

из таких инструментов вызывает особый интерес у его посетителей. Это деревянные клещотки, трещотки, колотушки, коробочки, рогульки, металлические колокольчики, подковы, тарелки, треугольники, варганы, барабаны, а также домашняя утварь (рубель, горшки, ложки) и даже растения («борщевик», сделанный из ядовитого растения и зерна, звук которого имитирует шум дождя). Постепенно коллекция пополняется инструментами других национальных культур, которые преподносятся в подарок гостями музея и мастерами. Так, в коллекции имеется арабский уд, армянский дудук, китайские цимбалы (янцинъ) и др.

Артефакты музея, медийные документы, изданные статьи, репертуарные сборники сотрудников НТЛ БНМИ свидетельствуют о серьезной фундаментальной научно-исследовательской работе. Фонд НТЛ БНМИ Белорусского государственного университета культуры и искусств является результатом кропотливой целенаправленной работы белорусских ученых, преподавателей разных поколений на протяжении нескольких десятилетий.

Многогранная и универсальная деятельность НТЛ БНМИ в той или иной степени представлена в экспозиционно-выставочной, научно-творческой, учебно-методической работе. В коллекциях артефактов, которые сохраняются в НТЛ БНМИ, отражен целостный культурный самобытный пласт белорусской нации и задача лаборатории сегодня – репрезентовать его всеми возможными средствами, обеспечить достоверную фиксацию, сохранение и преемственность. От интенсивности подобных усилий зависит сохранение наших традиций и духовного богатства.

T. BABICH

**SCIENTIFIC AND CREATIVE LAB
“BELARUSIAN FOLK MUSICAL INSTRUMENTS”:
PAST AND PRESENT**

Main directions of scientific and creative laboratory “Belarusian folk musical instruments” of the Belarusian State University of Culture and Arts aimed at the study, preservation and further development of musical folk traditions as an integral part of the national culture of the Belarusian people in the modern world are revealed.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 09.04.2015.

УДК 7.072.3:[78+791+792.8](510)

ЛИ ЛЭЙ

**ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ КИТАЯ**

В статье на материале музыкальной и кинокритики, а также критики в области хореографии выделяются этапы развития художественной критики в Китае в контексте динамики общеисторического раз-

вития страны. В общем потоке искусствоведческих статей и более крупных работ ведущих китайских исследователей обозначаются два вектора научного поиска: анализ развития национального искусства и трансляция информации о теории и истории зарубежного искусства.

Политика реформ и открытости в Китае оказала большое влияние на развитие страны в целом, в том числе и на активность художественной жизни. Такие понятия, как «гласность», «сила дискурса» и «система дискурса» художественной критики нового периода постепенно сформировали многовекторную структуру информационного поля, в границах которого произошла трансформация сознания: переход от монополии искусства к его массовизации.

В период «культурной революции» художественная критика испытала действие политического прагматизма и стала одним из орудий пропаганды. С началом реформ волна коммерциализации искусства повела критику по пути агитационного развития, сделав ее рекламой для привлечения публики. Однако только при наличии у критиков гуманистического сознания и высоких социальных убеждений критика может стать мостом, соединяющим художника и публику, воспитывать эстетические вкусы.

Цель статьи – охарактеризовать основные направления в современной художественной критике Китая.

Направляющая роль критики, ее участие в общенародной музыкальной жизни выражалась в расширении функций печатных изданий. Критические статьи в музыкальных изданиях постепенно стали обязательны на страницах периодики, что позволило выявить такие преимущества печатных изданий, как новизна информации, оперативность критических отзывов, достоверность сообщений, живость изложения, а также обращенность к широким слоям общества.

В эпоху плюрализма допускается сосуществование индивидуализации и типизации, причем наиболее ценным становится именно индивидуальный, личностный взгляд. Тем не менее музыкальная критика требует профессионализма, использование лишь академических канонов может привести к ограничению читательского интереса, потере связей с обычным человеком.

В современном Китае функционирует ряд периодических изданий, в которых публикуется актуальная информация о развитии музыкальной культуры, создании произведений китайскими композиторами, ведущих исполнителях, как солистах, так и оркестровых коллективах. Среди наиболее известных и значимых следует назвать такие журналы, как «Искусство и критика», «Народное восприятие музыки», «Музыковедение», «Любовь к музыке» и др., а также газету «Музыкальный еженедельник».

Известные искусствоведы и композиторы Люй Цзи, Ли Хуаньжи, Сунь Чжэнь, Ли Дэлунь и другие представители старшего поколения критиковали популярные материалы, помещенные в «Музыкальном еженедельнике», и в противовес им писали статьи «Усиление актуальной критической работы – важное направление в современной культуре», «Доклад о китайской симфонической музыке» и другие, имеющие до сих пор большое значение. В них впервые во второй половине XX в. были

подняты проблемы актуализации работы музыкальных критиков, частотности появления публикаций о современной музыке, разнообразии ее жанров и расширении исполнительских составов.

Молодые ученые и композиторы того времени создали много выразительных и профессионально точных музыковедческих работ. Ван Люхэ писал о развитии современной китайской музыки, Хуан Сяохэ – о зарубежных музыкантах и их произведениях, Лю Шыжун – об опере. Оригинальные теоретические исследования опубликовали Сюй Шицзя, Лян Маочуня и др. Об образности музыкальных произведений писал Хэ Чжаньмэн; Ван Мин, Ван Липин, Чжан Шисе, Хэ Чжипин – о песенном творчестве.

Значительный след в музыкальной культуре Китайской Народной Республики XX в. оставил Ли Лин (1913–2003) – известный музыкальный деятель и критик, первый ректор консерватории г. Пекина, который с начала 1940-х гг. издал около 30 монографий по проблемам музыкальной теории и критики. Его труды отличаются красотой философской мысли и имеют высокую научную ценность. Ли Лин внес большой вклад в развитие китайской музыкальной культуры и стал одним из основателей новой китайской музыки. Результатом его семидесятилетней музыкальной деятельности явилось множество музыкальных теорий, а также рецензий и отзывов.

Ли Лин рассматривал музыкальную теорию как творческую работу. Он говорил: «Музыкальная критика – одна из отраслей музыкального искусства, проявившаяся только тогда, когда музыкальное искусство достигло довольно высокого уровня развития» [2].

Ли Лин считал, что «критика музыки не должна быть только в форме поучения. Помимо помощи людям в обретении знаний, она имеет более важную функцию: указывает на наличие или отсутствие истины, доброты и красоты в мире и особенно в музыке. Хорошая критика может иметь формы поучения, дискуссии или эссе...» [1].

Музыкальная критика – это деятельность по оценке произведений и явлений в музыкальной культуре, однако эта оценка должна быть научно обоснованной. В отношении вопроса «Что такое музыкальная критика?» как в Китае, так и за его пределами уже довольно давно ведется полемика. По этому вопросу Ли Лин соглашался с высказыванием венгерского композитора и музыканта-публициста Ференца Листа. Он отмечал: «Лист говорил, что первоначально слово “критика” заключало в себе смысл “изучение и анализ”. Первоначально критика производила духовные ценности, подобно тому, как в печах выплавляют драгоценные металлы. Однако впоследствии человеческие суждения и идеи перестали соответствовать этому, критика приобрела другой, взятый из повседневной практики смысл» [1].

Кинематограф и телевидение, молодые и быстроразвивающиеся виды искусства, являются важными культурными феноменами современного социума. Кино- и телевизионная критика представляет собой рациональное осмысление кино- и телевизионных произведений. Это неотъемлемая часть культуры кино и телевидения, которая вступает в интерактивные связи с созданием кино- и телепроизведений, способствует развитию кино- и телекультуры, стимулирует ход этого процесса.

Кинокритика в Китае зародилась в контексте литературоведения в 30-е гг. XX в. Вслед за развитием китайского кинематографа она прошла долгий путь длиной в 80 лет, причем на этом пути были периоды как блестящего расцвета, так и застоя. В истории развития китайской кинематографической культуры можно выделить три периода функционирования китайской кинокритики: 30–40-е гг. – до образования КНР, 17 лет после создания КНР и периода «культурной революции» и так называемый новый период, начавшийся с окончанием «культурной революции». На протяжении каждого периода кинокритика становилась продуктом эпохи в рамках динамики общеисторического контекста.

30–40-е гг. XX в. – период оживленного развития китайской кинокритики. После Маньчжурского инцидента 18 сентября 1931 г. обострились национальные противоречия, многие стали высказывать недовольство оторванностью кинематографа от реальности, активно требуя нового кино, способного отразить действительность. В таких условиях китайский кинематограф развивался по пути формирования новой культуры. В 1932 г. Коммунистическая партия Китая учредила кинематографическую группу, ставшую во главе китайского кино. В феврале 1933 г. представителями левого направления культурного движения и прогрессивными кинодеятелями был создан Китайский кинематографический союз, который принял решение о необходимости исправления прошлых ошибок и исследования перспектив. Одновременно формируется позиция кинокритики. Многие ведущие печатные издания – газеты «Шэньбао», «Дагунбао», «Чэньбао», «Даваньбао» и др. – начинают массово публиковать критические статьи о кинематографе. Вместе с тем начинают издаваться приложения к печатным изданиям, фокусирующиеся на кинокритике. Многие известные кинокритики левого направления, такие как Ся Янь, Чжэн Боци, Ван Чэнью, Лу Сы и др., активно публиковали статьи, не просто пытались нащупать пути развития китайского кинематографа и выразить критическую оценку иностранных кинофильмов, идущих в кинотеатрах Китая, но также познакомить публику с советским кинематографом.

Благодаря активной деятельности кинематографистов, 1933 г. был назван «Годом китайского кино». Помимо оценок кинокартин были предприняты первые шаги в исследовании функций кинематографа и собственно кинокритики, например, статьи «Диалоги о кино», «Путь китайского кинематографа» Ван Чэнью, «Реальные вопросы нового кинематографа» Цзы Юя и др. Заслуга первого поколения кинокритиков в 30-е гг. заключалась в создании независимой кинокритики. Благодаря стараниям кинокритиков левого направления, началось бурное развитие реалистической критики, которая обогатила китайский кинематограф, заложила основу для созревания реалистического кино в 40-е гг.

Начало войны с Японией в 1937 г. приостановило поступательное развитие китайского кинематографа, но в глубоком тылу, на освобожденных территориях и в оккупированных районах снимались различные по содержанию киноленты. Так, Ши Дуншань, Тянь Хань срежиссировали кинофильмы освободительной тематики «Восемьсот богатырей», «Буря на границе». Однако кинокритика в это время оставалась в состоянии застоя.

После победного окончания войны с Японией начался новый этап развития китайского кинематографа и кинокритики: мышление кинодеятелей стало более глубоким и объемным, художественные методы более зрелыми. Созданные в это время фильмы «Весенняя вода течет на восток», «Огни во всех домах» отражали трудную жизнь народа. Снимались психологические картины, например, «Весна в маленьком городе». В это время появилось второе поколение кинокритиков, унаследовавшее традиции предыдущего. Кинокритики придерживались принципов реализма, использовали специализированные рубрики в печатных изданиях для публикаций критических статей, старались максимально рекомендовать публике выдающиеся кинокартины, выходившие на экран, углубляли направления критики американского и советского кинематографа, таким образом укрепляя культурный обмен в сфере кинематографа в целом.

После образования КНР в 1949 г. в развитии кинематографа начался этап, в котором можно выделить четыре периода: от образования КНР; период «культурной революции» (после 1956 г.); период расцвета (с 1959 г.); новый период (с начала 60-х гг.). Каждый из периодов обусловлен политическими событиями или образовавшейся новой волной официальной критики, кинокритика следовала за общими тенденциями в кинотворчестве. В большинстве картин первого периода отражены события революционной борьбы. В это время популярной стала концепция культуры и искусства как политического инструмента, что привело к ограниченности тематического содержания кинокартин, созданию шаблонов художественных форм.

Данная ситуация сохранялась вплоть до 1956 г., когда наступили благоприятные изменения. В ноябре 1956 г. в Китае побывал Жорж Садуль, который высоко оценил развитие китайского кинематографа в 30–40-х гг., что способствовало закреплению традиций местного кинематографа. Также в этом же году Мао Цзэдун выступил с лозунгом «Пусть распускаются сто цветов», ознаменовавшим расширение рамок кинематографа и давшим новый импульс к развитию искусства в целом.

В разделе кинокритики газеты «Вэньхуэйбао» Чжун Дяньфэй опубликовал статью «Гонги и барабаны кинематографа», в которой высказал точку зрения о популяризации кинокартин среди широких слоев публики и невозможности руководства творческим процессом с позиций политики. Работники киноискусства обратили внимание на традиционное искусство, в кинокритике наметились новые тенденции, нашедшие отражение в статьях «Монолог о вопросах творчества в кинематографе» Цюй Байиня, «Поиски сокровищ традиционного искусства – изучение вопросов национальных форм кинематографа» Сюй Чанлиня. Однако успехи в теоретической работе были перечеркнуты новым политическим курсом «исправления рабочего стиля», старт которому был дан 27 апреля 1957 г.

Во время «культурной революции» практически все виды художественной деятельности пребывали в состоянии застоя, удар был нанесен по киноискусству.

За двадцатилетний период с момента образования КНР и до окончания «культурной революции» китайская кинокритика хоть смогла до-

биться относительных успехов, но по сравнению с 30–40-ми гг. темпы ее развития замедлились вплоть до полной остановки.

После окончания «культурной революции» кинокритика в Китае пошла по пути массового привлечения и использования современной западной теории кино для создания собственной теоретической базы. Кинокритика нового периода стала развиваться невиданными до этого темпами как в сфере теории, так и творческой практики. В начале 80-х гг. было учреждено научное общество кинокритики. Критики старшего поколения принимали активное участие в оценке кинокартин, их призывы следовать принципам реализма позволили людям заново познакомиться с содержанием реалистического метода, вернуть к нему внимание. Благодаря этим стараниям кинематограф нового периода активно распространился в массах, завоевывая публику. В 1979 г. Чжан Нуаньсинь и Ли То опубликовали статью «О модернизации языка кинематографа», в которой выражали мнение, что китайскому кинематографу требуются «художественность, выразительные приемы и техники, эстетика, язык». В статьях «Отказ от драматических костылей» Бай Цзиншэна, «Развод кино и драмы» Чжу Дяньфэя провозглашается начало новой эпохи китайского кинематографа. В середине 80-х гг. на сцене появляются режиссеры «пятого поколения», которые обозначают тенденцию глубоких художественных поисков в кинематографе. Что касается кинокартин этого периода, большинство кинокритиков выказывало одобряющую оценку, с уважением относясь к усилиям артистов, однако некоторые выражали мнение, что необходимо принимать во внимание эстетические запросы публики. Например, в статье «Исторический очерк кинематографа нового периода 1979–1989 гг.» Пэн Яочунь предостерегает «“пятое поколение” новаторов, несмотря на многочисленные похвалы, не оказаться неожиданно в стесненных обстоятельствах неприятия» [6].

Вместе с тем в киноискусстве также наметился серьезный прогресс: появились фильмы о реформах, истории революции; комедии, фильмы для детей и молодежи. В середине 80-х гг. кинокритики выступили за возвращение кинематографу развлекательного характера. Например, Чжэн Тунтянь требовал заново осознать коммерческий характер кино, Чжун Дяньфэй выдвигал идею кассовости кино, Шао Муцюнь выступал за коммерческое кино и т. д.

В 1987 г. в среде кинокритиков началось небывалое оживление, последовали многочисленные обсуждения и дискуссии о развлекательном кино, его функциональных и эстетических особенностях, что было тесно связано с началом экономического бума. Кинофильмы этого периода достигли международного признания: лента «Старый колодец» удостоилась премии Международного кинофестиваля в Токио в 1988 г. «Красный гаолян» получил «Золотого медведя» на Берлинском кинофестивале. Это свидетельствует о том, что после длительного периода китайское кино было признано в мире, что явилось прорывом в его истории.

В 1988 г. Ли Имин опубликовал статью «Дом для новобранцев: история человека и города», которая стала первой попыткой толкования китайского кинофильма. Основным направлением в современной теории китайского кинематографа была социально-культурная критика, которая сформировала «теоретическую систему, базировавшуюся на теории

биться относительных успехов, но по сравнению с 30–40-ми гг. темпы ее развития замедлились вплоть до полной остановки.

После окончания «культурной революции» кинокритика в Китае пошла по пути массового привлечения и использования современной западной теории кино для создания собственной теоретической базы. Кинокритика нового периода стала развиваться невиданными до этого темпами как в сфере теории, так и творческой практики. В начале 80-х гг. было учреждено научное общество кинокритики. Критики старшего поколения принимали активное участие в оценке кинокартин, их призывы следовать принципам реализма позволили людям заново познакомиться с содержанием реалистического метода, вернуть к нему внимание. Благодаря этим стараниям кинематограф нового периода активно распространился в массах, завоевывая публику. В 1979 г. Чжан Нуаньсинь и Ли То опубликовали статью «О модернизации языка кинематографа», в которой выражали мнение, что китайскому кинематографу требуются «художественность, выразительные приемы и техники, эстетика, язык». В статьях «Отказ от драматических костылей» Бай Цзиншэна, «Развод кино и драмы» Чжу Дяньфэя провозглашается начало новой эпохи китайского кинематографа. В середине 80-х гг. на сцене появляются режиссеры «пятого поколения», которые обозначают тенденцию глубоких художественных поисков в кинематографе. Что касается кинокартин этого периода, большинство кинокритиков выказывало одобряющую оценку, с уважением относясь к усилиям артистов, однако некоторые выражали мнение, что необходимо принимать во внимание эстетические запросы публики. Например, в статье «Исторический очерк кинематографа нового периода 1979–1989 гг.» Пэн Яочунь предостерегает «“пятое поколение” новаторов, несмотря на многочисленные похвалы, не оказаться неожиданно в стесненных обстоятельствах неприятия» [6].

Вместе с тем в киноискусстве также наметился серьезный прогресс: появились фильмы о реформах, истории революции; комедии, фильмы для детей и молодежи. В середине 80-х гг. кинокритики выступили за возвращение кинематографу развлекательного характера. Например, Чжэн Тунтянь требовал заново осознать коммерческий характер кино, Чжун Дяньфэй выдвигал идею кассовости кино, Шао Муцюнь выступал за коммерческое кино и т. д.

В 1987 г. в среде кинокритиков началось небывалое оживление, последовали многочисленные обсуждения и дискуссии о развлекательном кино, его функциональных и эстетических особенностях, что было тесно связано с началом экономического бума. Кинофильмы этого периода достигли международного признания: лента «Старый колодец» удостоилась премии Международного кинофестиваля в Токио в 1988 г. «Красный гаолян» получил «Золотого медведя» на Берлинском кинофестивале. Это свидетельствует о том, что после длительного периода китайское кино было признано в мире, что явилось прорывом в его истории.

В 1988 г. Ли Имин опубликовал статью «Дом для новобранцев: история человека и города», которая стала первой попыткой толкования китайского кинофильма. Основным направлением в современной теории китайского кинематографа была социально-культурная критика, которая сформировала «теоретическую систему, базировавшуюся на теории

идеологической критики, использовавшую ее в качестве ядра для стимулирования конструктивной семиотики, психоанализа, феминизма, аналитики, нарратива и др., сформировав довольно устойчивые формы мышления, теоретические системы, критические методы» [3].

С началом 90-х гг. кинематограф встретил изменения, связанные с переходом от планируемой к рыночной экономике, совпавшие с ударом со стороны западной киноиндустрии. Китайский кинорынок в 1992 г. достиг своей нижней отметки за всю историю, и только к концу 90-х гг. на экранах появились «новогодние кинофильмы», принесшие с собой засилье семьи Фэн в кинобизнесе, коммерческий элемент локализации и добившиеся неплохих кассовых сборов. В 1997 г. режиссер Фэн Сяоган покинул «Фабрику грез» и практически каждый год стал выпускать по фильму, заставляя с нетерпением ожидать публику каждую новую картину, о чем свидетельствовали исключительные кассовые сборы. Таким образом национальные кинокартины снискали определенную популярность на местном рынке.

В 1995 г. критик Шао Муцунь выдвинул идею о том, что следует открыто признать развлекательный характер кинематографа. Он считал, что кино прежде всего – это коммерческий продукт, а уже затем вид искусства. Однако ему противоречил другой критик Чжэн Сюэлай, издавший «Словарь мирового кинематографа» [4], который считал, что по сути кино – это искусство. В течение определенного времени ни одна из этих тенденций не могла стать основным трендом. Если считать кинематограф индустрией, то следует правильно понимать и уделять должное внимание товарным качествам кино.

В том же году Китайская национальная кинокомпания запустила проект «10 мировых шедевров», который позволил китайской публике спустя 50 лет заново взглянуть на классику западного кинематографа. Хотя эти кинофильмы не могли полностью представить современный облик западного кино, но в определенной степени они повысили эстетический уровень китайского зрителя.

После сложного периода в развитии китайского кинематографа появился новый стимул, связанный с вступлением Китая в ВТО. Органы, курировавшие китайскую киноиндустрию, опубликовали новые положения, которые запустили масштабные реформы по реорганизации кинокомпаний, продвижению кинофильмов в кинотеатрах. Это привело к оптимизации ресурсов в киноиндустрии, заложило основы конкуренции и плюрализма на кинорынке. Для продвижения кинофильмов осознанно используется работа СМИ, особое внимание уделяется прибыльности, выходу на международный кинорынок. Рыночное сознание, созданное реформами в киноиндустрии, отразилось и в самих кинофильмах. Фильмы «Вместе с тобой» и «Герой», выпущенные на экран в 2002 г. корифеями китайского кинематографа Чэнь Кайгэ и Чжан Имоу, четко отражают рыночное сознание, в содержательном плане делая упор на популярный стиль повествования и доступность для понимания языковых символов.

Методы хореографической критики и хореографическая практика тесно связаны между собой. В зависимости от концепций и идей в хореографии появляются соответствующие методы критики, так же, как и

определенные методы хореографической критики всегда нацелены на модные тенденции в хореографическом творчестве. Они привносят элементы описания, анализа и упорядочивания.

После создания КНР национальная хореография стала стремительно развиваться. В критических рецензиях по хореографии в 1950–60-е гг. авторы оперировали макроконцептами «мировоззрение», «художественная концептуальность», «жизненная позиция». В 1980-е гг. акцент был сделан на пересмотр и пропаганду новых форм идеологии и сознания в контексте раскрепощения мышления, обновления концепций, в 1990-е гг. и позднее теория и критика хореографии развивались в направлении онтологии, морфологии, методологии и прочих областей исследования.

В качестве примера приведем анализ шедевра классического китайского сольного танца «Хмельной барабан». На хореографическом конкурсе «Кубок Таоли» он занял первое место. Посредством движений, имитирующих игру на барабане во хмелю, в этом танце создается глубокий живой образ артиста в неустанном творческом поиске, считающего искусство своей жизнью. Танец состоит из трех частей. В первой части изображается состояние опьянения героя, во второй – музыка переходит на адажио, танцор, обнимая маленький барабан хуагу, начинает движение вокруг большого квадратного стола, переворачиваясь, кружась, подпрыгивая, вращаясь так, что начинает рябить в глазах, он пытается излить охватившие его чувства. В третьей части музыка переходит на аллегро, танцор, уподобляясь черному дракону, который воспаряет ввысь, извиваясь вокруг колонны, доводит танец до кульминации. Основными выразительными методами этого танца являются трудная для исполнения техника, быстрый ритм, изображающий состояние опьянения, когда человек пьян, но сердце его чисто, когда во хмелю он изливает сложные чувства, за счет чего хореографическое произведение обогащается мощной изобразительностью и глубоким духовным развитием.

Профессор, заведующий кафедрой и декан факультета хореографии Художественного института народно-освободительной армии Гао Чуньшэн в статье «Техника, заключенная в идеях. Поговорим об идее и технике “Хмельного барабана”» выделяет значимый критический метод в хореографии – равнозначную важность идеи и техники. В начале статьи анализируются основные факторы сенсационности «Хмельного барабана»: «Тщательная структура произведения, концентрированное развитие действия, сложная техника и быстрый ритм движений с начала и до конца» [5]. Далее посредством описания с использованием хореографической терминологии проводится анализ образа танцора, а в конце делается заключение относительно глубокого многослойного содержания танца. Автор статьи проводит анализ произведения на трех уровнях: хореографический язык, хореографический образ и идея. Помимо этого, проводятся сравнение в области изобразительных техник и приемов на примере «Хмельного барабана» и схожих произведений, а также психологический анализ режиссуры танца, что позволяет раскрыть художественные особенности танца «Хмельной барабан».

Необходимо упомянуть известного теоретика и критика Фэн Шуанбая, признанного одним из виднейших критиков китайской хореографии. Он занимал должность проектировщика в режиссерской группе, прово-

дившей подготовку к церемонии открытия Олимпийских игр в Пекине в 2008 г. Также Фэн Шуанбай создал такие балеты, хореографические миниатюры и цирковые представления, как «Шаолинь на ветру», «Хуа Мулань», «Речные заводы» и др. Им были написаны и изданы многочисленные научные труды по хореографии, на протяжении долгого времени он занимался исследованиями современной хореографии, опубликовал множество критических статей.

Отметим выдающуюся деятельность научного сотрудника Хореографического исследовательского института Китайской академии искусств, декана кафедры зарубежных исследований, специалиста Министерства культуры Оу Цзяньпина. Он неоднократно удостоивался иностранных премий, стажировался в США, провел более 10 выездных лекций в Европе, Азии, Австралии, Гонконге и Тайване. Также он является судьей международных конкурсов, синхронным переводчиком, редактором, консультантом, генеральным секретарем различных организаций, членом Китайского союза хореографов, Международного центра по культурному обмену, главным редактором раздела иностранной хореографии второго издания Большой китайской энциклопедии, хореографическим критиком авторитетного американского журнала «Хореография». Им выпущено 25 оригинальных и переводных работ на китайском и английском языках, среди самых известных трудов: «Эстетика Востока», «Теория эстетики Индии», «Эстетика танца» и проч., которые были переизданы на Тайване.

Таким образом, рассмотрев основные направления в современной художественной критике Китая, мы пришли к выводу, что очевидным становится ее активное развитие, особенно в так называемый новый период, начавшийся с окончанием «культурной революции». Художественная критика развивается в контексте динамики общеисторического развития страны.

В общем потоке искусствоведческих работ китайских исследователей прослеживаются два вектора научного поиска: анализ развития национального искусства и трансляция информации о теории и истории зарубежного искусства. В каждом из направлений отражается видовое разнообразие художественной критики – в области музыкального, изобразительного, хореографического, театрального, кино- и телеискусства. На рубеже XX–XXI вв. в китайской художественной критике наблюдаются попытки исследователей идентифицировать и осознать место китайской художественной культуры в общемировом культурном пространстве.

1. *Лин, Ли.* Музыкальная критика не должна быть лишь в форме поучения / Ли Лин // Музыкальный еженедельник. – 1993. – № 12. – С. 5.

2. *Лин, Ли.* Первоклассная музыкальная критика будет высоко оценена людьми / Ли Лин // Записки о музыке. – 1990. – № 2. – С. 86–87.

3. *Кэ, Ху.* Современная теория кинематографа в Китае / Ху Кэ // Современное кино. – 1995. – № 2. – С. 65–74.

4. *Словарь мирового кинематографа (1914–1994).* – Фуцзянь : Изд-во М-ва образования, 1995. – 861 с.

5. *Чуньшэн, Гао.* Техника, заключенная в идеях. Поговорим об идее и технике «Хмельного барабана» / Гао Чуньшэн // Танец. – 1995. – № 4.

6. *Яочунь, Пэн.* Исторический очерк кинематографа нового периода 1979–1989 гг. / Пэн Яочунь // Социология Цзянсу. – 1995. – № 5. – С. 118–123, 128.

LI LEI

MAIN TRENDS IN MODERN ART CRITICISM OF CHINA

Art criticism in China develops in the context of dynamics of the country's general historical development. Based on music and film criticism materials, as well as art criticism in choreography, this article distinguishes the stages of art criticism development, art articles, and larger works by leading Chinese researchers, with two vectors being evident in the common stream of all these articles and works: analysis of national art development and information on theory and history of foreign art broadcasting.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 16.02.2015.

УДК 7.05:008-058.12(47+57)(510)

ЧЖОУ ЦИ

ИСКУССТВО В СТРУКТУРЕ РОССИЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ ДВОРЦОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Рассматривается дворцовая художественная культура как неотъемлемая часть и значимое явление в истории художественной культуры. Приводится комплексная характеристика дворцовой художественной культуры, дается ее определение на основе базовой дефиниции «художественная культура». Автор рассматривает дворцовую художественную культуру как особый, специфический вид художественной культуры со строго регламентированной структурой, где функционирование искусства подчиняется церемониалу императорского двора, желаниям императора и членов его семьи. Дается описание особенностей дворцовой художественной культуры России и Китая как примеров западной и восточноазиатской традиций использования разных видов искусства в пространстве императорского дворца. Впервые сопоставляются художественные составляющие мероприятий китайского и российского императорских дворов.

Функционирование искусства в относительно замкнутой сфере придворного быта императорского дворца вызывает возрастающий интерес исследователей начала XXI в. в связи с малой разработанностью данного вопроса в работах ученых XX в. Отмечается, что комплекс искусств, задействованных в системе дворцовой художественной культуры, выполнял не только обслуживающие дворец, утилитарные функции, но и оказывал значительное влияние на круг художественных интересов приближенного к дворцу дворянства, а также развитие культуры и образования в целом. Плеяда талантливых музыкантов, танцоров, художников, архитекторов выполняла художественные заказы императора и членов его семьи. Более того, включение художественных составляю-