

как гимнастика) и эстетическое наслаждение изысканным танцем с веером. Единение тайцзи и веера выглядит одновременно и мужественно (как боевое искусство), и изящно (как танец с плавной, размеренной, свободной пластикой).

Материально-художественные характеристики веера для тайцзи и обычного складного веера идентичны: полукруглая форма раскрытого веера может быть бумажной, тканевой или плетеной из бамбуковых стеблей, при складывании образуется одна линия, а лицевую сторону веера представляет «тайцзи юй». Сегодня подобный веер в основном используется пожилыми людьми для тренировки тайцзицюань [4, с. 2044].

Благодаря рассмотренным выше веерам, искусство кун-фу соединило боевые техники, приемы по укреплению здоровья и эстетическое наслаждение. Начало этому процессу было положено во время правления династий Мин (1368 – 1644 гг.) и Цин (1616 – 1911 гг.) и продолжается по сей день. С давних пор веер олицетворяет национальное достоинство, культуру, статус китайского народа, а кун-фу с веером стало искусством, наполненным отрешенностью, спокойствием и достоинством. Благодаря особой форме, материалу, технологии складывания и распахивания, декору лицевой стороны экрана, веер превратился в один из важных компонентов развития китайских традиционных боевых искусств и китайской цивилизации в целом.

Список литературы:

1. Ван, Ли. Исследование основных вопросов и символов ушу / Ли Ван. – Шаньян : Педагогический институт Ляонина, 2005. – 280 с.
2. Ван, Сюэтай. Исследование истории литературы / Сюэтай Ван. – Аньхой : Народное издательство Аньхой, 2007. – 310 с.
3. Ван, Чанцин. Ушу Шаолиня / Чанцин Ван, Сяочжун Чжень. – Пекин : Пекинское физическое издательство, 2001. – 680 с.
4. Дай, Лунбан. Синьи – шесть направлений борьбы / Лунбан Дай. – Пекин : Пекинское издательство, 1750. – 4503 с.
5. Лю, Жуоюй. Китайский паладин / Жуоюй Лю. – Шанхай : Шанхайское издательство, 1991. – 250 с.
6. Су, Фа. Оружие Шаолиня / Фа Су. – Пекин : Пекинский университет физкультуры, 1989. – 344 с.
7. Су, Фа. Шаолиньские знания о защите от замаскированного оружия / Фа Су. – Пекин : Пекинский университет физкультуры, 1998. – 568 с.

Дмитрий Косьяненко

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА ВСАДНИКА В ТРАДИЦИОННОЙ ГЛИНЯНОЙ ИГРУШКЕ РОССИИ И БЕЛАРУСИ

В статье анализируются яркие образцы русской и белорусской глиняной игрушки, которые воплощают образ всадника. Автор рассматривает специфику воплощения образа, технологию создания, особенности пластики и росписи глиняных всадников России и Беларуси.

Dmitry Kosyanyenko

ARTISTIC FEATURES OF THE RIDGE IMAGE IN THE TRADITIONAL CLAY TOY OF RUSSIA AND BELARUS

The article analyzes bright examples of Russian and Belarusian clay toys that represent the image of a rider. The author considers the specificity of the embodiment of the image, the technology of creation, the features of plastics and painting of the clay horsemen of Russia and Belarus.

Глиняная игрушка – удивительная и загадочная область народного творчества, принесенная из глубины веков. Минувшая тысячелетия, она трансформируется в благородное искусство малых пластичных форм, обретает декоративную роспись, окраску, орнаментальное украшение.

Примитивная глиняная пластика из-за своей компактности и разнообразия материала (глин) обретает широкое распространение в племенах, населявших территории Беларуси и России с давних времен. На основании археологических находок, проходивших на территории современной Беларуси, исследователи сделали вывод, что в эпоху неолита II –IV тыс. до н.э. люди хорошо научились обрабатывать глину. Керамику, в том числе и игрушки, обнаруженные на территории России, археологи также датируют II тыс. до н.э. Истоки возникновения глиняной игрушки во времени практически совпадают. Найденные артефакты обнаружены в местах, связанных с культовыми действиями. Мировоззрение человека сформировалось на религиозной основе и было наполнено магическими символами. В те давние времена человек не умел мыслить абстрактно и окружающий мир выражал с помощью символов в виде изображений животных, человека, птиц.

Один из наиболее популярных и пластически выразительных образов – конь. Его символическое изображение претерпело определенную эволюцию, сопровождающую трансформацию образа – сакрального, мифологического, фольклорного. С древних времен образ коня олицетворял силу, добро, солнце, благородство, а также преданность и верность. Позитивный образ коня нашел отражение в народном искусстве: роспись, объемная резьба, глиняная игрушка, художественный металл, народная вышивка. Он также был широко представлен в белорусском и русском фольклоре: песнях, былинах, сказках. Невозможно представить крестьянский быт без спокойного, преданного, трудолюбивого животного – коня. Именно поэтому в народном искусстве изображение всадников и коней является массовым. Этот факт объясняет причину появления в фондах музеев, коллекциях огромного количества глиняных фигурок коня. С XVIII века фигурка коня включается в жанровые сценки, составляя как зооморфные, так и антропоморфные композиции.

В технологическом плане изготовить фигурку коня намного сложнее, чем птицу. Мастер первоначально создает туловище лошади, постепенно наращивая из глины шейную часть и голову. Завершающим этапом формования является приставление ног, после чего скульптура обретает окончательный вид и устойчивость на плоскости.

В традиционной глиняной игрушке существуют изображения коней с наездником. Конструктивное решение такой композиции намного сложнее. После вылепленной фигурки коня мастер приступает к изображению всадника. Как правило, происходит приставление вытянутого из влажной глины стержня к туловищу коня. Стержень в техническом плане является корпусом всадника, к которому будут приставлены по обе стороны руки и ноги. Завершается сложная композиция лепкой головы всадника, путем монтажа к стержню небольшого кусочка глины. Но существуют исключения, где вместо двух пар ног у коня мастер изображает одну, существуют изображения всадников, у которых отсутствуют ноги, что в свою очередь, наделяет

игрушку удивительной целостностью, оригинальностью.

Для сравнительного анализа мы используем две глиняные фигурки коня – российский (Рис. 1) и белорусский образец (Рис. 2). Уникальность игрушки из России (неизвестный мастер, конец XIX в.) состоит в пластическом выражении анатомического строения самой лошади – отсутствие задней пары ног. Глиняная игрушка является искусством безымянным, практически на всех образцах отсутствует подпись автора. Исследуя археологический материал, можно предположить, что впервые такие игрушки-кони появились в XIX веке. Возможно, работающего с глиной мастера покорила грациозность, мощь и сила этого животного, впечатлило вставание лошади на дыбы как особое мгновение, когда она устремляется вверх, отрываясь от земли. При этом запечатлеть это состояние в статичном пластическом искусстве, соблюдая строгую технологию в работе с определенным материалом, задача не из легких. Однако мастеру удалось справиться с технологической сложностью: решение убрать заднюю пару ног для создания динамичности и устремления вверх было несколько странным, но эффективным. При этом также был выполнен наклон всадника к земле. В результате подобного технического решения сформировался данный первообраз.



Рисунок 1 – Российский образец глиняной фигурки коня



Рисунок 2 – Белорусский образец глиняной фигурки коня

При сравнении старинной игрушки с современной скульптурой наглядно проявляется обобщенность и примитивизм в исполнении, основанный на наивном восприятии. Сама игрушка изображена в профиль, как и все образы животных и птиц. Отсутствие ног у всадника придает игрушке целостность, обобщенность, такой технологический прием довольно редкое явление в глиняной игрушке. В процессе исследования было обнаружено всего несколько десятков образцов, где отсутствовали ноги у всадников. При таком исполнении создается своеобразное единство человека и животного. Этот эффект усиливает плотно приставленный корпус всадника к шейной части лошади. Ограниченная цветовая палитра свидетельствует, что роспись данной игрушки производилась по обожженной глине. Краски были не насыщенными, поскольку роспись выполнялась по меловому грунту. Мел разводили на молоке, а краски растирали на яичном желтке, поэтому их цвет был более приглушенным.

Голова лошади не имеет скульптурной проработки, а глаза и ноздри обозначены простейшей росписью. Уши не являются плоскими, так как приставлены в виде маленьких конусов, что в свою очередь создает иллюзию кругового объема. Роспись игрушки простая, с использованием крупных точек и линий. Сплошное тональное покрытие туловища всадника в зеленый цвет придает остроту и яркость данной фигурке. Акцентирована и роспись головы всадника, где красным оттенком обозначены рот и румянец на щеках. Длинная шляпа на голове у всадника визуально вытягивает фигурку, придавая ей изящность и грациозность.

Эта игрушка относится к группе звуковых. Туловище коня является камерой, где создается звук (на правой стороне существует специальное отверстие). Мастер применил этот прием для усиления и частоты звука; без этого отверстия свисток издавал бы глухой звук или гудение. Сама игрушка выполнена профессионально с высочайшей степенью лаконичности. Приставные детали гармонично сливаются с основным силуэтом, придавая удивительную целостность и компактность.

Второй исследуемый образец (Рис. 2) – это игрушка, изготовленная неизвестным мастером из Беларуси (начало XX века). Следует отметить уникальную стилизацию данной глиняной статуэтки, индивидуальный почерк автора, что выделяет ее из всех исследуемых образцов. Голова лошади и голова всадника с трудом узнаются при визуальном осмотре. Шея и голова всадника сливаются в единое целое, а высокая шляпа словно вырастает из головы, не имея границ стыковки. Возможно, конструктивно шляпа является прямым продолжением головы всадника. Деформация верхней части головы, а также приставленная впереди пластина создают иллюзию головного убора. Глаза и рот наездника обозначены простыми горизонтальными линиями. Голова лошади сильно стилизована: уши расположены очень низко, нос обозначен условно, а грива выполнена слишком остро, напоминая шипы. Внешне конь очень схож с добрым дракончиком.

Для оформления отдельных элементов данной игрушки (создание ладоней и лица всадника, головы лошади) мастер использовал простые приемы – прорезания и продавки глины во влажном состоянии. Это выполняется острыми предметами, заостренными палочками или специальными стеками. Сама игрушка изготовлена из белой глины с применением простейшей ангобной росписи. В отличие от российской игрушки, белорусский мастер использовал роспись ангобом, который наносили на влажное изделие, а после полной просушки изделие подвергалось обжигу. В данном образце применен ангоб на основе красной глины.

Мастером грамотно выполнены приставные детали, которые плавно выходят из формы, создавая гармоничную целостность всей композиции. Такие детали, как погоны, нагрудная накладка, козырек фуражки, руки и ноги всадника были изготовлены отдельно, а затем приставлены к основной форме. Следует отметить непропорционально длинные руки. Туловище

коня кажется очень длинным из-за того, что всадник близко посажен к шейной части коня. Данную игрушку характеризует динамичность: отставленные далеко вперед ноги коня, наклон всадника назад создают иллюзию быстрого движения и придают экспрессию всей композиции. Эта игрушка также относится к звукошумовой группе, о чем свидетельствует отверстие на туловище коня (в этом ее сходство с российским образцом). В целом, данная глиняная игрушка обладает компактностью лепки, гармоничностью, индивидуальностью мастерства в создании визуальных характеристик.

В изготовлении глиняной игрушки ведущим фактором выступает индивидуальный характер творчества и глубокая традиционность, главные особенности народной культуры и искусства неразрывно связаны между собой. Через наблюдения за окружающей действительностью у мастера формируется выразительный образ, который воплощается в индивидуальной форме с использованием различных средств выразительности (ритм, цвет, композиция). Воображение и фантазия являются ключевыми в творческой индивидуальности при создании глиняной игрушки. Богатый арсенал выразительных средств мастера игрушечника, созданный с использованием накопленного опыта, традиции, стал своего рода стержнем в традиционном народном искусстве.

Список литературы:

1. Богуславская, И. Русская глиняная игрушка / И. Богуславская. – Л. : Искусство, 1975. – 148 с.
2. Ржавуцкі, М. Беларуская гліняная цацка / М. Ржавуцкі. – Мінск : Полымя, 1991. – 140 с.

Юлия Амосова

ТЕНДЕНЦИИ ОРИЕНТАЛИЗМА В ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

В статье рассматривается история связей Беларуси со странами Дальнего Востока – Китаем и Японией в области искусства; выявляются ориентальные тенденции в организации интерьера, садов и парков, в театральном искусстве эпохи Барокко.

Julia Amosova

ORIENTAL TRENDS IN THE ART OF BELARUS: HISTORICAL PREREQUISITES

The article deals with the history of Belarusian ties with the countries of the Far East – China and Japan in the field of art; oriental trends in the organization of interior, gardens and parks, in the theatre art of the Baroque era are revealed.

Искусство стран Востока с древних времен вызывало интерес европейских мастеров. Самобытный восточный стиль привлекал своей внешней составляющей: декоративностью, экзотикой, богатством орнаментики. Увлечение Востоком ассоциировалось с роскошью, свидетельствовало о широте интеллекта, даже приобрело характер моды. Внимание к данной стилистике, попытки применения восточных мотивов затронули и белорусское искусство, нашли воплощение в тенденциях ориентализма, которые активно распространялись на территории Беларуси в эпоху Барокко, и, следовательно, стали неотъемлемой составляющей нашей национальной культуры. Осознание данного межнационального ракурса проблемы важно не только для понимания процессов, происходивших в искусстве, но и для выявления роли белорусского государства, нации, в общекультурном, политическом, ментальном, дипломатическом контексте.

Проникновение восточных традиций на территорию Беларуси и выявление ориентальных акцентов в отечественном искусстве нечасто становилось предметом исследования, за исключением работ отдельных авторов. Среди них К. Лавыш, Б. Лазука, (изобразительное искусство), А. Субботняя (музыка), отчасти А. Федорук (садово-парковое искусство) и А. Кулагин, косвенно рассматривающий ориентализм в контексте стиля рококо в белорусской архитектуре.

В своих работах они исследуют разные грани изучаемого нами вопроса, сосредотачивают внимание на определенном виде искусства, конкретном периоде и регионе. Помимо этого, под понятием «восточные традиции», «ориентальные тенденции» подразумевают Ближний Восток, страны арабского Востока. Мы же сделаем акцент на выявлении тенденций ориентализма в контексте Дальнего Востока: Китая и Японии.

Понятие «ориентализм», «ориентальность» включает в себя множество трактовок. Согласно данным энциклопедии под редакцией С. Кондратова, ориентализм – это использование мотивов и стилистических приемов восточного быта в культурах европейского типа. Первоначально данный стиль носил преимущественно сюжетный характер, но позднее достиг большей глубины [1, с. 212]. Следовательно, это не только внешнее проявление, связанное с интересом к экзотике, стремлением к богатству и роскоши, приобретению стилизованных и оригинальных привозных восточных товаров, но и внутреннее, которое воплотилось в форме и содержании художественного наследия, в системе приемов и выразительных средств, трансформировавшихся под влиянием восточных традиций. Помимо этого, многогранность ориентализма относительно Беларуси состоит и в широком географическом контексте: если XVII и первая половина XVIII в. тяготела к культуре Персии и Турции, то с середины XVIII в. – к Китаю и Японии [3, с. 85].

Наибольшее значение приобрели восточные традиции в белорусском искусстве XVI – XVIII века, в период эпохи Барокко. По мнению искусствоведа Б. Лазуки, данная тенденция установилась вследствие военных действий, дипломатических связей, соглашений и союзов, торговли, меценатства королевского двора и магнатов, развития науки и образования, конфессиональных контактов, национальных культурных традиций отдельных частей населения. Следовательно, эти сферы общественно-политической и культурной жизни становились своеобразными каналами, по которым ориентальная тематика входила в окружение Речи Посполитой [3, с. 81-82].

Интерес к странам Дальнего Востока наибольшим образом проявился в среде аристократии. Возникает мода на «китайщину» (шинуазри), японский стиль, которые проявляются в организации пространства интерьера, устройстве парков и павильонов, создании предметов декоративно-прикладного искусства, среди которых вазы, шкатулки, посуда, скульптуры и живописные миниатюры. Например, дворец Яна III Собеского в Вильно имел китайский кабинет, оформление отдельных комнат королевы Марии Казимиры также было выполнено в стиле «шинуазри» [3, с. 86].

Явное японское влияние прослеживается на примере оформления одной из комнат Лошицкой усадьбы, одним из артефактов которой является японский шкаф, украшенный изображением сосны как символа долголетия и постоянства у