

определённых точках. Каждый из пяти дней перформанса это расстояние уменьшалось на один шаг с каждой стороны, и в последний день телевизоры соприкасались в центре экспозиции. Видеоряды сопровождалась специально созданными звуковыми рядами, наполнявшими пространство. Видео и аудио, соединившись в единый объект в конце перформанса, своей удвоенной мощью звука и изображения создавали ударную волну в эпицентре пустоты.

Проект представил процессы развития и воплощения художественных замыслов, разнообразие авторских взглядов и творческих подходов, и стал мощным энергетическим центром авторских стратегий и практик.

По словам З. И. Трегуловой, генерального директора Государственной Третьяковской галереи, *«современное искусство наиболее точно отражает свое время, является отражением его духа (Zeitgeist)»* [5, с. 15]. Поиск новых идей запускает исследовательские процессы, приводит к творческим экспериментам, дает возможность развивать уникальные художественные стратегии. Важными составляющими современного изобразительного искусства Беларуси являются стремление к эксперименту, междисциплинарность, коммуникационная составляющая, исследовательская компонента, трансфер знаний, дискуссионная направленность, созвучность времени.

Литература

1. Васильева, Г. С. Традиции УНОВИС концепции в современных художественных практиках Витебска / Г. С. Васильева // Национальные традиции в современном искусстве и художественном образовании : матер. Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 24–26 сентября 2019 г. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2019. – С. 204–208.
2. Вламо. Пух у лабірынце / Вламо // Мастацтва. – 1995 – № 11 – С. 46–48.
3. Выставка искусства актуальной позиции «In-formation-95» // Витебский курьер, 1994. – 2 с.
4. Каталог проекта «Хрон-А-Топ». – Минск : Magic, 1999. – 24 с.
5. Современное искусство как важнейший фактор развития российской культуры : стенограмма симпозиума. – М. : Государственный центр современного искусства, 2015. – С. 15.

Миланич Е.Э., Ци Шэнся
(Республика Беларусь, г. Минск)

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КИТАЙСКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ОРНАМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫХ ФОРМ XVIII ВЕКА

Нет сомнения в том, что стилистика европейского и китайского искусства сформирована разными типами мировосприятия и художественных традиций и, потому, отличается практически во всех своих многообразных формах проявления. Однако в истории искусства есть периоды, когда такие различающиеся по своей глубинной сути формообразующие элементы активно взаимодействуют между собой, образуя новые стилистические тенденции. Таким периодом был XVIII век, последовавший за открытием европейцами китайской культуры в предыдущем, XVII столетии, и трансформировавший это открытие не только в «китайский стиль», но и в элементы системы мировоззрения рококо. При этом, рассмотрение ряда вариантов проявления «китайщины» в европейском искусстве показывает, что практически все разнообразие формообразования китайских предметов интерьера и быта, фарфора, рисунка на одежде и тканях, попадающих в европейское «поле зрения», воспринимается как орнамент и получает сугубо декоративную трактовку без учета философского либо религиозно-символического

подтекста изображения. Наглядно данную тенденцию, показывающую существенные отличия в отношении к орнаменту, можно проследить, например, на фарфоровой и керамической посуде и предметах интерьера.

Исследователи китайской культуры отмечали, что в основе китайского орнамента лежит осмысление философской идеи «бесконечного» фона, где фон сохраняет значение доминанты, организующей орнамент. Орнамент наносится как структурирование, придание расчлененности первичной великой пустоте. Отсюда – ориентация китайского орнамента на плоскость. Декоративно-плоскостной характер китайского орнамента проявляется и в геометризации составляющих его растительных и мифологических мотивов, и в самом характере растительности в орнаментике, где преобладают формы пиона, хризантемы, лотоса и других водных растений. Например, в предметах фарфора Сунской и Юаньской эпох часто встречаются однотонные фоны без орнаментации, которые художественно самодостаточны в своей бесконечности. Таким образом, китайский орнамент развивался «из пустоты», из «бесформенности» как максимальной потенциальной силы. Позднее орнамент на фарфоре структурно дифференцируется, становится более расчлененным и статичным. Китайский орнамент эпохи династии Мин можно сопоставить с европейскими образцами барокко. Однако их принципиальное различие в том, что европейский орнамент стиля барокко доминирует над фоном и является самодостаточным. Китайский орнамент даже на поздних этапах развития с их выраженными декоративными тенденциями и трансформацией фона из бесконечности пустого пространства в просто «фон» (Минская и Цинская эпохи) не доминирует, а гармонично сопоставим с этим фоном. Орнамент же европейского стиля рококо строится, преимущественно, на основе пластического развития декоративных форм. Фон здесь имеет такое же подчиненное значение, как и в орнаментике барокко. Динамическая пластика европейского орнамента рококо усиливается сложными формами аканта, виноградных лоз и др. с их причудливой игрой контрастной светотени.

Европейский фарфор уже на этапе своего зарождения стремится быть похожим на китайский. Так, одна из первых относительно успешных попыток производства фарфора во Флоренции при дворе Медичи в 1570–1580-е годы опиралась на китайские образцы из коллекции Медичи. Хотя в изделиях флорентийского фарфора очевидна попытка имитировать бело-голубой фарфор Минской эпохи, внешний вид флорентийских ваз и блюд и их орнаментация носили специфический характер, отражающий пластическое формообразование позднего флорентийского Возрождения и маньеризма. Например, кувшин, произведенный для Медичи, имитирует некоторые мотивы китайской орнаментики и характерную бело-голубую гамму. Однако его форма, в целом, с волютообразной ручкой и сложной пластикой тела сосуда, а также цветочный орнамент характерны для искусства флорентийского маньеризма.

Изделия Руанской фарфоровой мануфактуры, одной из первых, возникших в Европе XVII века, также ставили своей целью имитацию «la véritable porcelaine de Chine» (настоящего китайского фарфора) [1, с. 239]. В руанских фарфоровых изделиях, несмотря на декларирующуюся ориентацию на Китай, тем не менее, проявляется французская орнаментальная культура. В основном, пластика и орнаментика руанских форм характеризуется использованием декоративных мотивов европейского барокко. Вместе с тем, в Руане намечается и другая тенденция, стремящаяся к имитации орнаментальных форм извивающихся линий китайских образцов. Такова, например, руанская фарфоровая бутылка (конец XVII века) с ее условно-китайскими ландшафтами и архитектурными мотивами. В период рококо мастера руанской мануфактуры создали образцы с использованием форм китайского фарфора эпохи династии Мин. Таким же опытом приближения к китайскому бело-голубому фарфору Минской династии стали предметы возникшей позднее Дельфтской фарфоровой мануфактуры.

Различие китайского и европейского принципов орнаментальности отражало

принципиальное отличие в понимании орнаментальности и телесности в европейском и китайском искусстве XVIII столетия. Телесно насыщенная пластика европейского декоративного искусства и архитектуры отражала представление мира, как полное движения, и была сформирована еще в эпоху Античности, когда канон европейского искусства был тесно связан с движением и перетеканием масс. Орнамент в искусстве XVIII века наполнен живой пластической мощью, его формы драматичны и динамичны. В китайском же искусстве XVIII столетия орнаментика, скорее, предстает как бесплотный узор. Идеальной формой воплощения китайского орнамента является сложная линия изгибов дракона. Эта извивающаяся геометрия призвана избегать прямых и ясных линий в силу символических предпосылок – по прямым линиям в китайской мифологии движутся злые духи, и поэтому извилистая геометрия форм китайской культуры должна их «запутать» и увести. Однако данный подтекст, конечно, не был известен европейским подражателям.

Тем не менее, нельзя не отметить один важный аспект, во многом формально общий для орнаментальных принципов европейского рококо и китайского искусства поздней Мин и ранней Цин. А именно: и в Европе, и в Китае в данное время орнаментальные формы стремятся к спонтанному, витальному развитию, к динамичным композиционным построениям. Однако этот «общий» для европейской и китайской орнаменталистики XVIII века принцип явился результатом различных предпосылок. Так, для европейского искусства витальная динамика орнамента была обусловлена стремлением стилистической программы к свободному самораскрытию игры жизненных сил, особенным барочным пониманием материи [2]. В китайском орнаменте проявилась иная природа пластической динамики и движения линий. Вместе с тем, по некоторым аспектам формообразования, культура орнамента Минской династии оказалась близкой к орнаментальности западноевропейского барокко, прежде всего, своей тенденцией к структурной упорядоченности формы. Симметричные композиции Минского фарфора соответствовали определенной сбалансированности структур европейского орнамента при внутренней динамике последнего. Именно поэтому, характерный для Минской культуры голубой (синий) орнамент, нанесенный на прозрачный белый фон изделия, так активно и органично использовался мастерами дельфтского фарфора.

Таким образом, сравнение принципов формообразования европейского и китайского орнамента становится стилистически оправданным в период позднего барокко и рококо, когда художественные формы в европейском искусстве стремились к легкости и свободе орнаментально-пластического рисунка. В орнаментах позднего барокко обозначились новые тенденции к свободной играющей ассиметричной форме, культу «живого» игрового начала, к игре контрастов. Эти тенденции позднего барокко постепенно сформировали культуру рококо. Они выразились и в ориентации на новые образцы «свободного формообразования» китайского фарфора.

Литература:

1. Dillon, E. Porcelain / E. Dillon. – London : Methuen, 1904. – 419 p.
2. Делёз, Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делёз. – М. : Логос, 1998. – 262 с.