

Акрамя таго, «акручванкамі» на Століншчыне называліся простыя суконныя хусткі, якія насілі кожны дзень. Павязванне хустак, таксама як і павязванне намітак, было вельмі разнастайным. Аднак амаль заўсёды для павязвання хусткі складалі па дыяганалі.

Такім чынам, галаўныя ўборы выконвалі сімвалічную, эстэтычную і практычную функцыі. З аднаго боку, традыцыі нашэння галаўных убораў раскрываюць цесную сувязь касцюма, момантаў яго стварэння і нашэння са светапоглядам народа. Гэта дае падставу меркаваць аб разнастайнасці і асэнсаванасці праяў народнага жыцця. А з другога боку, інтэнсіўнае развіццё капіталізму і звязанае з гэтым пранікненне ў вёску гарадской культуры падарвалі ў канцы XIX ст. патрыярхальнасць. К пачатку першай сусветнай вайны асноўная маса маладых жанчын ужо перастала насіць нават чапцы, а таксама, старанна закрываць валасы. Звычайным стала карыстанне адной хусткай, якая завязвалася паверх заплечных у косы валасоў пад падбародкам або вакол галавы.

Спіс літаратуры:

1. Беларускае народнае адзенне / пад. рэд. В. Бандарчыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 96 с.: іл.
2. Раманюк, М. Ф. Беларускае народнае адзенне: альбом / М. Ф. Раманюк. – Мінск : Беларусь, 1981. – 304 с.
3. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 4. Брэсцкае Палессе. У 2 кн. Кн. 2 / А. М. Боганева [і інш.] ; ідэя і агул. рэдаг. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Выш. шк., 2009. – 863 с.: каляр. іл., 1 электрон.-апт. дыск (CD-Rom).

Вэнь Жэнь

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРИЕМА «ЛЮ-БАЙ» В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ (на примере творчества У Гуаньчжуня)

Wen Jan

THE ROLE OF ARTISTIC MEANS OF «LIU-BAI» IN THE LANDSCAPE PAINTING OF CHINA (on the example of Guanzhong's creative works)

В статье рассмотрены особенности использования приёма «лю-бай» в пейзажной живописи Китая на примере творчества У Гуаньчжуня. Особое внимание уделяется арт-средствам в произведениях, популяризирующих фольклорные традиции местности Цзяннань.

The article describes the peculiarities of using «Liu-Bai» method in the Chinese landscape painting on the example of Wu Guanzhong's works. Particular attention is paid to the means of artistic expressiveness in the works that have become the main ones in the popularization of Jiangnan's folklore traditions.

У Гуаньчжун (吳冠中, 1919–2010 гг.) является одним из выдающихся художников современного Китая. Родился мастер в уезде Исин провинции Цзянсу, в 1947–1950 гг. учился живописи во Франции по государственной стипендии. После возвращения на Родину работал в сфере образования в Центральном художественном институте, университете Цинхуа и других высших учебных заведениях страны. У Гуаньчжун профессионально занимался выставочной деятельностью, был куратором художественных выставок в США, Англии, Франции, Сингапуре. Художник посвятил свою жизнь изучению различных эстетических взглядов, средств выразительности в китайской и западной живописи, твёрдо следовал творческим концепциям «национализации масляной живописи» и «модернизации китайской национальной живописи» [3, с. 170]. Его оригинальные произведения отвечают эстетическим потребностям народа, отличаются традиционным колоритом и, в то же время, новаторством.

Характерной чертой творчества У Гуаньчжуня является единение образов родного края, народных нравов и обычаев. Выросший в деревне в районе Цзяннань в правобережье реки Янцзы художник всегда питал особые тёплые чувства к этой местности. Эти чувства усилились после возвращения художника из Франции. Ввиду этого, в процессе творчества он часто выбирал сюжеты из местности Цзяннань, которые были прочно связаны с реальной жизнью народа. Важным для У Гуаньчжуня было добиться успеха в популяризации народного искусства, сделав его художественно ценным без утраты традиционного смысла. Так, здания с белыми стенами и черной черепицей, маленькие мосты над бегущей водой, древние кипарисы, озёра и пруды являются народными сооружениями в районе Цзяннань.

В сериях «Родные места» (1980-е гг.), «Весна в Цзяннани» (1985 г.) и других сериях картин, основанных на сюжетах района правобережья реки Янцзы (будь то китайская национальная или масляная живопись), художник не уделял должного внимания архитектурным сооружениям. Он оставлял большие пустоты, скрытые за деревьями, нанося редкие очертания чёрных крыш. Так на бумаге проявлялась чарующая атмосфера жизни народа Цзяннани. Такое использование приема «лю-бай» во всей полноте раскрывало очарование богатой водоемами земли, стремление мастера к популяризации традиционных нравов и обычаев.

Уникальный народный колорит в работах У Гуаньчжуня является ещё одним эмоциональным элементом в характеристике Цзяннани. В своих работах художник в основном использовал чёрный и белый, а также простые несмешанные цвета. Такой стиль сложился благодаря влиянию народного искусства районов средне-нижнего течения реки Янцзы. У Гуаньчжун не просто включал элементы народных цветов, он интерпретировал их, демонстрируя индивидуальный стиль. Чистые, наполненные светом краски, изображающие костюм и декоративные элементы быта крестьян местности Цзяннань, оттенены черно-белыми стенами. Они хоть и являются абстрактными яркими штрихами и точками, но ещё больше ослепляют, находя более глубокий отклик у зрителя. Несмотря на то, что У Гуаньчжун долгое время находился под влиянием западной живописи, его полотна не были так реалистичны. Мы также не наблюдаем присутствия абсолютной идеи китайской национальной живописи. Кажется, что произведения с восточной и народной стилистикой слились с жизненными формами западного искусства, что придало этим работам большую декоративность и абстрактность. Даже в абстрактности в его картинах можно ощутить сердечное тепло и хорошо знакомые образы. В ещё большей степени эти чувства в нас вызывает атмосфера народных нравов и обычаев в произведениях художника.

В работах зрелого периода творчества художника нас наиболее впечатляет «передача приёмом «лю-бай» контраста между чёрными линиями или точками и белой» [1, с. 84]. В этом чёрном и светлом не только заключается темнота и

яркость лучей света, но также раскрывается бытие и небытие пространства, передаётся восточная философская концепция «пустого» и «полного». На картинах чёрное и белое, пустое и полное, бытие и небытие словно обладают способностью к глубокой взаимозаменяемости. Чёрный цвет не обязательно обозначает «темноту», «бытие», «полное», оставленная белой частью не обязательно обозначает «светлое», «небытие», «пустоту». Например, в картине «Местность на воде» (1984 г.) строения, изначально имеющие совершенно реалистичные физические формы, художник с помощью приёма «лю-бай» опустошил, окна, первоначально представлявшие собой открытые пространства, изобразил с помощью густых красок, благодаря чему они перекликались с иссиня-чёрными черепичными крышами. Таким образом, через «пустые» и «полные» формы были вырисованы постройки в местности на воде. Тропинку вдоль берега У Гуаньчжун также изобразил с помощью приёма «лю-бай». Несколькими цветными штрихами, изображающими объекты, он разграничил тропинку у водной глади и поверхности стен. Таким образом, две образованные приёмом «лю-бай» поверхности в глазах зрителей имеют между собой тонкие отличия. Хотя мы и говорим о нескольких штрихах, они не случайны. Это придаёт картине глубокое ощущение пространства, передаёт связь между хаотично расположенными зданиями, раскрывает будто бы бесформенность, но в то же время реальные формы фасадов, заставляя зрителя мысленно заполнять пробелы в картине. Несомненно, подобное восприятие произведения искусства производит неизгладимое впечатление. Несмотря на абстрактность, в картине проявляется глубокое обобщение особенностей архитектуры Цзяннань, что позволяет зрителям понять, что изображено именно правобережье реки Янцзы.

В пейзажной живописи У Гуаньчжуна «лю-бай» представляет собой пространственную среду, которая соединяет творческие переживания художника и ассоциации зрителя во время любования картиной. В его произведениях раскрывается живописный облик местности Цзяннань, заключается спокойная и непостижимая эстетическая идея. Подобное искусство обладает огромной притягательной силой благодаря своей неопределённости, открытости, всесторонности и метафоричности, «даёт возможность людям в ходе своей эстетической активности преодолевать ограничения реальности в виде времени, пространства и физических объектов, позволяет людям почувствовать соответствие эстетическому идеалу» [1, с. 86]. Идея является духовным опытом, который крайне сложно представить в виде конкретных форм и словосочетаний. Прием «лю-бай», представляющий собой взаимное порождение «пустого» и «полного», точно подходит для передачи необыкновенной идеи о том, что «слова имеют предел, а их посыл нет» [4, с. 426], «пустота может создавать прекрасный мир» [2, с. 180]. Контраст между белым и чёрным в стенах, окнах и черепичных крышах в местности Цзяннань, контраст между водой и постройками точно соответствует особенности противопоставления «пустого» и «полного» в приёме «лю-бай». Например, в картине «Две ласточки» (1981 г.), кроме глубокого ощущения пространства и ритмичности расположения на поверхности картины белых стен, чёрной черепицы, водной поверхности и их чёрно-белых отражений в воде, зрителя также впечатляет образ маленькой ласточки на фоне чистого неба. В противопоставлении «пустого» и «полного», движущегося и статичного, чёрного и белого чётко раскрывается красочность жизни, что подтверждает основную идею приёма «лю-бай» в народной живописи У Гуаньчжуна.

Благодаря глубокому анализу связи между искусством и жизнью народа, У Гуаньчжун обратился к региональному традиционному искусству, использовал и развивал его уникальность в пейзажной живописи. Мастер популяризировал собственный стиль художественного видения, активно защищая при этом наследие народной культуры и искусства.

Список литературы:

1. 李春敏《吴冠中绘画艺术中的东方意味——吴冠中绘画中的中国传统文脉》艺术百家 2008年第7期第82至87页。= Ли, Чуньянь. Живопись У Гуаньчжуна с привкусом Востока – интерпретация китайской традиционной культуры в живописи У Гуаньчжуна / Чуньянь Ли // Имена искусства. – 2008. – № 7. – С. 82–87.
2. 陶明君《中国画论辞典》长沙：湖南出版社 1993年版 共364页。= Тао, Минцзунь. Терминологический словарь по теории китайской живописи / сост. Минцзунь Тао. – Чанша: Хунань, 1993. – 364 с.
3. 吴冠中《吴冠中谈美》广州：广东人民出版社 2000年版 共441页。= У, Гуаньчжун. Эстетические идеи / Гуаньчжун У. – Гуанчжоу: Гуандунский народ, 2000. – 441 с.
4. 蒋孔阳《哲学大辞典——美学卷》上海：上海辞书出版社 1991年版 共1106页。= Цзян, Кунян. Терминологический словарь по философии – эстетический том / сост. Кунян Цзян. – Шанхай: Шанхай Цишу, 1991. – 1106 с.

Анастасия Лойко-Мичудо

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ УРОЖАЯ И ПЛОДОРОДИЯ В БЕЛОРУССКОМ ТКАЧЕСТВЕ

Anastasia Loiko – Michudo

ARTISTIC EMBODIMENT OF MYTHOLOGIC IMAGES OF HARVEST AND FERTILITY IN BELARUSIAN WEAVING

В данной статье анализируются узоры-символы традиционных тканых изделий Беларуси, связанные с мифологическими образами урожая и плодородия. Их характер подтверждает, что белорусское народное ткачество является древним и высокоразвитым ремеслом.

In this article the patterns-symbols of traditional woven products of Belarus are analyzed, which are connected with the mythological images of harvest and fertility. The character of these symbols confirms that Belarusian folk weaving is an ancient and highly developed craft.

Древние племена, проживающие на территории современной Беларуси, обладали самобытной материальной и духовной культурой. Кроме уникальных предметов искусства, наши предки создали богатейшую мифологию, по своему уровню не уступающую древнегреческой [2, с. 10]. Введение христианства в славянских землях (с IX в.) положило конец её официальному существованию, разрушив высшие уровни мифологических персонажей, которых стали рассматривать как отрицательных, если только не были отождествлены с христианскими святыми. Низшие же уровни славянской мифологии,