

3. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор: традиции и современность / Ю. М. Чурко ; вст. ст. С. В. Гутковской. – Минск : Четыре четверти, 2016 – 388 с.

4. Чурко, Ю. М. «Жабка» / Ю. М. Чурко // Этнаграфія Беларусі : энцыкл. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 575 с.

5. Чурко, Ю. М. Хореография в зеркале критики / Ю. М. Чурко. – Минск : БГУКИ, 2010. – 356 с.

КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ПЕЙЗАЖА «ШАН-ШУЙ» В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КИТАЙСКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУР

Лу Мэнмэн,

*соискатель ученой степени Белорусского государственного
университета культуры и искусств*

Пейзаж «шан-шуй» (понятие произошло от сочетания «шань» – гора и «шуй» – вода) в Китае сложился в эпоху династий Вэй-Цзинь и времена Северных и Южных династий (приблизительно IV в. н. э.). В его основе – мотивы китайского ландшафта, представленные в виде цветных или монохромных изображений, нанесенных тушью на тонкий шелк или бумагу. Причем, использовалась для этого аутентичная писчая кисть. Ранние европейские картины рисовались масляными красками на доске или холсте достаточно жесткой кистью. Итак, определенные различия в формальном подходе и эстетических стандартах китайской и западной пейзажной живописи имеются. Должно быть, поэтому китайской пейзажной живописью обычно любуются с близкого расстояния, а европейскую рассматривают в просторных помещениях.

Незнакомые с тайнами западной живописи китайцы часто относятся к ней пренебрежительно, считая, что она слишком простая, лишена философского и эстетического замысла, не имеет основных линий, не несет в себе качеств произведения искусства. Не понимающему тонкостей китайской пейзажной живописи европейцу, в свою очередь, может показаться, что

пейзажу «шан-шуй» не хватает цветового наполнения, объемности, что он недостаточно притягателен для зрителя. Такой однобокий подход чаще всего вызван недостатком знаний и может быть исправлен путем взаимного изучения китайского и европейского пейзажа.

Тем более, что основная тема китайской и европейской живописи – человек и природа. Человек является частью природы, живет в природой среде, почитает ее, преклоняется перед ней, но вместе с тем боится и даже старается покорить ее. Все неопределенные настроения вызывали у деятелей искусства желание художественно осмыслить связь между человеком и природой. Взгляд человека на природу в ходе истории сформировался в трех подходах: естественный, мистико-религиозный и современный научный подход.

Естественный подход сформировался в Китае в эпоху Воюющих царств (V в. до н. э. – 221 г. до н. э.), а в Европе в древнегреческий период, и он сохранил свое значение в современных представлениях о природе. В китайской культуре естественный подход представлен в виде доциньской концепции «единства природы и человека». В книге «Лао-цзы» [3] подчеркивается идея о четырех величиях природы: великий путь, великое небо, великая земля, великий человек. В данном случае путь, небо, земля и человек ставятся в один ряд, объединяются в одно целое. Китайские древние концепции «путь правит природой», «небо правит природой» также включают в себя человека. Конфуций видел истинный путь знания и мудрости в связи человека с природой.

В философских концепциях представлена идея определенной схожести человека с горами и реками и взаимосвязи его с природой.

Горы и реки в некотором роде являются духовными символами человека. Автор первого трактата о китайской пейзажной живописи «шан-шуй» Цзун Бин (375–443) говорил: «горы и реки в формах своих воплощают Дао, а гуманный радуется им» [2, с. 487]. Такой взгляд отчетливо демонстрирует зарождение и становление концепции «единства природы и человека» в китайской пейзажной живописи.

Платон и Аристотель также считали, что основным свойством искусства является подражание природе. Взгляд Аристотеля на «подражание» оказал большое влияние на развитие искусства.

В Средние века представления древнегреческих философов о связи искусства с природой сменились церковными взглядами, начался период религиозного подхода. С приходом эпохи Возрождения в XIV в. и новым интересом к ценности личности естественный подход снова стал актуальным. Начиная с этого времени, деятели искусства стали проявлять большой интерес к человеческому телу, многообразно изображать природу – деревья, горные долины, родники, небо, моря и океаны. Если в XV–XVI вв. пейзажи были фоном общей композиции, то в XVII в., например в работах голландских художников, они стали самостоятельной темой и жанром в живописи.

Эпоха Возрождения содействовала формированию в Европе нового естественного подхода. При развитии современного западного учения о природе и человеке постепенно сформировались два течения: рационалистическая (представитель Р. Декарт) и эмпирическая (в основе – идея чувственного восприятия Ф. Бэкона) школы.

Соответственно, в европейском искусстве развились два направления: эстетика, берущая начало из рационализма, и эстетика, основывающаяся на опыте; искусство, строго следующее классическим принципам, и искусство, дающее больший простор фантазии, несущее в себе черты романтизма. В философских учениях Р. Декарта, Ф. Бэкона и Г. Гегеля такие понятия, как человек, интеллект, культура существуют в природе, но человек руководит природой, он должен ее покорять и менять.

Таким образом, китайское и европейское искусства постепенно сформировали свои независимые особенности в решении вопроса взаимосвязи человека и природы.

Говоря о проблеме связи человека и природы, независимо от того, китайский ли это художник, на которого повлияла концепция «единства природы и человека», или западный художник, который находился под влиянием экспериментальной науки, в процессе изображения природы и развития пейзажа «шаншуй», и тот и другой создают свои произведения, копируя при-

роду. Известный художник и теоретик живописи IV в. Гу Кайчжи написал первый пейзаж, используемый в качестве фона на картине «Луошэн» (рис. 1). Б. Цзун [2] в своей работе подчеркивал, что учась у окружающей природы, развиваешь душу. В китайских трактатах по теории живописи подчеркивается важность познания природы, изучение реального окружения, обладание художника внутренним эстетическим чутьем.

Для древнегреческих художников природа служила образцом, открывающим возможности изучения объективного мира. Леонардо да Винчи, творец эпохи Возрождения, говорил, что художник – дитя природы, и если поэт пытается словами повторить формы, движения, пейзажи, то художник использует непосредственно эти предметы, чтобы воссоздать их самих же» [3, с. 51].



Рис. 1. Гу Кайчжи «Луошэн» (фрагмент)

Единство объективного и субъективного, переплетение чувств и пейзажа являются общими целями для китайской и европейской пейзажной живописи. Любое художественное произведение в живописи строится на двух неотъемлемых компонентах: объективное и субъективное, чувства и натура. Основным условием творчества является совпадение субъективного мира, мышления, чувств художника с объективной красотой. Согласно философии Цзун Бина: «Мудрые, вмещая в себя Дао, откликались вещам; достойные, в чистоте возвращая дух, внимали образам. Что же до гор и вод, то они, являясь материальными, влекут к духовному. <...> Горы и воды в формах своих раскрывают Дао, а гуманный радуется им. <...> Формой можно передать форму, цветом – цвет того, что лично пережито и привлекло когда-то взор» [2, с. 486–487]. Он также говорил, что художник отталкивается от своих субъективных

представлений, мыслей и чувств, и в ходе взаимодействия с природой, если исследуемая красота будет соответствовать субъективным представлениям и чувствам, то, срисовывая ее, выражая чувства, произойдет единение личности и окружающего мира, будет достигнута цель «беспредельного духа» [Там же]. Ван Вэй, исходя из собственной концепции «рисования чувств», в «Тайнах живописи» подчеркивал, что природа должна вызывать эмоции у живописца, должна воспалять сердца. Лю Се в трактате «Резной дракон литературной мысли» утверждал, что художник должен соединить свои субъективные переживания и чувства с красотой объективной реальности, а сделав это, он может любоваться и срисовывать (копировать) природу. Европейские живописцы подчеркивали, что в процессе рисования природы, она должна позволить «расчувствоваться». Представитель французской школы живописи К. Коро говорил, что если представить, что «какой-то пейзаж взбудоражил меня, то я всецело отдамся ему и не пропущу ни малейшей детали при его написании» [цит. по: 1, с. 123]. Такого взгляда придерживались многие европейские пейзажисты, считая, что реальность является одной из составляющих искусства, а чувства дополняют ее.

В китайской и европейской пейзажной живописи на фоне природы часто изображался человек за каким-либо занятием: любованием пейзажем, игра, работа и т. п. Также часто изображались животные, различные звери птицы, которые гармонично существуют в природе. Однако основным элементом картин остается пейзаж. Даже если в картине не изображен человек, то в ней переданы человеческие эмоции в отношении природы.

В китайской пейзажной живописи в результате влияния даосизма и буддизма часто изображается человек в тяжелых раздумьях в окружении природы. Многие китайские художники представляют мир как «пустоту», и необитаемые или малонаселенные земли являются для них идеальным пространством. Особенно сильно данная черта проявилась после эпох Сун (960–1279) и Юань (1271–1368), когда изображались чистые безлюдные пейзажи, атмосфера «необитаемого льда», что демонстрировало идею «прихода в мир», «преодоления мирского», а также раскрывалось отношение человека к природе

и Вселенной. Мастер живописи тушью Ли Люйфан считал, что изображение человека является избыточным, так как горы и воды представляют собой высшую точку природы, заставляют радоваться и в целом говорят сами за себя.

Очевидно, что в пейзажах «шан-шуй» без изображения человека все равно выражены чувства по отношению к природе. Так, представление о том, что горы и воды говорят сами за себя – это результат чувственного постижения природы. Присутствие в европейских пейзажах силуэта человека связано с философским представлением о покорении и изменении природы. Для самого художника человек, созерцающий природу, имеет первостепенное значение. Гармония человека и природы стала основной темой в европейской пейзажной живописи, что роднит ее с китайским пейзажем «шан-шуй».

Китайские и европейские пейзажисты в своих работах уделяли внимание, прежде всего, естественной природе (первичной природе), а рукотворные пейзажи (сооружения и др.) занимали второстепенные позиции. Только в определенные исторические периоды и под влиянием философских представлений художники начинали уделять особое внимание рукотворным пейзажам. Например, во французских пейзажах Н. Пуссена XVII в. часто были изображены руины греко-римских построек, что демонстрировало особое почтение к древним цивилизациям, выражало особое внимание к духу рационализма. В 50–60-е гг. XX в. китайские пейзажисты находились в условиях политизации и в своих произведениях демонстрировали «чудеса преобразования природы», изображая плотины, водохранилища, новые заводы, нефтепромыслы. Анализируя историю развития пейзажной живописи, такие явления носили временный характер и не являлись основным направлением творчества. Эстетические стремления людей выражались в привязанности любви к естественной природе. Именно это влечение побуждало художников к неутомимому проникновению в природу, ее изображению, раскрытию внутренней и внешней красоты человека.

В последние 30–40 лет на фоне непрекращающихся контактов между европейской и китайской культурами, ввиду желания китайских деятелей искусства после «культурной револю-

ции» изменить свой художественный облик, использование форм и методов западной живописи стало хорошей практикой. В настоящее время китайские художники уделяют больше внимания выразительным приемам европейского модернизма, в том числе творческой индивидуальности, оригинальности художественного стиля, стремлению к абстракции и силе визуального воздействия.

Развитие китайской пейзажной живописи в последние десятилетия неразрывно связано с взаимопроникновением китайского и европейского искусства. В такой ситуации в среде китайских художников было выработано два творческих подхода: интегрированный подход и следование принципу «увеличения дистанции».

Соответственно, в китайской живописи существуют две школы: *выступающая за интеграцию* и *традиционная школа*, выступающая за дистанцирование. Мы считаем, что сегодня экономическая интеграция является основной мировой тенденцией, которая неизбежно приводит к более широким контактам стран, народов, регионов. Взаимодействие искусств различных национальных культур также является неизбежной тенденцией. Будущее китайского и западного искусства представляется в формах: «твое в моем», «мое в твоём». «Традиционность» в чистом виде становится невозможной.

Поэтому мы должны спокойно относиться к взаимодействию культур, принимать это как естественный процесс. В ходе сплавления культур могут быть успехи и неудачи, идя по извилистому пути, необходимо постоянно совершенствоваться. Конечно, результатом данного процесса не должно стать исчезновение индивидуальных черт традиционной китайской живописи. Подтверждением тому служит жизнеспособность пейзажа «шан-шуй», который не только стабильно сохраняется в китайской живописи, но и активно распространяется в творчестве европейских художников.

Под натиском современного западного искусства, модернизации общества китайская живопись продемонстрировала стойкость, независимость и разносторонность, что говорит о ее высокой приспособляемости и здоровой жизнеспособности. Существующие сегодня теоретические расхождения и различ-

ные школы в китайской живописи свидетельствуют об оживлении мыслительного процесса и формировании плюрализма. Перспективы китайской живописи невероятно широки, в том числе и для китайского пейзажа «шан-шуй».

1. *Debicki, J. History of Western Art (Revised For-color Edition) / J. Debicki, J. f. Favre, D. Grunewald. – Хайнань : Изд-во Хайнан. ун-та, 2014. – 327 с.*

2. *Цзун, Бин. Предупреждение к изображению гор и вод / Бин Цзун ; пер. В. В. Малявина // Антология даосской философии ; сост. В. В. Малявин, Б. Б. Виноградский ; отв. ред. Н. Л. Сухачев. – М. : Янус-К, 1994. – 604 с.*

3. *杨牧之《老子》外语教育出版社, 2011 年版=. Ян, Мучжи. Лао-Цзы / Мучжи Ян. – Пекин : Изд-во преподавания и исследования иностранных языков, 2009. – 264 с. – (Китайская классика).*

ПРЭЗЕНТАЦЫЯ ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНАЙ І ЛІТАРАТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ СРОДКАМІ ЭКСПАЗІЦЫЙНА-ВЫСТАВАЧНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ЛІТАРАТУРНЫХ МУЗЕЯЎ)

І. Г. Лупашка,

*кандыдат культуралогіі, выкладчык кафедры гісторыі Беларусі
і музейнага дзяржаўнага ўніверсітэта
культуры і мастацтваў*

Музеі розных профіляў пры значнай колькасці агульных рыс маюць і адметнасці ў сваёй дзейнасці. Асноўным сродкам прэзентацыі гісторыка-культурнай (у тым ліку літаратурнай) спадчыны музейнымі сродкамі з'яўляецца экспазіцыя. У сучасным разуменні музейная экспазіцыя – гэта мэтанакіраваная і навукова абгрунтаваная дэманстрацыя музейных прадметаў, якія кампазіцыйна арганізаваны, забяспечаны каментарыем, тэхнічна і па-мастацку аформлены і ў выніку ствараюць спецыфічны музейны вобраз прыродных і грамадскіх з'яў. Музейныя экспазіцыі, якія ствараюцца часова, кваліфікуюцца як музейныя выстаўкі [3, с. 766]. Заўважым, што на практыцы гэтыя