

Трактовка черного цвета в народной традиции является неоднозначной: черный не имел отрицательной семантики и воспринимался как цвет земли. О восприятии черного цвета как исключительно отрицательного можно говорить в контексте христианской традиции как олицетворении сил зла, противостоящих Христу [3, с. 46].

Таким образом, цвет представляет собой важнейшее средство познания мира. Семантика цвета обусловлена историческим усилением социокультурного фактора. Природные ассоциации, пройдя через ритуально-художественное закрепление в народном искусстве, стали основой устойчивых цветовых значений, цветовых ареалов, колористических канонов и традиций.

1. Акуленка, А. А. Назвы колераў у беларускай літаратурнай мове : вучэб.-метад. дапам. / А. А. Акуленка, Г. Ф. Вештарт. – Мінск, 2003. – С. 22–46.

2. Кацар, М. С. Белорусский орнамент. Ткачество. Вышивка / М. С. Кацар. – М. : БелЭн, 1996. – 208 с.

3. Культурология : учебник / колл. авт. ; под ред. Н. Г. Багдасарьян. – М. : Высш. шк., 1999. – 510 с.

4. Маслова, Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в. / Г. С. Маслова. – М. : Наука, 1984. – 216 с.

5. Миронова, Л. Н. Учение о цвете / Л. Н. Миронова. – Минск, 1993. – С. 189–202.

6. Сахута, Я. М. Беларускае народнае дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва : вучэб. дапам. / Я. М. Сахута. – Мінск : Беларусь, 1996. – 110 с.

7. Шауро, Г. Ф. Народные художественные промыслы и декоративно-прикладное искусство : учеб. пособие / Г. Ф. Шауро, Л. О. Малахова. – Минск : РИПО, 2015. – 176 с.

Мао Шичань, *соискатель.*

Научный руководитель – **А. В. Макаревич**,
кандидат искусствоведения, доцент

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТАНЦЕВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ

Художественный фильм представляет собой произведение киноискусства, создаваемое прежде всего из эстетических

соображений. Художественные фильмы нацелены на определенную аудиторию, нередко – не массовую.

Задача представления состоит в том, чтобы с помощью танцевальных движений, поз и техник, в сочетании с музыкой и живописью передать идею произведения через наглядный и осязаемый танцевальный образ. Танцор не только существует внутри произведения, но и является пассивным исполнителем замысла хореографа, обладает субъективной инициативой его воспроизведения. В кино язык тела может выражать эмоции, мысли и отношения героев фильма. Реализуясь в танце, язык тела не только выполняет необходимые функции, но и вызывает у зрителей эмоциональный отклик.

«Поэзия есть форма выражения воли людей. Если сердце – это воля, то речь – поэзия. Чувства устремляются в сердце и выражаются в словах. Если слов недостаточно, я вздыхаю; если вдоха мало, я пою; если песни мало, я радостно танцую» [3]. В этом отрывке отражена способность танца выражать чувства. Он обладает преимуществом перед словесными видами искусства, а также играет важную роль в выражении эмоций. Традиционные китайские танцы «со струящимися рукавами» (кит. *shuǐxiùwǔ*, «шуйсю-у»^{*}) «Песня Красавицы» и «Фея указывает путь» в фильме «Дом летающих кинжалов» в полной мере демонстрируют ключевую роль танца в фильме, которая заключается не только в передаче атмосферы эпохи, но и в формировании образов персонажей и показе их эмоций. Грациозные позы и движения завораживают, а развевающиеся рукава производят сильное впечатление на зрителя. Появляется девочка в китайском традиционном костюме из «Дома летающих кинжалов», на сцене стоит круг из маленьких барабанов, каждый из которых украшен цветами, после чего медленно выходят несколько певиц с лютнями в руках, и девочка начинает грациозно танцевать под мелодичные звуки лютни. Струящиеся рукава вслед за движениями танцоров то вращаются, то взлетают, то опускаются, то скользят по рукам.

* Вид традиционного китайского танца, появившегося во времена династии Чжоу. Свое название получил из-за удлиненных рукавов костюмов исполнителей, при движении которых создается впечатление струящейся воды. Также его называют танцем «водяные рукава».

Таким образом многообразие движений создает богатый язык рукавов, рук и ног, придавая танцу уникальный визуальный эффект [1]. Нежный и эластичный материал рукавов может, однако, ударять по малым барабанам по мере движений танцоров. Он порождает мощную взрывную силу, которая оказывает на зрителей весьма сильное визуальное воздействие. Струящиеся рукава продолжают телодвижения танцоров и усиливают передачу эмоций персонажей. Будь то изысканные барабаны или великолепные костюмы, мелодичные звуки лютни или грациозные движения и позы танцоров – все в этом танце свидетельствует о том, какой процветающей была некогда династия Тан (данный вид танца был особенно популярным в то время).

Начинается фильм с мелодии танца юэжэнь, которая передает чувства печали, одиночества и ненависти и задает эмоциональный тон. По мере продолжения танца принц надевает на лицо маску. В ней отражены его равнодушное отношение к власти и богатству, недовольство и ненависть к своему дяде. В основу второго танца положен конфликт в отношениях между принцем и его возлюбленной Ваньхоу. По движениям танцоров можно прочувствовать их решимость. Давно нет прежних клятв о вечной любви и обещаний всегда быть вместе, есть лишь страшная расплата и издевательства друг над другом. И эта пропасть между двумя людьми теперь вызывает у зрителей чувство беспомощности и одиночества. В мгновение ока все изменилось, танцевальные движения смешались с грустью, и внутреннее ощущение одиночества также ярко передавалось языком тел танцоров. Тем не менее они сделали решительный шаг и разорвали свои отношения. Третий танец можно считать эмоциональным апогеем фильма. Молодая девушка со слегка хриплым и тихим голосом полностью соответствует исполняемому танцу. Простыми и единообразными танцевальными движениями, любовной одержимостью и пустотой в душе она заполняет весь фильм, выражая глубинные чувства через танец. В конце концов она умирает от отравления и падает в объятия принца. Любовь юной девушки очевидна зрителю: человек ушел, оставив после себя пустоту и поставив печальную точку. От увиденного зрители могут пребывать в

разных душевных состояниях, разными будут и эмоции, испытываемые ими.

Танцы в фильме оригинальны: например, присутствует непопулярный танец юэжэнь, который передает уникальный колорит. В фильме также много «танцев с масками», которые вызывают у зрителей ощущение тайны и мистичности, и, в то же время, служат мощным инструментом передачи одиночества и грусти главного героя [2]. Основная линия эмоциональных изменений проходит через весь фильм. В самом первом «танце с маской» можно прочувствовать высокомерие принца. Его движения однообразны и вальяжны, что дает публике ощущение легкомысленности и надменности. Однако в танце с мечами и возлюбленной Ванхоу мы наблюдаем неконтролируемые чувства девушки. Хотя она и вышла замуж за другого человека, но не смогла изменить своему сердцу. Принц, которого она любит всей душой, стоит прямо перед ней. Встретившись вновь спустя много лет, они излили всю свою боль и тоску по утраченной любви в танце.

Сочетание с танцевальным представлением делает фильм более эмоциональным, наполняет его самыми разными чувствами и транслирует их зрителю. Как безмолвный язык тела, танец встраивается в композицию фильма, чтобы за счет мощной выразительности выполнять в нем различные функции: придать отображаемым эмоциям, действиям, настроениям трехмерность; более ярко и реалистично передавать атмосферу и чувства; задать характеры персонажей, изобразить их внутренние переживания.

Таким образом в зависимости от особенностей фильма танец может стать стимулом развития сюжета. Сочетание персонажей и танцевальных представлений позволяет зрителю самому стать участником фильма.

1. Ван, Цзихун. Красота традиционного китайского танца в фильме «Дом летающих кинжалов» [Электронный ресурс] / Цзихун Ван. – Режим доступа: <https://www.wenmi.com/article/pvx9ix04gsi4.html>. – Дата доступа: 02.03.2022. – Изд. на кит. яз.: 汪继红. 电影《十面埋伏》中古典舞蹈的魅力 / 汪继红 // -2019-08-08.

2. Чжоу, Линьлинь. Танцевальное искусство в фильме «Убить императора» / Линьлинь Чжоу // Ман Чжун. – 2014. – С. 180–181. – Изд.

на кит. яз.: 周琳琳. 对电影《夜宴》中舞蹈艺术的赏析 / 周琳琳 // 芒种 2014年, 180–181 页.

3. Чжу, Цзыцин. Поэзия / Цзыцин Чжу. – Гуйлинь : Пед. ун-т пров. Гуанси, 2004. – 17 с. – Изд. на кит. яз.: 朱自清. 诗言志辨 / 朱自清 // 桂林: 广西师范大学出版社–2004–17 页.

М. Ю. Мармулевская, аспирант.
Научный руководитель – **О. В. Рогачева,**
кандидат педагогических наук, доцент

ВОЗМОЖНОСТИ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ФОРМИРОВАНИИ СОЦИАЛЬНОГО ИНТЕЛЛЕКТА СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

Современные информационные технологии стали частью всех сфер жизнедеятельности человека: экономической, социальной, политической, духовной. Развитие информационной среды влечет за собой формирование новых социокультурных потребностей, активизирует адаптационные механизмы личности, расширяя поиск коммуникативных практик в условиях виртуальной реальности и за ее пределами. Все это актуализировало интерес к исследованиям в области социального интеллекта в условиях информатизации общества. Особое значение имеет изучение педагогического аспекта в данном процессе, т. к. дает возможность студенческой молодежи приобрести важные навыки для социально-образовательной сферы и жизнедеятельности в целом.

Сегодня образовательная система направлена на подготовку квалифицированных специалистов новой формации, их адаптацию к стремительно трансформирующимся информационным условиям, восприятие киберпространства как формы современной коммуникации, умение понимать последствия его воздействия на сознание, овладение способами общения на основе невербальных форм с помощью технических средств и новых информационных технологий.

Существование человека в социальной среде обусловлено не только его интеллектуальным уровнем, но и в большей степени его способностями создавать и поддерживать контакты с окружающими людьми, правильно осознавать транслируемые ими