На кит. яз.: 姚冬青: 与上海老建筑灵魂交融的画家.

**Ю. М. Свердлова,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения*

*учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ОСОБЕННОСТИ КОММУНИКАЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА В ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

**Аннотация.** Рассматривается коммуникация как аспект зрелищно-сценических искусств, ставшая объектом для пристального изучения на современном этапе. Благодаря этому появились новые методы рассмотрения театра как интегрального пространства, где художественное произведение является посредником между сферой слов и смыслов, что в значительной мере влияет на реорганизацию иерархии искусств и их преобразование. В рамках исследования появилась необходимость применить новые научные принципы к рассмотрению зрелищно-сценических искусств Серебряного века, который обнажил символическую природу коммуникативного пространства, детерминированного семиотическими, социально-психологическими и культурно-историческими особенностями.

**Ключевые слова:** символизм, психологизм, театральный код, театральная проксемика, большое и малое коммуникационное пространство, иерархия искусств.

**Y. Sverdlova,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **FEATURES OF COMMUNICATION SPACE IN THE PERFORMANCE AND STAGE ART OF THE SILVER AGE**

**Abstract.** The article considers communication as an aspect of theatrical art, which at the present stage has become the object of close study. Thereby, new methods of considering the theater as an integral space have appeared, where a work of art is an intermediary between the sphere of words and meanings, which significantly affects the restructuring of the hierarchy of arts and their transformation. As part of our study, it became necessary to apply new scientific principles to the consideration of the spectacular and theatrical art of the Silver Age, which revealed the symbolic nature of the communicative space, determined by semiotic, socio-psychological and cultural-historical features.

**Keywords:** symbolism, psychology, theatrical code, theatrical proxemics, large and small communicative space, hierarchy of arts.

Одной из актуальных тем, активно исследуемых на современном этапе, является коммуникационное пространство. Во многом коммуникация, как процесс, обусловлена передачей информации в виде знаковых кодов и последующей их дешифровкой. В лингвистике способом кодирования являются слова и предложения, в точных науках – формулы, в зрелищно-сценическом искусстве – театральные коды. Как правило, в коммуникации есть отправной источник и реципиент, каждый из которых обладает собственной системой мировоззрений. Данный аспект порождает бинарную систему кодирования, соотносящуюся между собой.

Примечательно, что кодирование является динамической константой, детерминированной типом кодов и их модальностью (преобразованием в пространстве и во времени). Так, П. Пави разделяет «коды в театре» на специфические (сцена, атрибутика, средства выразительности, жанрово-стилевые особенности), неспецифические (язык, чувственно-эмоциональный и мировоззренческий аспект) и смешанные (мимесис, диегезис, сюжетная фабула). При этом все кодовые «совокупности» могут иметь как институциональный, так и «бессознательный» характер, обуславливающий зрительское восприятие.

Пространство же в отношении искусств имеет дуальную природу и подразделяется на абстрактное (образное) и конкретное (сцена и зрительный зал). Так, российский лингвист Г. Б. Крейдлин рассматривает коммуникативное пространство как проксимальное, детерминированное семиотическим контекстом [2, с. 12]. С ним согласуется определение П. Пави. Исследователь определяет «театральную проксемику» как «мимесис социального взаимодействия» [5, с. 256], где художественно-эстетический аспект получает символично-пространственное выражение в свете иерархических и идеологических характеристик. Во многом данное понимание определяет направление исследований коммуникационного пространства в зрелищно-сценическом искусстве в сочетании с его семиотическими, социально-психологическими и культурно-историческими особенностями.

Данный аспект можно проследить на примере зрелищно-сценических искусств Серебряного века, когда назрела потребность в реформе театра. Сложившейся ситуации предшествовала отмена крепостного права и проведение Великих реформ в середине XIX в. Именно тогда началось формирование гражданского общества, которое ставило интересы индивида в зависимость от коллектива и актуализировало социально-политические вопросы, отодвинув искусство и философию на второй план. Данное обстоятельство взбудоражило творческую интеллигенцию, которая начала искать свое место в меняющейся культурно-исторической картине мира. Именно тогда возникла потребность в «искусстве для немногих».

Обострившееся классовое расслоение отразилось и на художественно-эстетической парадигме. В начале XX в. появился ряд публикаций, где критиковалась натуралистическая драма, воспринимавшаяся «литературным придатком». Одним из первых данную проблематику актуализировал известный критик, эстет, философ Ю. Айхенвальд, который в статье «Отрицание театра» беспелляционно заявил, что театр обречен, находясь в подчинении от авторского пера. «Театр – ложный незаконный вид искусства. Он вообще не принадлежит к благородной семье искусств. Он не знатен» [1, с. 13].

В Западной Европе придерживались схожего мнения. Так, в предисловии к пьесе «Фрекен Жюли» шведский драматург А. Стриндберг делал акцент на том, что театр изжил себя как искусство и превратился в забаву для малограмотной публики, став «Библией в картинках» [6]. Драматург полагал, что неотвратимо наступающий модерн с его техническим прогрессом и научными открытиями окончательно разрушит нарратив, воспитывающий религиозно-мифологическое сознание. Это обусловило десакрализацию религиозного догмата, что впоследствии подкреплялось концепцией «смерти Бога» Ф. Ницше. Роль освободителей чувственного и смыслового начал, до этого контролируемых церковью, во многом возлагалась на искусство и науку. Такова была художественно-эстетическая природа Серебряного века, в которой закладывались классовые притязания и стремления к познанию метафизического посредством сенсорики.

Именно в этот период активизировались различные эксперименты в музыке, живописи и поэзии, потому как они наиболее близко соприкасаются со сферой «бессознательного». На рубеже XIX–XX вв. популярность снискали произведения символистского толка с элементами оккультизма, эротизма, провокации. Воспитанием общественного эстетического вкуса занимались «мирискусники», стремившиеся интегрировать театральную эстетику в бытовое повседневное пространство.

В зрелищно-сценическом искусстве, «зеркалящем» общественную формацию, было особенно выражено противоборство индивидуального и коллективного, в рамках чего назрело два принципиально разных по своей сущности подхода к постановкам. Один заключался в абсолютизации роли личности, которая была способна совместить множество творческих практик. Другой обосновывал значимость именно соборности, ведь творческая личность, как и любая другая, нуждается в единомышленниках.

Во многом такая двойственность определила организацию большого и малого коммуникационных пространств, где рождались новые зрелищно-сценические формы. Большие формы основывались на идеях подобных «братству красных скоморохов» А. Луначарского и тяготели к массовым празднествам, балаганам, уличным представлениям, инсценировкам баталлий. Малые – выражались в практиках режиссерского театра и творчестве драматургов-символистов (Б. Бьёрнсона, Г. Ибсена, Г. Крэга, М. Метерлинка, М. Рейнхарда, Г. Фукса), футуристов и функционалистов (Ф. В. Боглера, В. Гропиуса, К. Малевича, Г. Тельтшера, О. Шлемера, К. Шмидта), абсурдистов (С. Беккета, Ж. Жене, Э. Ионеско, Г. Пинтера). Наряду с этим актуализировалось и танцевальное искусство, яркими представителями которого являлись А. Дункан, Л. Фуллер, М. Вигман, Г. Палукка, М. Грэм. Повышается интерес к пантомиме и в целом к музыкально-пластическим формам и среди режиссеров-реформаторов (А. Таиров, Н. Евреинов, Г. Крэг, П. Брук и др.). В телесно-ориентированном ключе работает С. Никритин, формируя в своем проекционном театре-лаборатории музыкально-акустический подход к движению тела и биомеханике звука. Пространственно-временной организацией движений занимается В. Мейерхольд, принципы «ритмической гимнастики» разраба-

тывает Э. Жак-Далькроз, Р. фон Лабан создает «движущиеся хоры» и «танцевальные мессы», Р. Штайнер – основы «эвритмии», Г. Гурджиев – «священные движения» для своих эзотерических культов.

В результате пластические искусства, не требовавшие сюжетной фабулы, способствовали «деклассированному положению» театра и избавлению от литературоцентризма. Большой вес в этом процессе имела универсализация актерского мастерства. В связи с этим критиками все настойчивее отмечалось, что театр зародился намного раньше литературы и зачастую заказчиками драматургических произведений были именно актеры. Так, по мнению А. Кугеля, состоятельность спектакля во многом определялась в мастерстве перевоплощения, что принималось за сущность зрелищно-сценического искусства. Исходя из данной аксиомы переосмысливался и синтез искусств, как божественное проявление муз в человеческом, истинным выразителем которого был именно актер, способный музыкой своего голоса, краской своего лица, скульптурностью тела и образностью слова претворить творческий замысел в жизнь [4].

Погружение театра в бессюжетную сферу приблизило его к психологии, которая стала вдохновителем для «новой драмы», где мысли, чувства и фантазии превратились в объекты для научных и творческих рефлексий. Символистами утверждалось, что подсознание, которое хранит информацию коллективного разума, взаимодействует с сознанием через образы. По их мнению, сны обнаруживают иррациональную природу человека, его физиологические и социальные инстинкты, которые необходимо дешифровать, переводя их в сферу сознательного. Данное понимание актуализировало метафорично-ассоциативный аспект, имеющий созидательную функцию, в рамках которой человек рассматривался как эквивалент божественного проявления. В свою очередь «вещный мир», по мнению символистов, был обречен исказить истину, находившуюся внутри человеческой природы. Искусство же помогало ее высвобождению и облачению в художественную форму.

Определяющим признаком, связанным с малым коммуникационным пространством, становится семиозис (имманентный характер интерпретации знаков и рождения новых значений).

При этом характерной особенностью, сопровождающей данный процесс, является обмен информацией между актерами и аудиторией. В итоге в зрелищно-сценическом искусстве Серебряного века формируется триодичный принцип коммуникации, включающий режиссера, исполнителя и зрителя.

Однако П. Пави обращает внимание на то, что «театральная коммуникация» имеет разновидности. Первая из них – «физическое соприсутствие передающего и реципиента», представляющая собой «наивное восприятие» сценических знаков. Вторая обозначена как «совпадение создания и коммуникации», которая «формирует новое зрительское сознание». Определяющим в данной ситуации является способность зрителя комбинировать сценические знаки в одну «рентабельную» интерпретацию, позволяющую наиболее объемно понять художественное произведение [5, с. 155–157]. Так, в артикуле, посвященном постановке В. Мейерхольда по произведению А. Блока «Балаганчик», С. Глаголь заметил, что понимание сути литературного произведения к нему пришло только после просмотра спектакля. В результате чего это натолкнуло критика на умозаключение, что театр в прежней его форме будет уходить, а будущее же за новыми постановочными формами, для которых литература лишь станет отправной точкой. Во многом данный аспект обусловил самоценность сценического искусства, делегировав литературе лишь роль внешней фабулы. Содержание же стало определяться формой внутренней, способной трансформироваться при изменениях внешних условий [Там же, с. 61–65].

Таким образом, Серебряный век стал поворотным периодом в художественно-эстетическом отношении, обусловленным изменением общественной формации и стремлением к чувственным удовольствиям. Так, в противоборстве индивидуального и коллективного назрело два подхода к постановочному процессу, послужившему организации большого и малого типа коммуникационных пространств. Именно в рамках второго типа зарождаются практики режиссерского театра, основанные на экспериментальных постановках. Также повышается интерес к пантомиме и в целом к бессюжетным музыкально-пластическим малым формам, апеллирующим к психоэмоциональной сфере.

Распространение телесно-ориентированных практик актуализировало универсализацию актерского мастерства, которое в синергии со зрительским восприятием трактовало исполнителя как знак. В связи с этим изменился и подход к перцепции, определяющей способностью которой стало комбинирование различных средств выразительности в единую объемную смысловую картину. В результате малое коммуникационное пространство обрело имманентный характер, обуславливающий семиозис, где в процессе коммуникации проявляется художественный эффект и влияет на зрительское сознание.

1. В спорах о театре : сб. ст. / Ю. Айхенвальд [и др.]. – М. : Кн-во писателей, 1913. – 199 с.

2. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика в ее соотношении с вербальной : автореф. дис. ... д-ра фил. наук : 10.02.19 / Г. Е. Крейдлин ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2000. – 68 с.

3. Кризис театра : сб. ст. – М. : Проблемы искусства, 1908. – 187 с.

4. Кугель, А. Р. Утверждение театра [Электронный ресурс] / А. Р. Кугель. – М. : Театр и искусство, 1922. – 208 с. – Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Kugel/utv/>. – Дата доступа: 22.03.2023.

5. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр. Л. Баженовой [и др.] ; под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 480, [1] с.

6. Стриндберг, А. Предисловие к «Фрекен Жюли» / А. Стриндберг // Избр. произведения : в 2 т. – М., 1986. – Т. 1. – С. 480–489.

УДК [793.38+792.83+793.322](476)

**О. Н. Столяр,**

*старший преподаватель кафедры хореографии  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **СВОЕОБРАЗИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКОГО ШОУ-БАЛЕТА «ФЕЕРИЯ»**

**Аннотация.** Бальная хореография как одна из разновидностей хореографического искусства включает в себя три основные формы: спортивный бальный танец, социальный танец и сценический бальный танец. В Беларуси сценический бальный танец на современном этапе активно развивается, что демонстрируется на примере шоу-балета «Феерия», который более пятнадцати лет готовит профессиональные танцевальные программы на основе бальной хореографии. Характерны-

ми особенностями коллектива являются синтезирование различных форм, использование нестандартных решений в постановке хореографических номеров, использование трюков и поддержек, театрализация, творческий подход в области дизайна костюма.

**Ключевые слова:** сценический бальный танец, антуражный танец, театрализация, синтез форм, танцевальный костюм.

**O. Stoliar,**

*Senior lecturer of the Department of Choreography of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **THE ORIGINALITY OF THE STAGE BALLROOM DANCE IN THE WORK OF THE BELARUSIAN SHOW BALLET "FEYERIYA"**

**Abstract.** Nowadays, ballroom choreography as one of the varieties of choreographic art includes three main forms: sports ballroom dance, social dance, stage ballroom dance. In Belarus, the stage ballroom dance is actively developing at the present stage. Show-ballet "Feyeriya" has been preparing professional dance programs based on ballroom choreography for more than fifteen years. The characteristic features of the dance group are the synthesis of forms, the use of non-standard approaches to choreographic performances, the use of acrobatic stunts and holds, theatricalization, creative approach in the field of costume design.

**Keywords:** stage ballroom dance, entourage dance, theatricalization, synthesis of forms, dance costume.

Сегодня в Республике Беларусь бальный танец существует и развивается в трех основных формах: как спортивный бальный (конкурсный) танец, как социальный бальный танец (social dance) и как сценический бальный танец.

Одним из направлений сценического бального танца можно назвать создание разноплановых хореографических композиций на основе бальной хореографии. «Любой сценический хореографический номер – это художественное произведение, раскрывающее свое содержание через сценическое действие, осуществляемое с помощью творчества хореографа-постановщика, исполнения танцовщиков, искусства художника, осветителя, костюмера и др.» [1, с. 54].

В мировой практике созданием различных шоу-номеров занимаются на протяжении многих лет. Все известные профессиональные и любительские пары имеют свои танцевальные программы, построенные на основе бальной хореографии

с применением ярких акробатических трюков, использованием выразительных средств разных танцевальных направлений. Существует также тенденция объединения сильнейших пар мира для участия в одном танцевальном шоу (интернациональное танцевальное шоу «Burn the Floor» в США (Лас-Вегас) – «Derek Hough: No Limit»).

Именно в начале 2000-х гг. белорусские хореографы спортивно-бального направления начали активно использовать новые формы, такие как сценический бальный танец. В нашей стране постановкой профессиональных танцевальных программ, номеров, шоу, композиций более 15 лет занимается шоу-балет «Феерия». Коллектив основан в 2004 г., его художественным руководителем является выпускник кафедры хореографии направления специальности «бальный танец» Белорусского государственного университета культуры и искусств А. Киселев.

В период возникновения коллектива практически единственной и определяющей формой бального танца в Беларуси был спортивный танец. А. Киселев в начале своей творческой деятельности в основном работал в различных шоу-проектах и участвовал в качестве массовки в программах звезд эстрады.

Антуражный танец в творчестве коллектива является одним из главных направлений. В своих программах исполнители не только не уходят на второй план, но и зачастую являются равнозначными участниками процесса, многократно усиливающего восприятие вокала солиста. Они занимают пространство сцены, задают эмоциональный фон и красочную картину за счет великолепных костюмов и образов. Среди наиболее выразительных проектов следует отметить коллаборации с отечественными артистами (И. Афанасьева, И. Абалян, А. Хлестов, Жанет, А. Шаркунова, И. Дорофеева, Е. Гришанова, Саша Немо, Г. Шишкова, вокально-инструментальные ансамбли «Сябры», «Песняры», группа «Провокация»), российскими и зарубежными исполнителями (певец А. Серов, группы «Белый орел», «Краски», «Boney M»).

Кроме того, танцевальный коллектив А. Киселева выступает на различных знаковых культурных мероприятиях Беларуси, таких как «Музыкальные вечера в Мирском замке», демонстрирует антуражные номера и шоу-номера на Международ-

ном фестивале искусств «Славянский базар в Витебске». В качестве примера можно привести музыкальные вечера в Верхнем городе (Минск), где в сотрудничестве с оркестром была представлена программа «Вечернее танго». В ней участвовали четыре танцевальных дуэта, использовались различные музыкальные и танцевальные жанры: милонга, танго и аргентинский вальс. Артисты шоу-балета «Феерия» активно взаимодействовали и с музыкантами оркестра, и с публикой, значительно расширив границы шоу-программы.

Среди интересных хореографических арт-проектов с точки зрения использования балльной хореографии в синтезе с другими видами искусств выделяется хореографическая работа «Письма с фронта» (режиссер проекта Н. Шумилкина, г. Москва). Данный спектакль – результат творческой коллаборации московских хореографов из ВГИКа и белорусского коллектива «Феерия». Основной задачей было не танцевальное, а театральное прочтение военной темы. Балльная хореография в данном случае выступала одним из главных выразительных средств раскрытия художественного образа и активно взаимодействовала с литературным текстом ведущего и визуальными спецэффектами. Лексика балльных танцев превалировала, иногда трансформируясь под тематику конкретного эпизода. В постановках использовались движения из таких танцев, как танго, румба, венский вальс, джайв, пасодобль, множество трюков и поддержек. Что касается костюмов, то была задействована военная форма, но с определенными изменениями (отсутствие ремней, фуражек, для исполнительниц – лаконичные костюмы довоенного и военного времени). Проект «Письма с фронта» был продемонстрирован в Доме Москвы 22 июня 2021 г.

Еще одним ярким танцевальным шоу в творчестве коллектива можно назвать проект «Под дождем». Его особенностями стали чрезвычайная техническая сложность и специальные технические требования (определенное сценическое покрытие; специальная техника и оборудование, подающие воду на сцену; мини-декорации – гигантский стол, выполняющий свою непосредственную функцию и роль дополнительной сцены на другом уровне, где исполняют танец; водостойкие костюмы).

В спектакле «Под дождем» классическая хореография органично синтезировалась с балльной хореографией и акробатикой.

Данную постановку можно рассматривать как современное прочтение классического мюзикла «Поющие под дождем». Музыкальное сопровождение характеризуется композициями разных стилей: от серьезного оперного жанра до зажигательного рок-н-ролла. В центре сюжетной линии находится история жизненного пути двух любящих людей. Использование воды усиливает воздействие на аудиторию, дает ощущение текучести, динамики, объема в движениях танцоров.

Другой хореографический проект коллектива – спектакль «Ромео и Джульетта» под музыку легендарной рок-группы «Pink Floyd», который отличается неординарным прочтением классики: в нем используются специфические музыкальные композиции, не характерные для балльной хореографии в целом и не ассоциирующиеся с трагически-романтической историей.

В прологе спектакля все танцоры находятся на сцене, в качестве атрибутов используются большие рамки с зеркалами. Зеркала играют важную роль, они постоянно достаются и меняются как декоративный элемент. Используется техническое оборудование, создающее эффект ветра на ткани.

Как и в предыдущем проекте, А. Киселев обращается к синтезу форм, соединяя в постановке классическую и балльную хореографию, а также применяя современную хореографию для раскрытия характеров персонажей. «Идея интеграции, синтеза близка танцу изначально, в силу самой его природы» [2, с. 10]. Что касается главного героя, то в данном прочтении он предстает перед зрителями в роли художника и ярко проявляется через свое творчество.

Рамки-трансформеры выполняют роль дополнительной фокусировки: в пустых рамках появляются танцоры, они поворачиваются спиной, позволяя зрителям увидеть, как складывается «пазл»-изображение Джульетты, символизирующий мысли главной героини. Стоит подчеркнуть новаторскую роль костюма и реквизита как одного из главных выразительных средств, выходящих за рамки обычной стилизации традиционного балльного костюма. Например, в эпизоде, где раскрывается характер Джульетты, рамки зеркал превращаются в воздушную пелерину, демонстрируя хрупкий образ духовного мира героини. Костюмы и реквизит в спектакле зачастую трансформируются,

иногда используются сразу в нескольких сценах с изменением и добавлением каких-либо новых элементов.

Таким образом, анализируя деятельность коллектива, можно отметить синтез бальной лексики с другими видами хореографического искусства: классическим, эстрадным, современным танцем, иногда к ним добавлялся характерный танец. Члены коллектива четко выполняют движения, соблюдают чистоту рисунков, в репертуаре присутствует обилие трюковых и акробатических элементов в жанре «Exhibition», представления отличаются эмоциональностью, профессиональной актерской игрой, глубоким «вживанием» в образы героев.

В постановках «Феерии» используются наработанные хореографические фрагменты в разных танцевальных образцах, которые применяются во многих концертных номерах, в особенности антуражные танцы. Сильной стороной коллектива является стремление к театрализации танца, неординарный подход к раскрытию художественных образов в хореографических спектаклях, постоянный поиск и творческий подход в области дизайна костюма.

---

1. Гутковская, С. В. Сценическая хореография Беларуси на современном этапе: состояние и проблемы / С. В. Гутковская // Вестн. Белорус. гос. ун-та культуры и искусств. – 2008. – № 10. – С. 54–59.

2. Карчевская, Н. В. Современное хореографическое искусство Беларуси: основные тенденции развития / Н. В. Карчевская // Науч. тр. / Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2018. – Вып. 45 : Белорусский балет в мировом культурном пространстве. – С. 10–16.

УДК 75.049(1-21)(476)Данциг"1950/1960"

**Су Цзе,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ МИНСКА В ЖИВОПИСИ М. ДАНЦИГА**

**Аннотация.** Рассматривается урбанистическая живопись 1950–1960-х гг. белорусского художника М. Данцига, в которой представлена панорама различных образов г. Минска. С опорой на сведения из

биографии изучается место образа города в творческой парадигме художника. Проводится искусствоведческий анализ отдельных полотен М. Данцига, и выявляются основные типы города, представленные на них.

**Ключевые слова:** образ города, художественный образ, г. Минск, Май Данциг, урбанистическая живопись.

**Su Jie,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

### **THE ARTISTIC IMAGE OF MINSK IN THE PAINTING OF MAI DANTSIG**

**Abstract.** The article is devoted to the urbanistic painting of Belarusian artist Mai Dantsig in 1950s–1960s, where the panorama of different images of the city of Minsk is presented. Based on the information from the artist's biography, the author of the article considers the place of the image of the city in the creative paradigm of the artist. The author of the article provides art history analysis of some canvases by M. Dantsig and reveals the main types of the city, presented on them.

**Keywords:** image of the city, artistic image, the city of Minsk, May Danzig, urban painting.

Живопись народного художника Беларуси (1995) М. Данцига (1930–2017) представляет собой выдающееся явление в истории белорусского изобразительного искусства второй половины XX в. Важное место в живописи на протяжении многих лет занимала урбанистическая тема, нашедшая воплощение на многочисленных полотнах, посвященных образу г. Минска. Изучение образа, созданного М. Данцигом, является актуальной задачей современного искусствоведения, так как позволяет выявить индивидуальные черты прочтения урбанистической темы художником в контексте белорусского искусства второй половины XX в. Вместе с тем осмысление способов интерпретации образа г. Минска в произведениях художественной культуры «приобретает особое значение для осмысления культурной памяти города и современной городской культурной среды» [5, с. 42]. Согласно определению Т. Горанской, образ города – это «проявление духовной сущности материального городского пространства, выражение общих черт и уникальных

особенностей, присущих городам, отражение исторической и культурной памяти, этнокультурной идентичности» [1, с. 5].

Май Вольфович Данциг родился в 1930 г. в Минске, где прошло его детство до начала Великой Отечественной войны. В первые дни войны семье художника удалось эвакуироваться в российский город Ульяновск. После М. Данциг вернулся в Минск в 1944 г., и разрушенные улицы города оказали на него неизгладимое впечатление. Спустя время этот образ будет неоднократно оживать на картинах живописца. В 1947 г. М. Данциг был зачислен в первый набор Минского художественного училища [4, с. 43], где обучался до 1952 г. Закончив училище, он продолжил обучение в Московском художественном институте имени В. И. Сурикова (1952–1958). Затем вновь вернулся в Минск, где стал преподавателем и впоследствии профессором Белорусского государственного театрально-художественного института.

Художественный образ Минска в творчестве М. Данцига стал наиболее востребованным в 1950–1970-е гг. Идея строительства нового города на руинах старого, разрушенного войной, вдохновила на создание галереи портретов Минска. Чаще всего город воплощался художником в «суровом стиле» советской живописи, для которой характерны монументальность, обобщенность и лаконизм образов, строгие рельефные линии, большая доля условности изображения. Согласно исследованию К. Карповой, «важным импульсом творчества мастеров “сурового стиля” стало обращение к художественным традициям разных эпох, их своеобразному восприятию приемов постимпрессионизма, наследию русского авангарда, исканиям советских живописцев 1920–1930-х гг., а также искусству Проторенессанса и Древней Руси» [2, с. 3]. Наряду с соцреалистическими портретами Минска, в творческом наследии художника есть несколько примеров работ в импрессионистическом стиле.

К числу образов Минска в живописи М. Данцига относится в первую очередь образ *разрушенного города*. Например, полотно «Минск. Весна 1944» (1975), обладающее повышенной экспрессией и передающее ужас и горе автора, который вспоминает разрушенные фашистами улицы родного города, увиденные после возвращения из эвакуации. Картина выполнена в «суровом стиле»: контуры зданий показаны укрупненны-

ми линиями, в которых четко угадываются храмы Немиги и жилые дома. Красно-оранжевые огненные тона передают горе и ужас. Вместе с тем полотно выражает также и оптимистические идеи о восстановлении Минска, которые подчеркивают зеленеющая весенняя трава и свежая листва на старых деревьях у дороги. Другими примерами воплощения данного образа являются полотна «Минск. Пепелище Немиги. Здесь было гетто» (1955) и «Минск после войны» (1970-е гг.).

Важное место в урбанистической живописи М. Данцига уделено образу *отстраивающегося города*. Такие картины становятся документальными свидетельствами истории восстановления Минска в послевоенные годы. Образ нового города на полотнах художника всегда соседствует с образом старого города, имеющего древнюю историю. К числу таких работ относятся картины «Минск пробуждается» (1960-е гг.), «Древний и новый Минск» (1960), «Утро нового Минска» (1961), «Старый и новый Минск» (1962), «Мой Минск» (1967), «Минск. Верхний город» (1971), «Мой город древний, молодой» (1972) (рис. 1), «Песнь о Минске» (1975). В них отражаются такие обозначенные А. Мельником творческие установки художника, как «мужественное и оптимистическое мировоззрение» [4, с. 47].

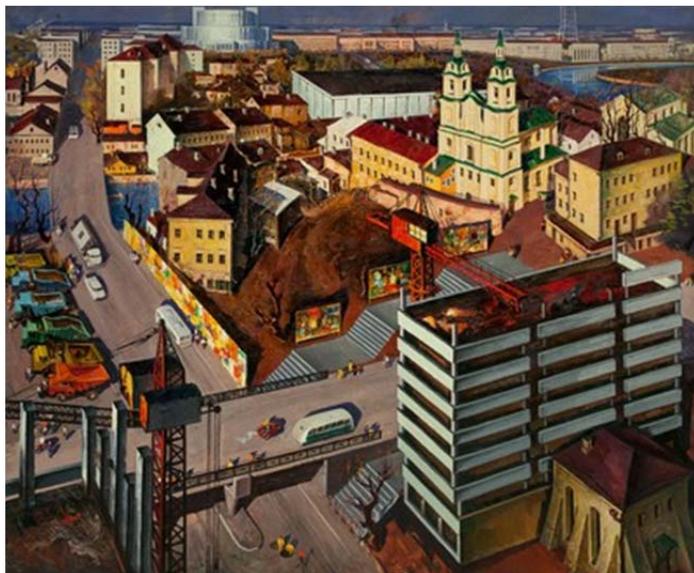


Рис. 1. Мой город древний, молодой (холст, масло, 1972 г.)

Одной из наиболее известных картин художника является «Мой город древний, молодой». Как отмечает Б. Крепак, художественная структура этой картины «строится на напряженном многоголосии прямых и закругленных линий, на ритме контрастных цветов и мест, на удачном соединении живописи с смонтированными в него фотоснимками» [3, с. 14]. Одновременно с этим «многоплановость построения создает впечатление движения, многогранности городской жизни» [Там же]. Это не только своеобразный парадный портрет города, но и документальное свидетельство о процессе застройки центральных улиц Минска в 1960-е гг. На первом плане картины изображен работающий подъемный кран, а также новостройки на центральных улицах города. Ярким цветовым акцентом в центральной части полотна становится изображение минского кафедрального собора, памятника белорусской архитектуры XVII–XVIII вв. Образ оживающего города подчеркивается яркими деталями: изображением голубой реки, белоснежного здания оперного театра, строительных машин. Особое значение в создании оптимистического настроения имеет свет, поскольку весь город будто «подсвечен» ярким весенним солнцем.

В работах М. Данцига, посвященных образу Минска, присутствуют картины, которые могут быть обозначены как камерные портреты города. На них художник изображает *окраины города*. Так, например, поэтический образ минского дворика в новом районе представлен на картине «Сумерки в городе» (1960-е гг.). В лирическом ключе на полотне написана зимняя сценка из жизни минского двора – с заснеженными гаражами, машинами и деревьями, высотными домами, окна которых излучают теплый уютный свет. Поэтика невзрачных на первый взгляд улиц Минска отражена в таких картинах 1960-х гг., как «Окраина» и «Новостройки», по стилю приближающихся к импрессионистической живописи.

Творческой находкой М. Данцига является концептуальный образ *города-победителя*, представленный на картине «Минск. Площадь Победы» (1972) (рис. 2).

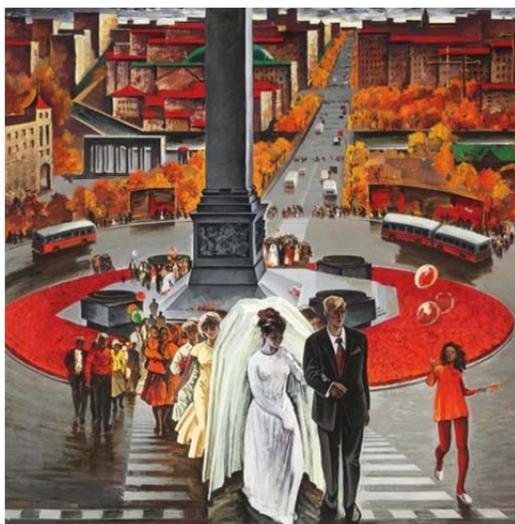


Рис. 2. Минск. Площадь Победы (холст, масло, 1972 г.)

На картине изображено свадебное торжество: молодожены возлагают цветы к монументу Победы в благодарность павшим защитникам Минска. За спиной у них разворачиваются широкие отстроенные проспекты и улицы столицы, освещенные осенним солнцем. В отличие от картины «Минск. Весна 1944», где красно-оранжевые тона олицетворяют собой огонь войны, на картине «Минск. Площадь Победы» красные и желто-оранжевые цвета подчеркивают праздничный характер события, надежду и радость.

Таким образом, художественное прочтение образа Минска занимает важное место в творчестве М. Данцига. Изображения города раскрывают «суровый стиль» мастера, а также ярко выражают философские идеи о вечности бытия и обязательном возрождении жизни после разрушений. Показаны различные грани художественного образа Минска: разрушенного, строящегося, городских окраин и города-победителя. Все перечисленные образы представлены в оптимистическом ключе и отражают любовь автора к родному городу и надежду на светлое будущее Минска.

---

1. Горанская, Т. Г. Города Беларуси в изобразительном искусстве XX – начала XXI века / Т. Г. Горанская. – Минск : Беларус. наука, 2017. – 254 с.

2. Карпова, К. В. «Суровый стиль». Судьба направления : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / К. В. Карпова ; Моск. гос. худож.-промышленный ун-т им. С. Г. Строганова. – М., 2015. – 148 с.

3. *Крэпак, Б. А.* Май Данцыг / Б. А. Крэпак. – Мінск : Беларусь, 1976. – 39 с.

4. *Мельник, К. В.* Ритм души. Заметки о творчестве Мая Вольфовича Данцига / К. В. Мельник // *Беларуская думка*. – 2014. – № 2. – С. 42–49.

5. *Соколова, О. М.* Культуроним Минска в произведениях художественной культуры Новейшего времени / О. М. Соколова // *Вестн. Белорус. гос. ун-та культуры и искусств*. – 2016. – № 1 (25). – С. 42–59.

УДК 7.097:[78:7.092]

**Сюй Байсян,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **СПЕЦИФИКА ПРЕЗЕНТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ**

**(на примере музыкального конкурса «Звездный путь»)**

**Аннотация.** Рассматривается специфика презентации музыкального искусства на современном телевидении. Выявляются различия музыкального содержания конкурсов репродуктивной и продуктивной форм ТВ. Анализируется музыкальная составляющая адаптированных и оригинальных телевизионных музыкальных конкурсов: жанры, стили, направления. Выявляется специфика презентации музыкального искусства в конкурсе «Звездный путь» (телеканал ОНТ), раскрывается его роль в популяризации музыки отечественных композиторов.

**Ключевые слова:** телевизионный музыкальный конкурс, музыкальное искусство, музыка, телевидение.

**Xu Bai Xiang,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **SPECIFICITY OF PRESENTATION OF MUSICAL ART ON MODERN TELEVISION (ON THE EXAMPLE OF THE MUSIC COMPETITION "STAR TREK")**

**Abstract.** The article examines the specifics of the presentation of musical art on modern television, reveals the differences in the musical content of competitions in reproductive and productive forms of TV. The author analyzes the musical component of adapted and original television music competitions: genres, styles, directions, and reveals the specifics of the

presentation of musical art in the "Star Trek" competition (ONT television channel), reveals its role in popularizing the music of domestic composers.

**Keywords:** television music competition, musical art, music, television.

Формирование в Республике Беларусь собственного медийного пространства начинается с активного освоения формата телевизионного музыкального конкурса. Растущий интерес телеканалов к данному виду телепродукции обусловлен ее неизменной популярностью у зрителей, количество которых достигает наиболее высоких показателей в момент трансляции музыкальных конкурсов по ТВ [2, с. 210]. Это связано не только с привлекательностью соревновательной составляющей и созданием конкурентной среды, в которой себя могут проявить как начинающие, так и опытные музыканты, но и со зрелищностью, благодаря которой состязание талантов превращается в красочное шоу. В нем музыка становится важнейшим элементом яркого и захватывающего телевизионного действия.

Искусствоведческое осмысление презентации музыкального искусства на ТВ проводится в основном в контексте изучения музыкального телевидения и его локальных проблем такими белорусскими и российскими учеными, как А. Карпилова, Э. Советкина, Е. Сушко, Е. Шерстобоева и др. Вопросам взаимодействия искусств в современных шоу-проектах (на примере Беларуси и Китая) посвящено исследование искусствоведа Янь Миньхао. При этом проблема презентации музыкального искусства в конкурсах на современном отечественном телевидении не выделяется исследователями в качестве отдельной.

При анализе музыкальной составляющей важно учитывать, к какой сфере телевидения относится проект. Так, при трансляции «внетелевизионного» конкурса, телевидение является лишь медиумом и не формирует музыкальное содержание состязания. В свою очередь, при создании собственно телевизионного музыкального конкурса музыкальный материал подбирается авторами телепроекта исходя из драматургии шоу, образов участников, популярности той или иной композиции и т. д.

Среди телевизионных музыкальных конкурсов можно выделить адаптированные и оригинальные форматы. Адаптированные форматы являются результатом переработки оригинальной версии телепроекта, осуществляемой после правового урегули-

рования (франчайзинга, продажи по лицензии). Медиафраншиза дает приобретателю право коммерческого использования интеллектуальной собственности в виде персонажей, мира истории и айдентики формата медиапроизведений на различных медиаплатформах (в электронных и печатных средствах массовой информации): кино, телевидение, веб-пространство, видеоигры, аудиоспектакли, книги, журналы, аудиовизуальные и музыкальные композиции [1, с. 77]. В Беларуси медиафраншизой британского музыкального конкурса «The X Factor» стал проект «X-Фактор. Беларусь» (впоследствии сменивший название на «Фактор. ВУ»), стартовавший в 2021 г. в эфире телеканала «Беларусь 1». Несмотря на необходимость следования требованиям формата, в том числе в выстраивании логики представления музыкального материала (тематический принцип в отдельных выпусках и т. д.), в плане содержания авторы руководствовались собственными соображениями. Наряду с зарубежными хитами и номерами из современных европейских мюзиклов в проекте «X-Фактор. Беларусь» прозвучали песни российских авторов, а также отечественные хиты. Например, наследию легендарного ансамбля «Песняры» был посвящен отдельный выпуск.

Однако наибольшая свобода в выборе музыкального материала и его структурировании существует при создании оригинальных телевизионных музыкальных конкурсов, среди которых можно назвать такие отечественные проекты последних десятилетий, как «Звездный дилижанс» (телеканал «Столичное телевидение»), «Я пою», «Новые голоса Беларуси», «Академия талантов» (телеканал ОНТ) и др. Важно отметить, что большинство этих музыкальных состязаний являются вокальными. При этом преобладание вокальных конкурсов со ставкой на популярную музыку является общемировой тенденцией.

Среди вокальных конкурсов последних лет можно выделить проект «Звездный путь» телеканала ОНТ, созданный совместно с Федерацией профсоюзов Беларуси и Музыкальной медиакомпанией. Характерной особенностью этого конкурса является то, что его участники – любители, которые готовят свои выступления под руководством профессиональных педагогов. Анализ музыкального материала показал, что данный проект ориентирован в основном на использование отечественной

и российской музыки разных лет. В музыке советского периода считаются классикой такие песни, как «Вологда» (музыка Б. Мокроусова, слова М. Матусовского), «Лада» (музыка В. Шаинского, слова М. Пляцковского) и «Как молоды мы были» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова). В проекте также прозвучали композиции из советских кинофильмов, например «Помоги мне» (музыка А. Зацепина, слова Л. Дербенева) из картины «Бриллиантовая рука» (режиссер Л. Гайдай), романс «А цыган идет» (музыка А. Петрова, слова Р. Киплинга, перевод Г. Кружкова) из фильма «Жестокий романс» (режиссер Э. Рязанов). При этом авторы не ставили задачу использовать исключительно советскую песенную классику. Подтверждением является исполнение К. Ефремовой арии Лауретты из оперы «Джанни Скикки» Дж. Пуччини.

Однако визитной карточкой проекта стало исполнение музыки белорусских авторов. Так, для полуфинала были взяты песни отечественных композиторов на русском и белорусском языках, а в финале впервые в истории отечественных музыкальных телеконкурсов прозвучали произведения, написанные специально для проекта: Каролина Ефремова исполнила композицию «Эльфийская сага» (музыка и слова В. Шарапова), Елена Васильева – «Красивое небо» (музыка и слова В. Шмата), Сапар Эсанов – «Пара для Сапара» (музыка Е. Олейника, слова Ю. Быковой), Станислав Макаревич – «Клубы» (музыка В. Шмата, З. Куприянович, слова А. Селук). Участница Наталья Каранько выступила с энергичной композицией, посвященной родной стране, «Беларусь, вперед!» (музыка Д. Мышковца, Т. Галиновской, слова А. Лавринович, Д. Мышковца, Т. Галиновской). Геннадий Яколцевич представил зрителям песню «Не будите уснувших солдат» (музыка В. Шмата, слова А. Селук) – мелодичную и проникновенную композицию, посвященную солдатам, воевавшим за мирное небо над головой. Исполнение принесло участнику победу.

Характерной особенностью проекта «Звездный путь» стали оригинальные аранжировки и новое прочтение хорошо знакомых композиций. Например, белорусская народная песня «Цячэ вада ў ярк» была представлена в джазовой обработке, а «Касіў Ясь канюшыну» – в восточном стиле.

Успех первого сезона позволил продюсерам без промедления начать съемки второго. В данный момент проходят отборочные туры по городам Беларуси. «Звездный путь» стал не только развлекательной программой, но и средством популяризации белорусской музыки, народной и авторской песен прошлых лет и произведений современных композиторов.

Таким образом, в музыкальных конкурсах на отечественном телевидении используется преимущественно вокальная музыка: от песенной классики до современных хитов. Нередко в телеконкурсах звучат номера из мюзиклов и даже оперные арии. Важной тенденцией на современном отечественном телевидении стало использование музыки белорусских композиторов, а также написание отечественными авторами песен специально для проекта, что способствует популяризации национального музыкального искусства средствами телевидения.

---

1. *Радушинская, А. И.* Типология и классификация медиафраншиз / А. И. Радушинская, О. А. Шарапова, Е. А. Невмывака // Вестн. Нац. акад. туризма. – СПб., 2016. – № 3 (39). – С. 75–79.

2. *Хмель, Л. Р.* Тэлесезоны 2019–2022: эвалюцыя кантэнту на беларускім тэлебачанні / Л. Р. Хмель // Аудиовизуальные медиа в эпоху интернета и информационных войн: от традиций к инновациям : материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 55-летию кафедры телевидения и радиовещания БГУ, Минск, 21–22 сент. 2022 г. / Белорус. гос. ун-т. – Минск, 2022. – С. 207–211.

УДК: 379.825/.827(510)«19»

**Сюй Мэйлинь,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **РАЗВИТИЕ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА В КИТАЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX в.**

**Аннотация.** Любительское творчество является важным аспектом художественной жизни общества. Однако вопросы любительства до настоящего времени оставались в тени научных интересов. Не исключение и тема развития любительского творчества в Китае, в частности ее исторический ракурс. В связи с этим рассматривается проблема состоя-

ния любительского творчества в Китае во второй половине XX в., когда проводилась культурная политика и особое внимание уделялось художественной самодеятельности.

**Ключевые слова:** культура Китая, «культурная революция», любительское творчество, Мао Цзэдун, межкультурный опыт, профессиональное искусство, самодеятельное творчество.

**Xu Meilin,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **DEVELOPMENT OF AMATEUR CREATIVITY IN CHINA IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY**

**Abstract.** An important aspect of the artistic life of society is amateur creativity. However, questions of amateurism have so far remained in the shadow of scientific interests. The theme of the development of amateur creativity in China is no exception, in particular its historical perspective. In this article, the author turned to the problems of the state of amateur creativity in China in the second half of the 20th century. Then the cultural policy was carried out in the country and special attention was paid to amateur performances.

**Keywords:** Chinese culture, "cultural revolution", amateur creativity, Mao Zedong, intercultural experience, professional art, amateur creativity.

Изучение культуры отдельно взятого народа, особенно если речь идет о малоизученных областях, – важнейшее направление в научной искусствоведческой практике. Среди научных тем, не получивших до настоящего времени должного освещения, остается любительское творчество в Китае, его состояние и особенности развития. Значимость названной научной проблемы заключается в том, что любительство – это своего рода способ проведения досуга в среде единомышленников и самореализации творческих способностей, а также формирования просвещенной личности, разбирающейся в художественном наследии (в широком смысле этого понятия) прошлого и настоящего.

В статье рассматривается развитие любительского творчества в годы правления Мао Цзэдуна. Выбор исторического периода обусловлен тем, что именно после окончания гражданской войны и образования КНР новое правительство стало

проводить культурную политику в тесной связке с политическими задачами и идеологическим воспитанием. Особенно важную роль в этом процессе приобрели художественная самодеятельность и народное творчество [4, с. 218]. Таким образом, любительское творчество в стране стало управляемым.

Следует пояснить, что в статье будет встречаться такой термин, как *самодеятельное творчество*, который в данном случае трактуется как синоним любительского творчества. В XX в. слово «самодеятельность» было наиболее употребляемым. Под ним подразумевалась не только культурно-просветительская работа с населением, но и создание, а также исполнение художественных произведений силами исполнителей-любителей. К их важным характеристикам относятся массовость и общедоступность (бесплатное участие всех желающих). В настоящее же время, соглашаясь с аргументированным мнением некоторых белорусских искусствоведов, предпочтительнее использовать термин «любительское творчество» [3, с. 115].

Важная роль в развитии культуры Китая принадлежала художественной самодеятельности. Например, ансамблевое музицирование издавна было значимой составляющей церемоний и ритуалов в китайской культуре, особенно культовой. В XX в. начали создаваться ансамбли народной песни и танца, основой которых являлись артисты-любители. Управляли такими коллективами профессиональные деятели культуры. Любительские ансамбли активно выступали на различных местных культурно-массовых мероприятиях и неоднократно – в концертах более высокого уровня. Отметим, что в стране особое внимание отводилось торжествам по случаю праздничных и памятных дат.

Предполагаем, что роль в развитии самодеятельного творчества в Китае в начале XX в. сыграл и межкультурный опыт. Речь идет о деятельности клубов Дальнего Востока (Россия), где значительное внимание уделялось культурной работе с восточными, особенно китайскими рабочими, составлявшими существенную часть городского населения. «На массовую работу “среди восточников” дальневосточные профсоюзы тратили более 20 % от общей суммы средств, выделяемых на всю культурно-просветительскую деятельность. Для китайских рабочих

было организовано более 6 клубов, работающих во Владивостоке, Хабаровске, Уссурийске, Артеме и Благовещенске» [2, с. 48]. В китайских клубах распространенной формой работы были драматические постановки и концерты.

Особыми в истории развития культуры Китая (1950-е – середина 1970-х гг.) являются годы правления Мао Цзэдуна.

Мао Цзэдун (26 декабря 1893 г. – 9 сентября 1976 г.) – китайский государственный и политический деятель XX в. В молодости он вступил в Коммунистическую партию Китая (КПК) и стал руководителем коммунистических районов в провинции Цзянси. Его лидирующие позиции укрепились после победы (при военной, материальной и консультативной помощи со стороны СССР) над войсками генералиссимуса Чан Кайши и провозглашения 1 октября 1949 г. Китайской Народной Республики. До конца жизни Мао Цзэдун был лидером страны. Благодаря ему произошли такие громкие события, как Большой скачок (1958–1960) и, как его следствие, «культурная революция» (1966–1976).

Это время характеризуется отрицанием профессионального искусства в пользу самодеятельного творчества вплоть до того, что культурная политика строилась с учетом происхождения творцов (музыкантов, художников и пр.). Предпочтение отдавалось представителям рабоче-крестьянско-солдатской среды, из любительского творчества которых предполагалось создать принципиально новую культуру.

Организованное самодеятельное творчество рассматривалось как неотъемлемая часть социалистической культуры. В связи с этим в Китае было открыто множество учреждений просветительско-образовательного характера: дворцы творчества для учащихся младшей средней школы, а также разнообразные дома культуры, создавались сельские клубы.

В культурных центрах-клубах пропагандировался новый быт. Следует отметить, что самодеятельность была неотделима от культа личности Мао Цзэдуна. Поклонение Председателю достигло пика в период «культурной революции». Одно из проявлений обожания – «танцы верности», которые исполнялись преимущественно студенческой, крестьянской и рабочей молодежью. Кроме того, разучивались и исполнялись пропа-

гандистские песни, разыгрывались сценки, создавались рисунки на политические темы [1].

Развитие самодеятельного творчества не обходилось без участия профессионалов, выступавших в роли руководителей музыкальных коллективов, инструкторов на курсах по рисованию, в жюри на смотрах художественной самодеятельности и пр. Нередко профессиональные художники вносили коррективы в картины художников-любителей, особенно если работы предназначались для выставки.

После образования КНР, несмотря на определенные сложности становления государства, ключевая роль в развитии страны правительством была отведена образованию. С 1960 г. музыкальное искусство возвели в ранг национального. Однако была и негативная сторона в преобразовании культуры страны, называемая периодом замкнутости. В результате того, что КНР отказалась от взаимодействия с другими странами, прекратилось влияние мирового искусства на развитие искусства Китая. Положение усугубилось «культурной революцией». Можно сказать, что в это время система образования стагнировала, школы и вузы функционировали лишь как политические места.

Изменения в области образования, как и развитию художественной культуры Китая в целом, начались во время политической оттепели. Образовавшийся пробел в качественном уровне культуры в значительной мере был восполнен за счет любителей, многие из которых посвятили свою жизнь творчеству и по праву стали считаться профессионалами (например художники Ай Вэйвэй, Тан Мули) [1].

В целом период правления Мао Цзэдуна весьма противоречив. С одной стороны, под его руководством проводилась индустриализация страны. При этом был отмечен рост материального уровня беднейших слоев населения. С другой стороны, в годы «культурной революции» произошел культурный упадок, в том числе связанный с отрицанием профессионального искусства. Лидирующие позиции заняло самодеятельное творчество. Однако, несмотря на положительное отношение руководства КНР к народной самодеятельности, в период правления Мао Цзэдуна искусство любителей развивалось волнообразно и согласовывалось с изменениями в политике государ-

ства. Тем не менее в китайском сценическом и изобразительном искусстве возникло несколько ярких феноменов, одним из которых была крестьянская любительская живопись.

1. *Комаровская, П. А.* К вопросу о противопоставлении самодеятельного искусства профессиональному в КНР периода правления Мао Цзэдуна (1949–1976) [Электронный ресурс] / П. А. Комаровская // *Международ. науч.-исслед. журнал.* – 2016. – № 10 (52), Ч. 2. – С. 195–200. – Режим доступа: <https://research-journal.org/culture/k-voprosu-o-protivopostavlenii-samodeyatelnogo-iskusstva-professionalnomu-v-knr-perioda-pravleniya-mao-czeduna-1949-1976/>. – Дата доступа: 19.03.2022.

2. *Кулинич, Н. Г.* Роль рабочих клубов в организации досуга горожан советского Дальнего Востока в 1920–1930-е гг. / Н. Г. Кулинич // *Основные тенденции государственного и общественного развития России: история и современность.* – 2017. – № 1. – С. 46–55.

3. *Липай, И. Н.* Музыкальная культура Минска: состояние и тенденции развития на рубеже XX–XXI вв. / И. Н. Липай. – Минск : БГУКИ, 2013. – 176 с.

4. *Цыбенков, Б. Д.* Развитие культуры даурского автономного хошуна Морин-Дава в 1950–1980-х гг. / Б. Д. Цыбенков // *Власть.* – 2019. – № 3. – С. 217–222.

УДК 82-144:791.221/.228

**Сюн Юаньдун,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения*

*учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ЖАНР БАЛЛАДЫ В КИНО: ИСТОКИ И РАЗВИТИЕ**

**Аннотация.** Баллада имеет литературные корни и мифопоэтическую природу. Оформившаяся в литературе и музыке романтизма в самостоятельный жанр баллада в XX в. претерпевает жанровые метаморфозы в кинематографе. В качестве ключевых слагаемых кинобаллады выступают тип, характер, персонажи повествования. Ассоциации баллады с песней и музыкой указывают на медиальность баллады как способа выражения в кино.

**Ключевые слова:** жанр, баллада, кино, медиальность баллады, мифопоэтика.

**Xiong Yuandong,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **GENRE OF BALLADS IN CINEMA: ORIGINS AND DEVELOPMENT**

**Abstract.** The ballad has literary roots and a mythopoetic nature. Formed in the literature and music of Romanticism into an independent genre, the ballad in the twentieth century undergoes genre metamorphoses in cinema. The key components of the film ballad are the type, characters and nature of the narrative. The associations of the ballad with song and music indicate the mediality of the ballad as a way of expression in cinema.

**Keywords:** genre, ballad, cinema.

С момента зарождения кинематограф тесно связан с литературой, поскольку заимствует из нее не только сами тексты для сценария, но и жанры, одним из которых является баллада. Этот жанр имеет народные истоки и определяется в литературе как «народная песня или устно переданное стихотворение, рассказывающее в прямой и драматической манере какую-либо популярную историю, обычно основанную на трагическом инциденте из местной истории или легенды» [9].

Этимологически слово «баллада» происходит от позднелатинского слова «ballare», что означает «танцевать». Баллада обычно состоит из четверостиший с чередованием строк с четырьмя и тремя ударениями, где вторая и четвертая строки рифмуются [Там же]. Некоторые баллады написаны в форме двустиший, а некоторые состоят из шестистрочных строф.

Появившись во многих частях Европы в Позднем Средневековье, баллады распространились в Шотландии начиная с XV в. В XVIII в. образованные поэты, не связанные с традицией народной песни, в особенности С. Т. Кольридж и У. Вордсворт (сборник «Лирические баллады», опубликован в 1798 г.) и И. В. Гёте («Лесной царь», «Фульский король» и др.) писали имитации формы и стиля популярной баллады.

С конца XVIII в. баллада занимает особое место в немецкой литературе. Романтическая баллада стала на границе между лиро-эпическими или эпико-драматическим жанром в стихах и характеризуется преобладающей нарративностью (системой динамических повествовательных мотивов), комплексом опре-

деленных пространственно-временных реалий (балладный хронотоп) и строго ограниченным набором персонажей [4].

Баллада воплотилась в вокальной и инструментальной, оперной и симфонической музыке. Пик развития романтической баллады приходится на конец XIX – начало XX в., позднее жанр не теряет актуальности как в академической (баллады С. Губайдулиной, С. Слонимского, А. Караманова, Р. Щедрина, К. Саариахо и др. авторов), так и в популярной музыке (представлена в разных стилях и направлениях) XX – первых десятилетий XXI в.

В конце XIX в. вместе с появлением кинематографа жанр баллады проникает в новую для себя сферу и занимает там устойчивые позиции.

По мнению О. Ф. Нечай, с точки зрения положения жанра в системе киножанров, кинобаллада – это условное обозначение лиро-эпического жанра, в котором преобладают поэтическое авторское видение мира, лирический склад его мировосприятия [5, с. 60–61]. Сравнить это определение кинобаллады с другими не представляется возможным, поскольку в специализированных словарях по кино советского (под редакцией С. И. Юткевича) и постсоветского времени (электронных и печатных изданиях) статьи о кинобалладе как о самостоятельном жанре либо о кинобалладе как о жанре, входящем в группу лирических или эпических жанров, отсутствуют. Баллада постоянно ускользает от теоретической дефиниции в сфере кино, в то время как и в литературоведении, и в музыковедении она давно стала объектом научного изучения.

Распространенность жанра баллады в кинематографе XX – первых десятилетий XXI в., стирание границы между высокой и низкой культурой мешает увидеть, как жанр баллады функционировал в жанровой системе кино и использовался для определения самого кинематографа. Все это актуализирует изучение баллады в кино как самостоятельного явления. Вслед за литературой кинобаллада заимствует типичные балладные сюжеты, которые, по утверждению О. В. Бегичевой, «<...> вращаются вокруг несчастной любви, инцеста, роковой разлуки с неременной трагической развязкой» [1, с. 37]. Источниками балладных сюжетов в литературе являются книжные предания, христианские легенды, произведения средневековой письмен-

ности, рыцарские романы, произведения античных авторов, усвоенные сквозь призму средневековых обработок и пересказов [Там же]. Например, английская средневековая баллада о Робин Гуде легла в основу фильма режиссера С. Тарасова «Стрелы Робин Гуда» (1975). По мотивам исторического романа В. Скотта «Айвенго» была снята кинокартина «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго» (1982).

Наличие в названиях кинокартин слова «баллада» (например, «Баллада о солдате» (1959) В. Ежова и Г. Чухрая, «Альпийская баллада» (1966) Б. Степанова, «Баллада Бастера Скраггса» (2018) братьев И. и Дж. Кознов) не является обязательным для определения сущности жанра. Приводя примеры кинобаллад в «Основах киноискусства», О. Ф. Нечай говорит о фабуле фильмов и подчеркивает «музыкальность» их повествования. Так, «Балладу о солдате» исследователь характеризует как «фильм, спетый на одном дыхании» [5, с. 61]. Далее она отмечает «песенно-балладный строй и у картины В. Быкова и Б. Степанова “Альпийская баллада”» [Там же]. Подчеркнутый О. Ф. Нечай музыкальный аспект важен для понимания поэтики жанра баллады в кино. Киновед А. А. Карпилова, рассматривая фильм «Альпийская баллада» в контексте истории белорусского киноискусства, отмечает следующие балладные черты: наличие лирико-любовной линии, принцип повторности отдельных мотивов-рефренов (например, видов альпийской природы, на фоне которых разворачивается основное действие), наличие пролога и эпилога [2, с. 119].

По мнению О. Ф. Нечай, кинобаллада как лиро-эпический жанр «<...> характеризуется особой эмоциональностью повествования, активностью лирического проявления автора либо в различных открытых формах (монолог, комментарий и т. д.), либо в самой структуре фильма, его экспрессии, метафоричности языка, интенсивности изобразительно-выразительных средств» [5, с. 60]. К лиро-эпическим жанрам балладу относит и современный автор Н. С. Куркова, рассуждая о жанровой природе анимационного кино. По ее мнению, «баллада – жанр лиро-эпического анимационного кино, для которого характерно поэтическое повествование лирического, героико-романтического, философского склада» [3, с. 56]. В качестве примера приводится кукольный мультфильм А. Карановича «Отважный

Робин Гуд» (1970) и рисованный анимационный фильм В. Райтермана «Робин Гуд» (1973), созданный студией У. Диснея.

В кино верный выбор поэтического жанра позволяет усилить ассоциации баллады с песней и музыкой. Это указывает на медиальность (англ. *mediality*) кинобаллады в понимании медиальности как «оформленности смысла, привязанности смысловыражения к определенному формату, способу выражения» [6, с. 8]. Интересными являются метаморфозы баллады в японском кино, где есть традиция фильмов «кайо эйга» (кауō букв. «баллада», *eiga* – «фильм») или «популярные песенные фильмы». «Кайо эйга» служили средством популяризации творчества певцов. Они были основаны на популярной песне, которая могла фигурировать в названии фильма и исполняться в какой-то из моментов киноповествования [8, с. 159]. «Кайо эйга» имел своего предшественника: в эпоху немого кино популярностью пользовались «коута эйга» или «песенные фильмы» (например, «Птица в клетке» (1924) Эйчи Мацумото). В них бэнси или отдельный певец в эмоциональные моменты киноповествования напевал песню, текст которой был на экране [8, с. 159].

Пик популярности «кайо эйга» приходится на 1950–1960-е гг. Они привлекают внимание молодого поколения японских кинорежиссеров, стремившихся к раскрепощению, вестернизации кино и общества. Многие из ранних фильмов Сэйдзюна Судзуки (1923–2017) относятся к этому жанру. Работая на старейшей кинокомпании Японии «Никкацу», Судзуки снял в этом жанре фильмы «Гост из гавани: Победа за нами», «Чистые ощущения моря» (оба – 1956 г.), «Гостиница “Плакучие водоросли”» (1957), «Любовное письмо» (1959).

Тематика фильмов «кайо эйга», роль музыкального исполнителя и отношение повествования к заглавной песне варьировались от фильма к фильму [7, с. 6]. В дебютной кинокартине Судзуки «Гост из гавани: Победа за нами» заглавная песня имела прямое отношение к сюжету фильма. Главный герой пытался помочь младшему брату, жокею на скачках, сбежать от якудзы после того, как тот дважды обманул их в афере с договорными матчами. Исполнитель песни Аоки Коичи играл в фильме второстепенную роль гитариста в таверне, которую часто посещают герои. В фильме «Чистые ощущения моря»

певец Касуго Хатино был главным героем – моряком, и киноповествование было тесно связано с песней о моряке, который влюблен в подругу детства. В фильме Сёхэя Имамуры «У станции Северная Гиндза» (1958) Фрэнк Нагай выступает рассказчиком в истории о любовных похождениях неверного мужа.

Термин «кайо эйга» применялся в японском кино также к фильмам о гейшах (например, с Такадой Кокичи в главной роли), мелодрамам («Древо любви Кацуры» (1938) Хиромаса Номура) и гангстерским фильмам («Токийский скиталец» (1966) Сэйдзюна Судзуки). По словам продюсера и критика Нэгиси Хироюки, форма «кайо эйга» была «“универсальным набором”, применимым к чему угодно» [цит. по: 8, с. 98], лишь бы обеспечить кассовые сборы и/или заполнить пробелы в повествовании фильма любого жанра.

Таким образом, с момента появления в кинематографе баллада не утратила своей актуальности. Она и сегодня находится в кругу интересов кинематографистов игрового и документального кино разных стран. Кинобаллада ретранслирует мифопоэтические фольклорные и литературные традиции, удачно имплементирует музыкальную балладу в свою киноткань. Вместе с тем следует отметить, что вслед за творческой практикой исследовательская рефлексия пока еще не последовала. Отсутствует история изучения жанра, что дает толчок для дальнейшего рассмотрения и углубления поднимаемых тем.

---

1. Бегичева, О. В. Романтическая баллада в художественной культуре XIX – XX вв. : типология и поэтика : дис. ... д-ра искусствоведения : 24.00.01 / О. В. Бегичева. – М., 2019. – 426 с.

2. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / Г. В. Ратнікаў [і інш.]. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – Т. 2. 1960–1985 гг. – 372 с.

3. Куркова, Н. С. Анимационное кино и видео: азбука анимации : учеб. пособие для вузов / Н. С. Куркова. – 2-е изд. – М. : Юрайт, 2020. – 234 с.

4. Мисюров, Н. Н. Баллада как феномен немецко-русских литературных связей (некоторые наблюдения над текстом) [Электронный ресурс] / Н. Н. Мисюров, Н. Н. Глонти // Вестн. Омск. ун-та. – Омск, 1997. – Вып. 2. – С. 55–59. – Режим доступа: <https://omsu.ru/vestnik/articles/y1997-i2/a055/article.html>. – Дата доступа: 13.05.2023.

5. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства : учеб. пособие для некинематогр. вузов / О. Ф. Нечай, Г. В. Ратников ; под ред. И. В. Вайсфельда. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Выш. шк., 1985. – 368 с.

6. Чернявская, В. Е. Медиальность: опыт осмысления формирующейся парадигмы / В. Е. Чернявская // Медиалингвистика. – 2015. – № 1 (6). – С. 7–14.

7. Carroll, W. Suzuki Seijun and Postwar Japanese Cinema / W. Carroll. – New York : Columbia University Press, 2022. – 303 p.

8. Gerow, A. Japan / A. Gerow // The International Film Musical / eds. C. K. Creekmur, L. Mokdad. – Edinburgh, 2013. – P. 157–170.

9. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms / ed. Ch. Baldick. – New York ; Oxford, 2001. – P. 24.

УДК 94:791.83(476)

**А. А. Тарасевич,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения*

*учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ШАПИТО КАК ФОРМА ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ**

**Аннотация.** Анализируется такая форма циркового представления, как цирк шапито. Раскрываются характерные особенности и его специфика в Китае, Соединенных Штатах Америки и странах Европы.

Основное внимание уделяется историческим этапам развития циркового искусства в Республике Беларусь. Наибольший интерес для изучения представляет набор индивидуальных характеристик, средств художественной выразительности, разнообразных оригинальных сценических номеров, опирающихся на преемственность традиций.

**Ключевые слова:** история, традиции, цирковое искусство, шапито, артист, скоморохи.

**A. Tarasevich,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational*

*Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **SHAPITEAU AS A FORM OF CIRCUS ART IN BELARUS**

**Abstract.** The article analyzes one of the forms of circus performance, such as the Chapiteau circus, and reveals the characteristic features and specificity of this performance in China, the United States of America and European countries.

The author focuses on important historical stages in the development of circus art in the Republic of Belarus. Of greatest interest for study is the set

of individual characteristics, means of artistic expression, and a variety of original stage performances based on the continuity of traditions.

**Keywords:** history, traditions, circus art, shapiteau, artist, buffoons.

Цирковое искусство с его долгой историей развивалось в различных странах неоднородно. В Египте и греко-римских государствах цирковые представления были связаны с религиозными или церемониальными мероприятиями, проходившими на аренах, в которых принимали участие гладиаторы, борцы и акробаты.

В Китае цирковые выступления неотделимы от театров теней и кукол. Характерная особенность японских народных цирков в сильном влиянии магов и музыкантов на цирковое представление.

В Европе цирковое искусство начало развиваться в Средние века, и к концу XVIII в. во многих городах стали появляться постоянные цирковые арены. Однако наибольшей популярности цирк достиг в XIX в. Путешествующие цирки, возникшие в странах Европы и Америки, стали важным этапом в развитии этого вида искусства.

Созданный в конце XIX в. в США «Цирк Барнума и Бейли» объединил несколько цирковых компаний и выступал с огромным шоу вместе с животными, акробатами, клоунами и другими артистами, что принесло невероятную популярность.

Цирковое искусство в Беларуси также имеет свою историю и тесно связано со скоморохами. В течение многих лет цирковые артисты на белорусских землях долгое время не имели постоянных мест для выступлений, представляли номера на ярмарках и площадях. Несмотря на территориальную разницу, артистов этого жанра объединяла общая проблема перемещения с места на место, которую решил передвижной цирк.

Артисты шутками и трюками развлекали публику и тем самым избавляли от тревог и стресса. «На ярмарочных площадях в Средневековой Европе выступали жонглеры и гистрионы, в Средней Азии – дорбозы. На Руси смеховую традицию представляли скоморохи. Они сбивались в ватаги и переезжали из города в город, выступая на площадях, ярмарках» [1]. В программах их выступлений имелись танцы, песни, фокусы и жизнерадостные сценки, акробатические номера, жонглирование,

трюки с дрессированными животными, кулачные бои. Для представлений использовали временные постройки. В старину подобные сооружения для торговли или зрелищ называли «балаганами» [3].

Большую известность в Беларуси обрели скоморохи-медвежатники, которые специализировались на представлениях с живыми медведями. Популярность медведников вместе с другими скоморохами уже в XVI в. привела к созданию специальных обучающих школ, которых на территории Беларуси было несколько. Одна из главных располагалась в Сморгони. Так называемые «студенты Сморгонской академии» [2] со своими наставниками выступали не только в Беларуси, но также на ярмарках России и многих европейских стран.

Постепенно происходило становление и формирование так называемого странствующего цирка, который представлял собой особенный вид помещения, включающий пространство («манеж») для выступления артистов и места для публики.

Для странствующего цирка возводились простые мачты, на которые натягивалось крепкое полотно. Это сооружение называли «шапито», что в переводе с французского языка значит «колпак, верхняя часть». В основном палатки раскрашивали в красно-желтые полосы, чтобы привлечь внимание жителей и вызвать у них интерес.

Современные цирки шапито – это шатры, оснащенные сверхтехнологичным оборудованием. На плечи рабочих сцены ложится трудная работа по монтажу купола, манежа, барьеров для животных и специализированных ремней, тросов, лестниц для воздушных эквилибристов. Немало времени уделяется налаживанию освещения и звука. Обогрев шатра осуществляется с помощью тепловых пушек [3].

Сегодня в цирке шапито используются техника и разнообразные спецэффекты, в цирковые представления добавляются театральные и музыкальные элементы. Цирковое искусство остается популярным и привлекает многих талантливых артистов со всего мира.

Таким образом, цирк шапито – это важная составляющая традиционной формы циркового искусства, которая включает различные номера, такие как жонглирование, акробатику, вы-

ступления с животными, игры с огнем и др., что широко используется в цирковых шоу по всему миру.

Характерной особенностью цирка шапито является его мобильность, что позволяет в небольших городах и селах, где отсутствуют стационарные площадки для цирковых представлений, устроить их для любителей этого вида искусства.

---

1. Аксютик, Н. И. Организация гастрольной деятельности передвижного цирка / Н. И. Аксютик // Арт-менеджмент как вид управленческой деятельности : сб. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2011. – С. 95–102.

2. Скамарохі на Беларусі [Электронный ресурс] // АрхивИнфо. – Режим доступа: <https://arhivinfo.ru/2-27124.html>. – Дата доступа: 25.05.2023.

3. Титова, М. По следам скоморохов, или Что это – шапито? [Электронный ресурс] / М. Титова // FB.ru. – Режим доступа: <https://fb.ru/article/348922/po-sledam-skomorohov-ili-chto-eto---shapito>. – Дата доступа: 23.05.2023.

УДК 7.096(476)"19/20"

**У. А. Трапянок,**

*кандыдат мастацтвазнаўства, дырэктар дырэкцыі канала «Культура» генеральнага прадзюсарскага цэнтра Беларускага радыё (Белтэлерадыёкампанія), дацэнт кафедры рэжысуры ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»*

### **З ГІСТОРЫІ РАЗВІЦЦА ЛІТАРАТУРНАГА РАДЫЁСЕРЫЯЛА БЕЛАРУСІ**

**Анатацыя.** У артыкуле даследуюцца перадумовы з’яўлення літаратурнага радыёсерыяла, выяўляюцца асаблівасці развіцця жанру ў XX і XXI стст. Раскрываюцца тэматыка і змест серыйных аўдыятвораў, прыводзяцца ўнікальныя факталагічныя звесткі па храналогіі і выканаўцах беларускіх радыёсерыялаў. Разглядаюцца перадачы «Літаратурная анталогія» і «Бестселер» на спецыялізаваным канале «Культура», куды для агучвання твораў беларускіх аўтараў запрашалі актёраў тэатраў і артыстаў Беларускага радыё.

**Ключавыя словы:** радыёсерыял, чытанні з працягам, Беларускае радыё, «Літаратурная анталогія», актёрскае выкананне, літаратурна-мастацкае радыёвяшчанне.

**U. Trapianok,**

*PhD in Art History, director of the Directorate of the "Culture" channel of the General Producer Center of the Belarussian Radio (Belteleradiocompany), Associate Professor of the Department of Directing of the Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **FROM THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF THE BELARUSIAN LITERARY RADIO SERIAL**

**Abstract.** The article examines the prerequisites for the emergence of the literary radio series, reveals the features of the development of the genre in the 20th and 21st centuries, reveals the theme and content of serial audio works, and provides unique factual information about the chronology and performers of Belarusian radio series. The author examines the "Literary Anthology" and "Bestseller" programs on the specialized "Culture" channel, where theater actors and Belarusian radio artists were invited to voice the works of Belarusian authors.

**Keywords:** radio serial, readings with continuation, Belarusian Radio, Literary Anthology, performers, literary and artistic radio broadcasting.

Літаратурна-мастацкія матэрыялы, перададзеныя па радыё, нясуць у сабе дадатковую эмацыянальную нагрузку і сілу ўздзеяння на аўдыторыю, якія дасягаюцца шчырасцю інтанацый выканаўцы, выказваннем уласных адносін да напісанага праз голас. Праслухоўванне твораў па радыё, да якіх адносяцца радыёсерыялы, актывізуе абстрактнае мысленне і развівае вобразную фантазію слухача. Гэтым тлумачыцца прыцягальнасць літаратурна-мастацкага кантэнтэ ў аўдыторыі, незалежна ад яе ўзросту.

Згодна з тэорыяй радыётэатра, жанр *літаратурны радыёсерыял (чытанне з працягам)* прадугледжвае ўвасабленне літаратурнага твора ў некалькіх частках без адаптацыі першакрыніцы для радыё [3, с. 34]. Літаратура на радыё звяртаецца не да дакладных ведаў, а да фантазіі, уяўлення, падабенства эмоцый у розных людзей, да здольнасці чалавека змадэліраваць «сабой» перажыванні героя [1, с. 96]. Унікальнасць агучанай літаратуры заключаецца яшчэ ў тым, што прамоўленае слова заўсёды з'яўляецца адрасаваным да канкрэтнай аўдыторыі (няхай і ўяўнай), мэтанакіраваным. Разумеючы гэту акалічнасць, рэжысёры радыё фарміравалі і развівалі традыцыі айчыннага

мастацкага радыёвяшчання. Напрыклад, рэжысёр Беларускага радыё Л. Алэндэр у сваёй дзейнасці выступаў за пабудову маляўнічага слыхавага вобраза, каб слухач уяўляў не толькі душэўны стан герояў, але і іх знешні выгляд, узаемаадносіны паміж персанажамі – «іграць для вуха, каб успрымала і вока» [2, с. 55].

Літаратурна-мастацкае вяшчанне ў Беларусі сфарміравалася ў перыяд з 1925 г. па 1932 г. Пазней (да 1941 г.), паводле даследаванняў Я. Радкевіча, літаратурны адзел, які быў на той час адным з самых буйных па памерах, штомесяц рыхтаваў па дзесяць перадач па гадзіне гучання, восем трыццаціхвілінных і шэраг іншых перадач, што залежала «ад сітуацыі, якая складвалася ў той ці іншы момант» [2, с. 52]. Вызначальным жанрам тагачаснага літаратурна-мастацкага вяшчання была радыёкампзіцыя, якая дазваляла аператыўна рэагаваць на важныя падзеі ў жыцці краіны, перадаваць іх у драматургічным напружанні. Найбольшую цікавасць для мастацкай радыёвытворчасці ўяўляла арыгінальная радыёп’еса, адбывалася станаўленне айчыннага радыётэатра. Хоць галоўнай задачай аддзела з’яўлялася прапаганда дасягненняў беларускай літаратуры, а таксама папулярызацыя замежнай літаратуры, яе рэалізацыя не прадугледжвала выпуску радыёсерыялаў.

Змены ў вытворчасці літаратурна-мастацкага кантэнту, у тым ліку засваенне жанру «літаратурны радыёсерыял», адбыліся ў пасляваенныя гады. Паколькі шырокае ўвасабленне ў праявітых творах розных жанраў канца 1940–1950-х гг. атрымалі тэмы гераізму, памяці, згуртаванасці фронту і тылу, асэнсавання трагедыі вайны з запамінальнымі вобразамі воінаў, партызан, а таксама мірнага жыцця з жыццесцвярджальным пафасам, радасцю стваральнай працы, значна пашырыўся жанрава-тэматычны дыяпазон радыёвяшчання. Беларускае радыё знаёміла сваіх слухачоў з новымі раманамі, апавесцямі, апавяданнямі, у якіх уздымаліся пералічаныя тэмы. У прыватнасці, раманы І. Шамякіна «Глыбокая плынь» і «У добры час», А. Кулакоўскага «Расстаёмся ненадоўга», І. Мележа «Мінскі напрамак» і іншых аўтараў сталі першымі ўзорамі чытанняў з працягам [2, с. 119]. Адпаведна, з’яўленне радыёсерыяла на Беларускім радыё прыпала на сярэдзіну ХХ ст.

Паралельна адбывалася развіццё беларускага радыётэатра. З 1960-х гг. па 1990-я гг. увага творчых кадраў дзяржаўнага радыё была найбольш скіравана на стварэнне радыёспектакляў, якія сталі больш дынамічнымі, з паглыбленымі думкамі і пачуццямі герояў, выразнымі псіхалагічнымі характарыстыкамі. Шырокі доступ на радыё атрымалі творы лепшых пісьменнікаў, якія пасля інсцэніравання пераўтвараліся ў аўдыяварыянце ў самастойныя ўзоры мастацтва.

Папулярызаванні літаратуры садзейнічала ў тым ліку фрагментарнае знаёмства радыёаўдыторыі з дасягненнямі айчынных аўтараў. У прыватнасці, у 1965 г. акцёрам В. Тарасавым былі агучаны выбраныя старонкі рамана І. Мележа «Подых навальніцы», І. Шацілам – з аповесці Я. Коласа «У Палескай глушы». Раздзелы з рамана І. Шамякіна «Снежныя зімы» ў 1969 г. прачытаў у радыёстудыі Л. Рахленка.

Практыка чытанняў выбраных раздзелаў з твораў беларускіх аўтараў працягнулася да канца ХХ ст., пра што сведчаць фондавыя запісы Беларускага радыё, якія зафіксавалі акцёрскае прачытанне М. Захарэвіч (урыўкі з рамана І. Мележа «Завеі, снежань», 1976; выбраныя старонкі рамана І. Чыгрынава «Плач перапёлкі», 1980), Ю. Авяр’янава (старонкі рамана П. Пестрака «Сустрэнемся на барыкадах», 1980), В. Анісенкі і М. Федароўскага (раздзелы з рамана І. Шамякіна «Атланты і карыятады», 1982), А. Сідаравай і В. Мароза (старонкі летапісу «Аповесць мінулых гадоў» у перакладзе У. Ягоўдзіка, 1996), І. Лапцінскага (старонкі гістарычнага рамана І. Шамякіна «Вялікая княгіня», 1996) і інш. Часам фрагментарнае агучванне літаратуры мела працяг у некалькіх серыях.

У 1990-я гг., калі адбыўся спад вытворчасці радыёспектакляў, у беларускім радыёэфіры радыёсерыялы загучалі ў павялічаным аб’ёме. Унікальная, на нашу думку, спроба стварэння літаратурнага радыёсерыяла прадпрынята ў 1998 г., калі да аўдыяльнага ўвасаблення твора У. Караткевіча «Каласы пад сярпом тваім» быў прыцягнуты прадстаўнічы акцёрскі калектыў у складзе А. Пастрэвіч, Н. Качатковай, П. Дубашынскага, А. Памазана, Л. Барташэвіч, А. Сідорчыка, А. Душачкіна, В. Магнаева, І. Лапцінскага, А. Вінярскага. Атрымалася пастановачнае чытанне, якое мяжуе жанры радыёсерыяла і радыёінсцэніроўкі, а таксама спалучае ў розных частках твора як ансамбле-

вае, так і манавыкананне. Па тэхнічных прычынах не ўсе часткі аўдыязапісу захаваліся да нашых дзён у першапачатковым шматгалосным варыянце, страчаныя фрагменты некалькі гадоў таму дачытаў артыст Беларускага радыё А. Вінярскі.

Бясспрэчна, форма манавыканання літаратурнага радыёсерыяла была больш распаўсюджанай па некалькіх прычынах, сярод іх – эканомія фінансавых выдаткаў і спрошчаны тэхналагічна-вытворчы працэс. Мастацкі выканальніцкі ўзровень серыялаў забяспечваўся прафесійнымі акцёрамі і гукарэжысёрамі, якія аздаблялі творы музыкай. Паколькі найбольш важным выразным сродкам у радыёсерыяле з’яўляецца прамоўленае слова, музычнае афармленне ў чытаннях з працягам было мінімальным. Выбраныя запісы 1990-х гг. захавалі майстэрства акцёраў А. Уладамірскага (Я. Колас, «Новая зямля», 1994; І. Шамякін, «Вялікая княгіня», 1995), І. Кургана (А. Міцкевіч, «Пан Тадэвуш, альбо Апошні наезд на Літве», пераклад Я. Семяжона, 1995; К. Чорны, «Скіп’ёўскі лес», 1996; У. Караткевіч, «Чазенія», 1997), А. Лабуша (І. Мележ, «Людзі на балоце», 1996) і інш.

Падсумоўваючы вынікі развіцця літаратурна-мастацкага вяшчання на Беларускім радыё ў другой палове XX ст., можна сцвярджаць, што гэта быў час высокіх узораў радыёмастацтва і даволі шырокага тэматычнага і жанравага дыяпазону. Даследчык мастацкага радыёвяшчання Д. Яканюк назваў той перыяд унікальнай эпохай у гісторыі не толькі айчыннага радыёвяшчання, але і ўсёй беларускай культуры. Радыёаўдыторыя праз высокапіетэтны склад артыстаў і літаратараў атрымлівала ўнікальны і магутны імпульс высокіх пачуццяў і эмоцый, якія могуць узбудзіць толькі таленавітае і высокае мастацтва [4, с. 63]. Аднак падкрэслім, што вызначальнымі творамі літаратурна-драматычнага вяшчання ў той час былі не радыёсерыялы, а радыёспектаклі.

Сітуацыя цалкам змянілася ў XXI ст. Пасля чарговай рэформы на Беларускім радыё ў пачатку 2000-х гг. адбыліся рэбрэндыннг, змена спецыялізацый каналаў і радыёстанцый (у 2002 г. з’явіўся канал «Культура»), а таксама перагляд вяшчальнай палітыкі. Як пісаў Д. Яканюк, на дзяржаўным радыё быў ліквідаваны радыёспектакль і ў цэлым радыёдраматургія «як від» [4, с. 43]. На змену радыёспектаклям у пачатку новага стагод-

дзя прыйшлі радыёсерыялы, якія сфарміравалі вызначальны кірунак літаратурна-мастацкага вяшчання і яго колькасны паказчык.

Каб задаволіць патрэбу сучаснага радыёслухача ў літаратуры высокай якасці, спрыяць папулярызацыі нацыянальных і сусветных літаратурных здабыткаў, развіваць густы аўдыторыі і прывіваць любоў да літаратуры, у сетцы спецыялізаванага канала «Культура» з'явіліся перадачы «Беларуская анталогія» (праз некаторы час праект быў перайменаваны ў «Літаратурную анталогію») і «Бестселер». Хронаметраж кожнай перадачы складаў 30 хвілін.

Змест перадачы «Літаратурная анталогія» быў пабудаваны на серыйным агучванні твораў беларускіх аўтараў. У праекце падтрымліваліся традыцыі літаратурна-мастацкага вяшчання мінулага стагоддзя, калі тэкст агучваўся прафесійным акцёрам пад музычны акампанемент, што стварала і дапаўняла атмасферу аўдыятвора, аддзяляла яго розныя часткі, уплывала на псіхэмацыянальны стан выканаўцы і, у выніку, фарміравала агульнае ўспрыняцце радыёсерыяла ў слухачоў. Такі прынцып вытворчасці радыёсерыяла і яго афармлення застаецца актуальным у нашы дні.

Да стварэння чытання з працягам у «Літаратурнай анталогіі» ў розныя гады запрашаліся акцёры мінскіх тэатраў М. Захарэвіч (Я. Сіпакоў, «Зялёны лісток на планеце Зямля», 2008), А. Сідарава (П. Васючэнка, «Дванаццаць подзвігаў Геракла», 2009), А. Гарцуеў (У. Караткевіч, «Дзікае паляванне караля Стаха», сумесна з А. Сідаравай, 2014), В. Шушкевіч (М. Стральцоў, «Загадка Багдановіча», 2017), У. Рагаўцоў (Я. Баршчэўскі, «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях», 2021) і інш. У агучванні твораў айчыннай літаратуры былі таксама задзейнічаны артысты Беларускага радыё Л. Пташук (Э. Ажэшка, «Над Нёманам», 2007; В. Быкаў, «Альпійская балада» (2009), «Знак бяды» (2021), «Пайсці і не вярнуцца» (2022); І. Мележ, трылогія «Палеская хроніка», 2021–2023), А. Аўчыннікаў (К. Тарасаў, «Пагоня на Грунвальд», 2011), М. Захарыя (І. Шамякін, «Трывожнае шчасце» (2020) і «Крыніцы» (2023); Л. Рублеўская, «Авантуры Пранціша Вырвіча, шкаляра і шпега», «Авантуры студыёзуса Вырвіча», 2020; І. Чыгрынаў, «Апраўданне крыві», 2021; Г. Марчук, «Крык на хута-

ры», 2021; М. Прохар, «Восень у Вільнюсе», 2021), У. Трапянок (В. Драгавец, «Запозненае прызнанне», 2017–2018), А. Вінярскі (М. Гарэцкі, «На імперыялістычнай вайне», 2007; У. Караткевіч, «Чорны замак Альшанскі», 2020), В. Кернажыцкая.

Акцёры мінскіх тэатраў і артысты Беларускага радыё былі задзейнічаны ў стварэнні літаратурна-мастацкага праекта «Бестселер», нападзенне якога базіравалася на выкарыстанні твораў замежных аўтараў. На агучванне радыёсерыялаў запрашаліся А. Сідорчык (Д. Лондан, «Марцін Ідэн», 2004; У. Багамолаў, «У жніўні сорак чацвёртага...», 2005), А. Сідарава (Б. Васільеў, «А досвіткі тут ціхія», 2009), А. Пастрэвіч (У. С. Моэм, «Тэатр», 2010), У. Рагаўцоў (Э. Хемінгуэй, «Стары і мора», 2012; Э. М. Рэмарк, «Трыумфальная арка», 2014) і інш.; Л. Пташук (Г. дэ Мапасан, «Жыццё», 2005), А. Вінярскі (Д. К. Джэрэм, «Трое ў лодцы, не лічачы сабакі», 2005; Д. Байран, «Дон Жуан», пераклад – У. Скарынкін, 2008; Я. Гашэк, «Прыгоды ўдалага салдата Швейка», 2009; У. Набокаў, «Абарона Лужына», 2010; Г. Уэлс, «Вайна сусветаў», 2014; О. Уайлд, «Партрэт Дарыяна Грэя», 2019; М. Гогаль, «Мёртвыя душы», 2020; Ф. Дастаеўскі, «Злачынства і кара», 2021–2022), А. Аўчыннікаў (Ф. С. Фіцджералд, «Вялікі Гэтсбі», 2010), В. Кернажыцкая. Узоры творчасці замежных літаратараў гучалі ў перакладзе на беларускую і рускую мовы.

Пералічаныя творы гучалі ў эфіры ў поўным аб'ёме, колькасць серый у эфіры займала па працягласці ад аднаго тыдня да некалькіх месяцаў. Выключэннем можна назваць раман Л. Талстога «Ганна Карэніна», у якім для радыёварыянта, што гучаў у 2010 г., былі скарачаны некаторыя сюжэтныя лініі (рэдактар – К. Агеева, выканаўца – А. Сідарава), што не характэрна для жанру «радыёсерыял».

Выход перадачы «Бестселер» працягваўся да другой паловы 2010-х гг., пасля з'явіўся літаратурна-мастацкі праект канала «Культура» («Радыёбібліятэка») з трансляцыяй запісаў з фондаў Беларускага радыё. У перадачы «Літаратурная анталогія» таксама адбыліся змены, звязаныя з падборам літаратуры: цяпер у праекце гучаць як беларускія, так і замежныя творы. Згодна з сучаснымі вытворчымі ўмовамі ў чытках з працягам заняты артысты Беларускага радыё Л. Пташук, А. Вінярскі, М. Захарыя. Гэтыя выканаўцы задзейнічаны таксама ў стварэнні ін-

шых літаратурна-мастацкіх перадач канала «Культура», сярод якіх можна прыгадаць «Радыёсерыял» (выходзіць з 2022 г., хронаметраж – 15 хвілін) і «Чароўны куфэрак» (з 2020 г., хронаметраж – да 15 хвілін) з агучваннем захапляльнай літаратуры для дзяцей і дарослых аўтараў розных краін.

Падсумоўваючы, адзначым, што беларускі літаратурны радыёсерыял з’явіўся ў эфіры ў сярэдзіне ХХ ст., фарміраваўся з чытанняў фрагментаў ці твораў у поўным аб’ёме. Перыядам росквіту радыёсерыяла стала ХХІ ст. Прынцып стварэння радыёсерыяла застаецца нязменным – агучванне пераважна адным выканаўцам узораў айчыннай і сусветнай літаратуры ў поўным аб’ёме з музычным афармленнем, якое адыгрывае пераважна прыкладную функцыю. Хронаметраж аднаго выпуску сучасных беларускіх радыёсерыялаў для аўдыторыі розных узростаў вар’іруецца ад 15 да 30 хвілін, колькасць серый залежыць ад аб’ёму літаратурнай першакрыніцы і можа ахопліваць перыяд да некалькіх месяцаў гучання ў эфіры.

1. Зарва, М. В. Слово в эфире. О языке и стиле радиопередач / М. В. Зарва. – М. : Искусство, 1977. – 180 с.

2. Радкевіч, Я. Р. Беларускае радыё: гісторыя, перспектывы развіцця / Я. Р. Радкевіч. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1983. – 197 с.

3. Трапянок, У. А. Спецыфіка развіцця радыётэатра ў медыяпрасторы Беларусі / У. А. Трапянок ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск : БДУКМ, 2019. – 208 с.

4. Яконюк, Д. Л. Радиовещание и художественная радиожурналистика / Д. Л. Яконюк. – Минск : Энциклопедикс, 2015. – 276 с.

УДК 7.046.1(315)+[2-144:398.34](510)

**Уюнь Тана,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ДУХОВНЫЕ ПОКРОВИТЕЛИ КИТАЙСКОЙ СЕМЬИ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ**

**Аннотация.** Рассматриваются примеры произведений современного китайского искусства, в которых запечатлены духовные покровители семьи (домашнего очага, дверей, богатства, детей), показано своеобразие

их художественного воплощения в ксилографии, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве. Тема представляет научный интерес с точки зрения сохранения и популяризации института традиционной семьи через разные формы художественного творчества.

**Ключевые слова:** духовные покровители семьи, китайское искусство, художественный образ, ксилография, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

**Wuyun Tana,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

### **SPIRITUAL PATRONS OF THE CHINESE FAMILY AND THEIR REFLECTION IN CONTEMPORARY ART**

**Abstract.** The article examines a few examples of works of modern Chinese art, which depict the spiritual patrons of the family (hearth, door, wealth, children), shows the originality of their artistic embodiment in woodcut, sculpture, decorative and applied art. The topic is of scientific interest from the point of view of preserving and popularizing the institution of the traditional family through various forms of artistic creativity.

**Keywords:** spiritual patrons of the family, Chinese art, artistic image, woodcut, sculpture, decorative and applied arts.

В основе традиционной китайской семьи лежит культ духов-покровителей, которые отождествляются со всеми аспектами жизни человека, как духовной, так и материально-бытовой. Среди духовных покровителей семьи особое место отведено духу дверей (Мэнь-шэнь), домашнего очага (Цзао-шэнь), богатства (Чжао Гунмин) и покровительнице детей (Гуань-инь). Их изображения часто размещают в гостиной дома, на кухне, на двери и т. д.

Бог дверей – это покровитель, который по распространенным в фольклоре и даосизме представлениям охраняет двери дома. Традиционно во время Нового года изображения Мэнь-шэня помещают на двери, чтобы отпугнуть злых духов и защитить благополучие семьи. Самое раннее изображение божества появилось еще в тотемическую эпоху, когда люди вешали на двери резные деревянные головы животных. В древней книге Да Юй «Шань Хай Цзин» (период Сражающихся царств до ранней династии Хан, начало V в. до н. э. – I в. н. э.) отмечено, что Бог двери отвечает за поимку демонов и чудовищ, угро-

жающих благополучию семьи, а также защищает от бедствий и разрушений. Божество владело искусством борьбы на мече, было злобно и бесстрашно. Согласно мифологическим представлениям, именно ему отведена роль духовного покровителя китайской семьи [5, с. 136].

Мастер из провинции Гуандун Сяо Хуанмин (1973) при создании произведений с изображением богов дверей сочетает лучшие достижения традиционной народной живописи и инновационные приемы в искусстве. Принимая во внимание целостность изображения и особенности формы, он учитывает композиционные основы рисунка в соответствии с размером двери. Внимание в картинах уделяется передаче мимики персонажей, детализации комплекса костюма. Автор мастерски использует колористические возможности, потенциал накладных элементов (золотая фольга в декоре костюма и т. д.) в создании трехмерного эффекта.

Изобразительные варианты образа Мэнь-шэня представлены в ксилографии Тантоу (Боги Шэнь Шу и Юй Лэй, облаченные в доспехи). Их фигуры изображают с каждой стороны входной двери: Шэнь Шу – на востоке, Юй Лэй – на западе. Покровители известны как судьи, способные отличить добро от зла. Широко представлены также изделия из нефрита с изображением духовных покровителей семьи. Обращает на себя внимание творческий стиль художника, резчика по нефриту Жэнь Юнхуэя (1980), который использует прием «лю-бай» в произведении «Бог двери» (2019). Продуманные пустоты способствуют ощущению безграничного пространства как концепции и демонстрируют высокое качество материала (яшмы и белого нефрита). Произведения Жэнь Юнхуэя отличаются индивидуальной творческой манерой, отвечают художественным «запросам» зрителя, поскольку являются носителями национального культурного кода.

Бог очага (кухни) выполняет две функции: он отвечает за пищу и питье, понимание добра и зла. Впервые Цзао-шэнь стал почитаться во времена династии Шан (1600–1046 гг. до н. э.). Традиционно на кухне отводили специальное место для фигуры покровителя, на стене висели картины с его изображением. Люди поклонялись божеству во время китайского малого новогоднего сочельника (Север: 23-й день лунного месяца; Юг:

24-й день). В книге «Стихи для Бога очага» династии Сун описывается, что Бог очага отвечал за добычу пищи, проверял, что делают для этого люди, и сообщал информацию Императору небес. Он пользуется уважением и поклонением всего китайского народа [2, с. 50].

Показательным изображением Цзао-шэнь является ксилография Янцзябу из провинции Шаньдун, созданная мастерами в начале XX в. Метод производства ксилографии известен и предполагает покраску, гравировку, печать и монтаж. Сначала художники используют ветки ивы, угольные палочки, ладанную золу для прорисовки контура картины. Далее наклеивают их на деревянные доски для резьбы, печатают и вручную добавляют рисунок. Яркие цвета (символика красного, желтого, синего цветов основана на концепции феодальной иерархии) и уникальные народные промыслы придают ксилографии художественный эффект, подобный рельефу. В 2006 г. ксилография Янцзябу была включена в список нематериального культурного наследия Китая [6, с. 113].

Как правило, это изображение Бога очага и его жены, сопровождающееся текстом «Творите много добрых дел на небесах и берегите людей на земле». Слева и справа находятся два божества, которые держат «хороший и плохой кувшины», собирают информацию для императора о ежегодной жизни семьи. В верхней части изображения находится китайский календарь.

С точки зрения композиции, изображения покровителей двери и очага основаны на схеме «неполной симметрии и баланса» современной китайской живописи. Графика и макет экрана создают ощущение комфорта и гармонии. Но поскольку симметричные формы лишены разнообразия, художники меняют некоторые элементы, придавая картине вариативность и сохраняя при этом баланс (регулируют размер фигур, колористический контраст и т. д.).

Бог богатства Чжао Гунмин отвечает за материальное благополучие. Согласно существующим представлениям, он появился в период Северной и Южной династий (420–589), упоминается в книге «В поисках богов». К эпохе династии Юань (1271–1368) деяния Бога были зафиксированы [1, с. 12]. До сих пор в народной культуре сохранился обычай поклонения ему в пятый день первого месяца лунного календаря [3, с. 63].

Храм Бога богатства расположен в г. Сиане провинции Шэньси (династия Мин, 1522–1566). Перед воротами храма находится скульптура Чжао Гунмина, созданная в 1996 г. известным художником, директором Национального художественного музея Китая У Вэйшанем (1962). Духовный покровитель изображен в доспехах, в окружении рогов изобилия, золотых слитков, жемчуга и других сокровищ. У Бога богатства много скульптурных форм, некоторые дополняются лежащим за ним тигром, который оберегает источник богатства.

Богиня Гуаньинь оберегает детей. Неоспорима ее роль, которая неоднократно подчеркивалась китайскими исследователями. Это связано еще с феодальными представлениями о большом количестве детей для укрепления и благополучия семьи [4, с. 25].

Известно храмовое скульптурное изображение Гуаньинь в г. Сямэнь провинции Фуцзянь. Автором высеченного из цельного гранита произведения высотой 8,8 м является представитель «Хуэйаньской резьбы по камню» Ван Вэньшэн (1951). Он участвовал в проектировании и строительстве объектов искусства резьбы по камню, старинных садовых построек, реставрации многих национальных объектов. Кроме того, художник в 1989 г. создал «метод установки трехточечного позиционирования крупномасштабной скульптуры со стереоскопическим усилением и излучением», который решил проблему сборки крупномасштабных скульптурных произведений в открытом пространстве.

Богиня Гуаньинь представлена в образе матери с маленьким ребенком на руках. Ее голова увенчана короной, а также ожерельем из жемчуга и нефрита, олицетворяющего чистоту и достоинство. Гуаньинь ступает на лотос, который в данном случае является метафорой бескорыстной материнской любви.

Характеристики образов духовных покровителей китайской семьи отличаются разнообразием. Каждый из них, преодолевая время и влияние тенденций современного мира, нашел художественное воплощение в разных видах китайского искусства. В наше время эти образы унаследовали характеристики древних знаний, что отразилось в выборе формы, композиции, колористической системы, отвечающих смысловому наполнению создаваемых произведений.

1. *Лу Вэй*. Вера в Бога богатства / Лу Вэй. – Пекин : Наука, 1994. – 284 с. – На кит. яз.: 吕威. «财神信仰» [М]. 北京: 学苑杂志社, 1994. – 284 页.

2. *Лю Сичэн*. Легенда о Боге очага / Лю Сичэн. – Пекин : Китайское общество, 2006. – 219 с. – На кит. яз.: 刘锡诚. «灶王爷传说» [М]. 北京: 中国社会出版社, 2006. – 219 页.

3. *Чжан Сюэпин*. Эволюция образа Чжао Гунмина, Бога богатства / Чжан Сюэпин. – Пекин : Мир культурных реликвий, 2016. – № 5. – С. 61–63. – На кит. яз.: 张雪萍. «财神赵公明形象的演变» [J]. 北京: 文物天地出版社, 2016 (5). – 页 61–63.

4. *Чжан Чжижэ*. Словарь китайских буддийских иероглифов / Чжан Чжижэ. – Аньхой : Хуаншань, 2006. – 1426 с. – На кит. яз.: 张志哲. «中华佛教人物大辞典» [М]. 安徽: 黄山书社出版社, 2006. – 1426 页.

5. *Чжао Лилин*. Краткое обсуждение древних китайских мифов и легенд / Чжао Лилин, Чжоу Цзиньшэн. – Хубэй : Журнал Технол. ун-та Хубэй, 2008. – № 6. – С. 136–137. – На кит. яз.: 赵丽玲, 周金声. «中国古代神话传说简论» [J]. 湖北: 湖北工业大学学报, 2008 (6). – 页 136–137.

6. *Чжоу Сяоцзян*. Исследование цвета в ксилографии Янцзябу / Чжоу Сяоцзян. – Хэнань : Красота и время, 2022. – № 9. – С. 112–114. – На кит. яз.: 周晓江. «杨家埠木版画中的色彩研究» [J]. 河南: 美与时代出版社, 2022(9). – 页112–114.

УДК 391(476):687.16"19/20"

**А. А. Хадкевич,**

*аспирант кафедры теории и истории искусства  
учреждения образования «Белорусский государственный университет  
культуры и искусств»*

## **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НАРОДНОГО БЕЛОРУССКОГО КОСТЮМА В СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI в.**

**Аннотация.** Рассматривается белорусский народный костюм как основа сценического образа. Актуальность данной темы обусловлена ориентированностью творческих коллективов на народную одежду, традиции и декоративно-прикладное искусство. Выделяются три вида белорусского сценического костюма: фольклорный, постфольклорный и стилизованный. На примерах костюмов народного ансамбля песни «Вязанка» (автор – И. П. Забавская) и ансамбля народной песни «Лиля» анализируются постфольклорные и стилизованные сценические костюмы.

**Ключевые слова:** народный костюм, сценический образ, сценический костюм, белорусский орнамент, постфольклорный костюм, стилизованный сценический костюм.

**A. Khadkevich,**

*Postgraduate student of the Department of Theory and History of Art  
of the Educational Institution  
"Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **INTERPRETATION OF BELARUSIAN FOLK COSTUME IN STAGE IMAGES IN THE SECOND HALF OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY**

**Abstract.** The Belarusian folk costume is considered as the basis of the stage image. The relevance of this topic is due to the focus of creative teams on folk clothing, traditions and arts and crafts. There are three types of Belarusian stage costume: folklore, post-folklore and stylized. Using examples of the costumes of the folk song ensemble "Vyazanka" (author – I. Zabavskaya) and the folk song ensemble "Lileya", the author analyzes such of them as post-folklore and stylized.

**Keywords:** folk costume, stage image, stage costume, Belarusian ornament, post-folk costume, stylized stage costume.

Сценический образ – это форма, которую воплощает артист на сцене. Образ создается в общей системе художественного выступления, существует по законам восприятия, взаимодействует с пространством и временем, служит инструментом познания. В состав данного понятия входят поведение, костюм, грим, пластика тела, жесты и мимика.

Костюм является важнейшей частью выступления, которая помогает создать сценически выразительный образ, а также произведением искусства, построенном на определенных законах композиции, главными компонентами которой являются силуэт, линии, пропорции, состав, цвет, декор и фактура ткани [5, с. 8]. Сценический костюм – это целостный комплекс, состоящий из одежды, макияжа, прически, обуви и аксессуаров. Он делится на такие виды, как театральный, танцевальный, цирковой, ансамблевый, сольный, для ведущих [3]. Костюмы помогают актерам изобразить возраст персонажей, гендерную принадлежность, профессию, социальный класс, индивидуальность, передать информацию об историческом периоде или эпохе, географическом местоположении, времени суток, а так-

же о времени года или погоде театрального представления. При проектировании костюмов учитывается, какой именно образ в итоге предстанет перед зрителем.

Белорусский сценический костюм делится на фольклорно-аутентичный, постфольклорный и стилизованный. Фасон костюма выражает национальный характер и стремится в различных интерпретациях сохранить народный белорусский строй.

Костюмы народного ансамбля песни «Вязанка» Вязьевского сельского Дома культуры Осиповичского района являются ярким примером постфольклорного белорусского сценического костюма. Коллектив создан в 1986 г., а в 2000 г. ему было присвоено звание «народный». Руководитель и участник ансамбля – Н. Г. Забавский [2]. Над сценическими костюмами для коллектива работали концертмейстер И. П. Забавская и одна из солисток ансамбля. Они расшили одежду белорусским узором. И. П. Забавская начала интересоваться вышивкой в 2014 г., в качестве примера орнамента для ее первой работы был взят аутентичный костюм жительницы Осиповичского района, родившейся в 1926 г. [4]. На изготовление потребовалось несколько месяцев: это была мужская вышитая «кашуля», которая используется в выступлениях и сегодня. Пошивом и отделкой орнаментом костюмов для коллектива занимались И. Забавская, Р. Парамонова, И. Малиновская и Г. Гуляева. Поскольку данная работа требует больших затрат времени, усидчивости и терпения, то для создания женского постфольклорного костюма из сорочки, фартука и юбки с вышитым узором по льну нитями мулине требуется около года. В 2020 г. для руководителя ансамбля народной песни «Вязанка» И. П. Забавская сшила и вышила «кашулю», которая была удостоена гран-при на республиканском празднике «Купалье» («Александрия собирает друзей»).

При изготовлении сценического костюма И. П. Забавская акцентирует внимание на аутентичном строе Осиповичского района, изучает его особенности, возрождает и популяризирует народное искусство. Характерной чертой постфольклорных костюмов является аутентичный вышитый орнамент, в состав которого входит множество геометрических узоров из гребенчатых ромбов, означающих женское начало, плодovitость, весну. Орнамент группируется в полосы красного цвета и выши-

вается на воротнике, манжетах, в плечевой части рукава, подолах юбок. Он имеет магическое значение и выполняет роль оберега.

Женский костюм в ансамбле «Вязанка» состоит из сорочки (*кашулі*), передника (*фартуха*), юбки, головного убора, пояса, украшений, туфель, реже встречается безрукавка (*гарсэт*). В мужском костюме сочетаются рубашка, штаны, пояс, сапоги и головной убор. Основным элементом постфольклорного костюма является белая льняная сорочка туникообразного кроя. Она отличается воротником стойкой (или с широкой откидной частью), завязывается спереди лентой. Женщины носят суконные длинные юбки разных цветов: затемненные, оттенков красного, зеленого, коричневого тонов или цветные с вертикальными полосами, клеткой. Белый фартук сшивали с двух сторон, украшали низ вышивкой, по краю делали кружевную вставку. Мужчины надевают штаны из плотного льняного материала натурального цвета. Безрукавка у женщин из красной или черной ткани, приталенного силуэта, а ее длина варьируется от линии талии до середины бедер. Головной убор является обязательной частью сценического женского и мужского наряда. Женщины покрывают волосы платком, на который сверху наматывают жгут, реже на более взрослых участницах встречается «*намітка*». Завершают женский сценический костюм черные туфли на небольшом каблуке, красные бусы и серьги. Мужчины выступают в соломенных шляпах и черных сапогах. Дополняют образы сотканые на бёрдах орнаментальные пояса. Ансамбль «Вязанка» является лауреатом областных, республиканских, международных фестивалей как за свои творческие достижения, так и за сценический белорусский народный костюм.

Стилизованные белорусские сценические костюмы создаются на основе характеристик народного строя. На выступлениях в них специализируется ансамбль народной песни «Лилея». С 2012 г. творческий коллектив популяризирует белорусские традиции, исполняет народные и авторские произведения. Проводятся экспедиции, записываются на диктофон и воспроизводятся аутентичные напевы. Участники коллектива не являются профессиональными артистами. Художественный руководитель ансамбля «Лилея» Т. А. Давыдюк – единственная участ-

ница с дипломом солистки народного жанра, член Белорусского союза музыкальных деятелей, начальник отдела документационного обеспечения и архива. Ансамбль «Лилея» неоднократно становился обладателем гран-при Международных фестивалей, лауреатом песенных конкурсов и выступал с концертной программой как в Беларуси, так и за рубежом (в Армении, Чехии, Польше и Латвии).

В сценических белорусских народных костюмах ансамбля ярко выражен национальный колорит. При проектировании сценической стилизованной одежды участники с художественным руководителем ансамбля Т. А. Давыдюк обращались к профессионалам [1]. Специалисты изучали историю народного костюма, что способствовало сохранению основных композиционных приемов и образной целостности, заложенной в народной одежде.

Сценические костюмы ансамбля «Лилея» разнятся по степени стилизации в зависимости от исполняемого артистами произведения. Коллектив специализируется на фольклорных акапельных и народных песнях в современной интерпретации. Исполнение народных песен дополняет стилизованный костюм, спроектированный дизайнером для коллектива в белорусском стиле. Костюмы декорируются растительными и геометрическими узорами. Цветовую гамму стилизованного образа представляет красный, зеленый и белый. В женский костюм входят белая сорочка и фартук, зеленая жилетка, клетчатая юбка, белые сапоги, красные серьги и бусы, орнаментальный пояс, цветочный венок. Фартук размещается на боковой части костюма, создавая новое пластическое решение комплекса. С другой стороны от талии по юбке объемно свисает стилизованный пояс с орнаментальными мотивами. На рукавах и вдоль центральной части с одной стороны жилетки располагается ромбогеометрический узор. Мужской костюм состоит из белой сорочки с орнаментом, красного пояса, зеленых штанов, клетчатого бело-зеленого удлиненного пиджака, черных сапог.

Сценический костюм наравне с артистом играет важную роль в выступлении, поскольку создает характерный художественный образ, подчеркивает строгость силуэта, богатство и разнообразие форм. При разработке сценических костюмов учитывается содержание и замысел исполнения.

1. Басик и Давыдюк: как создаются костюмы для ансамбля народной песни [Электронный ресурс] // Sputnik Беларусь. – Режим доступа: <https://sputnik.by/20171122/basik-i-davydyuk-kak-sozdayutsya-kostyumu-dlya-ansamblya-narodnoj-pesni-1032069480.html>. – Дата доступа: 04.05.2023.

2. Народные коллективы Осиповичского района [Электронный ресурс] // Электронная книга «Память. Осиповичский район». – Режим доступа: <https://pamyat-osipovichi.by/narodnye-kollektivy-osipovichskogo-raiona>. – Дата доступа: 13.05.2023.

3. Особенности пошива карнавальных и сценических костюмов [Электронный ресурс] // Фиеста Dance. – Режим доступа: <https://fiestavn.ru/2019/01/28/osobennosti-poshiva-karnavalnyh-i-stsenicheskikh-kostyumov/>. – Дата доступа: 12.05.2023.

4. Паровозы, аутентичная вышивка, тыквенный латте и обрядовые песни – чем очаровывает Осиповичская земля [Электронный ресурс] // Могилев. обл. исп. к-т. : официальный сайт. – Режим доступа: <https://mogilev-region.gov.by/news/parovozy-autentichnaya-vyshivka-tykvennyu-latte-i-obryadovye-pesni-chem-ocharovyvaet>. – Дата доступа: 15.05.2023.

5. Степанова, К. А. Костюм и эпоха: (О художественной выразительности костюма на сцене, на примере исторического костюма Западной Европы XV–XVIII вв.) : учеб. пособие / К. А. Степанова. – М. : ГИТИС, 1978. – 95 с.

УДК 7.071.2:791.234(510)"1937/1949"

**Ху Цзянхуа,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ОБРАЗ ТАНЦОВЩИЦ В КИТАЙСКИХ ЭТИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ 1937–1949 гг.**

**Аннотация.** Исследуются китайские игровые фильмы, относящиеся к направлению «этические фильмы», выявляются их характерные особенности. Рассматривается исторический и общественно-политический контекст 1937–1949 гг. и его влияние на кинематограф. Выявляется специфика этических фильмов, созданных в различных регионах Китая. Анализируются отдельные этические фильмы, а также особенности воплощения в них образа танцовщиц.

**Ключевые слова:** кино, китайский кинематограф, игровой фильм, этический фильм, танцор, образ танцовщиц.

**Hu Jianghua,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **THE IMAGE OF A DANCER IN CHINESE ETHICAL FILMS 1937–1949**

**Abstract.** The article examines Chinese feature films, which belong to the direction of "ethical films" and reveals their specificity. The author examines the historical and socio-political context of 1937–1949 and its influence on cinema reveals the specifics of ethical films created in different regions of China, analyzes individual ethical films, as well as the features of the embodiment of the image of a dancer in them.

**Keywords:** cinema, Chinese cinema, feature film, feature film, ethical film, dancer, image of dancer.

Специфика китайских фильмов, созданных с 1937 по 1949 гг., обусловлена историческими событиями и общественно-политической ситуацией, сложившейся в эти годы. Сопrotивление внешней агрессии Японии и консолидация патриотических сил с 1937 г. по 1945 г., а затем внутренний раскол отразились на кинематографе. В этот период кинопроизводство сосредоточилось в Шанхае, где существовало под гнетом цензуры, пресекающей создание фильмов с антияпонскими настроениями. В этой ситуации фокус сместился на коммерческое кино, этические фильмы в том числе. В то же время в Гонконге возникла волна фильмов патриотической и национально-освободительной направленности, что также нашло отражение в этических фильмах.

Этические фильмы («луньли пянь») – это отдельное направление в китайском кинематографе. Сюжеты этических картин сконцентрированы на межличностных отношениях, проблемах семьи и брака, а также на определенных социальных темах [1, с. 102]. В них преобладает мелодраматическая жанровая доминанта, четкое разделение на добро и зло, правильное и неправильное и т. д., что приводит к драматическому конфликту морально-этического характера. Появление и популярность дан-

ного направления фильмов в Китае неслучайны и базируются на тысячелетиями укоренявшейся «семейной культуре», ставшей одним из фундаментов китайского мировоззрения.

Среди этических фильмов данного периода можно выделить фильм 1937 г. «Три гибкие танцующие девушки» режиссера Чен Кенграна. Фильм кинокомпании «Ихуа» относится к направлению «мягкие этические фильмы» («жуань син луньли пянь»), характеризующемуся дистанцированием от политических проблем, развлекательным характером. В фильме рассказывается о жителях большого города и психологии любви. В центре повествования – трагическая история трех молодых танцовщиц, которые встретили свою любовь, но по различным причинам ее лишились.

Под профессией танцовщицы в данном случае подразумевается такое явление, как «танцующие девушки» («уну»), работавшие в многочисленных танцевальных залах и клубах Шанхая. Для Китая это было достаточно новым явлением, начавшим распространяться в период расцвета Шанхая в начале 1930-х гг. Суть работы заключалась в том, что гости приобретали билеты перед входом в зал, а затем выбирали «уну» для совместных танцев и общения. Оплата такой работы была низкой. Как отмечают исследователи, благодаря совокупности коммерческого и культурного влияния, посещение ночного клуба и профессиональных танцев быстро интегрировалось в китайскую культуру, и это привело к росту количества женщин, работающих в танцевальных залах» [2, с. 30]. В фильме «Три гибкие танцующие девушки» показаны трагические женские судьбы, наполненные страданиями и неудачами в любви, а также показана сложная атмосфера социального низа.

В 1937 г. на экраны вышел фильм «Новогодние деньги», снятый режиссером Чжан Шичуанем. В качестве связующего звена в цепи историй здесь выступает серебряная монета, которая попадает в руки разных представителей китайского общества. Одной из героинь является Цзян Сюся, которая из-за разрыва с любимым человеком вынуждена стать танцовщицей. Несмотря на успех в танцевальном зале и окружающую ее роскошь, Цзян Сюся не может принять такой образ жизни, что приводит ее к отказу от этой работы и вступлению на путь ан-

тияпонской деятельности. Режиссер демонстрирует огромный разрыв между разными периодами жизни героини, показывая ее путь от звезды танца к женщине-воительнице, твердо верящей в сопротивление.

В 1938 г. режиссер Чэньцин снял фильм «Кровь и слезы в танцевальном зале» о танцовщице Маньли, которая после смерти мужа осталась одна с маленькой дочерью на руках. Чтобы заработать деньги, Маньли начинает работать танцовщицей в Шанхае, а дочь Элань отправляет в деревню. По прошествии времени подросшая дочь находит мать. Чтобы закрыть долги Маньли, владелец танцевального зала принуждает работать в танцевальном зале юную Элань. Маньли убивает босса, рискуя своей свободой и жизнью. В картине показаны угнетение женщин и власть мужчин, однако здесь на первый план выходит образ матери, готовой пожертвовать собой во имя ребенка.

Можно констатировать, что одной из тем этических фильмов этого периода становится столкновение женщины, борющейся за свою жизнь, с патриархальным обществом, в котором женщина уже не занимает пассивную позицию, а вступает на путь борьбы. При этом жизнь танцовщицы показана как чрезвычайно тяжелая, а ее статус в обществе – как низкий.

В 1941 г. режиссеры Чжан Шичуань и Чжэн Сяоцю сняли фильм «Цветы, брызгающие слезами». Героинями картины являются три танцовщицы – Гу Сяомэй, Мими и Дин Сян. Каждая из них испытала преследование со стороны феодальной семьи и обман со стороны мужчин. Гу Сяомэй была обманута и попала в эмоциональный водоворот. Не в силах выбраться, она сходит с ума. В свою очередь Мими и Дин Сян становятся на путь служения своей стране. Каждый образ в фильме индивидуализирован: невинная и живая Мими; Дин Сян, обостренно чувствующая несправедливость; слабыхарактерная Гу Сяомэй. В отличие от фильма «Три гибкие танцующие девушки», танцовщицы в картине 1941 г. отличаются большей независимостью. Режиссер показывает их путь как преодоление, создавая и транслируя образы новых женщин.

Картина «Три женщины», снятая в 1947 г. режиссером Юэ Фэном, показывает жизнь женщин, живущих в послевоенном

Шанхае. Автор раскрывает характеры персонажей и выразительно показывает траектории их жизни. Так, одна из героинь, Ли Пин, узнав об измене мужа, забирает дочь и уходит. Она вынуждена начать танцевать в бальном зале, чтобы заработать деньги. Тяжелая жизнь, боль и страдания приводят ее к смерти.

Схожий образ можно увидеть в фильме 1947 г. «Повсюду слышатся птицы» режиссера Ту Гуанци. Картина посвящена истории Линь Чуцин, которая с детства была одинока и беспомощна. Чтобы зарабатывать на жизнь, она становится танцовщицей. Неудачи и разочарования в личной жизни, смерть дочери от тяжелой болезни приводят героиню к краху.

В этических фильмах исследуемого периода режиссеры сосредоточились на физической, эмоциональной и психологической боли, которую испытывали танцовщицы. Авторы показывают их прежде всего как женщин с непростой судьбой. Для них быть «танцующей девушкой» – это нежелательное и вынужденное решение. Каждая из героинь проходит свой путь, пытаясь вырваться из круга сложных обстоятельств жизни, что удается далеко не всем. Подобная направленность является продолжением традиции, заложенной в этических фильмах предыдущих лет, для которых был характерен выраженный дидактический характер. Однако этическим фильмам этого периода свойственен и новый ракурс. В отдельных фильмах присутствует тема национального освобождения и борьбы, присоединение к которой для женщин становится искуплением и новым смыслом жизни.

---

1. Лю Сибэй. Макроувеличение образа женщин – эволюция фильмов про женщин в китайских этических фильмах / Лю Сибэй // Аудиовизуальное. – 2021. – № 3. – С. 102–104. – На кит. яз.: 刘思贝. 微距放大女性本身 – 中国伦理电影之女性题材电影的风格流变[J]. 视听, 2021(03). – 页 102–104.

2. Чжоу Чжунмоу. О «мягких» этических фильмах компании «Ихуа» – на примере фильмов «Младшая сестра» и «Выносливая дочь» / Чжоу Чжунмоу // Новые фильмы. – 2020. – № 3. – С. 28–31. – На кит. яз.: 周仲谋. 论艺华公司的“软性”伦理片—以《小姊妹》《弹性女儿》为例[J]. 电影新作, 2020(3期). – 页 28–31.

**Е. А. Худинец,**  
*аспирант кафедры теории и истории искусства  
учреждения образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПОНИМАНИЯ ИМПРОВИЗАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО**

**Аннотация.** Исследуется синестетическое восприятие цвета художником Василием Кандинским, которое предопределило «музыкальность» звучания его картин. Концептуальное истолкование понятия «импровизация» как передачи внутренних импульсивных и спонтанных переживаний стало одним из ключевых источников вдохновения наряду с «импрессией» и «композицией» в творчестве живописца. На примере картин, условно объединяемых в серию «Импровизация», показывается специфика реализации импровизации в композиционном решении полотен.

**Ключевые слова:** XX век, Василий Кандинский, живопись, импровизация, музыка, синестезия, цвет.

**E. Hudinets,**  
*Postgraduate student of the Department of Theory and History of Art  
of the Educational Institution  
"Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **SYNESTHETIC FOUNDATIONS FOR UNDERSTANDING OF IMPROVISATION IN THE WORK OF WASSILY KANDINSKY**

**Abstract.** The synesthetic perception of color by the artist Wassily Kandinsky predetermined the "musicality" of the sound of his paintings. The conceptual interpretation of the concept of "improvisation" as the transmission of internal impulsive and spontaneous experiences has become one of the key concepts and sources of inspiration along with "impression" and "composition" in the artist's work. Using the example of paintings conventionally grouped into the "Improvisation" series, the author shows the specifics of the implementation of improvisation in the compositional design of the paintings.

**Keywords:** 20th Century, Wassily Kandinsky, Painting, Improvisation, Music, Synesthesia, Colour.

Импровизация в искусстве представлена в разных его видах: музыкальном, хореографическом, театральном, однако в изо-

бразительном искусстве она встречается редко. Примером использования импровизации в живописи XX в. является творчество Василия Кандинского. В поисках нового пути и перехода от экспрессионизма к абстракционизму художник пишет серию картин и определяет три понятия как источники вдохновения в концепции его живописи: импрессия, импровизация и композиция. Под «импрессией» (впечатление, как в импрессионизме) он представляет прямой отклик от природы и связь с окружающим миром, под «импровизацией» – внутренние переживания, которые импульсивны и спонтанны, так как являются внутренним отражением действительности, под «композицией» – произведения с уравновешенностью частей, как продуманная аранжировка симфонической композиции в музыке, только выраженная в форме и цвете.

Серия картин разных лет с единым названием «Импровизация» воплощает идеи художника. В трактате «О духовном в искусстве» В. В. Кандинский описывает создаваемый им «визуальный язык» красок, который он уподобляет языку музыки: «При помощи этого языка возможно выражение общих идей творца, через которые у зрителя создаются образы без привязки к точному изображению. Главная цель абстракционизма вызвать эмоции, передать внутренний мир, чувства художника в форме и цвете, образах, а не через прямое восприятие предметов, привычных изображений. Такие картины сложно анализировать, они передают замысел через чувственное восприятие. Однако не каждый зритель способен на такое тонкое восприятие и душевные вибрации, для которых нет слов. Наивысшая цель творца воспитывать и развивать это чувство» [1, с. 53]. Импровизация в музыке также понимается как нечто неуправляемое, но эмоционально хорошо ощущаемое именно в момент исполнения как музыкантом, так и зрителем. Большую роль могут сыграть такие нюансы, как настроение, состав определенных музыкальных инструментов и солистов, место, в котором исполняется музыка, техническая составляющая выступления. Другими словами, это исполнение без предварительной подготовки или особого намерения, порыв, который длится считанные мгновения, иногда минуты, но который всегда спонтанен и неповторим.

Импровизация в музыке в самом ее ярком виде представлена в джазе. В особой музыкальной форме она выделяется как контраст на фоне композиции, основной мелодии или мотива. Одним из важных, если не основополагающих жанров, повлиявших на развитие джаза, стал блюз.

Блюз – это наиболее комфортный и распространенный способ импровизации в музыке. Он имеет форму всего 12 тактов (в то время как самая частая квадратная форма джазового произведения 32 такта), разделенную на три части, две из которых похожи по гармонической структуре. Это также популярная форма для совместной импровизации на джем-сейшнах, где музыкантам не нужно заранее репетировать и обсуждать аранжировку, если принято решение играть блюз.

Термин «блюз» произошел от английского «blue», что значит как «унылый, подавленный», так и «голубой, синий». В определенных культурах, в том числе африканских, голубой и синий цвета являются символом траура [2, с. 69]. Некоторые джазовые композиторы на основе этого создавали определенные ассоциации в текстах и в названиях композиций. Например, джазовый музыкант Д. Эллингтон назвал свою известную балладу «Mood Indigo» (индиго – концентрированный синий цвет), другой выдающийся композитор Р. Роджерс своему джазовому стандарту дал название «Blue Moon» (впоследствии его исполняли не только джазовые музыканты, но и, например Элвис Пресли) [3, с. 371]. Среди названий джазовых произведений можно встретить «Blue Samba», «Blue Room», «Blue Train», «Blue Skies» и другие, в которых помимо блюзового лада (натуральный мажор с добавочными ступенями) есть указание на конкретный объект.

Для В. В. Кандинского цвет краски являлся отображением органов чувств, подобных физическому восприятию. Он считал, что синяя краска воздействует на душу. Этот цвет имеет склонность к углублению, за счет чего растет и набирает интенсивность в насыщенных тонах. В схожем описании синего в музыке художник отмечает, как этот цвет получает призывок человеческой печали; при переходе к светлым тонам приобретает более равнодушный характер, для человека далекий и безразличный, чем светлее – тем беззвучнее, пока не дойдет до глухого покоя и станет белым. В серии «Импровизаций»

в ряде работ синий является преобладающим цветом: «Импровизация 4» (1909), «Импровизация 9» (1910), «Импровизация 19» (1910), «Импровизация 26 (Гребец)» (1912).

В представлении В. В. Кандинского светло-синий цвет близок звуку флейты, а темно-синий подобен виолончели. Он пишет: «Углубляясь, синий, в своем звучании уподобляется звукам контрабаса, а в своей самой глубокой торжественной форме “равен звуку глубокого органа”» [1, с. 66]. Каждый инструмент или голос человека обладает своим уникальным тембром, определенной частотой колебания звуковых волн, в зависимости от строения, материала (у инструмента) или мышц и тканей (у человека). В зависимости от того, как музыкант оттачивает свое техническое мастерство и музыкальный слух, этот тембр раскрывается и помогает развивать музыкальную мысль, делая ее уникальной. Так, Д. Эллингтон как дирижер долгое время работал над тем, чтобы добиться особенного звучания в своем оркестре, которое по первым же звукам духовой секции сообщало бы слушателю о том, кто перед ними играет.

Другой цвет – киноварь – В. В. Кандинский описывал как пламя, которое привлекает и раздражает, на которое жадно смотрит человек, не отрывая взгляд. С музыкальной точки зрения этот цвет напоминал художнику фанфары, упрямый, навязчивый тон трубы или звук, поставленный в параллель с сильными барабанными ударами. Наиболее выделяющиеся разными оттенками красного являются «Импровизация № 6 (Африканское)» (1909), «Импровизация № 12 (Всадник)» (1910), «Импровизация № 14» (1910). Углубление цвета гасит пламенность, переходя к малоподвижному, тупому и жесткому коричневому в «Импровизации № 21» (1911) и «Импровизации с лошадьми (эскиз к импровизации № 20)» (1911). Тепло-красное, приподнятое желтым, дает оранжевое в «Импровизации № 31 (Морской бой)» (1913).

Рассуждая о лимонно-желтом цвете, В. В. Кандинский обращал внимание, что этот цвет ощущается физически, как оскомина. Желтый даже может причинять боль. Благодаря особенностям восприятия художник сравнивал эту боль с высоко звучащей трубой у самого уха: как канарейка желта (резкий звук пения), так и желт лимон (резкая кислота). Также он делится наблюдением, что вряд ли нашелся бы человек, который стал

бы искать впечатления ярко-желтого на басовых клавишах рояля.

В. В. Кандинский считал, что музыка отличается от художественного искусства тем, что может передавать эмоции без обманных средств отображения явлений природы и прочих тем и событий, воспроизводимых художниками [1, с. 31]. В живописи художник искал ритм красочного тона, который бы приводил бы в движение краску.

Таким образом, опыт передачи импровизации в живописи Василия Кандинского является уникальным. Из-за синестезии художник по-своему интерпретирует цвет в соотношении с качеством (колорит) и окраской (тембр) звука. Идеи о взаимосвязи музыки и живописи, поиски по созданию нового визуального языка нашли продолжение в художественной практике XX в. С развитием технологий и мультимедиа объединение живописи и музыки не представляется чем-то невозможным. Их взаимосвязь дает понятное представление, как могут звучать картины и какими красками можно писать музыкальные произведения.

---

1. *Кандинский, В. В.* О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М. : Эксмо, 2020. – 160 с.

2. *Кинус, Ю. Г.* Джаз: истоки и развитие / Ю. Г. Кинус. – Ростов н/Д : Феникс, 2011. – 492 с. + CD-диск.

3. *Фейертаг, В. Б.* Джазовые стандарты в редакции В. Б. Фейертага / В. Б. Фейертаг. – СПб. : Издательство-Торговый Дом «Скифия», 2021. – 604 с.

УДК 7.038.51:004.9(510)

**Цзоу Мэнян,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОГО ПОП-АРТА ПОД ВЛИЯНИЕМ NFT-ТЕХНОЛОГИИ**

**Аннотация.** Анализируются проблемы и возможности, предоставляемые технологией NFT, ее влияние на развитие поп-арта в Китае. Раскрываются изменения в способах создания и торговли искусством

в цифровую эпоху. Дается характеристика технологии NFT, ее происхождения и изменения с течением времени, а также рассматриваются цифровые произведения поп-арта, созданные китайскими авторами. Несмотря на высокий риск (плагиат, безопасность данных, непостоянство цен) и ограничения на виртуальные финансовые продукты, рынок NFT в Китае активно развивается.

**Ключевые слова:** NFT, Китай, поп-арт, современное искусство, цифровое искусство.

**Zou Mengyang,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **DEVELOPMENT OF CHINESE POP ART UNDER THE INFLUENCE OF NFT TECHNOLOGY**

**Abstract.** This article analyzes the opportunities and challenges presented by NFT technology, its impact on the development of pop art in China, and the changes in the way art is created and traded in the digital age. The author characterizes NFT technology, its origins and changes over time, and also examines digital works of pop art created by Chinese authors. Despite the high risks (plagiarism, data security, price volatility) and restrictions on virtual financial products, the NFT market in China is actively developing.

**Keywords:** NFT, China, contemporary art, Pop Art, digital art.

Поп-арт зародился в Великобритании в 1950-х гг., став отражением реалий общества потребления. В 1990-е гг. он появился в Китае, где вобрал элементы национальной культуры и сформировал особое направление. По мере развития национальной экономики и рынка искусства китайский поп-арт сильнее привлекает коллекционеров, продажи и цены его произведений растут.

NFT (non-fungible token – невзаимозаменяемый токен) представляет собой уникальный криптографический токен на блокчейне. Это цифровые активы, каждый из которых уникален и имеет цифровую подпись. NFT могут существовать в виде различных цифровых форматов. Как подчеркивает исследователь Пань Чжибинь, «важной особенностью NFT является невозможность его замены и прозрачность происхождения, он обладает свойствами предмета коллекционирования и может использоваться для учета и торговли цифровыми продуктами, такими как фотографии, видео, игровой реквизит, произведе-

ния искусства, коллекционные карточки, комиксы, анимация и многое другое» [2].

В наши дни NFT получают все более широкое распространение в мире искусства. В 2014 г. в Новом музее в Нью-Йорке появилось первое произведение искусства NFT. В 2021 г. была продана картина «Everydays: The First 5000 Days» авторства Веепле примерно за 69,34 млн долларов США, что продемонстрировало огромный потенциал рынка искусства NFT.

Китайский рынок NFT основан на частных блокчейнах, он подчинен строгому регулированию и контролю, сосредоточен на коллекциях произведений искусства и часто сотрудничает с известными художниками и популярными IP-адресами. Западный рынок NFT основан на публичных блокчейнах и является более открытым, имеет широкий спектр продуктов (включая игры, членство в сообществах и т. д.), в основном независимых и оригинальных. Несмотря на это, китайские художники и коллекционеры по-прежнему стремятся работать на зарубежных платформах.

На рынке NFT, отражающем актуальные тенденции в современной культуре, представлено множество работ в стиле поп-арт. «Phanta Bear» – ограниченная цифровая коллекция, выпущенная совместно цифровой развлекательной платформой «Ezek» и брендом «Phantaci» популярного китайского певца Джея Чоу 10 тыс. ее единиц были распроданы в течение 40 минут, собрав 10 млн долларов США дохода. Коллекция быстро вошла в тройку лидеров на «Opensea», крупнейшем в мире вторичном рынке NFT.



*Рис. 1. EzekClub «Phanta Bear #3682», 2021 г., частная коллекция NFT, Opensea*

В произведении «Phanta Bear #3682» (2021) ярко проявляются черты поп-арта: на желтом фоне изображен мультяшный

сиреневый медведь, держащий пачку банкнот, в огромных очках в виде звезд и с массивной золотой цепью с подвеской в виде знака доллара, с фирменной сумкой и шляпой (рис. 1). Образ подчеркивает интерес поп-арта к потреблению, массовой культуре, погоне за материальными благами.

Произведения поп-арта подвержены риску плагиата в цифровую эпоху из-за простоты и широкого распространения. Тем не менее китайские художники используют технологию NFT, чтобы придать произведениям уникальную цифровую идентичность, которая гарантирует подлинность и права интеллектуальной собственности. NFT делает распространение произведений искусства более стандартизированным, упрощает проведение аукционов на децентрализованных платформах, снижает затраты и повышает их эффективность. Это привлекает больше инвесторов и потребителей к китайскому поп-арту и расширяет рынок.

Использование технологии NFT не только оказывает значительное влияние на продажи произведений искусства, но и меняет процесс их создания. Исследователь Го Шобо подчеркивает: «своими истоками искусство NFT восходит к генеративному искусству (generative art), которое создается с помощью кода. Его основой стала интеграция интеллектуальных алгоритмов в процесс создания произведений искусства. Это новое увлечение художников цифровыми технологиями определило выразительные особенности новых произведений» [1]. Новый подход рекомбинирует элементы поп-культуры с помощью алгоритмических и процедурных методов, в результате чего появляются произведения нового поп-арта.



Рис. 2. Ли Ян «The Face – The Original 100», 2021 г., частная коллекция NFT, Китай

В качестве примера можно привести серию Ли Яна «The Face» (2021–2023), которая была получена в результате подготовки нескольких фонов и паттернов (рис. 2). С их помощью искусственный интеллект смог быстро создать тысячи различных изображений, что более эффективно, чем трафаретная печать Э. Уорхола.

Технология NFT открывает возможности для китайского поп-арта, такие как защита прав интеллектуальной собственности и расширение рынка. Однако существуют и проблемы: безопасность данных, инвестиционные риски, волатильность цен и спекуляции. Рынок искусства NFT представляет собой явление цифровой эпохи, которая будет определять будущее искусства. Хотя в настоящее время в Китае действуют ограничения на виртуальные финансовые продукты и их производные, технология NFT в стране быстро развивается.

1. Го Шобо. Анализ характеристик интерактивного зашифрованного искусства в контексте метавселенной и NFT / Го Шобо // Современные художники. – 2022. – № 6. – С. 65. – На кит. яз.: 郭硕博. 元宇宙与 NFT 背景下交互式加密艺术的特征探析 / 硕博郭 // 当代美术家, 2022(6). – 65 页.

2. Пань Чжибинь. Генерация алгоритмов в эпоху шифрования / Пань Чжибинь // Красота и время. – 2022 – № 10. – С. 109. – На кит. яз.: 潘志彬. 加密时代下的算法生成 / 志彬潘 // 美与时代 (上), 2022(10). – 109 页.

УДК 75.041+75.047/.049(476)"19/20"

**Чжан Ваньцин,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ОБРАЗНЫЙ СПЕКТР БЕЛОРУССКОЙ ПАСТОРАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ XX – НАЧАЛА XXI в.**

**Аннотация.** Анализируется пасторальная живопись, которая является важной частью наследия мировой художественной культуры и оказывается актуальной вплоть до настоящего времени. В творчестве белорусских живописцев XX – начала XXI в. полотна пасторального жанра занимают особое место, становясь очередным этапом эволюции европейской пасторальной живописи. Рассматриваются различные периоды

развития пасторальной живописи, ее функции и популярные образы, символы. Приводится список наиболее значимых работ.

**Ключевые слова:** жанр пасторали, пасторальная живопись, белорусское искусство.

**Zhang Wanqing,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **IMAGINATIONAL SPECTRUM OF BELARUSIAN PASTORAL PAINTING OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURIES**

**Abstract.** The article analyzes pastoral painting, which is an important part of the heritage of world artistic culture and turns out to be relevant up to the present time. In the works of Belarusian painters of the 20th – early 21st centuries. canvases of the pastoral genre occupy a special place, becoming the next stage in the evolution of European pastoral painting. The author examines various periods of development of pastoral painting, its functions and popular images, symbols, and provides a list of the most significant works.

**Keywords:** genre of pastoral, pastoral painting, Belarusian art.

Пасторальная живопись является важной частью наследия мировой художественной культуры. Поэтизированные образы сельской жизни на картинах подобного рода испокон веков привлекали живописцев, которые в каждую последующую эпоху наполняли эти образы новым содержанием и воплощали их в соответствии с эстетическими установками своего времени.

В творчестве белорусских живописцев XX – начала XXI в. полотна пасторального жанра занимают особое место, становясь очередным этапом эволюции европейской пасторальной живописи. В советский период пасторальные картины выполняли не только эстетическую функцию, но и идеологическую, транслируя идею о важности и необходимости физического труда для созидания светлого будущего. Идеологическая окраска советской пасторальной живописи в творчестве белорусских художников воплощалась посредством различных образов, спектр которых нуждается в детальном изучении и систематизации.

Белорусские пасторальные полотна, выполненные художниками в первой половине XX в., являются олицетворением соц-

реалистического метода, главенствующего в искусстве этого периода. Основной задачей, которую ставил данный метод перед искусством, было прославление советского человека, трудящегося для построения светлого коммунистического будущего, отображаемого средствами реалистического искусства. Для соцреалистической живописи в целом были свойственны оптимистический характер, связь сюжетов и образов с жизнью рабочих и крестьян, интернационализм, подчеркивание значимости каждого человека в общественном государственном устройстве.

В пасторальном жанре воплощаются типичные художественные образы, среди которых наиболее популярными оказываются образы жнеи и (реже) косца, собирающих урожай зерновых культур. Одной из наиболее ярких пасторальных картин, посвященных сенокосу, является многофигурное полотно белорусского художника М. Севрука «Жатва» (1937). В центре расположена фигура кормящей матери, которая изображена в момент отдыха от труда, на что указывает серп, помещенный рядом с женщиной и ее скромной пищей (хлеб, кувшин молока). В левой части картины находятся мужчины-косари, утоляющие жажду речной водой. Несмотря на включенность в композицию динамичных фигур трудящихся, картина передает общую атмосферу умиротворенной идиллии, чему способствуют теплые тона, светлые фигуры матери и детей, а также спокойные выражения лиц участников жатвы.

На картине «Хлеб» (1969) Б. Аракчеева изображены три жнеи в момент отдыха в поле в характерном для этого времени «суровом стиле»: их контуры схематичны, пластика рук и ног укрупнена, что подчеркивает силу и трудоспособность. В картине отражаются такие типичные черты «сурового стиля», как «монументальность, лаконизм, экспрессия и усилившаяся драматическая насыщенность образно-пластического строя» [2, с. 15].

Распространенным сюжетом белорусской пасторальной живописи советского периода является сцена радостного возвращения работников поля домой после тяжелого трудового дня. К числу таких картин относятся работы «Песня» (1957) М. Са-

вицкого, «На земле белорусской» (1961) В. Цвирко и «После работы» М. Довгяло (1960-е гг.).

Классическим примером пасторали в белорусской советской живописи считается картина Г. Бржозовского «Колхозное стадо» (1950), посвященная образам пастухов. Она представляет собой тщательно проработанный лесной пейзаж, дополненный фигурами старика и двух детей-пастухов, плетущих корзины из лозы и стерегущих стадо коров. Мирное настроение картины подчеркивается статичностью изображенных фигур, бескрайностью лесного пейзажа, уходящего за горизонт, а также преобладанием светлых ярких красок. Образ пастуха, наполненный внутренней гармонией и величественным спокойствием, представлен на полотне Г. Ващенко «Радость бытия» (1985).

Наряду с образами пастухов в белорусской пасторальной живописи XX в. воплощаются и образы доярок, примером чего является картина А. Малишевского «Доярки. Полдень» (1960). На этом полотне изображена сцена из жизни молодых доярок, радостно беседующих возле реки на лугу, где пасется стадо коров. Отдых доярок после окончания работы становится темой картины Н. Назаренко «Доярки» (1969). Фигура доярки занимает центральное место на пасторальном полотне М. Роголеви-ча «Сентябрьское утро» (1977–1980), где в экспрессионистической манере изображено трудовое утро жителей белорусской деревни.

Образы женщин-сборщиц урожая картофеля представлены на идилическом полотне В. Жолток «Урожай. Осень» (1959–1960). Главные героини картины – трудолюбивые и сильные белорусские женщины, радующиеся большому урожаю. Женские фигуры изображены динамично, цветовые акценты сделаны на их одежде – ярком желтом платье и белоснежном платке. Как отмечает Т. Бембель, «качество живописи В. Жолток превращает сцены черной и грязной работы в сияющее тончайшими колористическими переходами пиршество для глаз» [1, с. 13]. По своему лирическому образному строю к картине В. Жолток близко полотно Г. Ващенко «Август» (1975), в центре которого изображена молодая девушка с яблоком, а позади нее груды спелых собранных яблок и деревенская хата.

Оригинальностью отличается пасторальная картина Г. Бржозовского «На родных полях» (1952), где изображен художник, рисующий в поле с натуры процесс сбора урожая, а также группа крестьянских детей, с увлечением наблюдающих за работой живописца. Идеологический подтекст этой картины прочитывается как поэтизация сельского труда и привитие молодежи понятий о высокой значимости физической работы для советского общества.

С начала 1980-х гг. и, особенно, в 1990-е гг. в белорусской живописи наблюдается освоение новых стилевых направлений, выходящих за рамки метода социалистического реализма. Вместе с тем расширяется спектр художественных образов, воплощаемых на пасторальных полотнах белорусских авторов этого времени.

Лирико-бытовые образы крестьян представлены на пасторальных зимних полотнах Л. Щемелева «Зима» (1981), «Зимнее утро под Минском» (1986), «На окраине Минска» (2005), где изображены люди, идущие по деревенским улицам. Отличительными чертами этих картин является условность форм, широкие мазки и подчеркнутая экспрессия. Кроме обыденных бытовых ситуаций, образы крестьян в белорусской пасторальной живописи нередко отображаются в момент деревенского праздника – Дожинок («Праздник урожая» А. Васильева и Ю. Васильева, 1979 г.), Коляд («Колядующие в Ракове» Л. Щемелева, 1991 г.), Купалья («На Купалье» М. Чепика, 1975 г.) и др.

К числу лирических образов белорусских пасторалей следует отнести образы деревенских детей, представленные на полотнах Е. Моисеенко («Мальчик с собачкой», 1980 г.) и А. Малишевского («К весне», 1962 г.).

В оригинальном лирико-ироничном ключе написаны пасторальные картины В. Губарева, посвященные отдыху и труду на дачном земельном участке. К числу таких пасторалей относятся картины 2000-х гг.: «Осень в Олехновичах», «Овощи и люди» и др.

В начале XXI в. белорусские художники, обращаясь к теме сельской жизни, выходят на принципиально новый уровень символизма и художественного обобщения, оставаясь при этом в рамках реалистической живописи. Глубоким символизмом

отличается пасторальная картина М. Савицкого «Осень» (2007), в центре которой в полный рост изображена женщина, держащая в одной руке яблоко, а в другой – хлеб. Предполагается, что в этой женщине в голубом платье художник воплотил образ плодородной земли. Образ Беларуси прочитывается также в поэтической пасторали Р. Ландарского «Полесское утро» (2007), где на переднем плане туманного пейзажа белорусских полей находятся женщина в национальной одежде (символ Родины), два аиста (символ мирной Беларуси) и стог сена (символ урожая).

Таким образом, пасторальная живопись в творчестве белорусских художников XX – начала XXI в. последовательно расширяла спектр воплощаемых художественных образов. Для пасторальных картин советского периода характерно обращение к образам жнеи, косца, сборщиц картофеля и другой урожайной продукции. При этом герои изображаются в соцреалистическом ключе в момент полевых работ, отдыха от работы непосредственно в поле, либо во время возвращения домой. С 1980-х гг. в пасторальных картинах Л. Щемелева появляются лирические образы жителей деревни, которые показываются в обыденной бытовой или семейно-бытовой ситуации. Открытие ироничного изображения современных дачников в белорусской пасторально-комической живописи принадлежит В. Губареву. Достижением белорусской пасторальной живописи начала XXI в. является выход на новый уровень символизма и раскрытие образа Беларуси через образ деревенской женщины. Разнообразие и широта образного спектра белорусской пасторальной живописи XX – начала XXI в. свидетельствует о неисчерпаемости и актуальности этого жанра для белорусских художников прошлого и современности.

---

1. Бембель, Т. Нямнога? Але і нямала / Т. Бембель, А. Радаеў // Культура. – 2009. – № 51. – С. 13–14.

2. Медвецкий, С. В. Белорусская живопись XX века: тенденции и особенности развития / С. В. Медвецкий // Искусство и культура. – 2013. – № 2 (10). – С. 12–20.

**Чжан Хайчао,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ФОРМЫ МЕДИАИСКУССТВА ПРИМЕНИТЕЛЬНО К МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКЕ**

**Аннотация.** Непрерывное развитие цифровых технологий (компьютерных, сетевых, искусственного интеллекта) привело к тому, что новые медиатехнологии как средство коммуникации все сильнее интегрируются в повседневную жизнь людей. Большое внимание в музейной деятельности уделяется применению науки и техники в технологиях и содержании дизайна композиций. Медиаискусство используется в музейной практике с целью распространения информации и популяризации культуры. Анализируются формы выражения медиаискусства и обобщаются идеи их применения в современных музеях.

**Ключевые слова:** музейная практика, медиаискусство, интерактивное искусство.

**Zhang Haichao,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **FORMS OF MEDIA ART IN RELATION TO MUSEUM PRACTICE**

**Abstract.** The continuous development of digital technologies (computer, network, artificial intelligence) has led to the fact that new media technologies as a means of communication are increasingly integrated into people's everyday lives. Much attention in museum activities is paid to the application of science and technology in technology and the content of composition design. Media art is used in museum practice to disseminate information and popularize culture. The article analyzes the forms of expression of media art and summarizes the ideas of their use in modern museums.

**Keywords:** museum practice, new media art, interactive art.

Музеи – это место, где человечество собирает и сохраняет документы исторической памяти, создает новую культуру, основанную на артефактах. Они отвечают за важные функции защиты, исследования и демонстрации процесса формирования

человеческой цивилизации и содействует ее развитию [1]. На пути превращения музея из помещения для частных коллекций в общественную территорию его существование и управленческое мышление претерпели множество изменений.

В контексте высокой степени информатизации современного общества музеи сталкиваются с глобализацией, постоянно адаптируются к социальному развитию и стремятся удовлетворять потребности личного и социального характера. В технологиях и в содержании дизайна экспозиций уделяется все больше внимания применению науки и техники. Медиаискусство естественным образом используется в музейной практике с целью распространения информации и популяризации культуры. Таким образом, это развивающееся искусство оснащено передовыми техническими средствами, отвечающими современным эстетическим тенденциям. Способствуя диверсификации музейных выставочных форм и эффективному преобразованию распространения информации, оно также выдвигает новые требования к дизайну и формированию выставочных пространств [2, с. 43].

В настоящее время в музеях широко используются три основные формы медиаискусства: 1) интерактивное; 2) аудиовизуальное; 3) виртуальное.

Важнейшей особенностью интерактивного медиаискусства является реализация двусторонней передачи информации и обмена ею между аудиторией и экспонатами. Основой для реализации этой функции является развитие и формальная эволюция технологии взаимодействия человека и компьютера. Данная форма искусства может повысить интерес к музейной практике, сделать ее более вариативной и эффективной. В то же время основная информация о музейной экспозиции (выставке), представленная визуально, усиливает трехмерное восприятие экспонатов, способствует значительному повышению познавательной значимости, в том числе рекламной эффективности, позволяет глубже раскрыть привлекательность темы экспозиции [4, с. 86]. В соответствии с различиями в формах взаимодействия человека и компьютера в музейной практике применяются следующие формы интерактивного медиаискусства: сенсорное, голосовое и динамическое.

**Основные формы интерактивного медиаискусства  
в музейной практике**

Форма взаимодействия человека и компьютера	Интерактивный процесс	Особенность
Сенсорная	Посетители могут управлять электронными экранами или другими интерактивными интерфейсами и устройствами отображения, прикасаясь к экрану пальцами для выдачи команд и ввода информации. После того как компьютер получит команду, он активизирует соответствующую обратную связь с информацией и выводит ее на устройство отображения	Анимация изображения на экране передача информации интуитивно понятна и эффективна
Голосовая	Посетители отдают голосовые команды устройству или производят определенные физические действия, а оно фиксирует и анализирует эти команды, чтобы обеспечить соответствующую обратную связь и вывод информации	Высокая степень интеллекта, хороший опыт, легкая управляемость
Динамическая	Совершая действия в специально отведенной зоне, посетители позволяют компьютеру, оснащеному чувствительным устройством, фиксировать изменения в их действиях и предоставлять пользователю соответствующую информационную обратную связь	Посетители имеют более высокую степень участия и большое разнообразие информационных отзывов

Аудиовизуальное медиаискусство относится к художественной форме предоставления посетителям видеoinформации посредством воспроизведения цифровых изображений. В отличие

от интерактивных способов, оно ограничено односторонней и единичной передачей информации. Использование мультимедийных технологий для генерации цифрового аудио и видео является его основой. Мультимедийные технологии относятся к приложениям и сервисам, которые манипулируют текстом, данными, изображениями, звуком и видеообъектами в режиме реального времени. Учитывая использование множества форматов, мультимедиа способно передать более содержательное и привлекательное сообщение, чем стандартный текст. Мультимедийные файлы, как правило, имеют больший размер, чем текстовая информация, и поэтому обычно хранятся на компакт-дисках [3].

Мультимедийные технологии характеризуются тем, что охватывают цифровую информацию в различных форматах. Следовательно, аудиовизуальная форма отображения, основанная на мультимедийных технологиях, может интегрировать графику, аудио, видео и другие информационные элементы в значительном количестве для создания более масштабной и углубленной информации об экспонатах. Благодаря кинематографическому выражению, экспонатам сопутствуют указания на время и место создания, сведения о исторических персонажах, эпохах, иная справочная информация. По мере развития сюжета аудитория посредством визуальных и слуховых ощущений проникается экспозицией и экспонатами, что придает выставке большую выразительную степень, ощущение творческой свободы и открытости, а также пробуждает ассоциативное мышление у посетителей.

Включенные в музейную практику аудиовизуальные формы медиаискусства обычно не ограничиваются воспроизведением двумерных электронных экранов. Они также сочетают преимущества технологии трехмерного изображения для создания триединства аудитории, экспонатов и пространства. В соответствии с различной природой передачи информации, изогнутые экраны, 3D-очки или проекция используются в качестве средства для получения реалистичного впечатления и адекватности детальной оценки. Среди них особенно важна разработка технологии проекционной визуализации. Она использует голографическую проекцию, т. е. проекцию на кольцевой экран  $360^\circ$  и проекцию на купольный экран  $720^\circ$  для взаимодействия с ин-

новационными материалами выставочного пространства на музейных выставках, предоставляя посетителям новый опыт просмотра.

Виртуальное медиаискусство – это в основном имитационное создание виртуального пространства, вызванное развитием и популяризацией технологии виртуальной реальности (VR). В значительной степени это относится к использованию технологии компьютерного моделирования и сканирования в сочетании с интерактивным программным обеспечением, таким как Unreal Engine или Unity3D, для создания виртуальных сцен и анимационных пространств, которые будут сохранены в программном обеспечении.

Данная форма медиаискусства демонстрирует полную виртуальность, большую маневренность и всестороннее погружение, что делает его особенно привлекательным для значительного круга дизайнеров, а значит и посетителей выставок. Кроме того, он включает в себя форму дополненной реальности, которая также использует смежные технологии и объединяет реальную материю и виртуальные модели. Основная функциональная и производительная особенность заключается в следующем: в заранее заданной среде наложение виртуальных изображений на реальные сцены реализуется с помощью соответствующего оборудования, вызывая предварительно заданную динамическую демонстрацию. Посетители могут использовать это свойство, чтобы манипулировать переключением между реальным миром и виртуальной сценой, испытывать удовольствие и удивление, самостоятельно изучая неизвестное, углублять впечатление от информации и обогащать процесс просмотра.

Каждая из форм медиаискусства выполняет определенную функцию: интерактивная – предоставляет посетителям возможность общения между человеком и компьютером; аудиовизуальная – обеспечивает непосредственный опыт; виртуальная – дарит удовольствие от погружения. Все вместе создают условия для участия аудитории в художественном творчестве, обогащают форму выставок и, в то же время, позволяют музею завоевать более широкую аудиторию. Включение медиаискусства в музейную практику раскрывает новые горизонты и пред-

ставляет собой захватывающую область инноваций в мире искусства.

1. Государственное управление культурными реликвиями Китая. Набросок средне- и долгосрочного плана развития музейного дела (2011–2020 г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gov.cn/gzdt/2012-02/03/content2057805.htm>. – Дата доступа: 18.04.2023.

2. Лян Цяньнань. Исследование дизайна выставочного пространства Музея интервенции в области медиаискусства : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 / Лян Цяньнань. – Пекин, 2022. – 139 с. – На кит. яз.: 梁前楠. 新媒体艺术介入博物馆展陈空间设计研究, 2022. – 139 页.

3. Мультимедиа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gartner.com/en/information-technology/glossary/mm-multimedia>. – Дата доступа: 18.04.2023.

4. Стожи, М. (Новые) Медиафасады: архитектура и/или как средство коммуникации в городском контексте / М. Стожи // АМ Журнал исследований искусства и медиа. – 2017. – № 25 (3). – С. 86–88.

УДК [792.83:[7.092:7.079]-053.5(510)

**Чжан Цзыхань,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

### **ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ДЕТСКОГО ТАНЦА (на примере детских фестивалей танца и хореографических конкурсов)**

**Аннотация.** Детский танец является важной частью китайского хореографического искусства, по своей форме он приближен к реальной жизни, передает характерные особенности психологии и проявляет переживания и эстетические устремления души ребенка. Для зрителей-детей такая форма танца наиболее понятна и близка. В статье рассматриваются пути развития современного китайского детского танца, делается акцент на исследовании его актуального состояния и типичных черт на примере деятельности художественных фестивалей танца и хореографических конкурсов.

**Ключевые слова:** китайский детский танец, детские хореографические конкурсы, фестивали детского танца, характерные особенности детского танца.

**Zhang Zihan,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

**DEVELOPMENT TRENDS OF MODERN CHINESE CHILDREN'S DANCE (on the example of children's dance festivals and choreographic competitions)**

**Abstract.** Children's dance is an important part of Chinese choreographic art, with its cheerful and joyful forms it is close to children's life, it shows everywhere the characteristic features of children's psychology, it reveals the innocence-filled experiences and aesthetic aspirations of children's soul, it gives children an immediate strong sense of the new, familiar and close. The article traces the ways of development of the contemporary Chinese children's dance; the main emphasis is made on the research of its actual condition and characteristic features on the example of the activity of art dance festivals and choreographic contests.

**Keywords:** Chinese children's dance; children's choreographic competitions; children's dance festivals; characteristics of children's dance.

До образования КНР первым периодическим изданием, в котором документировалась динамика развития китайского детского танца, было «English: Journal of the English Association», где в январе 1939 г. опубликовали статью «At a children dance» [4, с. 48]. После создания КНР в июле 1974 г. в *CORD News* вышла статья «“Book-review” Children’s Dance» [5, с. 5]. Комментарии Ху Ипин об увлекательности и развлекательности в статье «Кратко о том, как повысить увлеченность в преподавании детского танца» послужили толчком для исследования характерных особенностей детского танца.

В истории развития китайского детского танца можно выделить три важных этапа: древность, новое время и современность. Танцы отличаются выразительными формами, сложностью и разнообразием, наполнены как традиционными элементами, так и творческими находками и смелыми экспериментами. В 1980–1990-е гг. XX в. повсеместно создавались дворцы детей и молодежи и прочие учреждения образования в сфере хореографии, благодаря чему появилось множество выдающихся произведений детского танца, например: «Репка», «Благие пожелания», «Трогая улитку» и др. С 1990-х гг. XX в. до начала XXI в. были учреждены «Китайский исследователь-

ский комитет детской песни и танца», «Специальный комитет хореографического образования в младшей и средней школе» и другие организации по развитию детского искусства. Сегодня организации детского хореографического искусства по всему Китаю регулярно проводят детские хореографические конкурсы и художественные фестивали. Например, Всекитайский конкурс детского танца «Талантливые маленькие лотосы» Китайского союза танцоров, который стал наиболее авторитетным и репрезентативным. Большая часть произведений детского танца обладает идейными, художественными и эпохальными чертами: «Мечта маленького чемпиона», «Малыш научился ходить», «Моя кукла» и др. Это сыграло стимулирующую роль для развития и эволюции китайских современных художественных фестивалей детского танца и конкурсов детской хореографии, благодаря чему детский танец попал в поле зрения широких масс.

Художественные фестивали и хореографические конкурсы в форме танца передают эмоции детей и понимание ими жизни, а сочетание музыки, игры, театра и прочих художественных элементов раскрывают внутренний мир. «Китайский детский танец можно свести к категории хореографического искусства, как следует из самого термина, он обозначает танец, который исполняют дети или в котором изображается жизнь детей, это один из важных методов эстетического воспитания детей, а также одна из наивысших выразительных форм детской игры» [1, с. 31].

В контексте развития искусства в 1970-х гг. XX в. современный китайский артист и музыкант Ли Цзиньхуэй осуществил синтез песни и танца в соответствии с особенностями детской психологии и создал множество детских песенно-танцевальных спектаклей, открыв занавес для детских песенно-танцевальных представлений в современном Китае.

В XXI в. китайский детский танец вступил в эпоху стремительного развития. В результате изучения и пристального внимания к хореографическим произведениям со стороны Китайского союза детского танца на протяжении последних нескольких десятилетий научные круги повысили степень своей вовлеченности в сферу детского танца. Количество соответствующих письменных источников постоянно растет, а содержание

исследований становится все более всесторонним, в основном концентрируясь на преподавании детского танца, творчестве, дошкольной подготовке, воспитании навыков и др. [2].

Вслед за изменениями эпохи с конца 1990-х гг. XX в. детский танец прошел долгий путь от простого обучения по интересам к художественным фестивалям, конкурсам хореографии и другим разносторонним направлениям.

Прежде всего развитие детского танца на этом этапе сосредоточивается в направлении образования, метафоричности и увлечения. Например, учрежденный в 1998 г. конкурс «Талантливые маленькие лотосы» и проводимый с 2007 г. «Хуайнаньский международный детский художественный фестиваль» проходят раз в два года и являются важными носителями развития китайского детского танца. Сегодня это масштабные и высокоуровневые крупные художественные мероприятия в сфере детского танца в Китае. Например, в танце «Репка», отобранном на конкурсе детской хореографии «Талантливые маленькие лотосы», группа детей сажает репку и поливает ее, но поскольку репка вырастает большой, то дети могут собрать урожай только общими усилиями. Танец выполняет воспитательную функцию и передает любовь к жизни и труду, философию силы в единстве.

На X Всекитайском конкурсе детской хореографии «Талантливые маленькие лотосы» в произведении «Трах-бабах!» рассказано об увлеченных мечтами детях, запустивших фейерверки, вслед за которыми взлетели и их мечты о славной жизни. Название отражает сильный ритмический характер танца за счет его ярко выраженного звукоподражания, а энергичные движения помогают детям и веселят их; в произведении «Песня Яя» слово «яя» подражает младенческому лепету, что в полной мере отражает характерные особенности произношения детей на раннем этапе развития и одновременно намекает на «молодые почки» (кит. «минъя»), описывая маленьких детей. Подобные метафорические приемы легко воспринимаются юными зрителями, что придает исполнению живость и искренность.

Китайские конкурсы детского танца, которые в постановке делали акцент на содержание произведения, а не на форму, постепенно начали тяготеть к тематичности и передаче характера изображаемой эпохи. В честь празднования 70-летия со дня об-

разования КНР в различных крупных городах Китая проводились конкурсы детского танца, где появилось множество детских хореографических произведений патриотической тематики, например: «Я и моя Родина», «Государство», «Сверкают красные звезды», «Родина, мы любим тебя» и др. В этих танцах изображается любовь детей к Родине и жизни, в полной мере раскрывается духовный облик детей, стремящихся к высокому и прекрасному.

На VII художественном фестивале детского танца «Персики и сливы», прошедшем в 2021 г. в Шэньчжэне, произведение «Танцуй под счастливые звуки барабанов» отличалось особым настроением радости и веселья, что выражалось бодрой музыкой, четким ритмом, простыми и легкими для исполнения движениями и узнаваемым хореографическим стилем. Дети становились на цыпочки и бегали вприпрыжку, их позы в сочетании со стуком барабанов создавали живые и яркие образы.

В аспекте выразительных форм китайские художественные фестивали детского танца обладают ярко выраженными характерными региональными чертами. На севере Китая движения передают ощущение силы, костюмы делают акцент на особенностях наряда и украшений. В то время как на юге страны детские выступления отличаются большей мягкостью и легкостью.

На III телевизионном художественном фестивале детской культуры (2019), который прошел в г. Муданьцзян провинции Хэйлунцзян, наивысшей награды удостоилось произведение «Маленький гусенок». В оформлении костюмов были выбраны высокие сапоги и перехваченные на талии поясами длинные халаты, которые копировали стиль одежды кочевых племен на севере Китая. Цветовое решение (белый и синий) ассоциировалось со снегом северных регионов. При постановке движений акцент был сделан на растянутые взмахи рук, которые имитировали распростертые крылья летящих гусей.

Хореографическое произведение «Морская соль», поставленное Цзясинским дворцом детского творчества в провинции Чжэцзян, свое название взяло от уезда Хайянь в Цзясине, который был известен благодаря соляному промыслу. Во время представления показывалось, как дети сами «выстилают» и «собирают» соль в бассейнах, а также делятся радостью от процесса, что раскрывает их как активных и позитивных ребят. Про-

ворные и легкие движения танца, а также умеренный протяжный аккомпанемент отсылают к реальной трудовой деятельности южных приморских регионов Китая.

«Образность является первой эстетической характеристикой телесного танца» [3, с. 266]. Китайские художественные фестивали детского танца и конкурсы детской хореографии как важная часть детского искусства обладают как образным характером, так и сильной пластичностью. Подобные хореографические мероприятия предоставляют платформу для выражения эмоций и становятся подспорьем для самореализации и популяризации детских талантов.

1. Ван Лэй. Кратко о творчестве в сфере детского танца / Ван Лэй, Чэн Пэнминь // Науч. вестн. Сианьской акад. гуманитар. наук. – 2008. – № 2. – С. 31–33. – На кит. яз.: 王蕾, 程鹏民。浅谈儿童舞蹈创作 / 蕾王, 鹏民程 // 西安文理学院学报. – 2008. – № 2. – 页 31–33.

2. Ху Ипин. Кратко о том, как повысить увлеченность в преподавании детского танца / Ху Ипин // Наука и массы. – 2013. – № 3. – С. 158. – На кит. яз.: 胡艺萍. 浅谈如何提高儿童舞蹈的趣味性 / 艺萍胡 // 科学大众. – 2013. – № 3. – 页 158.

3. Цуй Цзинцю. Кратко об образности, влиянии и утилитарности эстетических характеристик танца / Цуй Цзинцю // Критика художественной прозы. – 2012. – № 5. – С. 266–268. – На кит. яз.: 崔景秋. 浅谈形体舞蹈审美特征中的形象性、感染性及功利性 / 景秋崔 // 小说评论. – 2012. – № 5. – 页 266–268.

4. Gorell. At a children dance / Gorell // English: Journal of the English Association. – 1939. – № 1. – P. 1–4.

5. Schwartz, J. Children's Dance / J. Schwartz ; ed. G. A. Fleming // Dance Research Journal. – 1974. – Vol. 6, iss. 2. – P. 48–49.

УДК 75.02:7.035.93(510)"20"

**Чжан Цюаньцзюань,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА АНРИ МАТИССА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ XX в.**

**Аннотация.** Рассматриваются особенности интерпретации творчества Анри Матисса – европейского художника эпохи модернизма,

одного из основоположников и ведущих представителей фовизма – в изобразительном искусстве Китая на примере деятельности художников Чан Юй, Линь Фэнмянь и Гуань Лян. Творчество Анри Матисса (стремление к гармонии и красоте) и его приемы декоративности в сочетании с насыщенным колоритом ярко отражены в работах и мировосприятии китайских художников.

**Ключевые слова:** Анри Матисс, модернизм, фовизм, живопись, изобразительное искусство, современное искусство Китая.

**Zhang Juanjuan,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

### **INTERPRETATION OF THE WORKS OF HENRI MATISSE IN THE FINE ARTS OF CHINA OF THE XX CENTURY**

**Abstract.** The article examines the features of the interpretation of the work of Henri Matisse – a European artist of the era of modernism, one of the founders and leading representatives of Fauvism – in the fine arts of China using the example of the work of artists Chang Yu, Lin Fengmian and Guan Liang. The creativity of Henri Matisse (the desire for harmony and beauty) and his decorative techniques combined with rich colors are clearly reflected in the works and worldview of Chinese artists.

**Keywords:** Henri Matisse, Modernism, Fauvism, Painting, Fine Arts, Chinese Contemporary Art.

Анри Матисс вошел в историю искусства в качестве непревзойденного мастера передачи цвета. В процессе поиска своего индивидуального стиля он создал школу живописи, получившую название «фовизм» (франц. *fauve* – «дикий»). Отказавшись от традиционных методов изображения предметов и построения картины, фовисты стали использовать преимущественно чистый открытый цвет, упрощая и схематизируя форму. Яркий колорит и высокая контрастность легли в основу построения композиции и стали главным творческим приемом художников. На раннее творчество Анри Матисса повлияло творчество Поля Сезанна, он использовал его живописные методы как способ обучения и источник вдохновения. Авторский стиль А. Матисса заключался в использовании смелых открытых сочетаний цвета и простых форм. Особое отношение

к цвету чувствуется уже в ранних работах «Корсиканский пейзаж» (1898), «Цветы в белой вазе» (1909).

Воплощением узнаваемого стиля А. Матисса являются работы «Уголок мастерской» (1912), «Мастерская художника (розовая мастерская)» (1911), «Танец» (1910), «Музыка» (1910), «Красные рыбы» (1911). А. Матисс придает большое значение субъективному восприятию окружающего мира, раздражению природе, и в то же время делает акцент на ее интерпретации [1, с. 66]. Например, в работе «Танец» пять обнаженных фигур образуют композиционный вихрь отдельных поз.

Художник стремился к образам, не перегруженным мелочами, для его творчества характерно простое изображение «высокой степени чистоты» – такие произведения искусства обладают высокой эстетической ценностью, но цвет в них носит субъективный и абстрактный характер [2, с. 53].

А. Матисс считал, что конечной целью художественного творчества является подаренный людям душевный покой и духовное наслаждение. Чувство гармонии – это важная эмоция, выраженная в картинах. В его картинах все элементы гармонируют друг с другом, они уравновешены и дарят зрителям чувство умиротворения. «Гармония – это родство между вещами, это любовь» [3, с. 200].

За последние сто лет на развитие искусства Китая большое влияние оказала культура Запада, что приводило к значительным изменениям в образе мышления, концептуальном искусстве, эстетических стандартах, образе жизни, а также нравственных ценностях и представлениях о морали. Так, у А. Матисса в сфере изобразительного искусства Китая было много влиятельных подражателей, среди которых такие современные китайские художники, как Чан Юй (1900–1966), Линь Фэнмянь (1900–1991) и Гуань Лян (1900–1986).

Чан Юй – первый китайский художник, работавший в методе фовизма. Оба живописца познакомились во время учебы в Париже. А. Матисс способствовал постепенному развитию собственного художественного стиля у Чан Юя. В 1910 г. Чан Юй повторил в своей авторской манере картину Матисса «Танец» (1910) и создал картину «Четыре обнаженные женщины на зеленом фоне» (1950), которая была продана за 258 млн

гонконгских долларов, после чего художник получил прозвище «Китайский Матисс» [4, с. 342]

Линь Фэнмэнь – известный китайский художник и теоретик искусства, пионер современной китайской живописи, который прекрасно сочетал стили искусства Запада и Востока, один из основателей Китайской Академии искусств. В работах художник смело объединял пластичность формы, присущую традиционной графике, со смелыми цветовыми экспериментами школы фовизма. Произведения «Гладиолусы» (1960), «Лотос» (1977), «Хризантемы» (1980) отличаются минималистической манерой трактовки формы, усиленной линией и наличием ярких цветовых пятен.

Художник Гуань Лян в разные годы (начиная с 1923 г.) являлся профессором Шанхайской школы изящных искусств, Чжэцзянской академии изящных искусств, а также преподавал в художественных школах Гуанчжоу, Шанхая, Чунцина. Излюбленным мотивом художника являлись горные и речные пейзажи. Чаще всего в композицию включались фигуры человека, выполненные в смелой линейной технике с преобладанием нескольких цветовых акцентов и контрастных, но не насыщенных полупрозрачных сочетаний зеленого, бирюзового и красного, синего и желтого с дополнительными цветами («Уличная сцена в Куньмине», 1944; «Танец», 1978; «Пейзаж Шимена», 1980).

Далеко не все художники-авангардисты были известны широкой китайской публике, тем не менее в наше время Запад положительно принимает современное авангардное искусство Китая, многие китайские художники-авангардисты предпочитают работать за границей.

Таким образом, творчество А. Матисса с его стремлением к гармонии и красоте нашло продолжение и отражение в творчестве и мировосприятии китайских художников. Чувство гармонии, выраженное в его картинах, дарит зрителям умиротворение. Это идеальный мир для души, в его работах нет поучительных деклараций и нравоучений. Хотя контрастные цвета и производят на зрителя сильное визуальное воздействие, они не вызывают диссонанса, а помогают устранить раздражительность и обрести духовное очищение, в чем и заключается по-

пулярность творчества А. Матисса в западноевропейском и китайском искусстве.

1. Хуа Цяосинь. О технике выразительности произведений Матисса / Хуа Цяосинь // Журн. Сюйчанского ун-та. – 2005. – № 6. – С. 65–66. – На кит. яз.: 滑桥新.谈马蒂斯艺术作品的表现技法 / 滑桥新 // 许昌学院学报, 2005(6). – 页 65–66.

2. Цянь Цзунпин. Анри Матисс. Записки художника / Цянь Цзунпин. – Изд-во Гуансиского пед. ун-та. – 2002. – 53 с. – На кит. яз.: 亨利马蒂斯.钱宗平译.画家笔记; 马蒂斯论创作/亨利马蒂斯.钱宗平译 // 广西师范大学出版社, 2002. – 53 页.

3. Чен Вэй. Духовная интерпретация мира живописи Анри Матисса / Чен Вэй // Журн. Хэнаньского пед. ун-та. – 2006. – № 2. – С. 200–201. – На кит. яз.: 陈巍.对亨利·马蒂斯绘画世界的精神解读/陈巍//河南师范大学学报, 2006(2). – 页 200–201.

4. Ян Энда. Точный не означает реальный – анализ эстетики живописи Матисса / Ян Энда // Журн. Аньхойского пед. ун-та. – 2003. – № 6. – С. 242–244. – На кит. яз.: 杨恩达.精确并非真实\_浅析马蒂斯的绘画美学思想/杨恩达//安徽师范大学学报, 2003(2). – 页 242–244.

УДК 793.3+792.8(510)

**Чжан Янь,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

### **ЗНАЧЕНИЕ НАСЛЕДИЯ ДАЙ АЙЛЯНЬ ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ**

**Аннотация.** Дай Айлянь – выдающаяся фигура в истории современного танца и образования в Китае. Она не только была первой китайской танцовщицей, которая выступала на международной сцене, но и внесла значительный вклад в популяризацию танцевального искусства в Китае и за его пределами. В статье рассматриваются разработанные ею инновационные методы обучения, которые помогли развить современное танцевальное образование в Китае.

**Ключевые слова:** Дай Айлянь, современный танец, танцевальное образование, культурная идентичность, хореография.

**Zhang Yan,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **DAI AILIAN'S LEGACY SIGNIFICANCE FOR CONTEMPORARY DANCE EDUCATION IN CHINA**

**Abstract.** Dai Ailian is an outstanding figure in the history of modern dance and education in China. She was not only the first Chinese dancer to perform on the international stage, but also made a significant contribution to the popularization of dance art in China and beyond. The article reviews her innovative teaching methods that helped develop modern dance education in China.

**Keywords:** Dai Ailian, contemporary dance, dance education, cultural identity, choreography.

Дай Айлянь была ведущей фигурой в образовании китайского современного танца, чье наследие продолжает влиять на развитие танца в Китае и за его пределами. Ее работа в продвижении современного танца как формы художественного выражения и культурной идентичности до сих пор вдохновляет поколения танцоров и педагогов. Дай Айлянь родилась в Тринидаде, в семье китайских иммигрантов. Она рано проявила интерес к танцам и обучалась различным его формам, включая балет и китайский народный танец. В 1941 г. она переехала в Лондон, чтобы изучать танцы в престижной школе балета и современного танца «Рамбер», где познакомилась с пионерами современного танца, такими как Марта Грэм и Дорис Хамфри [2, с. 91].

После завершения учебы Дай Айлянь вернулась в Китай в 1947 г. и основала Пекинскую академию танца, первое учебное заведение современного танца в стране, ставшее центром современного танцевального образования, привлекая большое количество студентов и преподавателей. Дай Айлянь подчеркнула важность техники, экспрессии и культурной самобытности в танце, которые стали основой современного танцевального образования в академии. Она представила современные танцевальные техники и хореографию, опираясь на опыт в Лондоне и включив элементы китайской культуры в свою работу.

Вклад Дай Айлянь в современное танцевальное образование в Китае многогранен. Она воспитала поколения танцоров и пе-

дагогов, также основала Гонконгскую академию исполнительских искусств в 1984 г., которая стала ведущим учебным заведением по исполнительскому искусству в Азии.

Дай Айлянь активно исследовала современные танцевальные техники и интегрировала их в свои уроки и танцевальные произведения. Кроме этого она разработала собственный метод обучения танцевальной технике, который использовала при преподавании в своей танцевальной школе и в различных мастер-классах. Метод был основан на ее опыте и исследованиях современной танцевальной техники, а также на ее знаниях народных танцев и элементов китайской культуры. Основные принципы этого метода включали в себя: фокус на правильной технике и позе тела, развитие гибкости и силы, адаптации танцевальной техники к музыкальному материалу, развитие творческого мышления и оригинальности [4, с. 158]. Она также считала важным применять индивидуальный подход к каждому ученику, понимать их потребности и способности, настраиваться на конкретного ученика, чтобы помочь ему достичь наилучших результатов. Метод Дай Айлянь был широко признан в Китае и за рубежом и по-прежнему используется при обучении танцевальной технике.

Дай Айлянь придавала большое значение изучению народных танцев и элементов китайской хореографии. Она интегрировала множество элементов китайской культуры в свои произведения, что позволило расширить представления о современном танце и создать уникальный стиль. Дай Айлянь также занималась обучением новых поколений танцоров и педагогов. Она организовывала мастер-классы и курсы для преподавателей, что позволяло распространять ее методику и идеи по всей стране. Благодаря этому ее наследие продолжили развивать многие из ее учеников и последователей.

Дай Айлянь привлекла внимание к китайскому танцу, выступая на международных фестивалях и конкурсах. Благодаря этому многие люди в мире узнали о китайском танце и стали интересоваться и изучать его. В 1950-х гг. она выступала на фестивалях в Великобритании, Франции и Голландии, где представляла китайскую танцевальную культуру и традиции. Она также была приглашена преподавать в университетах и танцевальных школах за рубежом, таких как Стэнфордский университет в США и Школа танцев Жана-Жоржа Новерра во Фран-

ции. Ее учебные программы и методы преподавания получили признание и влияние на развитие современной танцевальной образовательной практики [4, с. 551].

В 1980-х гг. Дай Айлянь стала одной из основателей Китайского национального балета и была ответственна за разработку программы обучения и выбор учебных материалов. Ее работа в Китайском национальном балете помогла расширить область применения китайских танцев в балетных спектаклях и повысить их мировую известность. Таким образом, Дай Айлянь значительно повлияла на международное признание китайской танцевальной культуры и сделала важный вклад в развитие современного танцевального образования в Китае и за рубежом.

Дай Айлянь также сыграла важную роль в создании инфраструктуры для танцевальной индустрии в Китае: она открыла первую в Китае танцевальную академию и расширила танцевальное образование в стране, что оказало большое влияние на развитие танцевальной индустрии и поддержку молодых талантов.

В дополнение к преподаванию Дай Айлянь была также хореографом. Она создавала произведения, отражающие темы китайской культуры и современные проблемы. Среди ее известных работ – «Беловолосая девушка» и «Весна в маленьком городке». Инновационная хореография и использование элементов китайской культуры помогли утвердить современный танец в Китае. Наследие Дай Айлянь продолжает влиять на развитие хореографии как искусства в Китае и за его пределами. Новаторские усилия в области современного танцевального образования вдохновили бесчисленное множество танцоров и педагогов, а ее акцент на культурной самобытности и самовыражении остается важным аспектом китайского танцевального образования. В 2001 г. правительство Китая присвоило Дай Айлянь звание «национальной художницы» в знак признания ее вклада в искусство [3, с. 24].

---

1. *Ли Тонг*. Вклад Дай Айлянь в гонконгский танец. Взгляды на культуру Гонконга / Ли Тонг. – Изд-во Гонконгского ун-та. – 2007. – С. 157–168. – На кит. яз.: 李同.戴爱莲对香港舞蹈的贡献.对香港文化的看法/李彤//香港大学出版社. – 2007. –页 157–168.

2. *Сяо Хун*. Воплощение национальной идентичности: наследие Дай Айлянь / Сяо Хун // Журн. танцевальных исследований. – 2006. – С. 91–

104. – На кит. яз.: 肖红.国家认同的体现: 戴爱莲/肖红的遗产//杂志.舞蹈研究. – 2006. – 页 91–104.

3. Чан Хон. За пределами танца: Жизнь балерины / Чан Хон // Культура и развлечения. – 2019. – С. 23–27. – На кит. яз.: 陈红.超越舞蹈: 芭蕾舞演员的生活 /陈红 // 文化与娱乐. – 2019. – 页 23–27.

4. Ченг Руи. Хореографическое наследие Дай Айлянь: переосмысление национальной идентичности в китайском танце / Ченг Руи // Азиатский театральный журн. – 2014. – С. 551–569. – На кит. яз.: 程睿.戴爱莲的编舞遗产: 中国舞蹈中民族身份的重新思考 / 程睿 // 亚洲戏剧杂志. – 2014. – 页 551–569.

УДК [780.614.332:78.082.4]:632.78(510)

**Чжоу Линь,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

**ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА БАБОЧКИ  
В СКРИПИЧНОМ КОНЦЕРТЕ ХЭ ЧЖАНЬХАО И ЧЭНЬ ГАНА  
«ЛЯН ШАНЬБО И ЧЖУ ИНТАЙ»**

**Аннотация.** Скрипичный концерт Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана «Лян Шаньбо и Чжу Интай», в основе которого лежит китайское народное предание, объединяет западную симфонию и традиционную китайскую драму и является одним из репрезентативных произведений традиционной китайской музыки с богатым культурным содержанием. Образ бабочки в концерте символизирует прекрасную любовь, а также свободу и стремление людей к прекрасному. Анализируется и исследуется конкретное воплощение этого образа.

**Ключевые слова:** образ бабочки, любовь, свобода, скрипичный концерт, Китай.

**Zhou Lin,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

**THE EMBODIMENT OF THE IMAGE OF A BUTTERFLY  
IN THE VIOLIN CONCERT BY HE ZHANHAO  
AND CHEN GAN "LIAN SHANBO AND ZHU YINGTAI"**

**Abstract.** Based on Chinese folk legend, He Zhanhao and Chen Gang's violin concerto "Liang Shanbo and Zhu Yingtai" combines Western

symphony and traditional Chinese drama, and is one of the representative works of traditional Chinese music with rich cultural content. The image of a butterfly in the concert symbolizes beautiful love, as well as freedom and people's persistent desire for beauty. The article analyzes and explores the specific embodiment of this image.

**Keywords:** image of a butterfly, love, freedom, violin concerto, China.

Бабочки с давних времен являются олицетворением прекрасной вечной любви и символизируют возрождение и преобразование жизни. Подтверждает это существовавшая в Древнем Китае легенда «Лян Шаньбо и Чжу Интай» или «Влюбленные бабочки», главные герои которой превратились в бабочек.

Много сотен лет назад в Китае жила девушка Чжу Интай, которая любила читать и всей душой стремилась к знаниям. Однако в эпоху династии Западная Цзинь женщинам следовало избегать публичности, поэтому она отправилась учиться в главный город округа (современный город Шаосин провинции Чжэцзян), переодевшись мужчиной. В пути ей встретился книжник Лян Шаньбо, с которым героиня вскоре подружилась. Все три года учебы Чжу Интай хранила свой секрет, но однажды прервала обучение и вернулась в родной город Шаньюй. Когда Лян Шаньбо приехал туда навестить «друга-одноклассника», то наконец узнал правду. Юноша сразу захотел посвататься к Чжу Интай, но она уже была обручена с сыном начальника округа Ма Вэньцаем. Впоследствии Лян Шаньбо стал начальником уезда, но заболел от тоски и скончался.

Путь свадебного кортежа пролегал мимо захоронения Лян Шаньбо. Свадебный паланкин остановился, из него вышла девушка и направилась к могиле. В этот момент внезапно подул сильный ветер, мешая свите жениха приблизиться к невесте. Могила разверзлась, Чжу Интай прыгнула в нее, а затем оттуда вылетела пара разноцветных бабочек.

Скрипичный концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай» был написан Хэ Чжаньхао и Чэнь Ганом в 1958 г. В нем используются выразительные приемы симфонической и китайской народной оперной музыки. Композиция концерта тщательно продумана и полностью соответствует развитию сюжета, а содержание передает глубокое сочувствие, наилучшие пожелания главным героям трагедии и стремление людей к лучшей жизни [2]. «Влюбленные бабочки» стали классикой в истории ки-

тайской скрипичной музыки и одним из классических произведений в истории мировой скрипичной музыки благодаря красивой мелодии, трогательной истории, ярко выраженному национальному стилю и сильному художественному воздействию. Многочисленные музыкальные критики назвали данный скрипичный концерт «очаровывающим, уникальным и оригинальным произведением» [3].

Концерт длится 26 минут и превращает фольклорное сказание в кинофильм, полностью раскрывая перипетии отношений Лян Шаньбо и Чжу Интай: их становление названными братьями, одноклассниками, отказ от брака, боль разлуки, прыжок в могилу и превращение в бабочек. Четкая сюжетная линия, тембр, ритм и исполнительское мастерство дарят зрителям аудиовизуальный праздник.

Концерт начинается со звучания флейты, «вводящей» слушателей в сюжет истории. Мелодия гобоя представляет сцены пения птиц и благоухания цветов, дыхания весны, постепенно переходящие в раскрывающую любовную тему мелодию главной скрипки. Нежная игра на арфе органично дополняет их. Затем играет весь оркестр, продолжая описывать чувство искренней дружбы и чистой, глубокой любви. Яркая и «переливчатая» каденция, развивающаяся из основной мелодии, служит «мостом» в музыкальном повествовании. Для того, чтобы передать ожидание будущего во многих местах скрипичного соло используется арпеджио, а веселый музыкальный ритм приводит к еще одному эмоциональному пику. Соло скрипки и игра оркестра чередуются. В скрипичной игре используются такие штрихи, как спиккато, прыгающий штрих, нередко появляются стаккато, орнаментика, шестнадцатая нота и другие приемы игры, делая мелодию радостной и в полной мере раскрывая незабываемое и счастливое время, когда главные герои были одноклассниками. Затем мелодия переходит в адажио, гармонично играют виолончель и скрипка, звучание которых отличается тонкой чувствительностью и эмоциональной деликатностью, а для описания нерешительности, внутренних колебаний и неохотного расставания используется прием полифонии [1].

Медленное воспроизведение вариаций главной темы предвещает неизбежные разлуку и горечь влюбленных. Скрипичный

дуэт раскрывает тесную связь героев и невыносимость расставания. В конце эпизода струнный инструмент впервые «плачет», предсказывая трагическую развязку.

В начале второго эпизода звучание оркестровой музыки напоминает большую волну, представляя сопротивление отца Чжу Интай. Такая мелодия звучит на протяжении нескольких тактов, соперничая с бурными эмоциями скрипичной мелодии, конфликт между ними постепенно нарастает, и, наконец, оркестр играет тематический фрагмент Лян Шаньбо и Чжу Интай, знаменующий разоблачение любовной интриги.

Во время встречи в павильоне скрипка «нежно и тактично рассказывает о своих чувствах», а виолончель при помощи пиццикато «внимательно слушает». Затем наступает очередь виолончели «выражать свою любовь», а скрипка при этом звучит как бы в стороне. В музыке происходит резкий перелом: при помощи использования техники исполнения традиционной китайской шаосинской оперы показывается, что Лян Шаньбо от тоски и отчаяния заболел и умер.

Когда на пути следования свадебного кортежа Чжу Интай останавливается перед могилой Лян Шаньбо, оплакивая его, звучит скорбная скрипичная мелодия, заключающая в себе одновременно плач, стояние на коленях и обрывки воспоминаний. Постепенно плач прекращается, девушка принимает решение и под скорбный и негодующий басовый звук гонга бросается во внезапно открывшуюся могилу, совершая самоубийство. В этот момент музыка достигает апогея [6].

В заключительной части концерта воссоздаются образы бабочек, звучит нежная и красивая мелодия флейты, контрастирующая с глиссандо арфы. Соло скрипки снова начинает исполнять тему любви, показывая, что Лян Шаньбо и Чжу Интай погибли под гнетом внешних сил, они превратились в пару неразлучных бабочек, радостно и свободно порхающих среди цветов.

Легенда о «влюбленных бабочках» главным образом выражает стремление древних китайцев к свободной и благополучной жизни и возможности выбора партнера. Она является наследием народной культуры и представляет собой отражение активного движения к прогрессу в народной литературе. Благодаря истории о Чжу Интай, переодевшейся в мужчину и вы-

разившей свою любовь к Лян Шаньбо, можно лучше понять чувства женщин в древнем китайском обществе, идущих наперекор судьбе к прекрасной истинной любви. Трагедия Лян Шаньбо и Чжу Интай заставила серьезно задуматься об ограничениях древней китайской системы договорных союзов и помогла в усовершенствовании института брака в целом. Если слова о том, что связь Лян Шаньбо и Чжу Интай была жестоко разрушена и похоронена, имеют сильное трагическое значение, то финал в виде «превращения главных героев в бабочек» полон положительного смысла. «Превращение в бабочек» – яркое отражение все более сильного влияния социальной психологии на древнекитайскую феодальную этику [5]. История о бабочках как воплощении двух влюбленных передавалась из поколения в поколение для воспевания незабвенной любви еще и потому, что в древности люди считали смерть не концом, а лишь одной из стадий трансформации. Смерть тела может быть освобождением души, подобно тому, как бабочка выходит из куколки. Один из смыслов народного предания о Лян Шаньбо и Чжу Интай заключается в том, что теперь они свободны, как бабочки [4]. Заключительная часть концерта «Влюбленные бабочки» является воплощением великой силы любви и тяги людей к прекрасному. На протяжении тысячелетий эта сила вдохновляла людей на борьбу со злыми силами, разрушающими красоту мира ради личной выгоды.

---

1. Ван Сяо. Художественная форма и художественная ценность скрипичного концерта «Влюбленные бабочки» / Ван Сяо // Художественная оценка. – 2020. – С. 47. – На кит. яз.: 王潇. 小提琴协奏曲《梁祝》的艺术形态与艺术价值 / 潇王 // 艺术评鉴, 2020. – 页 47.

2. Гэ Вэньцзя. Анализ скрипичного концерта «Лян Шаньбо и Чжу Интай» / Гэ Вэньцзя // Новое поколение. – 2012. – С. 211. – На кит. яз.: 葛文佳. 浅析小提琴协奏曲梁山伯与祝英台 / 文佳葛 // 新一代 (下半月), 2012. – 页 211.

3. Линь Сяомин. Музыкальный анализ скрипичного концерта «Лян Шаньбо и Чжу Интай» / Линь Сяомин // Большая сцена. – 2015. – С. 176. – На кит. яз.: 林晓明. 小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的音乐分析 / 晓明林 // 大舞台, 2015. – 页 176.

4. Чжан Цзяцзя. Анализ образа бабочки в древнекитайской поэзии и содержащихся в ней традиционных китайских идей / Чжан Цзяцзя, Кун Фаньпин // Журн. ун-та национальностей Внутренней Монголии. –

2012. – С. 18. – На кит. яз.: 张嘉佳, 孔繁萍. 探析我国古代诗文里的蝴蝶意象与其中的中国传统思想 // 嘉佳张、繁萍孔 // 内蒙古民族大学学报, 2012. – 页 18.

5. Чжоу Цзиншу. Причины и культурное значение превращения Лян Шаньбо и Чжу Интай в бабочек / Чжоу Цзиншу // Журн. пед. ун-та Ханчжоу. – 1996. – С. 31. – На кит. яз.: 周静书. 梁祝《化蝶》成因及其文化意义 / 静书周 // 宁波师院学报 (社会科学版), 1996. – 页 31.

6. Чэнь Хун. Художественная оценка «Лян Шаньбо и Чжу Интай» / Чэнь Хун // Наслаждение известными произведениями. – 2012. – С. 3. – На кит. яз.: 陈红. 《梁祝》艺术赏析 / 红陈 // 名作欣赏, 2012. – 页 3.

УДК 316.72:221.3(510)

**Чжун Цяньцян,**

*соискатель ученой степени кандидата культурологии  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ДАОССКАЯ КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ**

**Аннотация.** Описывается возрождение китайской культуры в контексте обращения к традициям: ключевым элементом культуры Китая является даосская доктрина. В ее основу заложено учение о «Дао», пути достижения гармонии. Главным постулатом даосизма считается принцип равновесия и взаимосвязи мужского и женского начал. Несмотря на то, что даосизм почти никогда не был официальной религией, он регулярно порождал новые идеи, которые вдохновляли ученых, политиков и писателей. И по сей день это учение играет существенную роль в динамике культуры современного Китая, поскольку она развивается в прочной связке с даосской философией и влияет не только на религию, но и на живопись, скульптуру, общественную деятельность, благотворительность и экологию.

**Ключевые слова:** духовная культура, даосизм, новый даосизм, современный Китай.

**Zhong Qianqian,**

*Applicant for the degree of Candidate of Culturology of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **TAOIST CULTURE IN MODERN CHINA**

**Abstract.** The article describes the revival of Chinese culture through an appeal to traditions: the key element of Chinese culture is the Taoist doctrine.

It is based on the teaching of "Tao", the way to achieve harmony. The main postulate of Taoism is the principle of balance and interrelation between the masculine and feminine principles. Despite the fact that Taoism was almost never an official religion, it regularly generated new ideas that inspired scientists, politicians and writers. To this day, this teaching plays a significant role in the dynamics of the culture of modern China, since it develops in strong connection with Taoist philosophy and influences not only religion, but also painting, sculpture, social activities, charity and ecology.

**Keywords:** spiritual culture, Taoism, new Taoism, modern China.

Конфуцианство и даосизм являются двумя основными учениями в контексте традиционной культуры Китая. Можно сказать, что китайская традиционная культура представляет собой сочетание и взаимодополнение конфуцианства и даосизма. Чэнь Гуин считает: «Причина, по которой китайская традиционная культура часто упрощается до конфуцианской, заключается главным образом в том, что при наличии государственной поддержки она искоренила сотни школ и уже давно занимает доминирующее положение» [4]. Между тем в Новое время, с его политическими и социальными потрясениями, отменной системы императорских экзаменов и влиянием новых идейных течений, особый статус конфуцианской культуры постепенно утрачивался. Затем последовало возрождение различных даосских школ, например Маошань и Линбао. В данной ситуации даосизм в силу своей уникальной ценности сыграл важную роль.

Основоположниками даосизма являются древнекитайские мудрецы Лао-цзы и Чжуан-цзы. Впоследствии даосизм прошел два периода развития: ранний, относящийся к доциньской эпохе (до 221 г. до н. э.), и новый даосизм периода правления династий Вэй и Цзинь (220–420 гг. н. э.). Благодаря классическому тексту «Дао Дэ Цзин», который приписывается Лао-цзы, сформировалось учение о «Дао», которое приобрело в наше время всемирную известность. В период династии Цин чиновники во главе с Вэй Юанем и Цзэн Гофанем считали, что конфуцианства недостаточно «для исправления недостатков», поэтому они использовали учение о практиках самосовершенствования Лао-цзы как «сокровище», необходимое для управления государством. В сочинении Вэй Юаня «Основное значение Лао-цзы» трактат «Лао-цзы» рассматривается как «книга спасе-

ния», играющая важную роль в обновлении и спасении мира. Цзэн Гофань также практиковал путь Чжуан-цзы, следуя его опыту «постигнув [учение], станешь совершенномудрым, а применив [его] на практике, станешь совершенным правителем».

В период с конца династии Цин до Движения 4 мая 1919 г. представители интеллигенции во главе с Янь Фу и Чжан Тайянем под влиянием либерально-демократической философии хотели использовать даосскую культуру в качестве посредника для взаимодействия между Китаем и Западом, традицией и современностью. Это была попытка дать новую интерпретацию при помощи даосской традиции, адаптировав ее к требованиям современного общества. Янь Фу неоднократно подчеркивал: «Автор “Лао-цзы” использует правила демократии» [1]. После Движения 4 мая 1919 г. даосизм получил широкое распространение на всех уровнях. Кроме появления многих ученых-переводчиков школы Лао-цзы и Чжуан-цзы, все больше ученых стали выдвигать идеологические идеи. Например, ученый У Юй считал Лао-цзы и Чжуан-цзы выступающими против самодержавия «пассивными революционерами», а ученый Ху Ши полагал, что Лао-цзы создал «революционную политическую философию».

После основания Китайской Народной Республики в 1949 г. многие ученые, например Мэн Вэньтун и Тан Юнтун, пытались реконструировать особый статус даосизма в академической истории. Другая группа ученых, среди которых были Фэн Юлань и Сюн Шили, всегда считавшиеся представителями нового конфуцианства, попытались соединить конфуцианство и даосизм. При этом содержание их философских взглядов строилось главным образом на идеях даосизма. Цзун Байхуа объяснил идеи даосской школы с точки зрения эстетики. В целом развитие интереса к даосизму в современном Китае свидетельствует о том, что он обладает большой жизненной силой и широкими возможностями для распространения.

Даосская, конфуцианская и буддийская культуры выступили в качестве истоков создания древней китайской цивилизации. Несмотря на отсутствие такой поддержки со стороны правителей, как у конфуцианства, и благосклонности многочисленных последователей буддизма, даосская культура благодаря своим

философским рассуждениям побуждает многих людей к ее углубленному изучению.

В настоящее время даосская мудрость главным образом оценивается как уникальный способ мышления. Некоторые ученые считают, что «интуитивное восприятие и трансцендентность – это мудрость и истинный смысл даосской культуры, а также суть и душа ее мышления» [2, с. 170]. Даосизм требует, чтобы люди спокойно созерцали, познавали мир «глазами» души и при помощи интуитивного осознания и трансцендентной мудрости постигали невидимое «Дао». В древнем обществе конфуцианская церемониально-музыкальная культура играла важную роль в воздействии на социальную атмосферу и исправлении нравственных качеств народа. Однако в ответ на проявления поддельной гуманности и морали даосизм выдвинул идеи «отойти от гуманности и вернуться к человеческой природе», «покинуть святое, отбросить мудрое» (отвергать авторитеты, не верить слепо какой-либо устоявшейся истине), целью чего было возвращение человека к его первоначальной природе. В реальной жизни стремление людей к славе и богатству является символом осознания ценности жизни. Люди часто показывают свою ценность при помощи демонстрации достижений, но, удовлетворяя материальные желания, они теряют собственную ценность и личное достоинство. По этой причине даосизм выдвигал мысль об «отсутствии заслуг» и «безымянности», что, по существу, есть преодоление «материального рабства» и «привязанности к вещам», цель которых – помочь людям вырваться из оков «славы» и материальных желаний.

Даосское учение оказывало существенное влияние на политическую жизнь Древнего Китая только в эпоху ранней династии Хань. Несмотря на то, что последующие династии проявляли уважение к наследию Яо, Шуня, Чжоу-гуна и Конфуция, на самом деле они не могли обходиться без идей Лао-цзы и Чжуан-цзы, считая их важным дополнением к конфуцианской этике. В процессе управления государством и обществом правители обычно делают акцент на «действие». На первый взгляд даосское «недеяние» противоречит «действию» и имеет негативную окраску, но на самом деле в его основе лежит критика недостатков «действий правителя». «Недеяние» не озна-

чает «бездействие», но выходит за рамки «действий» и достигает «отсутствия бездействия». Это политическая мудрость управления страной проверена историей и современностью. Согласно идее Лао-цзы «ничего не делать и делать все», правитель не должен все делать сам. Ему следует четко разделять задачи и ставить каждого на нужное место. Одним из недостатков современного управления является разрыв между верхами и низами, отсутствие внимания к координации. Необходимы ограничения для руководителей и использование определенного разделения труда, уменьшение вмешательства в жизнь народа. Таким образом, даосская идея «управления недеянием» является не только древним примером практики государственного управления, но полезна для преодоления отрыва от реальности в современной политике и реализации эффективного управления государством и обществом.

Китайский специалист по эстетике Цзун Байхуа писал: «Чжуан-цзы – философ с художественным гением, его интерпретация художественной сферы самая изысканная» [3, с. 367]. В доциньскую эпоху рассмотрение «Дао» как формы красоты духа, жизненной силы искусства заложило основу для формирования китайской эстетики. Даосская идея красоты как основного понятия эстетики, осознание ценности природы, восхищение простотой и бесконечностью смысла сильно повлияло на различные формы древнекитайского искусства: каллиграфию, живопись, поэзию и художественную прозу, скульптуру, архитектуру, театр, музыку и танец.

Даосизм по-прежнему является одной из важных духовных основ жизни китайского народа и играет существенную роль в динамике культуры современного Китая и гармонизации общества.

---

1. Ван Ши. Коллекция Янь Фу / Ван Ши. – Пекин, 1986. – С. 1075. – На кит. яз.: 王弼主编. 严复集[M], 北京: 中华书局, 1986. – 页 1075.

2. Ло Ингуан. Даосская культура и ее современная ценность / Ло Ингуан // Журн. Юго-Западного пед. ун-та. Социально-гуманитарные науки. – 2004. – № 6. – С. 170. – На кит. яз.: 罗映光. 道家文化及其现代价值. 西南师范大学学报(人文社会科学版)30卷第六期, 2004. – 页 170.

3. Рождение китайской художественной концепции // Полное собр. соч. Цзун Байхуа : в IV т. – Аньхой, 1994. – Т. II. – С. 367. – На кит. яз.:

《中国艺术意境之诞生》, 《宗白华全集》第二卷, 安徽教育出版社, 1994. – 页 367.

4. Чэнь Гуин. XX сборник серии исследований даосской культуры (даосская мысль в современности) / Чэнь Гуин. – Пекин, 2003. – С. 1. – На кит. яз.: 陈鼓应主编 道家文化研究20辑 (道家思想在当代) 生活. 三联. 新知出版社, 2003. – 页 1.

УДК [745.54:7.021](510)

**Чэнь Вэнь Вэнь,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования  
«Белорусская государственная академия искусств»*

### **ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА ВЫРЕЗАНИЯ ИЗ БУМАГИ («ЦЗЯНЬЧЖИ») В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ**

**Аннотация.** Китайское искусство вырезания из бумаги «цзяньчжи» – важная часть китайской традиционной культуры, которая обладает особым социальным статусом и художественной ценностью. Оно в основном используется для оформления свадебных и траурных церемоний, а также прочих общественных и народных мероприятий. Приведены примеры характерных работ «цзяньчжи», а также проанализированы тенденции развития и стилистические особенности любительского искусства вырезания из бумаги в контексте современного китайского социума.

**Ключевые слова:** любительское искусство вырезания из бумаги, цзяньчжи, дизайн, художественные особенности, тенденции развития.

**Chen Wen Wen,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State Academy of Arts"*

### **FEATURES OF THE MODERN AMATEUR ART OF PAPER CUTTING ("JIANZHI") IN MODERN CHINA**

**Abstract.** Chinese paper cutting art of "jianzhi" with its long history is the most representative art of hollowing in China. It is often used in designs for social folk activities such as weddings and funerals, and is an important part of traditional Chinese folk culture, with important social status and artistic value, it has a significant impact on the leisure activities of the Chinese people. The article introduces representative paper-cutting works and

analyzes development trends and stylistic characteristics of amateur paper cutting art in the context of modern Chinese society.

**Keywords:** amateur art of paper cutting, jianzhi, design, artistic features, development trends.

Наиболее ранние композиции «цзяньчжи» встречались еще в период Северных династий (386–581 гг. н. э.). До того, как Цай Лунь в период правления династии Хань изобрел бумагу в 105 г., изделия вырезали из кожи, серебряной и золотой фольги. Своим расцветом искусство ажурного вырезания обязано династии Тан (618–907) [1, с. 14]. Начиная с 2009 г., когда китайское искусство «цзяньчжи» было признано нематериальным культурным наследием, правительство и народ Китая стали уделять больше внимания передаче и развитию этого народного искусства. В академических кругах Китая и за его пределами началось стремительное изучение культуры «цзяньчжи». Например, Янь Цзунъюй провела всесторонний анализ вырезания из бумаги, исходя из истории развития, дизайна форм, художественных особенностей и стилей, в своей статье «Особенности интерпретации тем китайского искусства “цзяньчжи” в современном дизайне» она сделала акцент на презентации применения искусства вырезания из бумаги в современном дизайне и возможностях его интерпретации.

Культурные традиции «цзяньчжи» складывались на протяжении веков, сегодня большую важность имеет не только сохранение национальной самобытности, но и разработка концепций использования традиций в области современного искусства и дизайна [2, с. 50]. Как известно, Хуанхэ является колыбелью китайской культуры. Города Хэцзэ и Дуньин в провинции Шаньдун расположены в эстуарии Хуанхэ и месте ее впадения в море, что породило народное искусство «цзяньчжи», темой творчества которого стала «культура Хуанхэ».

Например, работа «Любовь к Хуанхэ» (рис. 1) создана мастером из города Хэцзэ по имени Ян Сюлин. Изображение разделено на верхнюю, центральную и нижнюю части. Оно выполнено из синей бумаги и обладает тонкой замысловатой структурой, где фигуры людей и иероглифы представлены в белой основе. «Любовь к Хуанхэ» отличается искусным мастерством вырезания: его создательница использовала прием

«янцзянь», передающий движение воды, и «иньцзянь», изображающий пейзаж по обоим берегам реки. Приглашенный каллиграф заполнил пустое место на изображении стихами, и каллиграфия оказалась искусно интегрирована в искусство «цзяньчжи». Произведение отличается объемом выполненной работы, сильной техникой и высокой художественной ценностью. Оно удостоилось звания «Выдающегося произведения народного ремесленного искусства» в рамках XV премии народной культуры и искусства Китая «Дикий цветок».

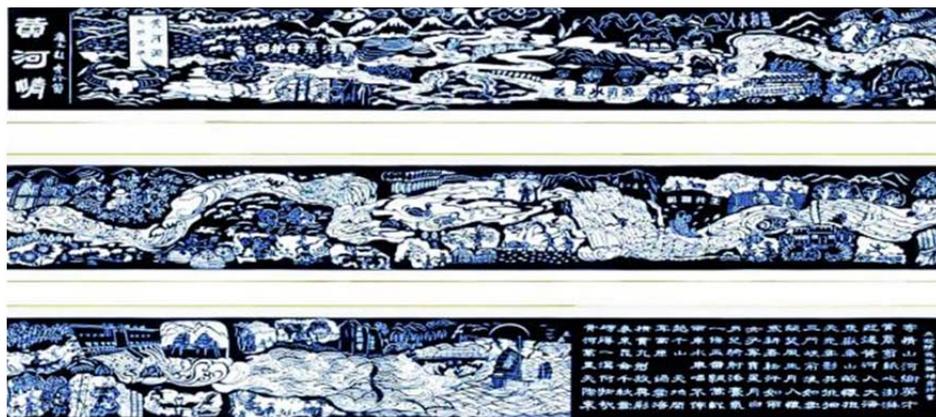


Рис. 1. Ян Сюлин. «Любовь к Хуанхэ»  
(кит. 黄河情, 0,63x12 м, Юньчэн)

На первом рисунке представлено пять групп образов: 1) изображения животных (верблюд, корова, коза, лебедь, утка, рыба и т. д.); 2) изображения растений (арбуз, подсолнечник, лотос, ива, бамбук); 3) сельские пейзажи (храм, могила, река Хуанхэ, поле, пустыня, гора Тайшань, парк, сельский двор); 4) образы персонажей (веселые дети, занимающийся ремеслом старик, танцующие женщины, земледельцы-мужчины); 5) иероглифы: слева направо «Оберегайте реку-мать», «Заботьтесь о водных ресурсах», «Гармония человека и воды» и другие призывы, вырезанные на бумаге. Пять вышеперечисленных групп образов совместно создают сцены ловли рыбы, выпаса скота, сбора урожая, перемещения транспорта, миграции, отдыха, молитвы, домашнего воспитания и др. Данная работа в обобщенном виде представляет связь искусства «цзяньчжи» и современного общества, а также изображает прекрасную сцену гармоничного сосуществования человечества и природы.

Любительское искусство вырезания из бумаги стремительно развивается в современном Китае по причине популярности у китайского народа. На это повлияло то, что вырезание из бумаги связано с посылками «добрых предвестий», а также с визуальным ощущением прекрасного, возникающего из «следов резки и кройки», которые оставляет на бумаге автор работы. Именно народное любительское творчество «цзяньчжи» лучшего всего может выразить индивидуальные черты и ценностные ориентации мастера. Например, Юньчэнская «цзяньчжи» является объектом нематериального культурного наследия провинции Шаньдун, она зародилась в уезде Юньчэн города Хэцзэ. К представителям юньчэнской «цзяньчжи» относится мастер Ян Сюлин, среди произведений которого выделяются «Сотни птиц, обращенных к фениксу» и «Любовь к Хуанхэ». «Сотня птиц, обращенных к фениксу» представляет собой китайскую народную легенду, отраженную в кино и на телевидении, иллюстрациях, вышивке, керамике и т. д. Феникс в Древнем Китае считался «царем птиц», он символизировал доброе предвестие, красоту, здоровье и счастье. Благодаря размеру полотна, масштабу и богатству используемых цветов в 2014 г. данная работа установила личный мировой рекорд в искусстве вырезания из бумаги.

Ян Сюлин – выдающийся народный мастер в сфере юньчэнского «цзяньчжи». Во время создания «Сотни птиц, обращенных к фениксу» (рис. 2) она интегрировала в композицию своей работы элементы китайской живописи, не ограничиваясь монотонным колоритом «красного», «черного» и «серого». В соответствии с художественными потребностями Ян Сюлин заново сочетала и комбинировала цвета, что позволило зрителям испытать совершенно новые визуальные ощущения. Композиция ее произведения отличается изяществом и величием, богатым использованием цветов, его можно считать шедевром вырезания из бумаги и настоящей вехой в развитии «цзяньчжи» жителей Юньчэна.



Рис. 2. Ян Сюлин. «Сотни птиц, обращенных к фениксу»  
(кит. 百鸟朝凤, 1,16x4,8 м, Юньчэн)

С началом XXI в. стиль китайского «цзяньчжи» постепенно отказался от эстетических ограничений прошлого и начал движение по творческому пути самостоятельного осмысления. В особенности после 2020 г. китайские мастера вырезания из бумаги на основе сохранения выдающейся традиционной культуры начали спонтанное развитие в направлении самообновления и сформировали свободные и открытые стили индивидуального творчества. Они черпали вдохновение в часто встречающихся темах общества и окружающей жизни. Например, мастера «цзяньчжи» из провинции Шэньси в своем творчестве переосмыслили изобразительные формы вырезания из бумаги. Среди них наиболее яркими представителями являются Тянь Яли и Лю Дундун. Вдохновением для их творчества стали талисманы Зимних Олимпийских игр в Пекине. Созданные ими сувениры из бумаги «Бин Дуньдунь» и «Сюэ Жунжун» не только расширили вариативность художественных стилей китайского народного любительского искусства вырезания из бумаги, но и отразили то, что мастера «цзяньчжи» не могут довольствоваться традиционными устоявшимися моделями творчества. Им в большей мере присущи такие тенденции творчества, как выход за тематические ограничения, стремление к выражению собственной индивидуальности.

В развитии китайского современного «цзяньчжи» можно выделить две тенденции. Первая – китайское современное любительское искусство «цзяньчжи» вышло из народной среды, тематическое содержание которой тесно связано с китайской любительской фольклорной деятельностью. Что касается направлений творчества, то по-прежнему соблюдаются закономерности

сти «искусства, проистекающего из жизни», на базе сохранения выдающихся характерных особенностей региональной культуры осуществляется трансграничный синтез с интерьерным дизайном и живописью и др. сферами. Содержание и форма регулярно обновляются, в чем и заключается причина длительной популярности современного любительского искусства «цзяньчжи» в китайской народной среде.

Вторая – внимание к китайской традиционной культуре, опора на примеры китайской региональной культуры для осуществления творческого развития, синтез традиционных изображений «цзяньчжи» с каллиграфией, живописью, интерьерным дизайном и т. д., акцент на уникальном китайском местном колорите и национальных особенностях. Не менее важны овладение закономерностями развития новой эпохи и обновление ее тематики в сочетании с потребностями. Таким образом, как в аспекте дизайна форм, так и интерпретации культурного содержания китайское современное любительское искусство «цзяньчжи» обладает долгой историей развития и социальной востребованностью.

---

1. Мартынова, Н. В. Феномен традиционного китайского орнаментального искусства цзяньчжи: традиции и современность / Н. В. Мартынова // American Scientific Journal. – 2020. – № 37. – С. 12–17.

2. Янь Цзуню. Особенности интерпретации мотивов китайского искусства бумажного вырезания в современном дизайне / Янь Цзуню // Искусство и культура. – 2021. – № 2 (42). – С. 49–53.

УДК:791.221.8:7.046.1(510)

**Чэнь Паньинь,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения*

*учреждения образования*

*«Белорусская государственная академия искусств»*

## **ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ ФАНТАСТИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ**

**Аннотация.** Рассматривается проблема переосмысления мифологических персонажей в современных китайских фантастических фильмах (на примере Сунь Укуна и Нэчжа). Демонстрируется передача ценностей,

характерных для своего времени, подчеркивается необходимость соответствия экранного нарратива социальному развитию и потребностям зрителя. Обозначается возможность дальнейшего развития заявленной проблематики статьи за счет расширения круга персонажей китайской мифологии, вовлекаемых в киноповествование, и изучения изменения традиционных эстетических представлений о персонажах китайской мифологии в массовой культуре.

**Ключевые слова:** Китай, миф, мифологический персонаж, Нэчжа, переосмысление, Сунь Укун, фантастический фильм.

**Chen Panying,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State Academy of Arts"*

## **REINTERPRETATION OF MYTHOLOGICAL CHARACTERS IN MODERN CHINESE FANTASY FILMS**

**Abstract.** The article examines the problem of rethinking mythological characters in modern Chinese science fiction films (using the example of Sun Wukong and Nezha), demonstrates the transfer of values characteristic of their time, and emphasizes the need for the screen narrative to correspond to social development and the needs of the viewer. The author indicates the possibility of further development of the stated problems of the article by expanding the circle of characters from Chinese mythology involved in the film narrative; and studying changes in traditional aesthetic ideas about the characters of Chinese mythology in popular culture.

**Keywords:** China, myth, mythological character, Nezha, reinterpretation, Sun Wukong, science fiction film.

С начала XXI в. фантастические фильмы доминируют на китайском кинорынке. Их сценарии часто строятся на сюжетах из китайской мифологии, содержание характеризуется наследованием мифологических историй, а персонажи фильмов часто встречаются в мифологии. Поскольку создатели коллажируют и воссоздают мифологические элементы в своих творениях, мифологические персонажи претерпевают значительные трансмутации и приобретают современный характер.

В китайских фантастических фильмах наиболее широко используются два традиционных мифологических персонажа – Сунь Укун и Нэчжа.

Мифологический персонаж Сунь Укун (Царь обезьян) впервые встречается в романе «Путешествие на Запад» писателя

и поэта династии Мин (1368–1644) У Чэньэня. Рождение этого персонажа во времена политически коррумпированной и социально беспокойной династии Мин символизировало восстание людей против власть имущих и их стремление к свободе. В образе Сунь Укуна выражаются основные китайские доктрины. Он – обезьяна, которая появляется из каменного яйца и сразу же присоединяется к группе других диких обезьян, становясь их королем [2, с. 28]. Однажды он решает встать на путь «Дао» и приобретает такие способности, как возможность летать по небу и совершать «72 земных превращения». Он решает присвоить себе титул «Великого святого, равного Небесам» и сеет хаос на Небесах; в конце концов он подчиняется лично Будде и оказывается придавленным тяжелой горой Пяти Стихий. Он будет освобожден монахом Трипитака для того, чтобы отбыть наказание, только сопровождая его в поисках сутр [2, с. 28–29].

Фигура Сунь Укуна в современных китайских фантастических фильмах символизирует бунтарский дух. Например, в фильме Дерека Квона «Укун» (2017) Король обезьян – это непокорный и пылкий юноша, чей бунт и вызов контролерам Небесного двора пробуждает в современной молодежи самосознание. Духовный стержень Сунь Укуна в фильме следует традиционному представлению о том, что он бросает вызов власти и отваживается на борьбу с сильным противником. Подобное новаторство в характере и характеристиках привносит свежесть в восприятие зрителей. В фильме Чин Поу-соя «Путешествие на Запад» (2015) Король обезьян теряет свои магические способности и избирает жизнь в уединении на горе Хуагуо. Таким образом усмирение мятежного духа осуществляется путем искупления. В кинокартине Стивена Чоу «Путешествие на Запад: Покорение демонов» (2013) современный духовный подтекст самоискупления передается иначе: злой и уродливый демон – Царь обезьян достигает просветления. В фильме показана трансформация духовного ядра бунтарства в характере Сунь Укуна в самоискупление, и через это переосмысление он завершает понимание буддийской культуры и передает глубокие традиционные китайские гуманистические идеалы – истину, добро и красоту. Осознание ценности жизни путем искупления своих грехов и принятие практики буддизма присутству-

ют в фильме-сиквеле Цуй Харка «Путешествие на Запад: Покорение демонов» (2017). Несмотря на то, что в фильмах, основанных на романе «Путешествие на Запад», показаны разные образы и этапы жизни Короля обезьян, все они представляют его как бунтаря и завершают его героический путь призвания, отправления, приключений и возвращения разными способами при различных обстоятельствах.

Нэчжа – другой главный персонаж китайских фантастических фильмов. Чаще всего на киноэкране рассказывается история о том, как наделенный волшебной силой маленький Нэчжа победил морского царя-дракона. Эта история фигурирует в романах эпохи Мин «Путешествие на запад» У Чэньэня и «Полный свод собранного о духах трех учений» неизвестного автора; данный сюжет пришел в роман «Возведение в ранг духов» [1]. Исследователь К. Стивенс считает, что происхождение Нэчжи основано на Налакубаре, божестве из индуистской мифологии [3, с. 64], влияние которого позже распространилось по всему Китаю благодаря китайскому роману XVI в. в жанре «Боги и демоны» (шенмо) династии Мин (1368–1644) «Возведение в ранг духов». Согласно ему, мать Нэчжи, леди Ин, была беременна в течение трех лет и шести месяцев, и в итоге родила лотос. Отец Нэчжи, военачальник Ли Цзин, который позже становится Небесным царем, думает, что перед ним демон, и разрубает лотос мечом. Цветок раскрывается, и Нэчжа выпрыгивает оттуда маленьким мальчиком, способным говорить и ходить сразу после рождения. Позже его принимает в ученики бессмертный даосский бог Тайи Чжэньжэнь.

В современном китайском кинематографе Нэчжа, как и Сунь Укун, предстает не как бунтарь, а как персонаж, направленный на самопознание. Так, в фильме Ян Юя «Нэчжа» (2019) он показан в соответствии с современной эстетикой развлечений: внешне бунтарским и циничным, но внутри жаждущим семейного тепла и верных друзей. Несмотря на несправедливость судьбы и подозрительность окружающих, Нэчжа прорывается сквозь стереотипы и становится героем, который спасает мир и осознает свою самоценность. Добиться этого он бы не смог без терпения и наставлений родителей. В отличие от традиционной мифологии, где подчеркивается независимость Нэчжи и его неповиновение власти, данный сюжет показывает огром-

ную роль воспитания и руководства родителей и наставников в духовном росте Нэчжи, отражая податливость и силу «человеческих существ».

В фильме Чжао Цзи «Новые боги: Возрождение Нэчжи» (2021) главный герой и Царь драконов обретают новые личности, соответствующие современному обществу: Нэчжа становится работником доставки, находящимся на нижней ступени социальной лестницы, а Царь драконов – крупным местным капиталистом. Ради классового конфликта между богатыми и бедными, неизбежного и острого противоречия в современном человеческом обществе, сценаристы Мучуань и Сюй Чжунлинь выбирают самопожертвование главного героя, чтобы бороться со злом и дать угнетенным силы для сопротивления, что позволяет перестроить традиционное представление о персонаже Нэчжа в образ революционера, который не боится отдавать себя ради других. Таким образом, современные китайские фантастические фильмы изображают Нэчжу схожим образом: наделяют персонажа человеческими чертами и стремлениями, приближают его к смертным, а не мифическим существам, что позволяет вызвать эмоциональный отклик у зрителей по мере становления его как героя.

Помимо мужских персонажей отход от традиционных представлений касается и женских мифологических персонажей. Современные кинематографисты стремятся показать женщин как независимых личностей, стремящихся к самореализации. В фильме Рамана Хуэйя «Охота на монстра» (2015) героиня Хуо Сяолань благодаря своим навыкам прославилась в сфере охотников на демонов, где доминируют мужчины. В картине предпринята попытка представить героев в нетипичных гендерных ролях: главный герой-мужчина, Сун Тяньин, «беременен» молодым королем демонов, а Хуо Сяолань сосредоточена на охоте и продвижении по службе, защищая при этом мужчину. Хотя фильм заканчивается тем, что Сун Тяньин становится традиционно воспринимаемым мужским персонажем, который спасает положение в опасный момент, а элементы феминизма постепенно стираются, переосмысление женского персонажа в целом является весьма показательным. Для того чтобы соответствовать ожиданиям аудитории, женские персонажи в китайских фантастических фильмах больше проникаются стрем-

лениями и ожиданиями современных женщин в отношении любви, жизни и карьеры.

Таким образом, переосмысление традиционных мифологических персонажей направлено на поиск духовной модели сосуществования современного человека с миром. Используя сочетание первобытной культуры и духовного поиска, кинематограф внедрил новую модель в персонажей, тем самым поддерживая мультикультурное развитие китайских фантастических фильмов.

---

1. *Завидовская, Е. А.* Сравнительное изучение иллюстраций к китайскому роману «Возведение в ранг духов» (на материале его старопечатных изданий и картин няньхуа) / Е. А. Завидовская, Д. И. Маяцкий // Проблемы литератур Дальнего Востока : избр. материалы народной науч. конф. / отв. ред. А. А. Родионов. – СПб., 2021. – С. 179–204.

2. *Ruscica, G.* From China to the World: The main media pilgrimages of Sun Wukong and Son Gokū / G. Ruscica // Mutual Images Journal. – № 10. – P. 21–50.

3. *Stevens, K.* Chinese Gods: The Unseen World of Spirits and Demons / K. Stevens. – New York : Collins & Brown, 1996. – 192 p.

УДК 792.54(510)

**Шэн Янань,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования  
«Белорусская государственная академия искусств»*

## **ОБРАЗЫ ТЕРРАКОТОВЫХ ВОИНОВ В ПЬЕСЕ ДЛЯ ПИПЫ ЛЮ ДЭХАЯ**

**Аннотация.** Лю Дэхай – известный китайский композитор и исполнитель на пипе. В 1974 г. им была написана пьеса для пипы «Терракотовые воины Цинь», навеянная впечатлениями от посещения выдающегося памятника историко-культурного наследия Китая – Музея терракотовой армии вблизи города Сиань. Через тембровые, стилистические и исполнительские особенности данного произведения передаются величие и таинственное очарование образов воинов уникального явления древней китайской культуры.

**Ключевые слова:** пипа, Лю Дэхай, терракотовые воины, музыкальное произведение, исполнение, китайский инструмент.

**Shen Yanan,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational Institution "Belarusian State Academy of Arts"*

## **THE DEPICITION OF TERRACOTTA WARRIORS IN LIU DEHAI'S PIPA PIECE**

**Abstract.** Liu Dehai is a famous Chinese composer and pipa player. In 1974, he wrote a piece for pipa, *The Terracotta Warriors of Qin*, inspired by his impressions of a visit to the Terracotta Army Museum near Xi'an, an outstanding monument of Chinese historical and cultural heritage. Through the timbre, stylistic and performance features of this work, the composer seeks to convey the grandeur and mysterious fascination of the images of the warriors of this unique phenomenon of ancient Chinese culture.

**Keywords:** pipa, Liu Dehai, terracotta warriors, musical work, performance, Chinese instrument.

«Терракотовая армия» является важной исторической реликвией китайской нации, наиболее изысканным и реалистичным крупномасштабным произведением искусства, называемым «Восьмым чудом света». Открытие в 1974 г. крупнейшего подземного военного музея в Китае стало одним из величайших событий в мире археологии, вдохновившим многих творцов на создание художественных произведений в разных жанрах творчества. Композитором Лю Дэхаем после посещения музея-некрополя была написана пьеса для пипы «Терракотовые воины Цинь» [5]. Произведение воссоздает дух древних китайских воинов, сочетая широкий и самобытный стиль народной музыки с высокой степенью художественного мастерства.

Изучению особенностей пьесы посвящено несколько публикаций китайских исследователей. В статье Чжэн Цзыцзяо «Художественные особенности пьесы для пипы “Терракотовые воины Цинь”» посредством анализа музыкальной формы и содержания исследуются особенности музыкального стиля произведения [6]. В работах Чжан Циня «Исследование звука, техники и эмоций произведения для пипы “Терракотовые воины Цинь”» [4], Чжан Сяосяо «Анализ техники исполнения произведения Лю Дэхая для пипы “Терракотовые воины Цинь”» [3] и Ли И «Исследование особой техники исполнения пьесы для пипы “Терракотовые воины Цинь”» [2], как видно из названий, рассматриваются различные аспекты изучения этого сочине-

ния – исполнительские, стилистические и т. д. Отмечается, что значение произведения Лю Дэхая заключается «не только в новаторстве техники исполнения и концепции, но и в стремлении к эстетике музыки на пипе в новейшую эпоху» [2, с. 42].

Композитор написал пьесу для традиционного китайского щипкового струнного инструмента пипы, который имеет уникальные тембровые характеристики и долгую историю развития в китайской музыкальной культуре. С помощью завораживающего тембра этого старинного инструмента Лю Дэхай стремится передать величественный дух древних терракотовых воинов и показать различные реформаторские исполнительские приемы, новаторские стилистические и акустические находки в этом сочинении. Пьеса сочетает в себе элементы западного стиля и китайской традиционной музыки, чтобы представить слушателям захватывающую картину войн более 2000-летней давности [1, с. 41].

Пьеса состоит из трех частей и исполняется солирующей пипой в сопровождении струнных и ударных инструментов, выражая торжественность и загадочность образов терракотовых воинов и лошадей.

В первой части через тембровые и исполнительские приемы передается характер могучих фигур терракотовых воинов благодаря задействованию низкого регистра и плотности многозвучной фактуры. Перед слушателями возникают многочисленные образы терракотовых воинов, скачущих на лошадях. Для этого исполнитель имитирует походные и боевые позы, используя аппликатурные навыки и стремительное движение мелодии мелкими длительностями в быстром темпе. Мощные ноты по замыслу композитора и исполнителя призваны передать стойкость, силу, напор армии в марше и бою. При этом также используются приемы глиссандо и тремоло пипы, чтобы выразительнее и ярче показать стремительность дыхания терракотовых воинов и коней. Через тембр пипы и виртуозность исполнения зримо передается величие, сила духа и твердость терракотовых воинов.

Во второй части пипа играет в более быстром темпе, чтобы имитировать звук скачущих лошадей. В то же время пипаист воспроизводит ритмический рисунок марша армии посредством непрерывных нот правой руки и аккордов левой руки.

С точки зрения музыкальной мелодии в главной теме преобладают высокие звуки и сильные «стальные» ритмы, демонстрирующие мощь, грандиозность. Кроме того, приемы игры на пипе и звуковые эффекты показывают терракотовых воинов как солдат. Пипаист использует трели и глиссандо для имитации звука сцепления мечей и копий, трения снаряжения друг о друга, а также удары по струнам плектром, изображая звон металла. Благодаря музыкальным приемам и звуковым эффектам пипы слушатель чувствует себя как будто посреди поля древней битвы.

В третьей части музыка становится торжественной, таинственной и величавой, что подчеркивается красивейшей классической мелодией у пипы в сопровождении неспешной дроби барабана [6]. С ускорением музыкального темпа и добавлением других ударных (перкуSSIONных) инструментов музыка становится более яркой и мощной, передавая величественную и торжественную атмосферу. Приемы изменения высоты тона и быстрого скольжения по струнам пипы делают музыку сложнее и разнообразнее.

Таким образом, в пьесе «Терракотовые воины Цинь» Лю Дэхай через тембровые и исполнительские особенности пипы продемонстрировал интереснейший образец древнего культурного наследия Китая. Музыкальное произведение переносит слушателей в Древний Китай с его богатой историей и культурой через образы воинов терракотовой армии.

---

1. Ли Даньшу. Интерпретация пьесы для пипы «Терракотовые воины Цинь» через историю и культуру династии Цинь / Ли Даньшу // Художественное обозрение. – 2021. – № 5. – С. 41–43. – На кит. яз.: 李丹姝. 透过秦朝历史文化解读琵琶曲《秦俑》[J]. 艺术评鉴, 2021 (05). – 页41–43.

2. Ли И. Исследование особой техники исполнения пьесы для пипы «Терракотовые воины Цинь» / Ли И // Фуцзяньский ун-т. – 2019. – № 6. – С. 29. – На кит. яз.: 李怡. 琵琶曲《秦俑》的特殊演奏技法探微[D]. 福建师范大学, 2019 (06). –页 29.

3. Чжан Сяосяо. Анализ техники исполнения произведения Лю Дэхая для пипы «Терракотовые воины Цинь» / Чжан Сяосяо // Ун-т Хэнань. – 2018. – № 6. – С. 33. – На кит. яз.: 张笑晓. 刘德海琵琶曲《秦俑》的演奏技法分析[D]. 河南大学, 2018 (06). –页 33.

4. Чжан Цинь. Исследование звука, техники и эмоций произведения для пипы «Терракотовые воины Цинь» / Чжан Цинь // Северо-Западный

ун-т. – 2018. – № 5. – С. 50. – На кит. яз.: 张芹. 琵琶曲《秦俑》之音、技、情探究[D]. 西北师范大学, 2018 (05). – 页 50.

5. Чжао Жун. О художественных характеристиках произведения для пипы «Терракотовые воины Цинь» / Чжао Жун // Мир музыки. – 2020. – № 10. – С. 46–49. – На кит. яз.: 赵融. 论琵琶曲《秦俑》的艺术特征[J]. 音乐天地, 2020 (10). – 页46–49.

6. Чжэн Цзыцзяо. Художественные особенности пьесы для пипы «Терракотовые воины Цинь» / Чжэн Цзыцзяо // Тяньцзиньская консерватория музыки. – 2016. – № 5. – С. 23. – На кит. яз.: 郑子娇. 琵琶曲《秦俑》的演奏艺术特征[D]. 天津音乐学院, 2016 (05). – 页 23.

УДК: 7.038.55(510)

**Юань Мэнжо,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
учреждения образования*

*«Белорусская государственная академия искусств»*

## **ИНСТАЛЛЯЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ: К ВОПРОСУ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ**

**Аннотация.** Рассматривается изучение вопроса инсталляции в китайском искусстве, специфики национального своеобразия данного вида современных художественных практик. С развитием в Китае искусства инсталляции многие художники осознали невозможность копирования западных художественных форм современного искусства, его моделей и концепций. Автор акцентирует внимание на необходимости приобретения и закрепления в искусстве инсталляции Китая черт национального характера, которые оперируют колоссальным смысловым контекстом.

**Ключевые слова:** инсталляция, современное искусство Китая, визуальное искусство, инновационная форма, национальное своеобразие.

**Yuan Mengruo,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State Academy of Arts"*

## **INSTALLATION IN CHINA CONTEMPORARY ART: TO THE QUESTION OF NATIONAL INDIVIDUALITY**

**Abstract.** The article is devoted to the study of the issue of installation in Chinese art, the specifics of the national identity of this type of modern artistic practices. With the development of installation art in China, many artists realized the impossibility of copying Western art forms of modern art,

its models and concepts. The author focuses on the need to acquire and consolidate national character traits in the art of installation of China, which operate with a colossal semantic context.

**Keywords:** installation, contemporary art of China, visual art, innovative form, national identity.

Инсталляция – одна из форм современного искусства, которая способна обобщить в себе множество тем и образов, а также синтезировать другие художественные практики. Инсталляция возникла не одномоментно, ее появление обусловлено логическим и ожидаемым результатом художественных процессов в культуре прошлого века [2]. Основатель арт-направления реди-мейд, стоявший у истоков современного искусства, М. Дюшан своей провокационной работой «Фонтан» (г. Нью-Йорк, 1917) открыл путь для развития. В то же время возникновение инсталляции как жанра искусствоведами (Р. Краусс, Дж. Ренделл) причисляют к современным художественным практикам, возникшим в 1960-е гг. [Там же].

Искусство инсталляции концептуально авангардно и стирает границы между искусством и не-искусством. В целом, инсталляция – это форма искусства, в рамках которой авторы при помощи различных художественных приемов украшают, трансформируют и размещают физические объекты или предметы повседневной жизни в пространстве для демонстрации особого художественного содержания. С данной точки зрения инсталляция – это синтетическое искусство, использующее пространство и материалы для выражения эмоций [5]. Используемые художниками приемы главным образом проявляются в сочетании и размещении объектов, способе применения в архитектурной среде, городском пространстве и т. д.

В инсталляции уделяется внимание потенциальной визуальной силе художественного «материала», так как он может стать носителем авторского замысла, его перцептивного мышления. Инсталляционное искусство прорывается через обычные рамки ограниченного мышления людей и направляет бинарную трансцендентность средств и языка, искусства и жизни, субъективности и объективности, что является освобождением в создании и оценке искусства [6, с. 51].

Китайское искусство инсталляции получило развитие в 1980-х гг. В 1985 г. американский художник Р. Раушенберг

в рамках мирового турне представил в Китае свою художественную выставку. Художники Поднебесной смогли познакомиться с новой формой современного искусства, осознать ее потенциал и очарование. С тех пор китайские мастера постоянно экспериментировали, исследовали и вводили инновационные приемы в искусство инсталляции, активно трансформировали его модели. Постепенно искусство инсталляции нашло отклик среди авторов и зрителей, стало важной художественной формой китайского современного искусства.

В настоящее время искусство инсталляции в Китае набирает силу. Несмотря на то, что изначально оно зародилось на Западе, при желании добиться прогресса нельзя идти по пути копирования западных образцов, а необходимо подчеркивать своеобразие китайской культуры. Поэтому отечественные художники первоначально интуитивно добавляли в свои работы элементы национального наследия. Сейчас наблюдается тенденция использования в инсталляциях символов традиционной китайской культуры, региональных фольклорных составляющих. Как следствие, появляются работы с глубоким визуальным смыслом, которые получают большой резонанс в мировом художественном сообществе.

Монохроматическая живопись как уникальный вид китайского искусства является одним из символов национального характера. В ней при помощи акварели, туши и кисти передаются гуманистическая атмосфера традиционной культуры и смысловое содержание изобразительного искусства. Все это побудило многих художников использовать тушь и монохроматическую живопись в качестве средства для создания ряда оригинальных работ. Например, в инсталляции «Пейзажный кабинет» (2003) художник Лу Шэнчжун (род. в 1952 г.) поставил на книжную полку большое количество китайских и зарубежных изданий, сформировав картину «В ожидании парома на дороге в горах Сяцзин» в жанре традиционной китайской живописи «шань-шуй» («горы и воды») художника эпохи Пяти династий (907–960) Дун Юаня. Интересно, что посетители могли по желанию перелистывать страницы книг и в зависимости от их действий рисунок на книжной полке менял форму. Таким образом, зритель становился одним из важных элементов инсталляции, его автором. В данном произведении

современного искусства Лу Шэнчжун использовал язык монохроматической живописи, чтобы отразить внутреннее содержание китайской национальной культуры, а само его произведение представляет собой образец сочетания традиционных национальных элементов и актуальных дизайнерских концепций.

Красочный фарфор – одно из великих изобретений древнего Китая. «Фарфор» и «Китай» в английском языке одинаково звучат как «china», в полной мере показывая, что изысканный китайский фарфор может быть использован в качестве символа страны. Серия «Мантры Великого Сострадания» Лу Биня, созданная им в 2010 г., является началом важной главы в творчестве художника, а также вершиной современного китайского искусства керамики, по-прежнему не получившего достаточного внимания. Данная серия состоит из трех групп: пагоды, писания и фарфоровых ваз. На выставочной площадке представлены только фрагменты керамики и видеозаписи процесса разбивания, но достигнутый прорыв в форме и технологии является инновационными, то есть «изменения безмолвной формы традиционного гончарного искусства и динамические изменения работы используются для передачи их внутреннего смысла» [3, с. 40]. При добавлении в глину определенных веществ после обжига изделие постепенно растрескивается при контакте с влагой и полностью распадается на куски в течение нескольких дней. Лу Бин использовал разбитые пагоды, священные писания и фарфоровые вазы для демонстрации разрушения веры, культуры и общественных нравов, безмолвно задавая обществу вопрос: «Во время чтения “Мантры Великого Сострадания” в Китае распространился шум разрушения. Духовная башня, символизирующая человеческую мораль, и башня из слоновой кости, символизирующая образование, рухнули одна за другой. А как насчет башни веры, представляющей последнюю надежду человеческой души?» [4].

Известный теоретик Ван Ци однажды сказал: «Так называемое интернациональное искусство создается всем искусством с ярко выраженными местными особенностями в разных странах мира. При отсутствии национального характера нет интернационализации. При этом произведения искусства, полные национальных особенностей, будут также ярко сиять и займут важное место на международной арене» [1, с. 83]. В связи

с этим все больше и больше авторов добавили в свои инсталляции элементы китайского искусства каллиграфии, художественного вырезания из бумаги, театра теней, красных фонарей и даже народных преданий. Например, работы Цай Гоцяна «С помощью лодок с травой обрести стрелы» (1998), Сюй Бина «Живое слово» (2001), Цзинь Цзэнхэ «Синяя тень» (2012) и другие при помощи современных концепций выражают традиционную эстетику, тем самым поднимая национальный дух и внося особый вклад в развитие современного китайского инсталляционного искусства.

Важно отметить, что воплощенные в искусстве инсталляции элементы традиционной культуры нельзя отождествлять со специфичностью, событийностью и концептуальностью символического языка. Культурные коды в инсталляциях должны отражать идеалы и историческое наследие, а также способствовать подчеркиванию художественного уровня произведений. Чрезвычайно ценным является использование национальных символов, способствующих популяризации китайской художественной культуры. Кроме того, инновации в инсталляционном искусстве также должны быть основаны на традиционной культуре, при этом впитывая и интегрируя зарубежное наследие не только для предотвращения слепого подражания западному искусству, но и для предотвращения чрезмерного восстановления старого.

---

1. Ван Ци. Изменения гравюрного творчества / Ван Ци // Художественные исследования. – 1987. – № 1. – С. 83. – На кит. яз.: 王琦. 版画创作在变化. 美术研究. 北京:人民美术出版社, 1987 (1). – 页 83.

2. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер [и др.]. – М. : Ad Marginem Press, 2015. – 816 с.

3. Лу Бин. Эксперимент и жизнь – заметки о выставке студенческих работ 2014 года специальности «Керамика» колледжа дизайна Нанкинского университета искусств / Лу Бин // Китайские гончары. – 2014. – № 2. – С. 40. – На кит. яз.: 陆斌. 实验与生活 – 南京艺术学院设计学院陶瓷专业2014届学生作品展侧记. 中国陶艺家, 2014 (2). – 页 40.

4. Лу Бин. Заметки о годе Белого Тигра – о моем гончарном творчестве [Электронный ресурс] / Лу Бин. – Режим доступа: <http://www.hihey.com/art-2650.html>. 2023.4.28. – Дата доступа: 09.05.2023. – На кит. яз.: 陆斌. 庚寅年杂记 – 有关我的陶艺创作.

5. Цао Лицзе. О применении комплексных материалов в искусстве инсталляции / Цао Лицзе // Журн. ун-та Внутренней Монголии по делам

национальностей (социальное издание). – 2011. – № 3. – С. 141–144. – На кит. яз.: 曹立洁.论综合材料在装置艺术中的运用[J]. 内蒙古民族大学学报(社会科学版), 2011 (3). – 页 141–144.

6. Чэнь Фэй. Постмодернистское и современное искусство инсталляции / Чэнь Фэй // Jiangsu Pictorial. – 2003. – № 8. – С. 51. – На кит. яз.: 陈飞.后现代与当代装置艺术. 江苏画刊, 2003 (8). – 页 51.

*Научное издание*

## **БАРЫШЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

*Материалы III Международной заочной научной конференции  
(Минск, 27 апреля 2023 г.)*

Редактор Н. А. Милькевич  
Технический редактор А. В. Гицкая

Подписано в печать 2024. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офисная. Ризография.  
Усл. печ. л. 15,58. Уч.-изд. л. 13,57. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:  
учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.  
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.  
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.