

Министерство культуры Республики Беларусь

Белорусский государственный университет
культуры и искусств

Ся Голян

**ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА
В ЖИВОПИСИ И ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
КИТАЯ И БЕЛАРУСИ**

Минск
БГУКИ
2025

УДК 7.08:[75+792](510+476)

ББК 85.14,012+85.33,012

C99

Рецензенты:

Г. Ф. Шауро, доктор искусствоведения, профессор, заведующий
кафедрой декоративно-прикладного искусства учреждения образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

А. Г. Шимелевич, кандидат искусствоведения, доцент, редактор журнала «Мастацтва»

Научный редактор

Е. Е. Корсакова, кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры теории и истории искусства учреждения образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

*Рекомендовано к изданию ученым советом Белорусского государственного
университета культуры и искусств (протокол № 9 от 24.04.2025 г.)*

Ся Голян

C99 Поэтика художественного образа в живописи и театральном искусстве
Китая и Беларуси / Ся Голян ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос.
ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2025. – 177 с.

ISBN 978-985-522-392-5.

Монография является первым комплексным исследованием поэтики художественного образа в живописи и театральном искусстве Китая и Беларуси. Выявлены философско-эстетические основания художественного образа в искусстве, определены основные средства художественной выразительности и характер художественного образа в различных видах искусства. В работе обоснована специфика художественного образа в живописи Китая и Беларуси и раскрыты характерные черты художественного образа в театральном искусстве двух стран.

Исследование значительно расширяет проблемное поле современного белорусского и китайского искусствоведения, содействует глубокому осмыслению процессов, происходящих в современном искусстве Китая. Благодаря представленному теоретическому и фактологическому материалу, введенному в научный оборот, раскрываются новые возможности для трансформации и инновационного развития китайской, белорусской и мировой живописи и театральной практики.

Издание адресовано искусствоведам, культурологам, преподавателям, аспирантам, магистрантам, студентам, учащимся учреждений творческой направленности, а также широкому кругу читателей, интересующихся данной тематикой.

УДК 7.08:[75+792](510+476)

ББК 85.14,012+85.33,012

ISBN 978-985-522-392-5

© Ся Голян, 2025

© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Теоретико-методологические основы исследования художественного образа.....	11
1.1. Аналитический обзор литературы и методология исследования художественного образа в искусстве.....	11
1.2. Теоретические основы формирования художественного образа в искусстве	21
Глава 2. Поэтика художественного образа в изобразительном и театральном искусстве.....	34
2.1. Конвенциональный и нонконвенциональный художественный образ в изобразительном искусстве.....	34
2.2. Специфика художественного образа в театральном искусстве.....	97
Заключение	157
Список использованных источников	161
Библиографический список.....	161
Список публикаций автора	173

ВВЕДЕНИЕ

Искусство с древнейших времен является основой культуры любого народа и обусловлено укладом его жизни, устоями мировоззрения, исторически сложившимися и передаваемыми из поколения в поколение обычаями, навыками, художественными принципами, нормами. Современное искусство представляет собой сложный и многообразный процесс, который постоянно меняется, обретает новые формы, жанры, течения и направления. Но искусство в целом – с его истоков до наших дней – не может существовать без художественного образа, который зарождается в замысле художника, воплощается в созданном им произведении искусства и продолжает свое бытование в восприятии реципиента (зрителя). Именно художественный образ отличает искусство от всех других форм отражения и познания действительности: научной, социальной, религиозной и т. д. Искусство, являясь особой сферой жизнедеятельности общества, представляет собой творческое воспроизведение действительности в художественном образе произведения.

Художественный образ важен для понимания и восприятия произведения во всех видах искусства. Произведение искусства заложено в основе каждого вида искусства и отражает технический уровень подготовки мастера (творца), традицию, в которой он формировался, историко-культурную ситуацию,

творческий метод, художественный стиль, характерный для определенной эпохи. Произведение искусства включает в себя и особенности его создания (собственно, сам образ), и специфику восприятия. Искусство перерабатывает действительность, создает свой особый условный мир, имеющий собственную структуру, существующий по своим законам.

Художественный образ – одна из основополагающих и наиболее сложных категорий современного искусства. Данный термин сегодня широко употребляется в научной практике, но в то же время отсутствуют теоретическая ясность и определенность в его толковании, не выявлены специфика и свойства художественного образа в различных видах искусства. Художественный образ как явление рассматривался исследователями в области философии, эстетики, психологии и практически не изучался с точки зрения искусствоведения. Сложность определения понятия заключается также в том, что в художественной культуре конца XX – начала XXI в. феномен художественного образа в значительной степени связан с использованием образа, созданного одновременно в рамках различных форм и видов искусства.

Эволюция художественного образа представляет собой целостный процесс и тесно связана с развитием культуры и общества в целом, с мировоззрением и мировосприятием автора и оценкой художественного произведения как критикой, так и реципиентом. Восприятие произведения искусства превращает художественный образ во всеобщее достояние, а произведения искусства, признанные шедеврами, характеризуются богатством, оригинальностью и силой художественного образа и оказывают глубокое влияние на формирование идейно-чувственного мира людей.

Феномен многовекового развития искусства обусловлен сложной динамикой становления его видовой и жанровой специфики, углублением художественного мышления, эволюцией стилей и направлений. От первобытной эпохи и времен Древнего мира искусство прошло сложный и порой противоречивый путь. Многочисленные культурно-этнические, стилистические формы искусства творчески влияли на художественные поиски. Каждый исторический этап в развитии искусства фиксировал принципиально новые изобретения, демонстрируя движение от традиции через преемственность к новаторству. В процессе развития общества еще у первобытного человека стали формироваться представления о жизни и окружающем мире. Данные представления воплощались с помощью элементарных средств выразительности: ритуального танца, рисунка, пения. Так, предмет и ритуал наделялись образным содержанием, становились носителями определенной информации и формировали образ.

Структурообразующим элементом содержания каждого художественного произведения является художественный образ, который и формирует искусство. Художественный образ – это особая форма мышления в искусстве, результат художественно-творческой деятельности и воплощение исторического художественного опыта человечества как в индивидуально-личностной сфере, так и в сфере общественного сознания.

Художественный образ присущ всем видам и жанрам искусства. Формируясь в сознании художника, образ воссоздает обобщенно-реальную действительность, но в то же время дополняет ее эмоционально-эстетической оценкой автора. Образ не возникает сам по себе – необходимы средства для его

выражения: слова, краски, звуки, актерское мастерство, пластика, динамика, композиция.

Формирование художественного образа тесно связано с национальными художественными традициями народа. В каждой стране на протяжении веков сложились свои обычаи, традиции, нормы поведения и культуры. Под их воздействием оформился самобытный художественный образ, тесно связанный с культурой и искусством определенной нации, народа. Особенно ярко процесс формирования художественного образа происходил в китайской художественной культуре.

Традиционное искусство Китая насчитывает более пяти тысячелетий и обладает национальными особенностями, которые сформировались под воздействием долгого процесса становления и развития китайской культуры. Особое влияние на формирование искусства оказали философия, литература, а также национальные традиции и обычаи. Многочисленные художественные образы, которые создавались на протяжении веков, отмечены яркой самобытностью. Памятники архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства, театральные постановки и музыкальные произведения неповторимы по своей красоте и уникальности. Они донесли до наших дней благоговейно-восторженное чувство красоты природы, интерес к различным явлениям жизни человека, показали мир в его необъятности, многообразии и изменчивости.

Важнейшей чертой, отличающей китайское искусство, является непрерывность его развития, жизнестойкость и единство, самостоятельность и оригинальность. Развитие художественной культуры на протяжении тысячелетий прочно связано с традицией, основанной на мифологиче-

ских представлениях, передаваемых сначала в устной, а затем и в письменной форме. Художественный образ начал формироваться под влиянием философских школ и учений, самые ранние из них зародились еще в I тыс. до н. э. Особенности художественного мировосприятия, порожденные историческими процессами, жизненными условиями, климатом и ландшафтом Китая, содействовали формированию неповторимой образной системы, своеобразных выразительных средств и приемов. Произведения великих китайских мастеров никогда не порывали с традицией и суммировали работу многих поколений.

Все виды искусства Китая глубоко каноничны и связаны с традицией и окружающей природой. Мерой всех вещей в Китае выступала непознанная и бесконечная природа. Именно поэтому предметом искусства являлась природа, а не духовные идеалы и образ человека-творца, человека-созидателя. Для искусства Китая не свойственно стремление к монументальности, грандиозности формы, оно отличается скромностью и практичностью. Именно традиционный художественный образ, складывавшийся на протяжении тысячелетий, делает искусство Китая самобытным и неповторимым. В то же время в современном китайском искусстве активно формируется художественный образ, который транслирует зрителю авторский идеал, авторскую картину мира. Благодаря появлению новых методов в искусстве формируются новые образные системы. Отдельные разновидности художественного образа сосуществуют и формируют целостное художественное представление о стране, эпохе, стиле. По сути, образ представляет собой форму репрезентации окружающей действительности и личности художника.

Мировоззрение и мироощущение китайцев существенно отличаются от европейцев. Процесс развития и эволюции европейского искусства связан со сменой художественных стилей и направлений. Белорусское искусство, основываясь на народных традициях и образах, в то же время включено в общеевропейский художественный контекст. Формирование художественного образа в искусстве Беларуси зависело от художественных школ, творчества отдельных мастеров, идеологических и политических концепций. Неравномерность развития художественной практики определило характер художественного образа в различных видах и жанрах белорусского искусства.

Актуальность исследования художественного образа основана на необходимости теоретического обобщения и осмысления особого восприятия и понимания произведения искусства, основу которого и составляет художественный образ. Изучение художественного образа является значимой проблемой для современного искусствоведения. Ее актуализация позволит определить специфику художественного образа в изобразительном и театральном искусстве и послужит импульсом для дальнейшего выявления и разработки художественного образа в различных видах искусства. В современном искусстве, обладающем синтетической природой, художественный образ отражает взаимодействие и свойства различных видов и жанров и требует особого восприятия и понимания в рамках произведения.

Цель исследования – выявить своеобразие художественного образа в живописи и театральном искусстве Китая и Беларуси.

В соответствии с целью поставлены следующие *задачи*:

- определить философско-эстетические основания художественного образа в искусстве;
- обозначить основные средства выразительности и характер художественного образа в различных видах искусства;
- обосновать специфику художественного образа в живописи Китая и Беларуси;
- раскрыть характерные черты художественного образа в театральном искусстве двух стран.

Данная монография представляет собой первое в китайском и белорусском искусствоведении комплексное научное исследование художественного образа в живописи и театральном искусстве Китая и Беларуси. В ней выявлены философско-эстетические основания художественного образа в искусстве, определены основные средства выразительности и характер художественного образа в различных видах искусства, обоснована специфика художественного образа в живописи Китая и Беларуси, раскрыты характерные черты художественного образа в театральном искусстве. В работе дана характеристика художественного образа и определена его эволюция, выявлены особенности художественного образа в изобразительном искусстве и раскрыта его специфика в театральном искусстве. Результаты проведенного исследования расширяют проблемное поле современного искусствоведения, открывают новые пути осмысления и практического использования художественного образа в искусстве.

ГЛАВА 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

1.1. Аналитический обзор литературы и методология исследования художественного образа в искусстве

Категория «художественный образ» широко применяется в художественной практике, но до настоящего времени не нашла должного отражения и осмысления в искусствоведении. Содержание художественного образа рассматривалось в рамках научных интересов таких гуманитарных наук, как философия, психология, социология, эстетика, литературоведение и др. Существующие научные подходы и концепции анализируют отдельные аспекты художественного образа, но не раскрывают его сложную и многогранную сущность. На протяжении многовекового существования собственно искусства предпринимались различные попытки понимания сущности художественного образа.

Научную базу данного исследования определили работы западноевропейских, русских, белорусских и китайских авторов. Появление художественного образа напрямую связано

с зарождением и развитием художественного творчества и искусства в целом. Осмысление художественного образа начинается с первых попыток выделения и формирования самостоятельных видов искусства из синкретической природы художественного творчества. Значительную группу источников составляют теоретические исследования западно-европейских философов и мыслителей.

Первые попытки осмысления художественного образа были предприняты еще в эпоху Античности в философских учениях Платона [1] и Аристотеля [2; 3]. Античные мыслители понимали образ с точки зрения мировоззрения своей эпохи, где художественное творчество воспринималось как подражание природе, однако не копирование, а творческое переосмысление природы.

Эпоха Средневековья по-иному понимает художественный образ. Опираясь на труды средневековых религиозных мыслителей Иоанна Дамаскина [4], Августина Аврелия, Бонавентуры, Фомы Аквинского [5] и др., можно сделать вывод, что художественный образ трансформируется в иконическое изображение и переходит из сферы чувственности в трансценденцию. Художественный образ занимает место посредника между Небом и Землей, человеком и Богом. Романская и готическая архитектура, фресковые росписи, иконы, витражи, оформление рукописей воплощали заказ церкви, где формирование образа напрямую зависело от религии и религиозного мировоззрения. Образ художественно трактовал жизненные реалии либо как проявление божественной сущности, либо как происхождение дьявола и греховное начало в человеке. В эпоху Средневековья образ был тесно связан с канонами, который и определял развитие искусства.

Ренессансное понимание художественного образа представлено в трактатах М. Фичино [6] и Д. Бруно [7]. Художественный образ вышел за рамки средневекового аскетизма и основывался на земной красоте, достоинствах человеческой личности. Искусство способствовало всестороннему и свободному развитию личности. Положения, сформулированные в трактатах М. Фичино, выражали те изменения, которые произошли в духовной жизни Европы. М. Фичино развивал учение о человеке, способном творить себя и окружающий мир наравне с Богом, ставить на службу человеку достижения своего времени.

Философия Д. Бруно стала переходным звеном от средневековых философских систем к философским концепциям Нового времени.

Теория, разработанная Р. Декартом, способствовала снижению приоритета человеческой субъективной рациональности как источника бытия и истины перед объективной сущностью [8].

Важное значение для выявления генезиса художественного образа имели классические труды философов И. Канта [9] и Г. В. Ф. Гегеля [10]. Последний предложил новое понимание художественного образа и определил его как предмет, который «являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность» [Там же, с. 384]. С этого момента искусство стало пониматься как мышление в образах.

С точки зрения психологии художественный образ трактуют З. Фрейд [11; 12] и К. Г. Юнг [13; 14]. З. Фрейд рассматривает образы как воспроизведение в сознании инстинктов и влечений. С точки зрения психоанализа образы связывают человека не с объективной реальностью, а с его внутренним

миром. К. Г. Юнг понимает образы как психические копии инстинктов и влечений. Впервые введя в научное обращение понятие «архетип», К. Г. Юнг понимал под ним общечеловеческий образ, который передается из поколения в поколение на бессознательном уровне и не зависит от национальности, образования, вкусов человека.

В XX в. отдельные аспекты художественного образа рассмотрены в трудах Ю. Б. Борева [15], В. В. Ванслова [16], Х.-Г. Гадамера [17], К. Горанова [18; 19], М. С. Кагана [20; 21; 22], Б. С. Мейлаха [23; 24], Мэн Ви [25], Чжэн Шосиань [26] и других исследователей. Но в то же время, как отмечает К. Горанов, «каждый, кто пытается охватить художественный образ как целостную проблему, убеждается, что фактически предметом его анализа является некая инвариантная сущность художественного сознания, которая при этом проявляется всегда исторически, всегда в изменении, потому что сама есть некий социальный процесс» [19, с. 16].

Концепция художественного образа в современной философии (Ж. Деррида [27], М. Фуко [28] и др.) смещается на изучение языка.

Значительное место в формировании понятия «художественный образ» занимает монография философа А. Л. Андреева «Художественный образ и гносеологическая специфика искусства. Методологические аспекты проблемы» [29], в которой автор на основе теории отражения действительности рассматривает методологические проблемы гносеологических аспектов художественного образа. Необходимо отметить, что данный подход носит философско-эстетический характер и в полной мере не раскрывает сущность и специфику художественного образа в искусстве.

Художественному образу как способу и форме отражения действительности посвящены исследования В. Г. Бутова [30], К. Горанова [18; 19], А. К. Дремова [31], А. Я. Зися [32], Н. П. Копцевой [33], А. Е. Лукьянова [34; 35], Н. Л. Малининой [36], Ф. Т. Мартынова [37], А. С. Мигунова [38], И. Ф. Смольянинова [39] и др. Сложные взаимоотношения автора, собственно произведения и зрителя рассматриваются в работах А. А. Михайловой [40] и С. Х. Раппопорта [41]. Исследователи утверждают, что в процессе воплощения замысла образ полностью подчинен художнику, который формирует его в соответствии со своей идеей и мировоззрением. В то же время возникает проблема существования художественных образов как взаимопроникающих звеньев в системах «автор – произведение – реципиент», «замысел – бытие – восприятие», «образ/замысел – образ художественного произведения – образ восприятия – образ произведения в сознании воспринимающего», «объективная действительность – сознание художника – художественный образ, воплощенный в произведении искусства – сознание публики – жизненные проявления публики» [Там же].

В трудах М. С. Кагана [21; 22] при исследовании философии культуры и эстетики художественный образ представляется как средство познания человеком мира.

В то же время разнообразные аспекты разработки художественного образа с точки зрения гуманитарных наук, в первую очередь философии и эстетики, не дают возможность выявить особенности его формирования и функционирования в области искусствоведения.

В китайском искусствоведении проблема художественного образа также не нашла должного отражения. Отдельные

аспекты проблемы затрагивались в трудах по истории философии и эстетики Китая таких ученых, как Ван Цычжао [42], Го Чжанбо [43], И Цунь [44], У Сяобан [45], Цай Юаньпэй [46], Чжан Фа [47].

Важное значение для понимания особенностей становления художественного образа в китайском искусстве имели работы по истории культуры и искусства Китая К. В. Васильева [48], Л. С. Васильева [49; 50; 51], Н. А. Виноградовой [52; 53], Л. П. Делюсина [54], Е. В. Завадской [55; 56; 57], М. Е. Кравцовой [58; 59], В. В. Малявина [60; 61; 62; 63; 64; 65] и др. Эти работы представляют различные точки зрения на древнюю и современную китайскую художественную культуру. Так, Н. А. Виноградова, Е. В. Завадская, В. В. Малявин рассматривают особенности развития китайского искусства и, в частности, живописи.

В трудах Н. А. Виноградовой комплексно анализируется культура Китая в единстве архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, для нас особое значение имеет иллюстративный материал, представленный в альбомах и работах автора.

Исследования Е. В. Завадской направлены на анализ эстетической мысли древнего Китая и выявление специфики творчества таких выдающихся китайских живописцев, как Ши Тао и Ци Байши. Работа «Беседы о живописи Ши Тао» [55] способствовала более полному пониманию характера формирования художественного образа в теории живописи Китая: автор подробно анализирует один из важнейших памятников теории китайской живописи и раскрывает глубокий философско-эстетический смысл сочинения Ши Тао, оказавшего значительное влияние на теорию искусства Китая

и Японии. Исследование «Ци Байши» [56], посвященное биографии и творчеству великого китайского художника XX в., дает представление о всей многогранности его универсального творческого дарования и на практических примерах выявляет особенности художественной образности одного из выдающихся живописцев Китая.

Труды М. Е. Кравцовой представляют полную картину истории развития и состояния культуры Китая от глубокой древности до наших дней. В них рассмотрены сущность и основные отличительные черты представлений китайцев о мире и человеке, философских учений, художественной культуры Китая, поведенческих принципов личности. Автор анализирует развитие китайского искусства с учетом археологических материалов и теоретических разработок. Особое значение для нашего исследования имела характеристика особенностей формирования эстетической мысли и изобразительных средств китайского изобразительного и декоративно-прикладного искусства, а также музыки.

Важное значение для понимания символической образности китайского искусства и формирования традиции в классической живописи имели труды В. В. Малявина, в которых анализируется символизм китайской культуры XVI–XVII вв. как свидетельство окончания традиционного мировосприятия. Основное внимание уделено связи процесса символизации с типологией художественной культуры позднесредневекового Китая. В работах раскрываются особенности китайской классической живописи, соединяющей в себе эстетические качества каллиграфии, поэзии и даже музыки; также публикуется ряд классических сочинений по теории

китайской живописи и каллиграфии; материалы, дающие представление о личности художников.

В исследовании «Сумерки Дао: культура Китая на пороге Нового времени» [65] В. В. Малявин рассматривает художественную культуру, миропонимание и быт Китая XVII в. – периода, когда искусство и весь жизненный уклад получили наиболее полное и утонченное выражение. На примере различных видов искусства (живописи, каллиграфии, архитектуры, театра) выявлена общая основа художественного канона, прослеживается, как в китайской традиции соотносятся культура, природа и человек, анализируется символизм культуры.

Ценными научными источниками стали диссертационные исследования китайских ученых, исследующих различные аспекты художественной культуры Китая: «Развитие китайской музыкальной культуры периода “реформ открытости” (1976–2000)» Бай Бинбина [66], «Традиционная живопись Китая в контексте развития национального и европейского искусства XX – начала XXI века» Не Ци [67], «Становление и развитие музыкального театра в Китае» Сунь Цзюаня [68], «Танцевальное искусство Китая XX века: национальное своеобразие и влияние западных традиций» Сунь Цянь [69]. Данные работы способствовали более полному пониманию художественной жизни Китая, а также дополнили фактографический материал в раскрытии художественного образа в искусстве.

Анализу белорусского искусства и проблемам развития живописи Беларуси посвящены публикации белорусских авторов Б. А. Лазуко [70], С. В. Медвецкого [71; 72], М. Цыбульского [73] и др. Общий контекст развития современного бело-

русского искусства рассматривается в исследованиях М. Г. Борозны [74], В. И. Жука [75], С. В. Строгиной [76] и др.

Значительная роль в исследовании современного искусства принадлежит изобразительным изданиям, включающим богатый иллюстративный материал. Такие издания, как «Сучасны беларускі жывапіс. XXI стагоддзе» [77], «Сучасная беларуская скульптура. XXI стагоддзе» [78], «Искусство Беларуси» [79], дают наглядное представление о многогранной панораме современного белорусского искусства.

Аналитический обзор литературы позволяет сделать вывод, что, несмотря на значительный массив источников, специфика художественного образа в искусстве не нашла отражения как в китайском искусствоведении, так и в постсоветском. Исследование данной проблематики будет способствовать расширению поля искусствоведческих исследований и определению закономерностей становления художественного образа в различных видах искусства.

Методология исследования. Теоретической основой монографии стали достижения современного искусствоведения, фундаментальные труды в области искусствоведения, культурологии, философии, эстетики, истории и теории культуры китайских, российских и белорусских исследователей.

Исследование основано на компаративном подходе, принципы которого изложены в трудах доктора искусствоведения В. П. Прокопцовой «Компаративное искусствоведение: историко-теоретическое обоснование» [80], «Компаративное искусствоведение: проблемы исследования» [81], «Методологические основы компаративного искусствоведения» [82], «Эпоха и стиль: к вопросу периодизации искусств и формировании искусствоведческих терминов» [83]. Компаративный

метод позволил провести параллели в формировании художественного образа в изобразительном и театральном искусстве, определить общие и специфические средства создания художественного образа в различных видах искусства.

Изучение разрозненных источников, раскрывающих особенности становления художественного образа в различных видах искусства и различных культурах, потребовало использования диахронного и синхронного сравнительных анализов. Совмещение этих методов способствовало выявлению основных форм художественного образа и путей его развития в художественной культуре.

В целом исследование основано на комплексном подходе к решению поставленных задач, что позволило рассмотреть художественный образ как целостное явление в различных видах искусства и культурах, имеющих общие истоки.

В работе применены общенаучные методы анализа и синтеза, специальные искусствоведческие методы наблюдения, систематизации и обобщения, жанрово-стилевого и композиционного анализа. Также были использованы методы, позволяющие осуществить компаративный анализ: комплексный метод, методы индукции и дедукции. Диалектический метод позволил выявить взаимообусловленность развития искусства, а принцип историзма определил исследование художественного образа в ракурсе циклической динамики становления китайской и мировой культуры.

1.2. Теоретические основы формирования художественного образа в искусстве

Художественный образ – одна из основополагающих и сложнейших категорий современного искусства, именно он отличает искусство от прочих форм отражения и познания действительности. В свою очередь искусство как сложный, многообразный, динамичный процесс на всем протяжении своего существования не может развиваться без художественного образа, который зарождается в воображении художника, воплощается в созданном им произведении и продолжает свое бытование в восприятии реципиента (зрителя). Понятие художественного образа является ключевым для понимания и восприятия художественного произведения во всех видах искусства, с ним неразрывно связано современное исследование искусства.

Художественный образ рассматривался исследователями в области философии, эстетики, психологии, однако практически не анализировался с точки зрения искусствоведения. Сложность определения данного понятия проявляется в том, что в художественной культуре конца XX – начала XXI в. образ может иметь синтетический характер, то есть создан в рамках различных форм и видов искусства.

Художественный образ является первоосновой любого художественного произведения и представляет собой способ освоения и преобразования действительности, характерный исключительно для искусства.

Проблема художественного образа начинает осмысливаться в эпоху Античности и связана с именами философов Платона и Аристотеля. В их понимании художественный образ вы-

ступал в тесной связи с искусством. Философ-идеалист Платон считал реальный мир лишь бледным отражением идей и яростно отрицал как само художественное творчество, так и всякое отношение искусства к истине и познанию. Платон отмечал, что в своем творчестве художник подражает не идеалам, а только их чувственным, несовершенным копиям, а художественное творчество есть труд ненужный, вводящий людей в обман и заблуждение. Платон отказывал искусству в возможности проникать в сущность явлений и считал, что оно лишь копирует внешнюю форму идеальной духовной субстанции и является лишь «тенью тени». В трактате «Государство» Платон создает образ будущего идеального общества и определяет место в нем искусства. Искусство не способно к постижению истины, оно не может являться источником познания, а в силу своей подражательной природы и образной специфики не способно проникнуть в духовные основы жизни [1]. Поэтому Платон не допускает в свое «образцово построенное государство» ни живопись, ни пластику, ни поэзию. Художественный образ оценивается им как неполноценная форма познания.

Ученик Платона Аристотель впервые обобщил эстетические теории и систематизировал свои взгляды на сущность искусства. В противоположность своему учителю, Аристотель выступал как философ-материалист. В трактате «Поэтика» мыслитель изложил эстетические принципы своего времени. Искусство основывается на мимесисе, подражании природе, утверждал Аристотель. Однако это не простое копирование действительности. В каждом художественном произведении должны присутствовать художественный вымысел и обобщение. Художник, по его мнению, изображает не то, что есть, а то, «что возможно по вероятности», т. е. он

домысливает изображаемое. Аристотель близко подошел к пониманию сущности художественного обобщения, которое заключалось в том, что искусство представляет определенные действия людей, вызванные характерными обстоятельствами. «Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости – к чему и стремится поэзия, придавая героям имена» [3, с. 68]. Аристотель видел задачу художника в раскрытии общих, закономерных черт события, действия, характера человека и их истолкования. Все виды искусства отличаются друг от друга либо тем, как подражают, либо в чем. Так, например, искусство, подражающее в ритме, – танец, в звуке (гармонии) – музыка, в слове – поэзия. Аристотель в учении о мимесисе заложил основы теории художественного образа [2, с. 11].

Философы эпохи Античности видели в художественном творчестве подражание природе, но не как простое копирование, а творческое пересоздание и переосмысление природы.

Эпоха Средневековья кардинально меняет отношение к искусству в целом и к художественному образу в частности. Господствующим мировоззрением выступает теоцентризм, где источником и причиной всего сущего является Бог. В полемике с иконоборчеством христианство пришло к чрезвычайно важной идее: художник может подражать лишь потому, что каждая вещь порождает свой образ.

Принципы официального церковного мировоззрения Средневековья были заложены на рубеже IV–V вв. в трудах Аврелия Августина. Он разработал учение о «божественной благодати», согласно которому церковь есть посредник между Богом и людьми. Только церковь привлекает людей к Богу.

Как хранительница «божьей благодати», она может дать человеку искупление грехов [5]. Согласно Августину, весь ход истории предрешен божественным промыслом, поэтому человек не в силах его изменить и грешно даже пытаться это сделать. Надо безропотно принимать как богатство, так и бедность, они – следствие первородного греха Адама и Евы. Этот же грех искажил человеческий разум, с тех пор он должен искать себе опору в вере. Отсюда постулат «Верь, чтобы понимать», который провозглашал приоритет веры над разумом. Именно божественный промысел водил рукой художника, и творцом понимался исключительно Бог, замысел которого воплощал в художественном образе мастер.

Эпоха Ренессанса характеризуется новым подходом. Гуманизм провозглашает исключительную ценность человеческой личности, ее право на свободное развитие, веру в духовные и физические возможности человека.

Именно гуманизм эпохи Возрождения провозгласил новые принципы формирования личности. Человек в этом учении представляется как созидатель, он индивидуален и занимает активную жизненную позицию как в мыслях, так и в поступках. По-новому трактуется и художественный образ, который понимается как образ, созданный автором в произведении.

Художественный образ – особый аспект жизни, его природе свойственно богатство жизненной целостности [19, с. 18]. Для выражения образа художник (музыкант, актер, режиссер и т. д.) использует характерные для каждого вида искусства средства выразительности – цвет, свет, колорит, рисунок, перспективу, звук, тон, ритм, гармонию, пластику, масштабность, мизансцену, мимику, киномонтаж, крупный план, ракурс – которые и служат основой для его формиро-

вания. Опираясь на материал и отталкиваясь от выражаемых в данном образе особенностей взаимодействия человека и окружающей реальности, в каждом виде искусства художественный образ обретает свою особую структуру и смысл. Так, художественный образ в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве статичен, в хореографии – динамичен, в живописи – изобразителен, в музыке – интонационен и т. д. «Образ... результат и идеальная форма отражения предметов и явлений материального мира в сознании человека. <...> Материальной формой воплощения образа выступают практические действия, язык, различные знаковые модели. По содержанию образ объективен в той мере, в какой он адекватно отражает предмет» [6, с. 920].

Современные исследования в области искусствоведения тесно связаны с понятием «художественный образ», которое является определяющим «для понимания любого художественного произведения в любом виде искусства» [31, с. 179].

Одно из наиболее универсальных определений художественного образа дает «Большая советская энциклопедия»: «Художественный образ – всеобщая категория художественного творчества, форма истолкования и освоения мира с позиции определенного эстетического идеала путем создания эстетически воздействующих объектов. Художественным образом также называют любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении. Художественный образ – это образ от искусства, который создается автором художественного произведения с целью наиболее полно раскрыть описываемое явление действительности» [84, с. 418].

Художественный образ обладает сложной, многогранной структурой, в которой отражается все богатство бытия и со-

знания человека. Образ является категорией исторической: он может меняться в процессе развития искусства, наделяться новым смыслом, приобретать характерные черты различных стилей, направлений, течений. Художественные образы, с одной стороны, обретают широкую известность, а с другой, приобретая дополнительные, новые смыслы, постепенно отделяются от автора и культуры, их породивших. Значительное влияние на формирование художественного образа оказывает жанровая природа произведения. В одних жанрах образ может быть представлен в образе человека, в других – выступать как образ природы, животного, в третьих – предмета, в четвертых – совокупности действий человека в окружающей его среде.

Художественный образ может пониматься как целостное произведение искусства, но в то же время образ может быть и частью, отдельным компонентом произведения искусства.

Художественная образность – неотъемлемое свойство искусства, если нет художественного образа, нет и самого искусства. Художественный образ основывается на непосредственном и глубоком знании жизни, умении типизировать и в то же время эстетически воспринимать окружающий мир и воздействовать на чувства человека. Именно сила воздействия художественного образа определяется его эстетическими качествами. Но в то же время художественный образ «не является механическим слепком внешней реальности или копией какого-либо единичного объекта» [85, с. 399]. В художественном образе передается не только определенный факт, но и его смысл, выражается обобщение. Наиболее высокий уровень обобщения характерен для традиционного художественного образа, формирование кото-

рого определяется историко-культурными условиями развития страны, общества, менталитетом народа, конкретной эпохой, стилем, и такой образ сохраняет наибольшую степень обобщения и свое значение для последующих поколений. Традиционные образы, как правило, заимствуются из сокровищницы мировой культуры. Они отражают вечные истины коллективного опыта людей в различных сферах жизни: религиозной, философской, социальной и др. Традиционные образы статичны и универсальны. В то же время художественное произведение с истечением определенного времени после момента его создания (век, иногда два и более) может восприниматься совсем не так, как воспринимали его современники и даже сам автор. Смысл художественного образа раскрывается лишь в определенной коммуникативной ситуации, и конечный результат такой коммуникации зависит от личности, целей и даже сиюминутного настроения столкнувшегося с ним человека, а также от конкретной культуры, к которой он принадлежит.

Художественный образ – это изображение действительности в искусстве, которое сочетает в себе реальную картину и обобщение, выражение типических, существенных черт изображаемого явления. Художественный образ представляет собой единство объективного, то есть действительности, отраженной в художественном образе, и субъективного, то есть отражение личности художника, социальных, исторических, культурных явлений эпохи, национальных черт, особенностей таланта и т. д. Любой художественный образ содержит в себе индивидуальные черты автора, традиционный художественный образ опирается на сложившиеся веками традиции и менталитет народа. Традиционный художествен-

ный образ основывается на историческом анализе и синтезе многими поколениями большого количества жизненных явлений, он всегда обобщает их существенные свойства в индивидуальной эстетической форме. Именно с традицией, сложившейся на протяжении многих тысячелетий, связана трактовка традиционного художественного образа в китайском национальном театре. Зритель силой воображения дополняет и конкретизирует то, что происходит на сцене, когда спектакль не дополнен декорациями, бутафорией, а на сцене одновременно может разыгрываться несколько сцен, которые по содержанию пьесы происходят в разное время и в разном месте. Традиционный художественный образ отражает национальный характер народа и выявляет его специфические черты. Благодаря созданию и сохранению традиционного художественного образа автор произведения искусства раскрывает правдивую, типическую картину жизни, ее закономерности, ее многообразие. В процессе типизации художник отбирает и осмысливает жизненный материал и на его основе создает целостный, прекрасный, эмоционально-действенный художественный образ. В отдельных видах искусства (таких как живопись, скульптура, графика, литература) процесс зарождения образа происходит через восприятие действительности, затем ее осознания и, наконец, через восприятие самого художественного образа.

В отличие от традиционного художественного образа, авторский образ передает современникам и последующим поколениям эмоционально-личностное отношение к действительности, а сам образ раскрывается в чувственно-воспринимаемой форме. «Авторские художественные образы представляют собой предмет отражения действительности в

сознании художника, подкрепленный жизненной позицией», – отмечает Е. В. Пенионжек [86, с. 80].

Любой художественный образ основывается на изображении: в живописи, скульптуре, графике, театре, кинематографе изображение непосредственно предметно, зримо, пластично; в литературе и музыке изображение косвенно, создается словом, звуком, опосредованно, основывается сначала на воображении художника, а затем зрителя, и критика. В литературе и музыке художественный образ не требует прямого пластического, материального воплощения изобразительных элементов. Он не изображен напрямую в словах или звуках. Существование художественного образа переходит в стадию духовности, он обращается к внутреннему миру, эмоциональному строю автора, зрителя и рождает в нашем воображении новые представления, основанные на эмоциональном состоянии. Музыкальный и литературный образ – это процесс. В области изобразительного искусства подлинное произведение не ограничивается лишь изображением. На основе изображения формируется художественный образ, который воспринимается зрителем не отраженно, а непосредственно чувственно, и именно в сознании зрителя он получает свое завершение.

В театральном искусстве художественный образ создается конкретным изобразительным рядом. Сценическими элементами автор изображает то, что он хочет донести до зрителя. Каждый театральный образ порождает в сознании реципиента целый комплекс ассоциаций, индивидуальных представлений, образов, переживаний, но для зрителя он существует потому, что воплощен на сцене выразительными средствами театрального искусства. Художественный образ в

театре включает в себя как пластическую, звуковую, материальную составляющие, так и имеет духовную часть.

В киноискусстве художественный образ соединяет черты изобразительности и средства выразительности, присущие как исключительно кино (монтаж, ракурс, план, кадры и т. д.), так и синтетической природе театрального искусства.

Художественный образ не зависит от времени. В искусстве он может быть понят и воспринят современниками, а может быть оценен лишь через столетия.

Таким образом, художественный образ – одно из самых многогранных и сложных искусствоведческих понятий. Эволюция художественного образа представляет собой целостный процесс и тесно связана с развитием культуры и общества в целом, с мировоззрением и мировосприятием автора и оценкой художественного произведения как критикой, так и реципиентом. Произведения искусства, ставшие шедеврами, характеризуются богатством, оригинальностью и силой художественного образа и оказывают значительное влияние на формирование духовного мира человека. Художественный образ является формой и способом освоения, отображения, познания и оценки действительности в искусстве, выражает содержание и художественные идеи. В современном же искусстве, которое представляет многоуровневый процесс со сложной синтетической природой, художественный образ приобретает черты и свойства различных видов и жанров искусства и требует особого восприятия и понимания в произведении искусства.

Выводы по главе 1

К началу XXI в. исследование художественного образа в искусствоведении достигло определенных успехов. Однако до настоящего времени не осуществлено комплексное исследование природы и сущности художественного образа в различных видах искусства.

Понятие «художественный образ» является объектом исследования ряда гуманитарных наук: философии, эстетики, культурологии, социологии, литературоведения, психологии и др. В то же время с точки зрения искусствоведения данный термин практически не разработан и не определен, хотя художественный образ является центральным понятием искусства. Творческий процесс создания художественного произведения невозможен без формирования образа.

Разработка теории художественного образа связана с истоками формирования искусства как самостоятельного явления. В эпоху Античности в трудах Платона и Аристотеля впервые формулируются основные теоретические положения исследования творческого процесса, художественного образа. В различные исторические периоды художественный образ становился объектом исследования с позиций господствующей философской доктрины, мировоззрения общества.

В XX в. проблема художественного образа разрабатывалась в исследованиях К. Горанова, А. К. Дремова, В. И. Костина, А. С. Мигунова, И. Ф. Смольянинова, М. Б. Храпченко и др., которые рассматривали художественный образ как способ и форму отображения действительности в искусстве.

Художественный образ – неотъемлемая часть искусства, творчества. Искусство представляет собой творческий про-

цесс по созданию художественных образов, отражающих реальный мир во всем его многообразии.

Художественный образ обладает сложной, многогранной структурой, в которой отражается человек и окружающая его действительность. Образ является категорией исторической – он может меняться в процессе развития искусства, наделяться новым смыслом, приобретать характерные черты различных стилей, направлений, течений. Значительное влияние на формирование художественного образа оказывает жанровая природа произведения.

Формирование художественного образа напрямую зависит от специфики вида искусства, в котором он создается. Пространственным видам искусства присуща изобразительность и разворачивание структуры образа в пространстве. Для живописи характерна динамика и подвижность образа, основанная на композиционно-цветовой структуре художественного произведения.

Пространственно-временные виды искусства формируют образ в пространстве, и образ изменяется во времени. Именно к таким видам искусства относится театр. Театральный художественный образ, с одной стороны, изобразителен, с другой – подвижен. В театральном искусстве художественный образ отражает конкретное явление действительности, воплощенное драматургом, режиссером, актером, сценографом. Художественный образ воздействует на чувства человека и доступен для непосредственного восприятия. Театральный художественный образ объединяет образ собственно спектакля, отражающий явления окружающей действительности (характеры, конфликты, обстоятельства, духовный мир человека), созданный режиссерским замыслом. Режиссер-

постановщик осуществляет функцию синтеза творческих усилий всех участников спектакля и объединяет их в цельном художественном образе спектакля. Важную смысловую нагрузку в формировании образа несет актер. На основе его психофизических данных формируется образ-характер. Актер является и материалом для «строительства» образа, и творцом. Мысли, чувства, творческая фантазия, личный жизненный опыт, темперамент, знания и умения выступают основой для художественного образа в театральном искусстве.

ГЛАВА 2

ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ И ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

2.1. Конвенциональный и нонконвенциональный художественный образ в изобразительном искусстве

Художественный образ – одна из отличительных черт искусства, он объединяет творческое мышление, фантазию художника и реальные жизненные впечатления, опыт. Один вид искусства от другого различается по содержанию, способам и средствам художественного выражения, по материалу, технике, а также образно-познавательному воздействию, как на отдельного индивида, так и общество в целом. Каждый вид искусства способен расширять границы своей сферы и художественных возможностей за счет освоения средств выразительности других видов искусства, а также использования достижений науки и техники.

В каждом виде искусства художественный образ обладает собственной спецификой и характерными чертами. Художественный образ в изобразительном искусстве тесно связан с пространственной природой этого вида искусства и отлича-

ется динамичностью, подвижностью. Образ, являясь формой отражения жизни, исторически изменчив. Основываясь на композиционно-колористическом единстве произведения, он выражает связи художника и окружающего его мира, а также связи между предметами.

Художественный образ в изобразительном искусстве рождается в замысле художника и воплощается в материале художественного произведения, отражая единство жизненного и живописного содержания. Художник, создавая произведение искусства, не изображает натуру в точности, а дополняет ее мыслями и чувствами человека-творца.

Изобразительное искусство объединяет такие виды искусства, как живопись, графика и скульптура. Каждый из них, обладая своей спецификой, имеет общие черты и средства выразительности. Следует отметить, что наиболее ярко специфика изобразительного искусства проявилась в таком виде искусства, как живопись.

Художественный образ в живописи наделен изобразительностью, но в то же время лишен движения, развития во времени. Это связано со спецификой данного вида искусства. Способность живописи к воспроизведению разнообразных явлений жизни, действительности определяет нагрузку, которую живопись несет как вид искусства, изображая природу, человека, животный мир, события из современной частной или общественной жизни людей, из исторического прошлого, мифологические образы, а также образы, созданные человеческой фантазией. В живописных художественных произведениях используются такие средства выразительности, как композиция, цвет и рисунок, светотень, выразительность мазков, фактуры, что позволяет воспроизводить на плоско-

сти красочное богатство мира, объемность предметов, их материальное своеобразие, пространственную глубину и световоздушную среду. В живописи возможны развернутое повествование и сложный сюжет. Это позволяет живописи не только наглядно воплощать зримые явления реального мира, показывать широкую картину жизни людей, но и стремиться к раскрытию сущности исторических процессов, внутреннего мира человека, к выражению отвлеченных идей. Художественный образ в живописи формируется не только при передаче внешнего образа предметов и явлений, но он также должен раскрывать внутреннее содержание, эстетические свойства изображенного объекта.

В области изобразительного искусства произведения, неся на себе влияние жанровой природы, стилевой эволюции, безусловно, имеют и отпечаток творческой индивидуальности художника. По творческой манере мы определяем творения Микеланджело Буонарроти, П. П. Рубенса или И. К. Айвазовского. Так, например, И. К. Айвазовский в своих картинах создавал целостный, неповторимый образ моря, изображая его в различное время суток, разное время года. Художник в деталях, с помощью цвета и света передавал не только морской пейзаж, но и собственное мироощущение. Зритель, знакомясь с картинами мастера, создает свой художественный образ моря, дополняя его личными знаниями и ощущениями. Главная задача художника – создать художественный образ, лучшие из них пополнят сокровищницы мировой художественной культуры, оказывая огромное влияние на наше сознание.

Художественный образ в искусстве – это явление действительности, обобщенное и творчески воссозданное ху-

дожником, композитором или актером в произведении искусства. Он нагляден и чувственен, т. е. понятен и открыт для восприятия, способен вызывать глубокие эмоциональные переживания. Эти особенности присущи образу потому, что художник не просто копирует жизненные явления, а наполняет их особым смыслом, делает более емкими, цельными и объемными, дополняет индивидуальными приемами. Каждый художник является творцом и не только отражает окружающий мир, но дополняет его новыми смыслами. Под влиянием эпохи, стиля, направления, течения, особенностей историко-культурного развития формируются сквозные художественные образы, которые, изменяясь во времени, сохраняют общечеловеческую ценность.

В каждом виде искусства на формирование художественного образа значительное влияние оказывают средства выразительности. Форма, объем, светотеневая моделировка создают художественный образ каждого конкретного произведения – музея, театра, храма, жилого здания, моста, площади и т. д. Для образа важным компонентом является эмоциональная выразительность и создание настроения, эмоционального образа. Объект может быть отстраненным от окружающего мира – замкнутым, суровым, мрачным и тяжеловесным, как средневековые оборонительные храмы и замки, например, Мирский замок (рис. 2.1.1). И наоборот, легкость, свет, наполненность воздухом создают светлый и привлекательный образ (например, собор Парижской Богоматери). Художественный образ в архитектуре создается под влиянием господствующих стилей. Это обусловлено в первую очередь свойствами и ролью самой архитектуры в пространстве искусства. Именно архитектура является стилеобразующим видом

искусства. Каждый стиль переосмысливал и изменял форму, планировку, сложную пластику ниш, колонн, эффектов освещения, монументальных росписей и т. д. Так, при строительстве современных объектов учитывается опыт предыдущих эпох и используются современные технологии и материалы.



Рис. 2.1.1. Замковый комплекс «Мир»
(Мир, Гродненская область, Республика Беларусь)

Художественный образ Национальной библиотеки Беларуси (рис. 2.1.2) формируется из формы ромбокубооктаэдра – сложного многогранника, расположенного на подставке-подиуме (стилобате), поверхности которого покрыты зеркальным стеклом. Главный вход выполнен в виде раскрытой книги. Такая форма символизирует ценность познаний и бесконечность познаваемого мира, а раскрытая книга раскрывает тему развития мировой и славянской письменности. Цельность образа дополнена высеченными на «страницах» книги словами из Библии Франциска Ско-

рины «Каб быў дасканалым Божы чалавек» на 19 языках мира. В интерьере библиотеки художественный образ дополняется произведениями современных белорусских художников и скульпторов.



Рис. 2.1.2. Здание Национальной библиотеки Беларуси. Минск.
Архитекторы М. К. Виноградов, В. В. Крамаренко. 2006 г.

В изобразительном искусстве – живописи, графике, скульптуре – при создании художественного образа важно учитывать технику и материал, из которого создано произведение. Как отмечает искусствовед Г. С. Дёмин, «наиболее гибкими выразительными средствами в этом отношении обладает живопись. Возможности живописи определяются тем, что она способна отображать не только материальные объекты, но и пространство между ними, причем использование для этих целей палитры цветов более похоже на реальность, чем использование только линий (графика)» [87, с. 182–183].

Для живописи, как ни для одного другого вида искусства, характерно соединение символа и реального образа. Наиболее ярко это проявилось в портретной живописи Испании, где создавались парадные портреты со статуарными, как бы застывшими фигурами «в рост» и плоскостным принципом изображения (Хайме Уге). В них уже тогда пристальное внимание уделялось сословной атрибутике, которая в XVI в. становится знаковой для ряда портретов испанской аристократии (Алонсо Санчес Коэльо, Хуан Пантоха де ла Крус). На портретах изображаются не только атрибуты власти, но и «клейма» с родовыми гербами, которые в дальнейшем будут характерны для сарматских портретов Великого Княжества Литовского. В сарматском портрете предметы изображались с чрезвычайной тщательностью и точностью, так как их функциональное назначение состояло в том, чтобы выгодно оттенить и особо подчеркнуть общественное положение, заслуги и достоинства модели, а также дополнить образ символизмом. Например, на парном портрете Катаржины и Марии Радзивилл (Иоганн Шреттер, 1646), изображающем жен великого гетмана литовского Януша Радзивилла, над головами женщин висит занавес, олицетворяющий фатум, который может опуститься в любой момент и скрыть за собой Катаржину. В сарматском искусстве занавесу отводилась роль аллегории быстротечности праздной жизни, бренности, краткости земного существования. Именно он, готовый опуститься и спрятать за собой человека, провозглашал: «Memento mori» («Помни о смерти») (рис. 2.1.3).



Рис. 2.1.3. И. Шреттер. «Портрет Катаржины и Марии Радзивилл». 1646 г. (Национальный художественный музей Республики Беларусь)

В изобразительном искусстве образность и символизм тесно связаны между собой, и часто символизм может преобладать над образностью. Г. С. Дёмин замечает: «В XX в. место символа в живописи в очередной раз резко возросло, и с этим связана известная нарочитость в их подаче, так как в этом случае очень важно, чтобы зритель понимал, что перед ним символ, а не образ. В результате зачастую в живописном изображении принципиальным образом разрушаются границы видимой реальности (чтобы сделать присутствие символа очевидным)» [87, с. 184]. В данном контексте современная живопись близка к западноевропейской средневековой живописи. Но средневековый символизм формировался на религиозной (христианской) основе, а современный – на авторском индивидуальном образе. Особое значение образа выделяет В. В. Портнова: «Образ задает меру совместимости в художественном произведении между сущностью и формой, идеей и явлением, знаком и символом, объектом и субъектом, свободой и необходимостью, целым и частью, индивидуальным и общественным, абсолютным и относительным, эта мера идентична отношению сознания и бытия, вечности и времени, бесконечности и пространства» [88, с. 19].

Таким образом, художественный образ является обобщенным отражением действительности в форме конкретных индивидуальных явлений, он наиболее чувственен и доступен человеческому восприятию. Художественный образ представляет собой процесс отношений художника и материала, из которого создается произведение искусства, выбранных средств выразительности, техник и технологий создания. На формирование образа значительное влияние оказывает процесс взаимодействия зрителя и произведения искусства.

Художественный образ тесно связан с культурой, мировоззрением и менталитетом народа.

В китайском изобразительном искусстве художественный образ формировался на протяжении становления всей китайской цивилизации и культурной традиции, насчитывающих более пяти тысяч лет. Китайская живопись обладает уникальными национальными особенностями, сформировавшимися в ходе становления китайской культуры. Особое значение для ее формирования имело взаимодействие китайской живописи с философией, литературой и другими видами китайского искусства, в частности, архитектурой, каллиграфией, декоративно-прикладным искусством. Художественный образ в традиционной китайской живописи напрямую зависел от технических приемов и материалов, которые использовал художник. Ширина кисти, длина ворса, качество материала, который служил основой для написания композиции, качество туши непосредственно влияли на формирование художественного образа. В отличие от европейской традиции, в Китае художественная культура не зависела от смены и развития художественных стилей и направлений. В Китае «мы застаем необычайно устойчивый, до мелочей продуманный и эстетически переработанный быт, цельное и последовательное мирозерцание, сложный, но прочный сплав художественных стилей. Стилистическое единство китайского искусства – это результат не только глубокого проникновения китайских мастеров в природу вещей <...> но прежде всего их искреннего и безупречного доверия к жизни во всем ее разнообразии» [34, с. 5–6].

Характерной чертой китайского искусства является непрерывность его развития, монолитность, оригинальность и

самостоятельность, а также уважение китайского народа к сложившимся национальным традициям и способность к смешению нововведений с традиционными художественными формами и приемами.

В то же время необходимо отметить, что «китайцы не знали столь широко распространенных в западной живописи светотени, перспективы и законов пропорции. Главными выразительными средствами у них были толщина линий и пятна, наносимые тушью на бумагу. Цвет также играл подчиненное значение» [89, с. 129]. Свою главную задачу художник видел в передаче «эмоции, настроения, мимолетного впечатления, которые передавались на бумаге виртуозными мазками кисти, обмакнутой в тушь. Он стремился передать фактуру предмета, часто рисуя по наитию, без предварительного эскиза» [Там же, с. 128].

В китайской живописи мастер в процессе работы считает, что китайская черная тушь содержит в себе все пять базовых цветов и может передать любой цвет. Тушь из-за интенсивности свечения, густоты, нанесения различными штрихами – темными или светлыми – дает множество различных оттенков, которые позволяют создать иллюзию объема и пространства (рис. 2.1.4).

Важнейшим средством для создания картины художником является инструмент – кисть, которая имеет свою форму и применяется как в живописи, так и в каллиграфии. Именно линия, являясь основным средством выразительности, определяет форму традиционной китайской картины. Благодаря особой структуре кисти линия обретает ритм, передает чувства и настроения мастера.

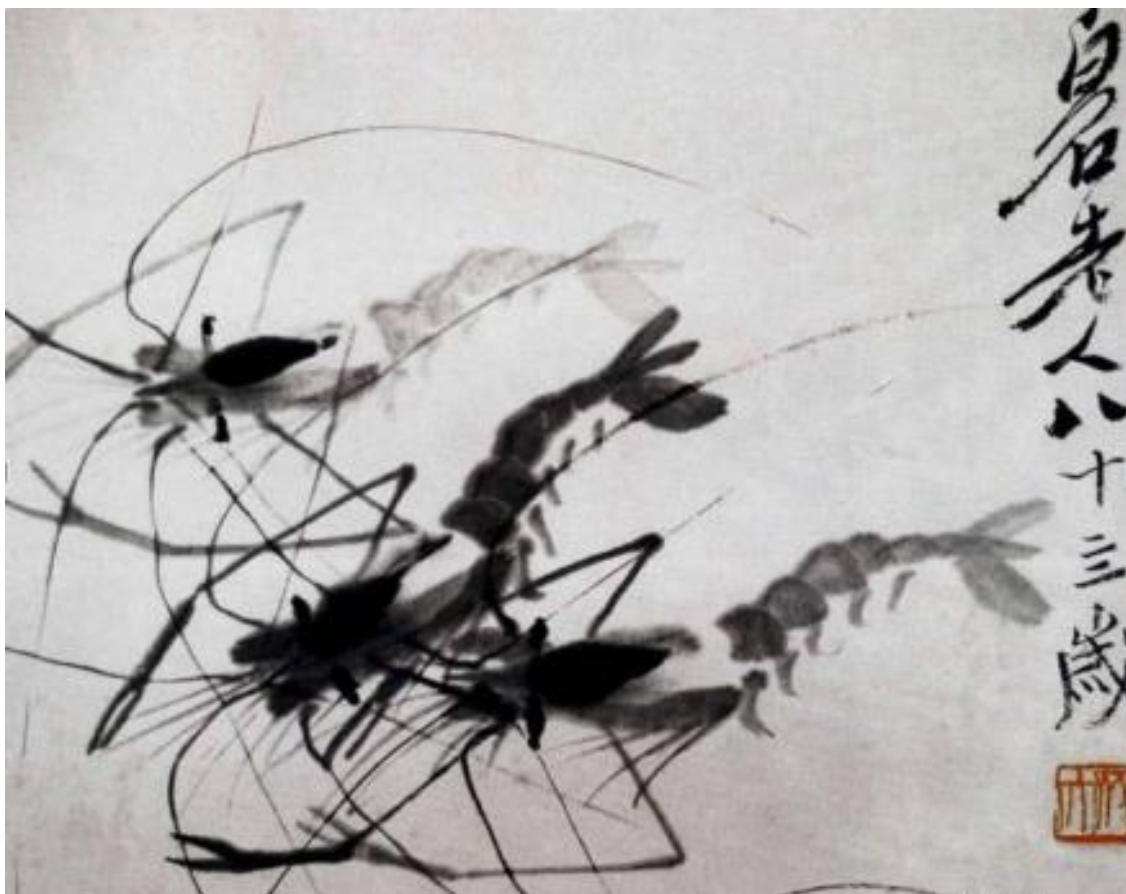


Рис. 2.1.4. Ци Байши. «Креветка». 1942 г.

Жанровое разнообразие древнекитайской живописи также определяет особенности художественного образа. В отличие от европейской, древнекитайская живопись делится на такие жанры, как «люди» (人们) (охватывает портретный рисунок, исторические, дворцовые, бытовые, городские сюжеты, а также иллюстрации преданий и легенд), «горы и воды» (山水) (пейзаж), «цветы и птицы» (花鸟) (рис. 2.1.5).



Рис. 2.1.5. Ци Байши. «Лягушка». 1955 г.

Первые попытки проникновения западноевропейской живописи на территорию Китая относятся к XVII в. и связаны с именем итальянского художника-иезуита Джузеппе Кастильоне. Картины, пришедшие с Запада, сами китайцы стали называть *сиянхуа* (西洋画), в то время как отечественную живопись – традиционной китайской живописью (中国传统绘画). Сам термин «традиционная китайская живопись» возник с целью отличить данные произведения от западноевропейской живописи [90, с. 4].

Традиционная китайская живопись отличается от европейской как по тематике, так и по форме и изобразительным средствам.

Еще в IV в. художник Гу Кайчжи выразил мысль, что «форма – это лишь средство для выражения духа» [91, с. 5]. Позже, в V в., Се Хэ назвал живость наиважнейшим из «шести принципов живописи» (绘画的六个原则). Данная характеристика свидетельствует о том, что китайская живопись с истоков своего зарождения осознавала важность передачи духа природы, чем простого ее копирования.

В китайской живописи художник должен не просто создать подобие образа, но и передать атмосферу, связанную с ним. Хорошему художнику следует не только «наблюдать» (观察), но и «постигнуть» (理解) то, что он рисует. Цзин Хао, мастер пейзажной живописи X в., отмечал, что, только нарисовав сосну десять тысяч раз, он смог постичь ее дух.

Композиции традиционных китайских картин свободны и создаются с помощью нанесенных тушью мазков и штрихов на шелк или бумагу. Начиная с XIII в. на картинах в качестве дополнения к изображению стали появляться

стихи и каллиграфия. Особую важность приобрел творческий замысел, который и является художественным образом (рис. 2.1.6).



Рис. 2.1.6. Ци Байши. «После дождя». 1928 г.

Формируя сюжет и выстраивая композицию, китайский художник выражает свои мысли ясно, изящно, выделяя более интенсивно то, что является наиболее важным для раскрытия замысла. В традиционной китайской живописи наряду с сюжетом огромное внимание уделяется свободному фону. Незаполненное живописью пространство фона самых различ-

ных форм и размеров создает как бы самостоятельный рисунок, который дает возможность более полно раскрыться основной теме и оставить для зрителя пространство для домысливания и составления собственного произведения (рис. 2.1.7).

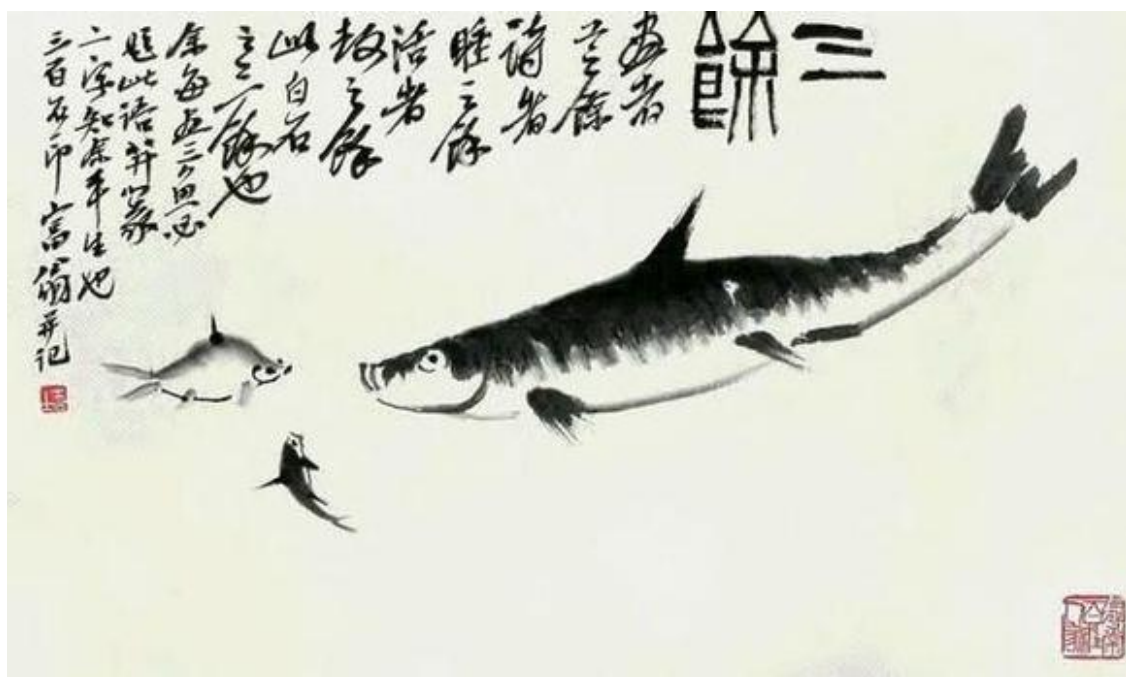


Рис. 2.1.7. Ци Байши. «Три рыбы». 1947 г.

Для китайской традиционной живописи важным является особое применение цвета. Художник в использовании цвета стремится не к его реалистической передаче, а к цветовому эффекту, который создается благодаря гармонии цвета и «объективной реальности» в сознании зрителя. Художники часто «задействуют для достижения своей цели сочные, контрастные цвета. Такой технический прием известен как *гунбичжунцай* (细致创作和 色调搭配) («тщательность исполнения и сочность цвета») [91, с. 6] (рис. 2.1.8, 2.1.9).



Рис. 2.1.8. Ци Байши. «Король Титосэ». 1950 г.



Рис. 2.1.9. Ци Байши. «Насекомые на листьях». 1950 г.

В китайской живописи также имеет место постоянное смещение перспективы, то есть для современного западноевропейского зрителя это полное пренебрежение современными научными принципами. Но в Китае данная условность, выработанная на основе китайской философии, дает возможность воспринимать сюжет определенной картины под так называемым «вселенским углом», расширяя границы восприятия. Отсутствие светотеневой лепки объема, многоточечная и рассеянная перспектива, лаконичная композиция с

четкими и выразительными контурами из пятен локального цвета позволяют художнику дать волю фантазии и создать свой собственный мир, не связанный условностями пространства. Китайский мастер передает ощущение бесконечности и воспроизводит явления, скрытые от глаз зрителей за линией горизонта.

Все вышеназванные черты китайской традиционной живописи существуют и в творчестве современных художников, которые продолжают и преумножают вековые традиции. Художественный образ, сформированный в древности на основе отражения объективной действительности в живописи с позиций определенного эстетического идеала и средств выразительности, техник и материалов, продолжает развиваться и в современном искусстве. Например, сочетание туши и цвета присутствует в работах современных художников У Чаншо и Ци Байши, которые часто рисовали цветы в цвете, а листья – черным, иногда сочетая в одной линии черноту и цвет [91, с. 7] (рис. 2.1.10).

На современном этапе китайское изобразительное искусство формируется как в рамках традиции, так и под влиянием современного западного искусства.

Мастера при создании художественного образа стали использовать такие приемы, как метафора, гипербола, символика, искажение и отвлечение. Также с постижением техники письма маслом живописцы освоили и новые для Китая художественные направления, среди которых особое распространение получают реализм и импрессионизм. В конце XX в. на современную китайскую живопись оказали влияние авангардные направления. Многие художники, используя опыт современного западного искусства, значительно обогатили свой творческий облик.



Рис. 2.1.10. Ци Байши. «Лотос». 1956 г.

В китайской живописи наиболее значимым является традиционный художественный образ, который основан на вековых ценностях китайского народа. Традиционный художественный образ отражает вечные истины коллективного опыта людей в различных сферах жизни: религиозной, философской, социальной и др. Традиционный образ статичен и универсален.

В конце XX в. традиционные нормы живописи стали отходить на второй план. Для живописи стал характерен плю-

рализм, который проявился в возможности поиска разнообразных форм, языков, стилей и творческого мастерства. Но художественная практика показала, что такой подход не только не смог прервать связь с традициями и привести к возникновению копии западного искусства, он позволил китайскому изобразительному искусству найти свое место в современном мире. Расширение среды существования культуры привело к тому, что этот период стал временем противоречий в ее развитии [92, с. 243].

На рубеже XX–XXI вв., как отмечает исследователь традиционной живописи Китая Не Ци, «китайская традиционная живопись вступила в мультикультурную эпоху, что привело к демократизации ее изобразительных методов. Реформы в экономике и обществе дали китайской традиционной живописи не только возможность развиваться, но и новую для этого среду. Эти перемены способствовали отходу искусства от идеологических баталий и противостояния всему миру. Современный этап развития китайской традиционной живописи представляет собой синтез традиционного искусства, западноевропейских направлений изобразительного искусства и достижений мировой художественной культуры. Между странами Запада и Китаем значительно усилилось культурное взаимодействие, что стимулировало искусство к дальнейшему развитию. Изучение техник и приемов западной живописи обогатило живописные произведения китайских художников» [67, с. 92].

На рубеже XX–XXI вв. на основе традиционного художественного образа в китайском изобразительном искусстве формируется авторский художественный образ, который определяется индивидуальным личностным способом выра-

жения чувств, мыслей, мировоззрения художника. Автор художественного образа – художник – не просто пытается повторить, скопировать жизнь. Он ее дополняет, домысливает по художественным законам воображения, фантазии, вымысла. В процессе типизации художник отбирает и осмысливает жизненный материал и на его основе создает целостный, прекрасный, эмоционально-действенный художественный образ современного ему мира, сохраняя в то же время традиции. Художественный образ обладает самостоятельным содержанием, которое создается автором с помощью творчески переработанных средств художественной выразительности.

В процессе трансформации художественный образ может подвергаться преобразованию и изменению отдельных содержательных и смысловых аспектов, но в то же время может и сохранять изначально присущие ему свойства.

Нонконвенциональный художественный образ начинает формироваться в эпоху Возрождения в Западной Европе. В Китае авторский художественный образ занимает ведущее место в изобразительном искусстве лишь в XX в. Становление художественного образа тесно связано с мировоззрением и культурными традициями страны, региона.

Синтез традиционной китайской живописи с западным искусством стал основным стимулом развития китайского изобразительного искусства. Живопись приобрела глубину, образность, новое содержание – стал формироваться новый художественный образ. Реалии новой эпохи и обстоятельства жизни привели к трансформации эстетических вкусов общества. Художники при создании художественного образа стали использовать такие методы как метафора, гипербола, символика, искажение и отвлечение. Также с постижением техники

письма маслом живописцы освоили и новые для Китая художественные направления, среди которых особое распространение получают реализм и импрессионизм. В конце XX в. на современную живопись оказывают влияние авангардные направления. Многие художники, используя опыт современного западного искусства, значительно обогатили свой творческий облик.

Начиная с XIX в. Китай пережил период внутренних и внешних неурядиц и культурную экспансию Запада. Именно с этого времени особенно остро встал вопрос о сохранении национальной основы – китайского искусства. В условиях влияния западного искусства развитие современного китайского искусства должно идти на основе уникального культурного наследия китайской нации, придерживаться курса на художественное разнообразие, демократизацию, уделять внимание жизненным проблемам народа и глубинным вопросам общества, избегать слепого копирования западного искусства. Народная китайская пословица гласит: «Только национальное может быть по-настоящему глобальным». Только сохранив свои традиции художественная культура может занять достойное место в современном мире.

Для сохранения национальной самобытности современной китайской живописи необходимо внимательно относиться к традиционным материалам, техникам, средствам выразительности древнего искусства и сохранять культурные традиции, образующие духовный облик китайской цивилизации.

Рассматривая художественный образ, сформировавшийся в живописи Китая XX в., нельзя обойти стороной творчество выдающегося мастера традиционной китайской живописи Ци Байши (1864–1957). Художник, каллиграф, мастер

резьбы по камню, общественный деятель, Ци Байши в своем творчестве сочетал традиции с современными техниками и сюжетами, чувственность и умение видеть прекрасное с упорством и безграничным трудолюбием.

Путь к высотам мастерства был долгим. В 24-летнем возрасте Ци Байши начинает изучать живопись, стихосложение и каллиграфию. В 1890 г. он стал учеником знаменитого художника Ху Циньюаня и начал осваивать жанр «птицы и цветы», изучать гравировку печатей и учиться поэзии у Ван Сянци.

Уже в зрелом возрасте Ци Байши впервые посетил Пекин, после чего по совету друзей отправился в путешествие по стране. Он посетил самые живописные места Поднебесной, которые питали вдохновение китайских художников на протяжении всей истории: горную гряду Хуаншань, Гуйлинь, Чунцин и др. Это путешествие в огромной степени повлияло на творчество Ци Байши: он уходит от стиля *гунби* к более свободному и эмоциональному *сеи*.

Художественный стиль Ци Байши уникален: основанный на традиционной живописи, он дополнен глубоким авторским видением. Художник был новатором сюжетов, в его картинах появляются новые персонажи – креветки (см. рис. 2.1.4.), «неблагородные» птицы – воробьи, сороки, вороны, тогда как традиционно изображались только «благородные» пернатые – ястреб и орел. Художник пытался найти собственный уникальный почерк. Произведения Ци Байши основаны на гармонии и равновесии формы. Различные явления природы, бабочки, креветки, растения создают неповторимый художественный образ с помощью таких средств выразительности, как линия и цветное пятно. На основе

традиционной китайской живописи Ци Байши создал собственный индивидуальный художественный язык, необычайно яркий и выразительный.

В начале XX в. в Китае происходят значительные социально-культурные преобразования. Движение за новую культуру, или «Движение 4 мая», возникшее в мае–июне 1919 г., оказало значительное влияние на развитие страны и стало одним из важнейших культурно-просветительских движений новейшего времени. Именно с «Движением 4 мая» связан кардинальный поворот во взглядах китайской интеллигенции – массовая переориентация с традиционной культуры на европейскую. Изменения охватили все стороны жизни Китая: произошел пересмотр конфуцианских этических норм, критике подверглась сложившаяся историография, появились новые требования к образованию.

Подобные изменения не могли обойти стороной и изобразительное искусство. Художники стали приближать сюжеты своих картин к реалиям современной жизни. Художественный образ стал формироваться под влиянием новаторских идей, идущих с Запада и России. В стране появляются и получают широкое распространение новые формы и такие техники живописи, как масло и акварель. Европейская масляная живопись приобретает особое значение для формирования нового художественного образа.

Новая техника живописи, новые социальные устои, изменения в мировоззрении китайцев способствуют формированию новых художественных образов. В начале XX в. в китайской живописи сложилась ситуация «Ста школ», то есть сосуществования разных стилей и направлений. Многие традиции китайской живописи подверглись значительным изменениям,

художники все активнее перенимали и усваивали новые течения и направления западноевропейской живописи и, в частности, систему реалистической масляной живописи.

В начале XX в. западноевропейское изобразительное искусство и масляная техника живописи начинают стремительно распространяться в Китае. Миссионеры, путешественники, студенты, получившие возможность обучаться за границей, активно пропагандируют новое искусство через печать, организацию и проведение выставок, открытие новых художественных институтов. Среди новых для Китая направлений господствующее место занимают реализм и импрессионизм. Осваивая новые направления, художники работают и пропагандируют новую технику. С этой целью в стране открывается множество школ масляной живописи. Такие художники, как Ли Иши, У Фадин, Чан Шухун, Ли Чаоши, Сюй Бэйхун, Янь Вэньлянь, освоив технику масляной живописи в Европе, по возвращении в Китай продолжили традиции классического реализма в собственном творчестве и оказали влияние на своих учеников. Эти мастера передавали собственный опыт и опыт европейских мастеров в ведущих университетах страны.

Искусствовед Не Ци в монографии «Традиционная живопись Китая в контексте развития национального и европейского искусства XX – начала XXI века» отмечает: «Многие художники, которые до этого долгое время работали в городских мастерских, стали путешествовать по стране, пропагандируя новые идеи. Этим они стали ближе к народу и твердо закрепились на позиции “искусства ради искусства” (кит. 为艺术而艺术). Война отдаляла художников от культурных центров, таких как Пекин и Шанхай, но сельская местность

раскрыла им очарование природы, а также предоставила возможность писать с натуры. Таким образом, многие художники получили вторую жизнь в искусстве. Антивоенные настроения пробудили в живописцах патриотизм и потребность заново открывать для себя культурное наследие родины» [67, с. 44].

Новые возможности и перспективы открылись для живописцев после образования в 1912 г. Китайской Республики. Именно в этот период по инициативе известных деятелей культуры Лю Хайсу и У Шигуань было основано первое специализированное высшее учебное заведение – Художественный университет (с 1919 г. – Шанхайский художественный институт), в котором студенты обучались по особой программе. Учебные планы были составлены таким образом, чтобы будущие специалисты широко осваивали как практику, так и теорию искусства. Новые учебные заведения также активно открываются в таких городах, как Нанкин, Пекин, Сучжоу, Ханчжоу, Ухань и др. В них преподают историю и теорию западноевропейской живописи, историю китайской классической живописи, технику рисунка и живопись.

Важное место в формировании образовательных программ и методик преподавания живописи и рисунка принадлежит выдающемуся китайскому художнику Лю Хайсу (1896–1994). Он первым стал использовать в творчестве достижения европейского искусства, отдавая предпочтение постимпрессионизму, а также синтезировал традиции различных школ и направлений. Лю Хайсу изучал изобразительное искусство в Европе и Японии и по возвращении на родину активно пропагандировал достижения западноевропейского искусства.

Так, в декабре 1912 г. в Пекине он прочитал курс лекций «Веняния современного европейского искусства». Значительная модернизация системы преподавания в художественных вузах была связана именно с деятельностью Лю Хайсу.

Широкое распространение западноевропейской живописи меняет и художественный образ, традиционно сформировавшийся в живописи Китая. Реалистическая художественная школа выдвигает на первый план новые жанры живописи, темы и сюжеты. Соединение реалистического метода с традиционной китайской живописью происходит в творчестве одного из выдающихся художников-реалистов, основателя китайской реалистической школы Сюй Бэйхуна. В художественном образе, созданном в творчестве Сюй Бэйхуна, переплетаются устойчивые приемы традиционной китайской живописи и наследие западноевропейского искусства, техники классической живописи и глубокие национальные корни.

Сюй Бэйхун (1895–1953), получив начальное образование у своего отца, живописца Сюй Дачжана, в 1919–1927 гг. учился во Франции по правительственной стипендии. Во время обучения в Национальной школе искусств в Париже художник много путешествовал по Европе и даже посетил СССР.

Как пишет исследователь Чэнь Чжэн Вэй: «Источник творчества Сюй Бэйхуна – яркое переживание реальной жизни, язык эмоций и чувств. Его живописные работы разнообразны по тематике, но все они повествуют о мире и месте человека в этом мире. Художник восхищается любыми проявлениями жизни, в его картинах чувствуется любовь к простым людям и Родине» [93, с. 300].

Художественный образ в творчестве художника связан с реалистическим подходом к отображению явлений окружающего мира. Особое место занимает жанр реалистического психологического портрета. Тонкие психологические характеристики мастер создает за счет таких приемов, как цветовые нюансы, пластичность фигур и их поз (рис. 2.1.11).



Рис. 2.1.11. Сюй Бэйхун. «Лунная ночь». 1937 г.

Сюй Бэйхун – мастер многофигурных полотен, которые четко выстроены композиционно. Такие полотна, как «Лянь Хэн и пятьсот солдат», «Групповая фотография» (рис. 2.1.12), представляют собой целостную композицию, не распадающуюся на мелкие детали. Строгий цветовой строй, ритм картины подчинены синтетическому единству замысла. Контрасты цветов, соотношение ближнего и дальнего планов, продуманный центр – все это создает ощущение цельности и завершенности образа.



Рис. 2.1.12. Сюй Бэйхун. «Групповая фотография». 1947 г.

Китайский искусствовед Чэнь Чжэн Вэй отмечает, что «в большинстве работ художника сочетаются традиционное для реализма внимание к деталям и целостное восприятие многообразия жизни и ее проявлений. Сюй Бэйхун полагал,

что при всей важности натурной практики художнику также нужно обращать внимание на “внутреннее видение” человека или предмета. Так, при написании портрета важно сохранять не только внешнее сходство с моделью, но почувствовать и суметь передать характер человека» [93, с. 301].

Сюй Бэйхун создал художественный образ современного Китая, синтезировав традиции китайской живописи и европейского реалистического искусства. Мастер виртуозно соединял четкий рисунок и тщательную мягкую обработку формы в масляной живописи. Художественный образ в творчестве живописца проникнут оптимизмом, верой в человека, любовью к жизни.

Китайский художник Линь Фэньмянь (1900–1991), также получивший образование во Франции, испытал значительное влияние импрессионизма на свое творчество. На протяжении всей жизни художник активно пропагандировал европейскую живопись и стремился «к синтезу восточного и западного изобразительного искусства, а не копировать и перенимать чужие идеи» [69, с. 45].

Не только художники, но и общественные деятели, ученые, артисты, музыканты активно выступали за реформирование живописи и распространение идей западноевропейского искусства. Для китайцев это был совершенно новый подход к формированию образной картины мира. «В отличие от традиционной китайской живописи основным принципом европейского классического академического искусства является создание изображения внешнего реального мира в подобии всех его реалий. Поэтому объекты изображались не в их единичном виде и значении, а в естественной среде окружающего их мира. Европейская картина была не умозритель-

ным (философским) отражением бытия, а была визуальным отражением мгновений жизни. Рама картины стала “окном” в реальный мир, и художник стремился изобразить его правдоподобно. Поэтому идея пространства в картине решалась иными методами, чем это было в традиционной китайской живописи: и с помощью живописно-тонального цвета, и при использовании системы пространственной перспективы», – так характеризует специфику освоения европейской живописи китайскими мастерами Ян Гуан [94, с. 200].

Художники стремились активно осваивать европейскую живопись и обучались за границей – в Европе, Америке, Японии. Методики преподавания рисунка и живописи, истории искусств составили основу модернизированной системы художественного образования. Гао Цзяньфу, Ли Иши, У Фадин, Ли Тефу, Ли Шутун, Тан Ихэ, Ван Шилян и др. по возвращении на родину присоединились к новому культурному движению по реформированию китайской традиционной живописи, активно участвовали в открытии художественных образовательных учреждений нового типа, где формировались знания о зарубежном изобразительном искусстве. Таким образом, влияние западного изобразительного искусства стало тенденцией, которая сформировала новый художественный образ в китайской живописи.

Искусствовед Не Ци замечает, что «все это привело к тому, что китайская традиционная живопись полностью избавилась от догматичности, незаурядности салонной и дворцовой живописи, и начался новый этап ее синтеза с западным изобразительным искусством. В это время деятелями искусства прилагались большие усилия, чтобы объединить китайскую и европейскую художественную традиции, провести

реформу китайской традиционной живописи и создать китайское изобразительное искусство нового типа» [67, с. 47].

На формирование реалистического художественного образа в живописи Китая оказал влияние подъем патриотических чувств, связанный с Японо-китайской войной (1937–1945). Реалистическая манера живописи наиболее полно соответствовала требованиям времени. Складывается художественный образ человека – активного борца за свободу. Живопись выступает своеобразным оружием в борьбе с оккупантами. Образы, созданные мастерами, просты и понятны простому человеку. Их открытость, простота и доступность для восприятия способствуют активному продвижению реализма. Сюй Бэйхун в критической статье «Развитие реализма как требование войны» призывает художников активно использовать реалистические мотивы и средства выразительности европейской живописи для формирования патриотического духа соотечественников.

После войны китайские живописцы увлекаются европейским модернизмом, что можно проследить в творчестве таких художников, как Линь Фэньминь, Ми Дайдэ, Гуань Лян, Ли Чжуншэн, Юй Фэн, Чжао Уцзи, Юи Яньюн.

Кардинальные реформы в китайском искусстве связаны с 1949 г. – годом образования Китайской Народной Республики. Реформа несла ярко выраженный политический характер. В законченной художественной форме выступили черты нового художественного метода – реалистического. Реализм понимался как правдивое отражение действительности. Отныне искусство должно было служить народу и отражать жизнь простых людей, быть близким и понятным миллионам (рис. 2.1.13).



Рис. 2.1.13. Ли Шицзяо. «Счастливые пастыри». 1946 г.

Основной темой творчества становится преобразование страны, а главной задачей живописцев – создание образа идеального светлого будущего. Правительственные съезды, пленумы, учредительные собрания, заседания партийных ячеек формируют образ верного, преданного идеалам партии труженика. Масштабность, сочная цветовая палитра, строгость и лаконичность, развернутость композиции способствуют ощущению сопричастности зрителя происходящим на полотне событиям. Эмоциональное воздействие полотна усиливается установкой на документальность (рис. 2.1.14).



Рис. 2.1.14. Дон Сивинь. «Учредительная церемония». 1953 г.

Образ идеального будущего воплощался в первую очередь в жанровой живописи. С середины 1950-х гг. активно развиваются такие жанры, как исторический, бытовой, портрет, причем все жанры приобретают социальную окраску. В то же время фактически не развиваются такие жанры, как пейзаж и натюрморт, имевшие многовековые традиции в китайском искусстве.

Образ счастливого и просвещенного труженика активно культивируется в искусстве. Убедительно создается образ женщины-матери, важное значение придается учебе как взрослых, так и подрастающего поколения. Эпичность, покой и просветленность передаются на полотне благодаря теплым пастельным тонам (рис. 2.1.15, 2.1.16).

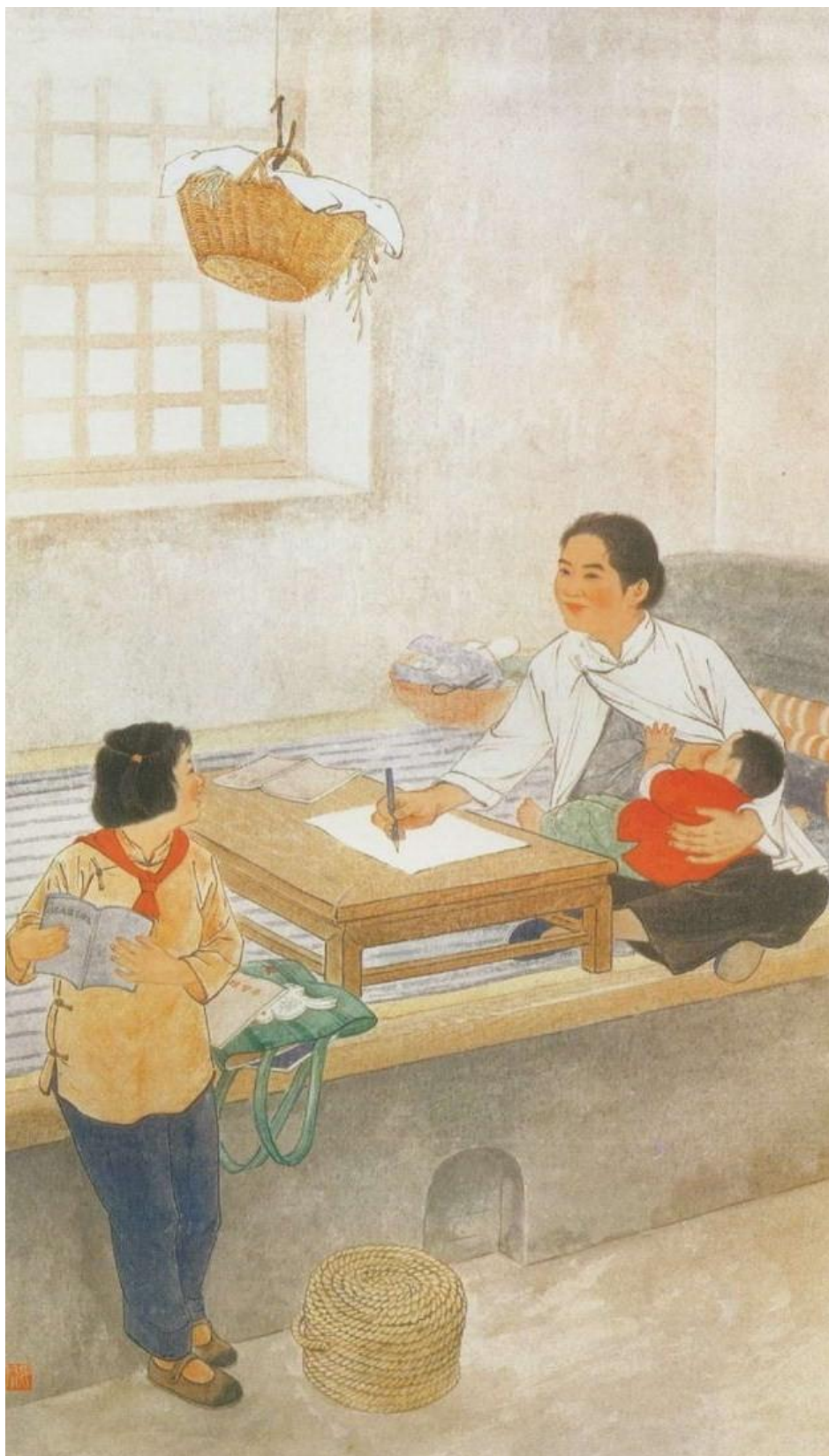


Рис. 2.1.15. Зян Йан. «Мама готовится к экзамену». 1953 г.



Рис. 2.1.16. Зян Жаохэ. «Учимся писать». 1953 г.

С середины 1950-х гг. китайские художники получают образование преимущественно в СССР и странах Восточной Европы. Советские мастера приезжают руководить мастерскими, читать лекции в вузах страны. Среди китайских художников, обучавшихся в художественных вузах СССР, необходимо выделить следующих: Цюань Шаньши, Сяо Фэн, Ли Тяньсян, Го Шаоган, Чжан Хуачин, Линь Ган, Ван Дэвэй, Чинь Чжэн, Гао Хун, Хэ Кундэ, Ван Лючю, Юй Чжанхун, Хоу Иминь, Цзинь Шани, Чжань Цзяньцзинь. Такие художники, как Ли Тяньсян, Цюань Шаньши, Ли Цзинь, Сяо Фэн закончили Академию художеств СССР. Традиции русской реалистической живописи значительно повлияли как на творче-

ство самих художников, так и их преемников. Кроме того, методика преподавания живописи, освоенная в академии, впоследствии легла в основу системы преподавания живописи во многих китайских художественных вузах.

Политизированность общества, популяризация роли партии и ее лидера, партийная дисциплина приводит к значительным переменам в китайской живописи в 1960-х гг. Партия диктовала темы, контролировала деятельность художников, определяла настроение, царившее в художественной среде. Разнообразные стилистические тенденции формировались на основе художественного опыта как русских, так западноевропейских мастеров. Этот период характеризуется увековечиванием памяти вождей, деятелей партии, народных избранников, которое осуществляется средствами искусства, трансформируя саму природу искусства, видоизменяя и течение истории современного китайского искусства.

Особое место занимал жанр портрета, для которого характерна точность психологических характеристик (рис. 2.1.17). Главными образами стали образы китайских вождей, копии с портретов и фотографий. Открываются новые живописные мастерские, например, таких художников, как Ло Гунлю, Дон Сивэна, У Цзожэна.

Признанным классиком китайского искусства, художником, заложившим основы «новой живописи», является Цзинь Шаньи (род. 1934). Мастер портретного жанра создал множество портретов людей различных национальностей, разного возраста, профессий, которые писал с натуры. В портрете художник как запечатлевал типическое, так и подчеркивал индивидуальное. Главным средством выразительности выступал цвет, который определял построение композиции, форму

предметов. Использование локального, чистого цвета, светотеневая моделировка формы, письмо крупными мазками давали художнику возможность создать точную психологическую характеристику портретируемого.



Рис. 2.1.17. Ли Ци. «Президент путешествовал по Китаю». 1960 г.

Мастерство и тонкая наблюдательность Цзинь Шаньи способствовали тому, что на холсте передавалось не только портретное сходство, характер, но и богатый внутренний мир человека. В картинах ощущается проникновенное отношение художника к портретируемому (рис. 2.1.18).



Рис. 2.1.18. Цзинь Шаньи. «Портрет Председателя Мао в полный рост». 1966 г.

Наряду с портретом Цзинь Шаньи работал в бытовом жанре. Его картины «Поиск», «Мысль», «Художник Хуан Юнью», «Летнее пастбище» и др. содержат образы традиционной китайской фрески и отличаются простотой и лаконичностью. Цзинь Шаньи передает сложные общественные феномены, наполненные глубоким философским смыслом. Но в то же время именно портрет, созданный в реалистической манере с помощью традиционных китайских техник, например, техники традиционного штриха, становится основным источником его самовыражения как практика и теоретика искусства [95, с. 63].

В 1970-х гг. происходит возрождение жанров пейзажа и натюрморта, что способствует формированию авторского нон-конвенционального образа. Новые техники и приемы, усвоенные у европейской живописи, дают возможность пересмотреть традиционные сюжеты. В жанрах пейзажа и натюрморта работают преимущественно такие мастера, как Янь Вэньлянь, Люй Шибай, Чжан Шухун, Вэй Тяньлинь, Юй Бэнь, Ли Жэинянь, У Гуаньчжун.

Выдающимся художником, работавшим в жанре пейзажа, был У Гуаньчжун (1919–2010), который в своих произведениях мастерски сочетал традиции гохуа и западноевропейской живописи (рис. 2.1.19). Обучаясь во Франции, художник хорошо освоил, а затем и распространил технику масляной живописи в Китае и способствовал модернизации китайской живописи. Художник добился высочайшего мастерства в синтезе традиционной гуманистической линии искусства и новаторской, часто имеющей откровенно формалистические черты, но не теряющей присущей ей человечности и эстетичности. Персональные выставки У Гуаньчжуна с успехом проходили по всему миру: в Великобритании, Франции, Индонезии, Сингапуре, Гонконге, Китае.



Рис. 2.1.19. У Гуаньчжун. «Храм». 1961 г.

Реалистическая манера письма, присущая творчеству мастера в 1960-х гг., уступает место новым течениям, в частности, абстрактному экспрессионизму. Ярким примером может служить его работа 1986 г. «Великая стена» (рис. 2.1.20). С помощью широкого мазка, используя негеометрические монотонные штрихи и капая на холст цветными красками, художник создал образ Великой Китайской стены и выразил в хаотических формах свое отношение к образу.

Во второй половине XX в. китайская реалистическая живопись складывалась под определенным влиянием русской реалистической школы. Выдающиеся русские мастера И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. И. Суриков и др. стали своеобразным эталоном для китайских живописцев. Обучаясь в Советском Союзе, китайские мастера освоили систему методики преподавания, разработанную профессором П. П. Чистяковым. Данная методика стала теоретической основой для формирования учебных пособий и учебно-методических рекомендаций во многих китайских художественных вузах.



Рис. 2.1.20. У Гуаньчжун. «Великая стена». 1986 г.

После 1978 г. китайская живопись, как и вся страна, претерпевает значительные изменения. Курс правительства на социалистическую рыночную экономику способствовал тому, что живопись приобрела бóльшую динамичность, стала ориентироваться на гуманистические идеалы, вступила в открытый диалог со зрителем. Синтез традиций западноевропейского и китайского классического искусства явился доминирующей тенденцией в искусстве данного периода. Преобладающими темами стали события общественной и частной жизни современного человека, его место в окружающем мире. Для создания образов художники использовали не только реалистические приемы, но и прибегали к игре символов и аллегорий. Для передачи состояний природы, различных оттенков окружающего мира использовали импрессионистическую технику художники-реалисты нового поколения – Цзинь Шани, Чжан Ли, Го Жэньвэнь.

Активно формируется неконвенциональный авторский художественный образ, который отличается особой глубиной и проникновенностью в работах Цюань Шанши и Ли Тяньсяна. С творчества этих художников начинается новый этап в развитии живописи Китая, основанный на русской реалистической школе, но адаптировавший ее традиции к философии и культуре Китая, его традициям и истории.

Цюань Шаньши (род. 1930) одним из первых усвоил традиции европейского и русского искусства. Получив образование в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Ленинграде, художник и педагог вернулся на родину – в Ханчжоу. Работая преподавателем в Чжэцзянской академии изящных искусств (в настоящее время Китайская академия искусств), Цюань Шаньши создавал в живопи-

си и художественном образовании Китая синтез китайского и европейского искусства и мировоззрения, развивал эстетические основы реалистического искусства, разрабатывал методику преподавания живописи.

Реалистическая манера письма, которая оставалась неизменной на протяжении всего его творческого пути, заметна в живописных работах Цюань Шаньши. Основным жанром в творчестве художника стал портрет. Четкая композиция, скульптурная лепка формы, пропорции, передача объема, контрастный колорит, фактура – с помощью этих средств выразительности художник создает художественный образ портретируемых. Уделяя особое внимание соотношению пространства и предметов, окружающих человека, мастер наполняет образы внутренним содержанием, динамизмом [96]. Портреты кисти мастера отличаются изяществом, психологической тонкостью характеристик, портретным сходством и передачей богатого внутреннего мира портретируемого (рис. 2.1.21).

В последней трети XX в. в результате смены политической линии Китай получил возможность познакомиться с современными культурными достижениями Западной Европы.

Новое искусство Китая развивалось на основе соответствующего исторического курса Китайской Народной Республики – проведения политики и реформ открытости и явилось основой трансформации искусства в новых социально-экономических условиях. Творческая молодежь начинает стремительно менять художественный образ китайской живописи. Использование новых средств выразительности, обогащение новых направлений искусства способствовало появлению целой плеяды молодых талантливых художников.

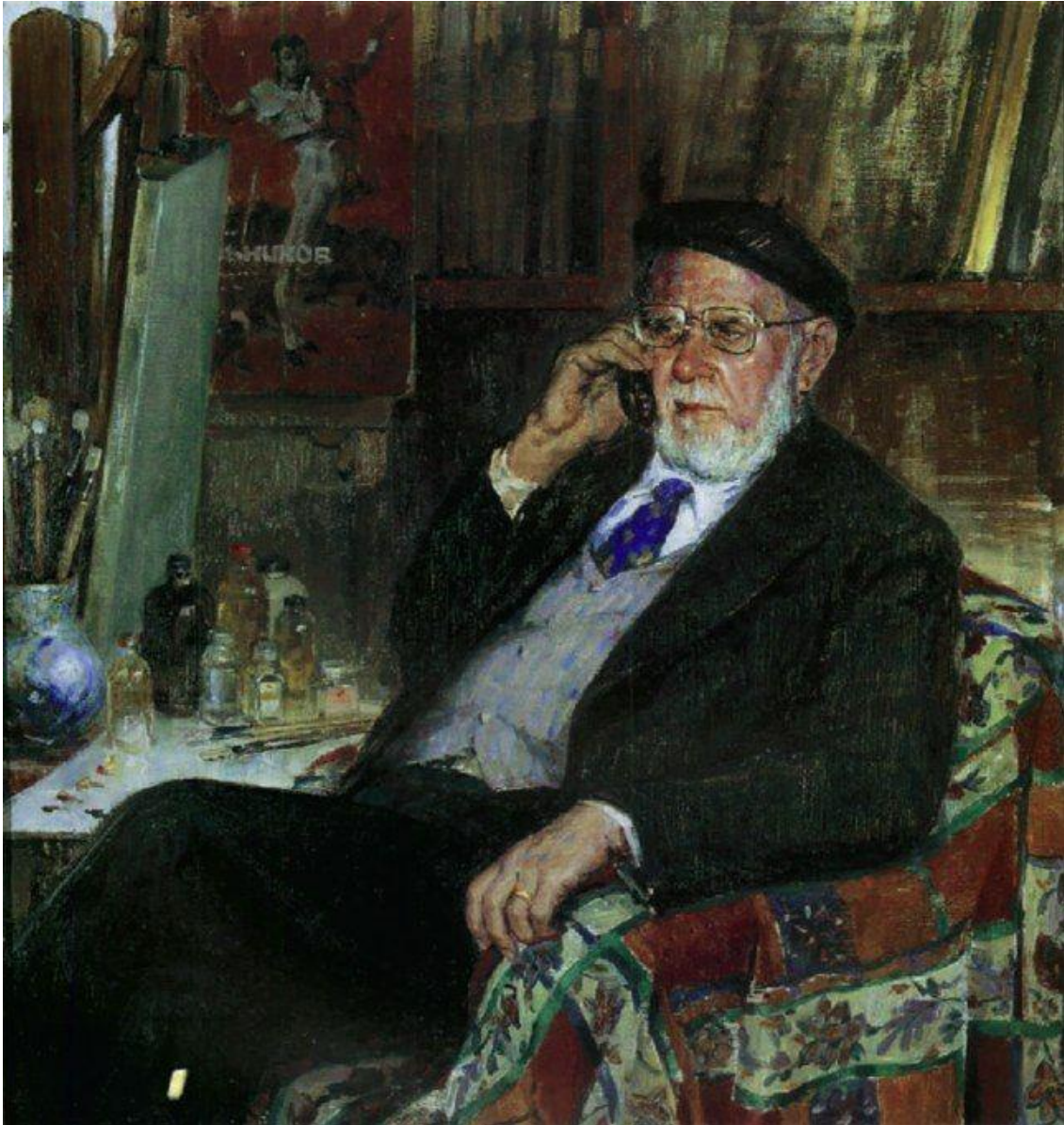


Рис. 2.1.21. Цюань Шаньши. «Портрет А. А. Мыльников». 2003 г.

Одним из лучших мастеров фигуративной живописи является Лю Сяодун (род. 1963). Основными жанрами его творчества являются портрет и обнаженная натура (ню). Художник пишет людей такими, какими они есть – без маски на лице и условностей одежды: худые мальчики-подростки, проститутки, уставшие мужчины, солдаты, страстные любовники (рис. 2.1.22).



Рис. 2.1.22. Лю Сяодун. «За пределами Бейчуана». 2010 г.

Лю Сяодун получил блестящее образование сначала на родине, окончив магистратуру Центральной академии изобразительных искусств в Пекине, а затем совершенствовал мастерство в Мадриде. Там художник освоил приемы неореализма, а затем от абстрактной метафизики авангарда перешел к фигуративной живописи.

Художник стремится передать через жанр портрета внутренний мир человека. Живописные работы Лю Сяодуна со временем приобретают все больше экспрессии, спонтанности. Мастер пишет людей и их места жительства, которые подвергаются стремительной модернизации. Для формирования образа он использует нестандартные композиционные решения. Смело, натуралистично, зачастую откровенно и да-

же цинично создается образ современного общества с его недостатками и пороками. Но в то же время люди предельно реалистичны – такие, какие есть в реальности. В настоящее время Лю Сяодун преподает в Пекине, арендует мастерскую в знаменитой Зоне искусств 798, часто выставляется. Его работы хранятся в коллекциях музеев Европы, Австралии, Америки и Японии.

Президент Центральной академии изящных искусств и Ассоциации художников Китая Фань Диань считает, что у Лю Сяодуна есть уникальный творческий почерк и особый художественный язык, и во многих работах художник сознательно удаляет пустоту между персонажем и фоном, а также более тесно связывает предметы переднего и среднего плана. С помощью этого приема художнику удастся без усилий показать тесные отношения персонажей картины, а также установить контакт между картиной и зрителем. Зритель воспринимает картину с точки зрения художника, у него возникает ощущение, что он находится в одном пространстве с персонажами, разделяет их чувства [97, с. 102]. Чжан Далэй считает, что картины Лю Сяодуна выражают чувства и настроение современного поколения, а также реальную окружающую обстановку [98].

Ведущим представителем авангардного направления в китайской живописи является Ван Гуанъи (род. 1957), которого также называют и первым представителем политической волны. Главная задача политического поп-арта из творчества Ван Гуанъи – переосмысление значения периода правления Мао Цзэдуна. Используя приемы поп-арта и соц-арта, художник в гротескной, ироничной манере передает кризис тоталитарного общества, показывает разрушение старых идеалов и формирование новых.

В годы Культурной революции при тиражировании портретов великого вождя для переноса его изображения с маленького оригинала на большой плакат на лист наносили сетку, по которой затем «переносили» и сам портрет. Правда, во времена революции после «переноса» портрета сетку убирали, но Ван Гуанъи нарочито оставил ее в своих работах, призывая зрителя к размышлению (рис. 2.1.23).



Рис. 2.1.23. Ван Гуанъи. «Красная сетка». 1988 г.

Сложный образ меняющегося под воздействием западного влияния китайского искусства Ван Гуанъи передает в своих плакатах. Художник через сочетание коммунистических лозунгов и символов тоталитарного общества с известными американскими брендами показывает, к чему пришла страна и что стало значимым в новой культуре, стало новой иконой для общества (рис. 2.1.24).

В 1990-х гг. в китайском искусстве произошли значительные изменения, которые были непосредственно связаны с преобразованиями в общественной и социальной сферах

общества. Для развития живописи стал характерен поиск разнообразных форм, языков, стилей и творческой индивидуальности мастера. Синтез западноевропейской традиции с традиционным китайским изобразительным искусством сформировал новую художественную практику, новый подход, который позволил китайской живописи найти свое место в современном искусстве.



Рис. 2.1.24. Ван Гуанъи. «Материалистическое искусство».
2006 г. Диптих. Холст, масло

Проведение политики реформ и открытости способствовало активной интеграции культуры Китая в мировое пространство. Стал активно развиваться культурный обмен, как с европейскими, так и с азиатскими странами. У китайской

публики появилась возможность увидеть шедевры мировой живописи в своей стране. Представители творческой интеллигенции смогли выезжать за границу и непосредственно на местах изучать произведения мирового искусства. Культурный обмен способствовал усвоению китайскими художниками специфики мирового изобразительного искусства.

Современное китайское искусство обобщило художественные достижения прошлых эпох и соединило их с традициями мирового классического и современного искусства. Взаимодействие европейских и восточных традиций в современном искусстве Китая соответствует тенденциям духовной и художественной интеграции мировой культуры, достижениям европейских и азиатских народов. Современная художественная культура Китая, как и культура Европы, может успешно развиваться на основе диалога этнокультур Востока и Запада [67, с. 89].

Зарождение современного китайского искусства можно считать вызванным исторической необходимостью и неотделимым от реалий КНР, политической ситуации, а также психологического состояния общества. К началу 1990-х гг. китайское искусство окончательно рассталось с прежней функцией обслуживания политических интересов и превратилось в многожанровое явление. Разные формы искусства получили пространство для существования и развития.

Путь, который в своем развитии и эволюции преодолело китайское искусство с конца 1970-х гг. до начала XXI в., представляется немаловажным историческим процессом. Это время дало зрителю возможность познакомиться с разными видами искусства, включая изобразительное, а также его другие формы. Однако в традиционном изобразительном искус-

стве также открылись новые обширные горизонты, и по своей форме, и по сюжету оно стало гораздо богаче, чем раньше [99, с. 9]. Традиционные и современные виды искусства переплелись между собой. Все это стимулировало развитие современного искусства Китая (рис. 2.1.25, 2.1.26, 2.1.27).



Рис. 2.1.25. Луао Жонли. «Через реку». 2006 г.



Рис. 2.1.26. Сиу Маняо. «Скульптурная студия». 2006 г.



Рис. 2.1.27. Ян Фийунь. «Святая любовь». 2006 г.

Современное китайское искусство наряду с традиционным – важнейшая часть китайской культуры. Их синтез способствует расцвету китайского искусства в XXI в. Современное искусство должно больше основываться на китайской традиционной культуре, развивая свое художественное разнообразие. Только сохранив свои национальные традиции, современное китайское искусство может занять достойное место в современном мире [99, с. 14].

Китайское искусство демонстрирует всему миру свою художественную ценность и свое очарование, представляет собой одну из тех опор, на которых покоится сила нации, и неотделимо от труда художников, актеров, архитекторов, хореографов.

Таким образом, в современной китайской живописи художественный образ формируется на основе традиционных материалов, техник, средств выразительности древнего изобразительного искусства и направлений, течений, характерных для западноевропейского изобразительного искусства. В китайском изобразительном искусстве широкое распространение получил традиционный художественный образ, основанный на многовековых техниках, жанрах, приемах китайского искусства. В то же время, начиная с XX в., под влиянием западноевропейского изобразительного искусства стал формироваться нетрадиционный (авторский) художественный образ. Для него характерен синтез европейских техник, приемов и средств выразительности китайской живописи. Живопись приобрела глубину, образность, новое содержание.

* * *

Белорусская живопись на протяжении своего исторического развития сформировала собственную художественную школу, основанную на традициях белорусского народа, характере, мировоззрении и специфике историко-культурного развития страны. Значительную роль в формировании современного искусства сыграл реализм как художественное направление и творческий метод. Традиции критического реализма, заложенные художниками-передвижниками, нашли

развитие в последующие периоды. Именно реализм на протяжении XX–XXI вв. стал ведущим художественным направлением белорусской живописи и непосредственно влиял на формирование художественного образа. Сегодня белорусская живопись стилистически разнопланова, но в то же время реализм продолжает занимать в ней важное место.

Одна из главных особенностей формирования художественного образа в современной живописи Беларуси состоит в тесном взаимодействии различных художественных направлений: реализма, импрессионизма, экспрессионизма, сюрреализма, абстракционизма и т. д. Природа современного искусства эклектична, и это дает возможность художнику при воплощении замысла и создании художественного образа использовать приемы и формы различных стилевых направлений, течений в одном произведении. Художественный образ основан на традициях, которые наиболее ярко воплотились в таких жанрах, как исторический, пейзаж, натюрморт, портрет.

Белорусская живопись основана на давних традициях. «В контексте современного искусства, отданного бесконечным экспериментам, белорусские художники воспринимаются чаще всего традиционалистами», – отмечает искусствовед Н. В. Шарангович [77, с. 6]. Но в то же время художественный образ отражает современную картину мира. «Столкновение реальности традиционной формы подачи живописной композиции с современным содержанием приводит к ощущению своеобразной ирреальности события, двойственного впечатления от взаимного временного напластования и взаимодействия культурных эпох в картине», – утверждает доктор искусствоведения В. И. Жук [75]. Худож-

ник, создавая произведение искусства, использует традиционную реалистическую форму и дополняет ее метафорами, символами и аллегориями.

«Современное искусство не может ограничиваться только модерновыми результатами творчества, а свободно интерпретирует без категоричных отрицаний живописное наследие всех времен и стилей» [77, с. 6]. Художники не пытаются буквально копировать реальность, а при помощи знаков, метафор, различного рода условностей создают собственный художественный образ, передают свою «субъективную реальность». В своих живописных работах они используют коллаж, соединяют разнородные элементы, проводят параллели и ассоциации с различными философскими идеями.

Конвенциональный художественный образ создается в произведениях таких художников, как И. А. и Е. Н. Бархатковы, Л. В. Гомонов, Л. А. Дударенко, Н. И. Исаёнок, К. К. Качан, В. П. и П. В. Маслениковы, М. В. Нестерук, В. Ф. Шкарубо и др. В своих произведениях белорусские мастера, следуя традиции, применяют и условные приемы, создавая авторский образ.

Традиционный художественный образ на основе реалистической передачи окружающего мира характерен для работ таких мастеров, как Н. В. Ливенцева («Портрет художника Нинель Счастной», 2011), В. Я. Сулковский («Ледоход на Болдуке. Войскуны», 2011), А. С. Шиёнок («Весенний разлив», 1996), И. А. Бархатков. Образ сочетает в себе лиризм и национальный колорит, которые тесно связаны с такими техническими приемами, как четкость силуэтов, «скульптурная» лепка формы, ясность построения композиции.

При создании образа современные белорусские живописцы в своих работах зачастую сочетают приемы различных художественных направлений. Так, черты реализма и импрессионизма присутствуют в образах И. А. и Е. Н. Бархатковых, Н. И. Исаёнка, К. К. Качана. Основываясь на натуральных впечатлениях, художники используют естественные цветовые соотношения, соблюдают пропорции природы и в то же время воплощают образ в свободной этюдной манере. Данный подход к созданию образа наиболее активно используется в таких традиционных жанрах, как пейзаж, натюрморт, портрет.

Одним из наиболее последовательных реалистов в современной белорусской пейзажной живописи является Игорь Антонович Бархатков (род. 1958). Его работы правдивы по отношению к природе, точно передают состояние природы, глубоко эмоциональны, в них чувствуется любовь к родной земле и природе. Художник обладает тонким чувством цвета. Так, в работе «Поздняя осень» (2011) реалистически написанный пейзаж передает реальное состояние природы поздней осенью при облачной погоде. Подробно и реалистично изображены дерево, силуэты пасущихся в поле лошадей. В картине ощущается глубина пространства, движение облаков. Опавшая листва на переднем плане и небо написаны свободно. Этот образ создается благодаря широким мазкам, особому расположению кисти относительно изображенного.

Реалистичная манера письма И. А. Бархаткова достаточно сдержанная по цвету, строгая, детализированная («Забывтый крест» (рис. 2.1.28), «Ноябрь», обе 1993) – художник близок к чистому реализму.



Рис. 2.1.28. И. А. Бархатков. «Забытый крест». 1993 г.

Сочетание реализма с приемами романтизма свойственно творчеству Егора Егоровича Батальонка (род. 1946), который для создания образа использует гладкое письмо, мягкие цветовые переходы, легкую дымку, идеализируя образ и округляя форму («Последняя осень», 2010). Особый, чувственный мир образов, создается мастером с помощью игры света и тени, динамики композиции. В пейзажах и натюрмортах мастера отражено мировоззрение белорусов, их характер и мироощущение. Через созерцательность, мелодичность и гармонию каждой отдельной работы художник создает конвенциональный образ окружающего его мира.

Натюрморты Владимира Павловича Ходоровича (род. 1947) всегда наполнены белорусским национальным колоритом, в них присутствуют характерные атрибуты белорусской деревни: рушники с национальным орнаментом, кувшины, полевые цветы («Натюрморт с мотыльком», 2003 (рис. 2.1.29));

«Мед», 2004; «Ромашки», 2004). В его работах чувствуется любовь к родной земле, душевная теплота. Пейзажи В. П. Ходоровича мягкие по цвету, лиричные («Деревня Вязынка. Родной дом Я. Купалы», 2008; «Успокоение», 2008). Художник находит философскую глубину в простых вещах («Хлеб», 2009; «Каждодневное – извечное», 2011).



Рис. 2.1.29. В. П. Ходорович. «Натюрморт с мотыльком». 2003 г.

Точно передавая тональные и цветовые отношения, свет, глубину пространства, Николай Иосифович Исаёнок (род. 1947) пишет работы с натуры, формируя образ импрессионистическими приемами. Его работам присущ крупный плотный мазок, этюдность, отсутствие мелких деталей («Подсол-

нухи», 2007; «Черневичи. Зимняя дорога», 1998). Художник виртуозно владеет цветовой драматургией полотна. Н. И. Исаёнок – истинный лирик, отдающий предпочтение волшебной поэзии уютных и неброских уголков белорусской природы: «Быть национальным – значит ежедневно насыщаться от той земли, на которой живешь, и свое восхищение ежедневно отображать на холсте» [100].

Нонконвенциональный образ в современной белорусской живописи создается художниками на основе сочетания реалистического начала с абстрактными, фигуративными, сюрреалистическими приемами. Творческие решения направлены на создание глубокого авторского художественного образа.

Один из наиболее значимых художников, работающих в этом направлении, – Виктор Владимирович Альшевский (род. 1953). При создании образа художник сочетает реалистически написанные фигуры и предметы с условным пространством, созданным на основе коллажа. В. В. Альшевский совмещает в условном пространстве разнородные элементы: богатую декоративность, геометрические формы, большие яркие одноцветные плоскости, необычный сюжет. В картинах смешиваются различные эпохи и артефакты, символы и знаки, гармоничные образы, наделенные особым смыслом (рис. 2.1.30).

Особое влияние на творчество данного художника оказал сюрреализм, который в его картинах сочетается с реалистическими тенденциями. Предельно реалистично передаются отдельная фигура (особенно лицо и руки), архитектурные объекты. Фон же картины остается условным, и эта условность задает композицию и ритм произведения. Живописная экспрессия, множество ярких цветов, эффектность, легкость,

гармоничность создают хорошо узнаваемый авторский художественный образ.



Рис. 2.1.30. В. В. Альшевский. «Минский Колизей». 2014 г.

Сюрреализм оказал влияние на творчество таких мастеров белорусской живописи, как Н. М. Селещук (рис. 2.1.31), В. В. Альшевский, В. А. Губарев, С. В. Римашевский, С. А. Малишевский, Г. С. Скрипниченко, В. А. Товстик и др. Эклектичное сочетание реализма, сюрреализма и нового художественного видения проявилось и в новом образном решении. Художники запечатлевают сны и фантазии, мечты в документально-достоверном виде, обращаясь к подсознанию, сверхчувственной реальности.



Рис. 2.1.31. Н. М. Селешук. «Дорога домой». 1996 г.

Нонконвенциональный художественный образ основывается на сочетании реалистически написанных фигур и предметов и абстрактного декоративного фона. Создавая авторский образ, художники опираются на колорит и ритм

композиции, условное пространство, в котором парят фигуры. Такое сочетание реального и абстрактного присуще работам В. В. Альшевского, С. Н. Сотникова, О. Д. Костогрыза, Л. А. Дударенко, В. Л. Зинкевича, Н. В. Киреева, В. В. Кожуха, В. А. Товстика и мн. др.

2.2. Специфика художественного образа в театральном искусстве

Искусство обладает многогранностью и многообразием, основанном на сложности и многомерности окружающей действительности. Главенствующее положение в теории и истории искусства, отражающее взаимоотношения явлений действительности, занимает художественный образ. Однако до настоящего времени художественный образ не являлся объектом научного исследования в театральном искусстве.

Как любой вид искусства, театральное искусство обладает своими особыми признаками и средствами выразительности. Театр – это искусство синтетическое. Художественное произведение складывается на основе синтеза различных видов искусства: литературы, архитектуры, живописи, музыки, декоративно-прикладного искусства и др. Театр – это также искусство коллективное: театральное произведение (спектакль) строится на основе текста пьесы, работы режиссера, актера, художника, композитора и других работников сцены.

В театральном искусстве художественный образ создается конкретным изобразительным рядом. Режиссер с помощью сценических элементов изображает то, что он хочет до-

нести до зрителя. Каждый театральный образ порождает в нашем сознании целый комплекс ассоциаций, индивидуальных представлений, образов, переживаний, но для зрителя он существует потому, что воплощен на сцене выразительными средствами театрального искусства. Художественный образ в театре изобразим и включает в себя как пластическую, звуковую, материальную составляющую, так и духовную часть.

В то же время художественный образ в театральном искусстве неотделим от синтетической природы самого театрального искусства. Спектакль является живым процессом и результатом творчества, где в единое целое соединяются средства выразительности различных видов искусства и творчество драматурга, режиссера и актера. Можно отметить, что художественный образ в театре состоит из нескольких взаимосвязанных образов: творческого образа, созданного драматургом; образа, рожденного творческим союзом режиссера и актера; образа, рожденного в сознании зрителя. Именно соединение в единое целое данных составляющих художественного процесса и формирует художественный образ спектакля, чем и объясняется синтетическая сущность самого театрального искусства.

Сложность художественного образа в театральном искусстве состоит в том, что структура образа формируется под непосредственным влиянием личности режиссера и артиста, современной историко-культурной ситуации, которая способствуют формированию различных интерпретаций драматургического произведения в различные исторические периоды. Художественный образ, созданный драматургом, может отличаться от образа, созданного режиссером и актером, что наиболее заметно в постановке классических произведений.

Так, в таких театрах, как Национальный академический театр имени Янки Купалы, Белорусский государственный молодежный театр, Белорусский государственный театр кукол (г. Минск), поставлена пьеса А. П. Чехова «Чайка», и каждый из трех спектаклей имеет свой сложный и неповторимый образ. В каждом спектакле раскрывается сложная структура художественного образа, основанная на сплоченной работе всех участников творческого процесса.

Формирование целостного художественного образа связано с коллективным творческим процессом всех создателей спектакля: от рабочего сцены, осветителя, декоратора до режиссера и исполнителя главной роли. Основа художественного образа в театральном искусстве – игра актера, которая создается словом, пластикой актера и собственно сценическим действием, дополненным гримом, декорациями и т. д.

Театр – это вид искусства, в котором актеры различными средствами – диалогами, пением, пластикой – передают определенный сюжет или ситуацию. Существуют различные виды театральных представлений, среди наиболее распространенных – драматический спектакль, опера, балет, мюзикл, кукольный спектакль. В узком смысле театр представляет собой совокупность уникальных театральных форм, возникших в различных культурных условиях, со своими самобытными традициями и оригинальной структурой. Каждая нация, народ создают свою неповторимую театральную культуру, например, западноевропейский театр, китайская традиционная музыкальная драма, индийские пьесы на санскрите, японские театры ногаку, кабуки и т. д.

Художественный образ представляет собой единство объективного, то есть действительности, отраженной в обра-

зе, и субъективного, то есть отражение личности художника, социальных, исторических, культурных явлений эпохи, национальных черт, таланта и т. д. Традиционный художественный образ опирается на сложившиеся веками традиции и менталитет народа, основывается на историческом анализе и синтезе множества жизненных явлений, он всегда обобщает существенные свойства жизненных явлений в индивидуальной эстетической форме. Именно с традицией, сложившейся на протяжении многих тысячелетий, связана трактовка традиционного художественного образа в китайском национальном театре. Зритель силой воображения дополняет и конкретизирует то, что происходит на сцене: когда в спектакле отсутствуют декорации, бутафория, на сцене одновременно может разыгрываться несколько сцен, которые по содержанию пьесы происходят в разное время и в разном месте. Традиционный художественный образ отражает национальный характер народа и выявляет его специфические черты. Благодаря созданию и сохранению традиционного художественного образа автор произведения искусства раскрывает правдивую, типическую картину жизни, ее закономерности и многообразие. В процессе типизации художник отбирает и осмысливает жизненный материал и на его основе создает целостный, прекрасный, эмоционально-действенный художественный образ.

До начала Нового времени, когда Китай соприкоснулся с западной культурой, в стране не было театральной традиции в западном понимании (речь идет в основном о драматическом спектакле), существовала лишь театральная форма традиционной музыкальной драмы, которая представляла собой синтез музыки, пения, танца, боевого и циркового искусства.

Как отмечает В. В. Малявин: «Традиционный китайский театр вдохновлялся поиском человеком своей маски как знака недостижимого Другого. Он отнюдь не был театром в смысле греческого “театрон”, то есть зрелищем, предназначенным для отстраненного созерцания. Он осмыслялся как “игра”, “развлечения” (*си*) – стихия игрового действия как стилизации опыта. Он был призван обозначить, внушить нечто неявленное – бытийственную глубину метаморфозы, не оправдываемой ни ее видимыми образами, ни даже каким-либо отвлеченным принципом проявлений» [65, с. 390].

В китайской культуре театр не носил реалистический характер, а театральные образы были предельно стилизованы. Особое место в театральной культуре отводилось теневому и кукольному театру, где условность преобладала над актерской игрой. «Концепция театра в Китае была самым тесным образом связана с философией “одного превращения” бытия. Театр, по китайским представлениям, есть зрелище “неуловимо-утонченных” метаморфоз творческой Воли, сокрытых в истоке чувств. Для китайцев театральная игра относилась к области *немыслимого*, только предвосхищаемого, иначе говоря, – к миру сна и страсти, в которых кристаллизуется судьба человека» [Там же].

Автор конца XVI – нач. XVII в., театрал Пань Чжихэн «восхвалял рождаемое театральным представлением чувство как стихию, объединяющую жизнь и смерть и уносящую в мир божественной просветленности» [Там же, с. 391].

Театр отличался стилистическим единством, но это единство раскрывается в крайнем разнообразии форм, которое, в свою очередь, подчиняется определенной иерархии культурных типов.

Простонародный, сравнительно примитивный театр отличался скудостью актерских амплуа и сохранял прочные связи с религиозными обрядами [Там же, с. 392].

В отличие от западноевропейского театра, китайское театральное искусство, с одной стороны, консервативно и ритуализировано, когда речь идет о традиционном театре, основанном на императорской театральной традиции, например, *пекинская опера* (京剧); с другой – более синтетично, когда речь идет о таких китайских театрах, как, например, *нанкинский байцзюй* (南京白局), который совмещает в себе элементы театра, филармонии, цирка. Помимо этого, в Китае существуют театры с особым сценическим инструментарием. Это театры теней, поз, «живых» марионеток, императорских ритуалов, в которых сценические традиции восходят к древнекитайской эпохе. Спектакли таких театров отличаются особой экзотикой, символизмом, смысловой нагрузкой и необычностью сценического исполнения с точки зрения европейского зрителя.

В настоящее время в искусствоведении наблюдается особый интерес к богатому художественному, в том числе и театральному, наследию Китая, к его истории, новым формам, сложившимся в XX в. под влиянием западноевропейского искусства. Театральное искусство Китая по праву считается национальным достоянием, значительные успехи которого известны далеко за пределами страны. Являясь уникальным феноменом мирового искусства, театр поражает своей неповторимой красотой, самобытной образностью, жанровым разнообразием, высочайшим мастерством артистов, совершенством их исполнительской техники.

Театр Китая представляет собой исторически сложившийся феномен китайской художественной культуры, в котором в синтетическом единстве соединились пение, декламации, диалоги, инструментальная музыка, танец, пантомима, цирковые (акробатические) номера и боевые трюки. Особое развитие получил музыкальный театр, который на протяжении многовекового развития выработал характерные черты и сформировал собственные художественные формы и жанровые разновидности. Китайский театр отражает национальные черты народа – ум, мужество, трудолюбие, надежду на счастливую жизнь, уверенность в завтрашнем дне.

Исследователь И. В. Гайда отмечает: «Для китайского театра характерно сочетание изобразительного, музыкального, танцевального и циркового искусства. Изобразительное искусство в китайском театре находит свое выражение и в традиционном сочетании красок, и в традиционных картинных позах актеров, и в подчеркнутом изяществе движений и жестов актеров, словно сошедших с полотен картин в стиле гошуа. Влияние циркового искусства очевидно в батальных сценах, в значительной мере построенных на акробатике и жонглировании. Своеобразна роль музыки в спектакле. Она равноправна с остальными элементами, но при этом выполняет функцию дирижера и ведущего, солиста и аккомпаниатора» [101, с. 5].

Вместе с тем театральное искусство Китая исследовано достаточно фрагментарно. Отдельные работы посвящены жанровой типологии и изучению истории развития того либо иного жанра и т. п. Не существует масштабного исследования, посвященного выявлению национального своеобразия и особенностей развития художественного образа в китайском театральном искусстве.

Особое внимание китайские исследователи уделяли музыкальному театру. В исследованиях «История китайского театра» Чжоу Хуабинь и Чжу Ляньцзюнь [102], Чжун Тянь и Шень И [103] рассмотрены общие вопросы зарождения и становления театра на территории Китая. Исследователь Тао Цзюньци в работе «Репертуар пекинской оперы» [104] на конкретных примерах рассмотрел эволюцию пекинской оперы в рамках истории музыкального театра, значительное внимание уделено способам и приемам актерской игры, типам и формам арий, репертуару образов.

Китайский театр всегда сохранял черты народного театра, где ведущее положение занимала музыка, песенная и танцевальная. Именно музыка формирует художественный образ спектакля и дополняет актерскую игру, раскрывает сюжет спектакля. «Музыкальная сторона китайского классического театра отличается неразрывным единством звука, слова и танца. Круг образов, настроений, приемов актерской игры характеризуется определенным типом мелодики, ритмики, составом оркестра, оживляющих действие. Особенно велика роль ударных инструментов, которые призваны усиливать сценическую игру и выразительность движения актеров, концентрировать на этом внимание зрителей» [68, с. 56].

Необходимо отметить, что театральная традиция Китая является одной из древнейших и богатейших в мире. Китайское театральное искусство включает в себя более 300 видов локальной оперы, теневой, кукольный театр, новую (разговорную) драму, оперу европейского типа.

Самым распространенным видом театрального искусства в Китае является пекинская опера, которая начала формироваться в XII в. и благодаря постоянному развитию, обогаще-

нию и обновлению дошла до наших дней. Вершиной развития музыкального театрального искусства стало открытие в Пекине в конце XVIII в. театра «Цзинси». В пекинской опере сформировался традиционный художественный образ, который существует и в настоящее время.

Пекинская опера объединила в себе элементы музыки, пения, диалога, танца, акробатики и боевого искусства со сложной техникой воплощения. Особое внимание уделяется актерской игре. Это связано с тем, что сюжет представления, как правило, основывается на народных сказаниях, популярных рассказах, повестях, романах и хорошо известен зрителю. Зритель приходит в театр, чтобы насладиться актерской игрой и мастерством исполнения.

Для создания образа исполнители строго следуют сложившимся и ставшими традиционными канонам. Важную роль при формировании целостного образа спектакля играют актерские амплуа. В традиционной пекинской опере все персонажи делятся на четыре категории: *шэн* (生) – герой; *дань* (旦) – героиня; *цин* (净) – мужской персонаж с раскрашенным лицом; *чоу* (丑) – комический персонаж. Каждый персонаж имеет свой «голос»: в зависимости от характера роли актер поет либо естественным голосом, либо фальцетом. В традиционном китайском театре женские роли исполняют мужчины, и эти партии поются фальцетом. Партии юношей – персонажей, пришедших из драмы куньцзюй, – также исполняются фальцетом. Для каждого амплуа разработаны строгие комплексы изобразительно-выразительных приемов. В Китае вплоть до начала XX в. отсутствовали смешанные труппы. Женщины не имели права выступать вместе с мужчинами. В женских труппах все роли исполнялись женщинами, и

наоборот – в мужских женские роли играли мужчины. Согласно китайской традиции, только мужчина способен понять и выразить женскую сущность, красоту ее души и тела [69, с. 86] (рис. 2.2.1).



Рис. 2.2.1. Сцена из спектакля пекинской оперы
«Чжун Куй выдает сестру замуж»

При создании образа в пекинской опере актеры стремились к совершенствованию техники пения и актерского мастерства, традиционно перенимая мастерство у своих наставников. Выдающимся исполнителем женских ролей в театре пекинской оперы был Мэй Ланьфан (1894–1961). Он создал особые приемы движений и мимики, в частности, выразительных взглядов, движений кистей рук, которые были направлены на раскрытие создаваемого образа. Вокальные традиции легли в основу созданной мастером исполнитель-

ской школы, имевшей множество последователей. Мэй Ланьфан гастролировал во многих странах мира, в том числе и в СССР. Его мастерство высоко оценивал К. С. Станиславский. Последователями Мэй Ланьфана были такие известные китайские актеры, как Чэнь Яньцю, Чжоу Синьфан, Ма Ляньлян, Тань Фуин, Гай Цзяотянь, Сяо Чанхуа, Чжан Цзюньцю и Юань Шихай, которые продолжили традиции исполнительского мастерства актеров пекинской оперы.

Преемственность поколений была важна для оперного театра. «Уже с детства решалась судьба будущего актера, и прежде всего выбор его амплуа. Мальчика отдавали в труппу к одному из старших актеров, от которого он узнавал все тайны актерского мастерства. С голоса и жеста актера мальчик заучивал будущий репертуар, копировал движения и позы, запоминал мизансцены. Воспитатель становился образцом для подражания до тех пор, пока юный артист сам не чувствовал необходимости проложить собственный путь в искусстве. И будучи самостоятельным, он внимательно и уже осознанно следил за игрой более опытных исполнителей, шлифуя свою творческую манеру» [105, с. 106]. Таким образом складывались школы актерского мастерства, в которых молодые актеры осваивали основные принципы формирования художественного образа на основе актерской выразительности и сценического воплощения.

Для традиционной китайской драмы характерна свободная трактовка времени и места действия происходящих на сцене событий, вымышленный, предельно условный характер декораций, а также формализация отдельных сценических и исполнительских приемов.

Символизм присутствует и в реквизите, и в гриме. Так, например, особые передвижения по сцене изображают вход или выход из помещения, спуск или подъем по лестнице, переправу через реку, скачку верхом и т. д. Стол, стул, скамья могут символизировать гору или неприступную крепость; красный платок, накинутый на шапку или лицо, – смерть героя; лопатка или весло в руках персонажа означает, что он плывет по морю или реке. Обстановка, переданная условно через движения актера, зачастую производит большее впечатление, чем реквизит и декорации (рис. 2.2.2).



Рис. 2.2.2. Сцена из спектакля пекинской оперы
«Хитрость с пустой крепостью»

Символическим является и актерский грим, который передает характер и типаж персонажа, например, черное лицо – честность и неподкупность, синее – иностранец и т. д. Цвет костюмов также наделен символикой, с его помощью передаются характер, настроение персонажа, при-

надлежность его к определенному классу, сословию. Так, красный цвет символизирует радость, белый – траур, черный – честность, желтый – принадлежность к императорскому двору и т. д. Комбинация нескольких цветов передает многогранность или противоречивость характера персонажа. Также для наглядности и яркости создаваемого образа в спектаклях пекинской оперы используют красочные, с использованием в оформлении гипербол костюмы императорских династий. В большинстве случаев костюмы расшиты яркими узорчатыми рисунками с многочисленными вставками, изображающими птиц, зверей, драконов, иероглифы [106, с. 68] (рис. 2.2.3).



Рис. 2.2.3. Сцена из спектакля пекинской оперы «Собрание героев»

Художественный образ создается как на сцене, так и в восприятии зрителя. В традиционном китайском театре он основывается на приеме домысливания, без которого невозможно понимание игры с воображаемыми предметами в предполагаемых обстоятельствах. Придя на спектакль, зритель с помощью символов и условностей вовлекается в игру, которая оказывает на него сильнейшее эмоциональное воздействие. Зритель активно реагирует на происходящее на сцене и, по сути, вовлекается в процесс игры. Активное и творческое участие способствует созданию неповторимого художественного образа спектакля. Созданное настроение, погружение в суть предполагаемых обстоятельств и знание сюжета художественного произведения, являющегося основой постановки, определяют характер театрального спектакля.

Пекинская опера славится отточенными приемами вокального мастерства, которые основаны на речи и пении. Речитатив как часть речи использовался для характеристики особо значимых персонажей спектакля, а простая разговорная речь использовалась молодыми героями и комичными персонажами. Пение основывалось на мелодиях оперы куньцзюй и народных песнях различных провинций.

В пекинской опере значительное место, наряду с пением, занимает оркестровая музыка, где ударные инструменты выступают своеобразным ритмичным аккомпанементом. Ударные, струнные и щипковые инструменты создают громкие, ритмичные, возбужденные, мягкие звуки, которые вместе с актерской игрой передают чувства героев.

В неизменном виде остается репертуар традиционной пекинской оперы, который состоит из более тысячи сюжетов. В настоящее время на сцене представлено около 200 сюжетов,

причем сами сюжеты на протяжении веков практически остаются без изменений. Например, в опере «Хитрость с пустой крепостью» изображается мудрый стратег Чжугэ Лян, ловко побеждающий своего противника Сыма И; в «Собрании героев» показано, как армии царств У и Шу разбивают армию царства Вэй у Красной скалы на реке Янцзы; герой оперы «Месть рыбака» (рис. 2.2.4) Сяо Энь убивает продажного чиновника; в «Тройной развилке» молодой офицер и хозяин постоялого двора в темноте, не узнав друг друга, стали драться, стремясь защитить китайского генерала-патриота Цзяо Цзяня; сюжет оперы «Дебош в небесном дворце» основан на древнем китайском предании о том, как Царь обезьян съедает персики бессмертия Нефритового владыки и побеждает небесное воинство [107].



Рис. 2.2.4. Сцена из спектакля пекинской оперы «Месть рыбака»

Традиционный китайский театр, основанный на классической актерской игре и тесно связанный с историческим прошлым и национальной культурой, продолжает играть значительную роль не только в китайской, но и в мировой художественной культуре. Пекинская опера, в свою очередь, стала визитной карточкой китайской культуры. Народные верования, историческое прошлое, современная действительность, идеология и психология китайского народа со всей полнотой и многообразием переданы в спектаклях пекинской оперы. Образы людей прошлого и настоящего, характерные черты и взгляды, отношение к окружающей среде создают ощущение целостности, устойчивости, целостности и рациональности в изображенном на сцене мире.

Пекинская опера создала и создает свой особенный художественный образ, который на протяжении веков мало подвергался изменениям, неизменными остаются средства выразительности, формы и характерные приемы, использованные для создания образа. Идеино-эстетический комплекс пекинской оперы также остается неизменным.

В совершенствовании унаследованных из прошлого художественных средств нашел свое проявление творческий гений народа, создавшего искусство пекинской оперы. Через понимание пекинской оперы происходит понимание символики цвета и традиций и даже проверяется принадлежность к культуре.

Для зрителей, несведущих в тонкостях пекинской оперы, остаются непонятными многие, сугубо специфические атрибуты представления. Вопросы, возникающие при ее просмотре, касаются знания истории, обычаев, культуры и общественных устоев Китая.

Так, театральной эстетике пекинской оперы свойственны парадность и пышность, некоторая декоративность и условность (рис. 2.2.5). Она не имеет себе равных по богатству сценического репертуара, числу исполнителей, количеству зрителей и, конечно, по воздействию на общество. Сквозь века она сохранила художественную и познавательную ценность для мировой культуры.



Рис. 2.2.5. Сцена из спектакля пекинской оперы
«Дебош в Небесном дворце»

Не менее популярным видом театрального искусства в Китае, помимо пекинской оперы, является традиционный китайский театр. Характерная особенность актерского искусства китайского театра – игра с воображаемыми предметами,

аллегорическое использование предметов театрального реквизита. Пространство сцены в постановках делится на две части. Одна – по кругу просцениума – изображает место действия вне помещения, например, улицу. Другая – внутренний квадрат сцены – помещение в доме, дворце. Герой делает шаг – это значит, что он выходит за пределы дома; взбирается на стол – оказывается на возвышенности; взмах плеткой – мчится на лошади; двое актеров на освещенной сцене пытаются найти друг друга и промахиваются – действие происходит в темноте [108, с. 267].

Неповторимое своеобразие традиционного китайского театра связано с тем, что в нем отсутствовала принятая у европейцев дифференциация на жанры. Актер такого театра должен владеть в равной степени искусством сценической речи и пения, жеста, пантомимы, танца, элементами боевого искусства, акробатики. Отсутствие сцены-коробки в таком театре породило особые приемы сценической выразительности. Выступая на открытой площадке, актер достигает тесного контакта со зрителем. Необходимость предельно концентрировать внимание публики (так, в старом китайском театре зрители могли во время представления пить чай), обширность аудитории, незамкнутость пространства породили необычные акценты исполнения, а отсутствие декораций, в свою очередь, также требовало от актера большого мастерства игры с воображаемыми предметами. Актер, игравший в одном амплуа, овладевший в совершенстве определенной техникой исполнения, очень редко мог перейти в другое амплуа. Каждая группа ролей имеет разработанные до мельчайших подробностей, закрепленные вековой традицией приемы сценической выразительности. Совершенствование и разви-

тие традиции было возможно только в строго определенных границах. Поэтому для актеров традиционного китайского театра было столь важно овладеть ритмически организованной речью, точным сценическим движением, когда с помощью языка жестов (身段) актер ведет диалог.

Пластика актера традиционного китайского театра отточена в позах. Движение героя определяется не столько сюжетными особенностями пьесы, сколько показывает его характер и общественное положение. В китайском театре, например, положительный гражданский персонаж при ходьбе выбрасывает нестигающиеся ноги в стороны и при этом поглаживает бороду; положительный герой военный ходит «тигровыми шагами» (虎步) – как бы скользит и застывает на месте, ускоряя темп движения во время ухода со сцены; «почтенная дама» при ходьбе не должна отделять от сцены ног; «обольстительная красавица» переступает, плотно сжав колени; «комик» обладает торопливой и крадущейся походкой [68, с. 79].

В традиционном китайском театре большое внимание уделяется психологической разработке ролей, но психологизм восточного театра существенно отличается от европейского. Актеры китайского театра должны владеть искусством внешнего выражения чувств. Китайская традиционная театральная теория предлагает восемь психологических состояний (*па-син*), каждому из которых соответствует определенная манера поведения. Например, для знатного – вид внушительный, взгляд прямой, голос низкий, походка важная; богатого – вид довольный, голос мягкий, глаза улыбающиеся; бедного – вид удрученный, взгляд неподвижный, сутулость; низкого – вид добродушный, взгляд искоса, плечи приподня-

ты, походка быстрая; глупого – вид глупый, глаза вытаращены, рот разинут, мотание головой; безумного – вид гневный, взгляд безучастный, кричит и смеется, двигается беспорядочно; больного – вид изнуренный, глаза слезящиеся, тяжелое дыхание, трясущееся тело; пьяного – вид усталый, глаза мутные, тело обмякшее, ноги неподатливые.

Традиционный китайский театр – один из самых развитых видов восточного искусства, в котором, в отличие от европейского, принцип новаторства никогда не был главным. Но это не значит, что современный китайский театр не модифицируется – просто изменения в нем происходят медленно, согласно китайской традиции.

Классический китайский театр отражает национальные черты китайского народа и отличается высокой и разнообразной техникой сценического мастерства, широчайшим набором приемов, разнообразной гаммой условных жанров.

Художественный образ в театре основывается на непосредственном и глубоком знании жизни, умении типизировать и в то же время эстетически воспринимать окружающий мир и воздействовать на чувства человека. Именно сила воздействия художественного образа определяется его эстетическими качествами. В художественно образе передается не только определенный факт, но и его смысл, выражается обобщение. Наиболее высокий уровень обобщения характерен для традиционного художественного образа, формирование которого обусловлено историческими условиями развития, менталитетом народа (нации), и такой образ сохраняет наибольшую степень обобщения и свое значение для последующих поколений.

Художественный образ – это изображение действительности в искусстве, которое сочетает в себе реальную картину и обобщение, выражение типических, существенных черт изображаемого явления. Художественный образ представляет собой единство объективного, то есть действительности, отраженной в художественном образе, и субъективного, то есть личности художника, социальных, исторических, культурных явлений эпохи, национальных черт, особенностей таланта и т. д. Любой художественный образ содержит в себе индивидуальные черты автора, традиционный художественный образ опирается на сложившиеся веками традиции и менталитет народа.

Именно с традицией, сложившейся на протяжении многих тысячелетий, связана трактовка традиционного художественного образа в китайском национальном театре. Зритель силой воображения дополняет и конкретизирует то, что происходит на сцене. Когда спектакль не оформляется декорациями, бутафорией, на сцене одновременно может разыгрываться несколько сцен, которые по содержанию пьесы происходят в разное время и в разном месте. Традиционный художественный образ отражает национальный характер народа и выявляет его специфические черты. Благодаря созданию и сохранению традиционного художественного образа автор произведения искусства раскрывает правдивую, типическую картину жизни, ее закономерности, ее многообразие. В процессе типизации художник отбирает и осмысливает жизненный материал и на его основе создает целостный, прекрасный, эмоционально-действенный художественный образ.

Как было отмечено выше, любой художественный образ основывается на изображении. В театральном искусстве худо-

жественный образ создается конкретным изобразительным рядом. Сценическими элементами автор изображает то, что он хочет донести до зрителя. Каждый театральный образ порождает в сознании зрителя целый комплекс ассоциаций, индивидуальных представлений, образов, переживаний, но для зрителя он существует потому, что воплощен на сцене выразительными средствами театрального искусства. Художественный образ в театре изобразим и включает в себя как пластическую, звуковую, материальную составляющие, так и духовную часть.

В данном случае важно отметить, что главной функцией изображения является репрезентативность. Она заключается в том, что человек осознает предметный характер оригинала и получает о нем наглядную информацию. Репрезентативность путем представления объекта дает возможность выявить не только особенности конкретно взятого, но и определить типическое для художественного образа.

Репрезентация художественного образа в современном культурном пространстве способствует познанию искусства, через которое происходит формирование личности, активизируются и развиваются духовные способности человека. «Искусство выработало свой язык – язык художественных образов, который представляет собой способ и продукт, процесс и результат эстетического познания мира художником. Он этот мир открывает заново и говорит о своих открытиях с каждым из нас в отдельности и сразу со всем человечеством, сию минуту и во все грядущие века», – отмечает Е. С. Левин [109, с. 152].

Представляя единство общего и частного, типического и индивидуального, конкретного и исторического, формы и содержания, художественный образ находится в постоянном поле зрения как создателей произведений искусства, так и

критиков, зрителей, слушателей и т. д. Репрезентация традиционного художественного образа должна способствовать более полному пониманию всех видов и жанров искусства, следовательно – постижению искусства как живого развивающегося процесса в его исторической взаимосвязи и взаимообусловленности.

В настоящее время в условиях глобализации актуализируется проблема сохранения традиций национальной культуры и в то же время – формирования единого международного социокультурного пространства. Условия современного социально-экономического развития требуют участия широких масс населения в общественной жизни, формирования активной жизненной позиции личности. В этом процессе репрезентация традиционного художественного образа играет решающую роль в создании нового отношения индивидуального потребителя к художественным ценностям, политическим и общественным идеям и их общественному функционированию, что, в свою очередь, будет способствовать обновлению и совершенствованию художественной культуры, стимулировать интерес к историческому наследию и современному искусству.

Опера, танец, пантомима, трагедия, комедия, боевые искусства и акробатика, высокая исполнительская техника, литературный язык и разговорные диалоги объединены в единое целое и представляют собой высшее достижение традиционного театрального искусства Китая. Сюжеты пьес и характеры героев раскрывают менталитет народа, неразрывно связаны с природой, литературой и культурой страны.

В настоящее время пекинская опера – крупнейший в Китае вид театрального искусства, который не знает себе равных

по богатству сценического репертуара, числу исполнителей, количеству зрителей, а также глубокому влиянию на общество. Впитав музыкальные традиции западноевропейского оперного искусства, современная китайская опера приобрела черты, сближающие ее с оперой Запада.

Собственно драматический театр в его европейском трактовке сформировался в Китае в начале XX в. и получил название «новая драма» (*синьцзюй*), впоследствии его стали называть «разговорная драма» (*хуацзюй*).

Еще в 80-х гг. XIX в. в Шанхае были поставлены первые спектакли хуацзюй, которые основывались на отечественной и зарубежной драматургии, но в то же время являлись злободневными и отражали современную жизнь китайского общества. Значительное влияние на формирование хуацзюй оказала западноевропейская культура, которая благодаря деятельности миссионеров, студентов, путешественников начинает широко распространяться в Китае.

В 1907 г. несколько китайских студентов, обучавшихся в Японии, создали сценический коллектив «Чунъюшэ», который поставил в Токио фрагменты «Дамы с камелиями» А. Дюма-сына. В этом же году в Шанхае для постановки и исполнения драматических спектаклей был основан другой сценический коллектив – «Чуньяншэ». Так, в Китае этот коллектив поставил пьесу «Хижина дяди Тома» по книге американской писательницы Г. Бичер-Стоу, и в дальнейшем именно он и стал ассоциироваться в Китае с западным театром.

В 20-х гг. XX в. значительное влияние на формирование драматического театра Китая оказал западноевропейский театр, и, в первую очередь, такие направления, как реализм и экспрессионизм. Необходимо отметить, что для страны, где

традиционным на протяжении веков считался оперный театр, реализм воспринимался как авангардное направление. Одной из первых реалистических постановок стала трилогия «Гроза», «Восход» и «Поле», написанная в 1934–1937 гг. известным китайским драматургом Цао Юй (1910–1996). С начала XX в. в театральную систему Китая постепенно проникают основные принципы театральной системы К. С. Станиславского. Цао Юй, возглавивший в 1949 г. Народный театр Пекина, стремился освоить русские классические традиции. Во время Культурной революции Цао Юй был репрессирован и реабилитирован лишь в 80-х гг. XX в. Его пьесы с большим успехом и по сей день идут на китайской сцене. Современная постановка пьесы «Гроза» создана режиссером Гу Вэй, который, сохранив традиционный сюжет о судьбе семьи Пуюань, основное внимание уделяет игре актеров, их мимике, пластике, взглядам. Такой прием для создания художественного образа спектакля характерен и для оперного искусства Китая. Основой создания реалистического сценического образа стала система К. С. Станиславского, когда актеры не играют, а живут в предлагаемых обстоятельствах. Предельный реализм присутствует в сценографии и музыкальном оформлении спектакля. Родовой богатый дом семьи воссоздан с мельчайшими подробностями: диваны, кресла, стол, шторы и т. д. – все создает реалистичную обстановку для игры актеров. Глубокая мораль пьесы – осуждение буржуазных порядков, драма отдельно взятой семьи и показ их жизни в мельчайших подробностях – является яркой противоположностью традиционному оперному театру.

В 1930-х гг., после прихода к власти Мао Цзэдуна и коммунистической партии, повсеместно стали возникать агитационные театры. Их основной задачей была организация

представлений революционно-пропагандистского характера как на общеполитические, так и международные темы. Начал формироваться новый художественный образ театрального искусства. Традиционный художественный образ начал сменяться новым – авторским, который основывался на режиссерском либо драматургическом видении.

Новая интерпретация режиссерского подхода связана с открытием в 1952 г. Пекинского народного художественного театра, на сцене которого ставили пьесы реалистической направленности (например, «Чайная» и «Канавы Лунсюйгоу»).

Одним из ярких примеров новаторской постановки стала пьеса «Чайная» (1958) режиссеров Цзяо Цзюинь и Ся Чунь и автора Лао Шэ. На фоне исторических событий пятидесяти лет – со свержения династии Цин до начала Японо-китайской войны – показаны процветание и упадок пекинской чайной. Через символический образ чайной режиссеры показывают пекинское общество и жизнь различных социальных слоев. В целом пьеса повествует о хозяине чайной Ван Ли, который стремился добиться процветания перешедшей ему от отца чайной, пожертвовав многим, но жестокая действительность рушит его планы. В конце концов чайная приходит в упадок.

Режиссеры уделяют внимание эволюции каждого персонажа: от часто заходившего в чайную капиталиста Цинь Чжунъи до Лю Мацзы и других второстепенных персонажей.

Сценическое оформление пьесы «Чайная» основано на приеме условности, характерном для традиционного китайского театра. Постепенное обеднение общества передается с помощью мебели, реквизита, которые «стареют» прямо на сцене. Смена расположения на сцене столов и стульев стала

символом подъемов и спадов в жизни городских низов, процветания и упадка чайной, как и изменений в мире в целом.

Для создания художественного образа упадка общественных устоев, деформации моральных принципов режиссеры используют прием воздействия цвета на зрителя. В оформлении сцены применен серо-желтый цвет, который действует угнетающе и передает ощущение хаоса, царившего в социальной среде. Для передачи неустойчивости и беспорядка сама чайная представляет собой несколько деревянных колонн без украшений, беспорядочно воздвигнутых на сцене. Кроме того, при наличии реалистически выполненных и легко узнаваемых предметов интерьера на сцене специально искажена перспектива: форма дверей и окон скошенная, создается ощущение, что чайная скоро рухнет (рис. 2.2.17).

Особое внимание уделено костюмам, которые подчеркивают социальное положение персонажей и «дряхлеют» вместе с ними. Они соответствуют изображаемой исторической эпохе, а многочисленные детали дополняют образы: заплатки – у бедняков (рис. 2.2.18), драгоценности передают достаток персонажа и его высокий социальный статус и т. д.

Так, например, на девушке из богатой семьи яркое ципао и белая безрукавка, которая говорит о высоком положении и благосостоянии (рис. 2.2.19). Образ ученого раскрывается сдержанным и строгим однотонным халатом (рис. 2.2.20). Дорогой пиджак и тонкая сигарета в руке указывают на то, что перед зрителем богатый человек. Чистая и опрятная одежда, головной убор, украшенный драгоценными изумрудами, выступают признаками человека из высшего класса. Костюмы же владельца и работника чайной не пощадило время.



Рис. 2.2.17. Сцены из спектакля «Чайная»



Рис. 2.2.18. Сцена из спектакля «Чайная»



Рис. 2.2.19. Сцена из спектакля «Чайная»



Рис. 2.2.20. Сцена из спектакля «Чайная»

В середине и конце 80-х гг. XX в. дальнейшее развитие получает китайская драматургия, проходят реформы и ведутся поиски в сфере обновления содержания и художественной формы.

В настоящее время китайская драматургия развивается стремительно. Только в 2006 г. на подмостках Пекина состоялись премьеры более 40 пьес. Большинство из них посвящено жизни простых китайцев, они затрагивают злободневные проблемы китайского общества. Некоторые режиссеры пошли по пути синтеза традиционного театра и современного – они получили звание авангардных.

Ярким представителем современного китайского авангарда является Мэн Цзинхуэй – выдающийся режиссер и неординарная личность (рис. 2.2.21). В театральном мире его называют «великим экспериментатором». Режиссер широко известен в Китае и занимается в основном экспериментальной, инновационной и протестной драмой, адресованной молодежной аудитории.



Рис. 2.2.21. Режиссер Мэн Цзинхуэй

Мэн Цзинхуэй родился в Пекине в 1964 г., окончил режиссерский факультет Центральной академии драмы. Наиболее яркими работами Мэн Цзинхуэя стали драмы «Зоопарк поздней ночи» (Центральная академия драмы), «Баг» (Центральный экспериментальный театр), «Взгляды двух собак на жизнь» (Пекинский театр), «Любовь Ант» (Центральная академия драмы), «Носорог в любви» (Государственный большой театр) и др. Художественный образ данных спектаклей носит инновационный характер, так как переносит на китайскую сцену зарубежный сюжет, но в то же время не исключает творческого подхода и сохранения самобытности китайского театрального искусства. Спектакли создавались в таких жанрах, как фарс, комедия, трагикомедия, и были наполнены остропублицистическим содержанием.

ем, режиссеры высмеивали пороки социальной системы, правителей и чиновников. Постановки европейской и русской классики, например, «В ожидании Годо» С. Беккета (кит. 等待戈多) (Театр Центральной академии драмы, 1991) (рис. 2.2.22, 2.2.23) или «Гроза» А. Н. Островского (Народный художественный театр, г. Тяньцзинь, 2014), несмотря на сохранившуюся сюжетную линию, дополняются приемами актерской игры, выработанными в традиционном театре, а также декорациями и реквизитом с ярко выраженным национальным характером.



Рис. 2.2.22. Афиша спектакля «В ожидании Годо». Театр Центральной академии драмы. 1991 г.



Рис. 2.2.23. Сцена из спектакля «В ожидании Годо» по пьесе С. Беккета. Театр Центральной академии драмы. Пекин. 1991 г. Режиссер Мэн Цзинхуэй. Хореография Лю Цин. Композитор Чжан Чу. Актеры: Ху Зунь, Го Тао, Сю Шуминь, Сунь Син

В своих постановках Мэн Цзинхуэй стремится передать свое отношение к жизни в художественном образе спектакля. Постановки носят авангардный характер, так как режиссер, используя приемы и средства выразительности западноевропейского театра, раскрывает проблемы китайского общества. В 1999 г. в Национальном Большом театре Китая режиссер поставил спектакль «Носорог в любви» по пьесе Ляо Имэй (в ролях: Гуо Тао – Малу; У Юэ – Минмин; Тан Сюй – Хэйцзы; Ци Чжи – Дасянь; Ли Найвэнь – Яшуа; Ян Тин – Хонхон; Ли Мэй – Лили; Ляо Фань – торговец; Цзинь Чжиган – тренер в любви) (рис. 2.2.24).



Рис. 2.2.24. Режиссер Мэн Цзинхуэй с актерами спектакля
«Носорог в любви» (1999 г.)

«Носорог в любви» – это история, повествующая о том, как мужчина, полюбив женщину, пожертвовал всем ради любимой. Главный герой пьесы – Малу – в глазах общества выглядит параноиком, он преувеличивает отличия между женщинами, можно сказать, это «носорог» среди людей, действительно им чуждый. Так называемая мудрость заключается в том, чтобы не совершать необдуманные, нелогичные и бессмысленные поступки. В современном обществе, обладающем бесчисленными возможностями, каждый человек способен найти оптимальное положение, каждый в состоянии найти баланс между чувствами и разумом, избежать страданий и осмеяния другими людьми. Это то, что не умеет Малу.

Выращенный Малу носорог Тула является важным персонажем пьесы, однако он ни разу не появляется на сцене. Мы видим лишь наполненный воздухом, колеблющийся ком из мягкой ткани. Образ носорога построен на условности, ха-

раактерной для китайского театра. «Диалоги» Малу и Тула – это диалоги Малу с пустотой. Кроме того, есть подстроенная людьми «случайная встреча» Малу с Хонхон и Лили. Актер, симитировав возглас удивления, кружит по сцене, чем показывает, что он «попал в больницу». Это напоминает круги по сцене при «езде верхом» или «гребле» в пекинской опере, в обоих случаях при передаче действий персонажей и переключения между сценами используется прием домысливания зрителем. В традиционной пекинской опере для того, чтобы показать смену места действия, роль персонажа, необходимо изменить освещение (например, выключить свет) или поменять украшения, грима и т. д. Однако в постановке «Носорог в любви» эволюция этих структур носит свободный характер, и, в зависимости от сюжета, происходит смена декораций и реквизита (рис. 2.2.25).



Рис. 2.2.25. Сцена из спектакля «Носорог в любви»

Важное место в постановке спектакля играют музыка и пение – влияние традиционного китайского театра (рис. 2.2.26). Но, в отличие от пекинской оперы, музыка не выполняет роль фона для разворачивающихся на сцене событий, она дополняет и раскрывает ключевые моменты спектакля. Музыка может внезапно включаться и также внезапно утихать. «Носорог в любви» начинается и заканчивается песней, в середине представления также есть несколько интермедий, фактически, песня есть практически в каждой сцене.



Рис. 2.2.26. Сцена из спектакля «Носорог в любви» (1999 г.)

Сценография спектакля строится, с одной стороны, по законам западноевропейского театра, с другой – сохраняет символизм и условность традиционного китайского театра. Режиссер на протяжении всего спектакля стремится максимально достоверно передать жизнь человека в реальных

условиях, но для этого привлекает силу воображения зрителя. В одной сцене на Малу спецодежда и резиновые перчатки, т. е. он на скотоводческой ферме, напротив него – носорог Тула, которого фактически на сцене нет; стол с двумя табуретками – офис зоосада; стулья, расставленные в особом порядке, – тренинг по любви (рис. 2.2.27); актер с гимнастическими кольцами в руках воплощает на сцене вагон общественного транспорта; ведущие, выходящие из толпы, – сцена награждения победителей в лотерею. Декорации перемещаются вслед за людьми, не ограничиваясь конкретным расположением на сцене, прямо как вода, которая принимает форму емкости, в которую ее наливают (рис. 2.2.28).



Рис. 2.2.27. Сцена из спектакля «Носорог в любви» (1999 г.)

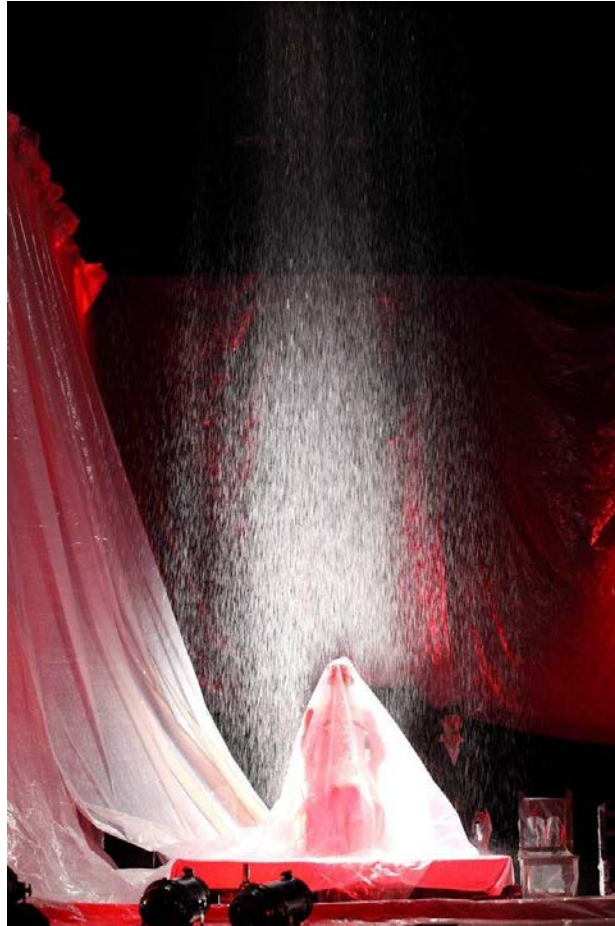


Рис. 2.2.28. Сцена из спектакля «Носорог в любви» (1999 г.)

Кроме того, режиссер Мэн Цзинхуэй использовал зеркальную панельную стену, наклоненную под углом в 60 градусов, дополнив ее освещением. Этот прием, с одной стороны, расширил сцену, с другой, благодаря зеркалу на сцене появились прекрасные симметричные композиции. Зеркальные стены добавили ощущение глубины и пространства не только для декораций, но и расширили место действия спектакля (рис. 2.2.29, 2.2.30). Немаловажно, что на постановке с зеркальной сценой зрители должны находиться прямо перед сценой; если расположить зеркало за сценой, зрители увидят свое отражение, что станет не самым лучшим опытом просмотра.



Рис. 2.2.30. Сцены из спектакля «Носорог в любви» (1999 г.)



Рис. 2.2.30. Сцена из спектакля «Носорог в любви» (1999 г.)

Использование современных форм и средств выразительности западноевропейского театрального искусства способствовало модернизации театрального процесса, изменению структуры театрального образа и созданию новой оригинальной театральной реальности.

Необычные для театрального искусства Китая решение и авангардный художественный образ представлены в постановке «Взгляды двух собак на жизнь» (Большой театр Шанхая, 2006; автор Ван Синьянь; режиссер Мэн Цзинхуэй; в ролях: Чэнь Минхао – Лайфу, Лю Сяохуа – Ванцай).

Спектакль поставлен по мотивам оригинальной пьесы, в которой рассказывается история о приключениях двух «собак», двух братьев – старшем Лайфу и младшем Ванцае, покинувших родину и отправившихся в большой город в поисках счастливой жизни и великих идеалов. Однако городская жизнь не настолько прекрасна, как они представляли, в пестрой картине городской жизни они увидели многообразие человеческого общества, а также высмеяли множество вещей, тем самым подняв вечные злободневные темы. Чтобы прокормить себя, Лайфу и Ванцай выступали на улице, проходили кастинг в шоу, работали охранниками, их брали под опеку, а затем прогоняли богачи, на них не было живого места после избиения. В конце концов они пришли к выводу, что нужно всегда смело идти вперед, невзирая на невзгоды.

Мэн Цзинхуэй в данной постановке прибегает к условности образа. Судьбы двух деревенских собак символизируют проблемы человека, попавшего в большой город и испытывавшего все «прелести» жизни в нем: мошенничество, подмену лекарств и т. д. В спектакле, наполненном различными характерными явлениями соответствующей эпохи, связанными с пустотой славы, роли собак исполняют двое мужчин, но для создания образа не используются костюмы собак. Режиссер прибегает к символическим приемам: прерывистое собачье дыхание, жесты, напоминающие повадки животных (рис. 2.2.31). Через пограничное состояние «ни человек, ни собака» передаются истина и иллюзорность жизни человеческого общества.

Сценография постановки предельно проста: один камень и один тюк – итог долгой дороги двух «собак» в город. Все тяготы, перенесенные в дороге, обозначены лишь перемещением двух людей и двух предметов.



Рис. 2.2.31. Сцены из спектакля
«Взгляды двух собак на жизнь» (2006 г.)

На заднем плане сцены белое полотно, которое, поднимаясь и опускаясь, изображает сады, тюрьмы, морг с нависшей над ним тенью смерти, а также страну блаженства, в которую так стремились собаки.

Главным эпизодом спектакля является диалог в тюрьме, хотя заключением является не клетка, а простой стул без пуг, с которого «собака» тем не менее никоим образом не может выбраться. Эта бестелесная темница символизирует не реальную клетку, а душевную, из которой человек не имеет возможности вырваться. Условное пространство из двух-трех предметов, которое создает Мэн Цзинхуэй, выстраивает яркий художественный образ современного общества.

В мае 2006 г. в Пекине состоялась премьера постановки режиссера Мэн Цзинхуэя «Цветы в зеркале и отражение луны в воде». В ней не только сохранился стиль экспериментального драматического авангарда, но и использованы реалистические приемы игры актеров для усиления драматического конфликта. Драматический «авангард» признан и принят современным зрителем, поскольку его темы в основном продиктованы современной жизнью.

Представителем экспериментального драматического театра также является режиссер Лю Луи, поставивший в 2000 г. спектакль «Поле». Художественные образы любви, потери близких людей, страданий и разлуки создаются с помощью реалистичной манеры игры актеров, костюмов, реквизита, сценографии и музыкального оформления спектакля.

Переплетение судеб, побег из тюрьмы, месть и страдания воплощаются на сцене приемами мастерской актерской игры. Главный герой Цю Ху, сбежав из тюрьмы, намерен отомстить обидчикам своей семьи и виновникам гибели его отца. Гото-

ваясь отомстить Чжао Янь-вану, погубившему его отца, он обнаруживает, что Чжао Янь-ван уже умер, а возлюбленная Цзиньцзы вышла замуж за Дасина – сына Чжао Янь-вана и бывшего друга Цю Ху. Дасин любит Цзиньцзы, однако боится ослепшей бабушки Цзяо, которая злобно относится к Цзиньцзы. Внезапно появившийся Цю Ху заставляет Цзяо поволноваться. Глубокой ночью Цю Ху пробирается в дом Цзиньцзы, чтобы, отомстив, забрать и уехать с ней. В это время домой возвращается Дасин, и Цзяо требует от него высечь Цзиньцзы, но в момент, когда он оказывается перед выбором, в дом входит Цю Ху, и друзья напиваются. Цю Ху, думая, что Дасин и Цзяо хотят причинить ему вред, убивает слабого Дасина. Цзяо предпринимает попытку убить спящего Цю Ху железным прутом. Проткнув прутом кровать, она обнаруживает на кровати собственного внука. Цю Ху и Цзиньцзы сбегают, а Цзяо, обняв мертвого внука, остается оплакивать его в темноте.

Сложные взаимоотношения главных героев режиссер передает через образы, видения и мечты, которые воплощаются в сценическом пространстве благодаря принципиально новому применению световых эффектов. Декорации на сцене необычны: передний план пуст, а на заднем в отдалении воссоздано изображение заброшенного пустыря, заросшего бурьяном, тропинки, роши, большие колеса поезда (рис. 2.2.32).

В момент, когда влюбленные, крепко связанные взаимной любовью, не могут расстаться, на сцену входит бабушка Цзяо, роль которой исполняет знаменитая актриса Люй Чжун, она опирается на палку. Хотя она слепа, однако гораздо чувствительнее зрячих (рис. 2.2.33).



Рис. 2.2.32. Сцена из спектакля «Поле» (2000 г.)



Рис. 2.2.33. Сцена из спектакля «Поле» (2000 г.)

Реквизит меняется на протяжении спектакля. В первом акте это поле и бурьян, во втором – это редкая солома на крыше дома Цзяо, свидетельствующая о надвигающейся трагедии, в третьем – роща, из которой после мести Цю Ху никак не сбежать. Костюмы максимально соответствуют положению и характеру людей: на Цзиньцзы сначала полухалат из мягкого красного шелка, черные атласные штаны, затем – блестящая одежда из красного шелка и расшитые узорами туфли; Цю Ху же во время первого выхода на сцену только сбежал из тюрьмы и одет соответствующим образом (рис. 2.2.34). Согласно сюжету пьесы, между первым и вторым актом проходит 10 дней, этот период Цю Ху проводит с Цзиньцзы, и, ощутив женскую заботу, выйдя на сцену во втором акте, он чист и опрятен (рис. 2.2.35).



Рис. 2.2.34. Сцена из спектакля «Поле» (2000 г.)



Рис. 2.2.35. Сцена из спектакля «Поле» (2000 г.)

В данной постановке режиссер по-новому взглянул на шумовые эффекты и музыкальное сопровождение. Время от времени раздается громкий звук проезжающего поезда, символизирующий отъезд Цю Ху и Цзиньцзы, к тому же место работы Дасина находится в десяти ли от железнодорожного вокзала.

Все герои пьесы в определенные моменты выражают свои чувства с помощью песен. Так, во время тайного свидания Цзиньцзы и Цю Ху бабушка Цзяо неожиданно вернулась домой, и Цзиньцзы, чтобы скрыть свое смятение, громко запела «Дитя, дитя, поскорее усни!», тем самым пытаясь очистить себя (рис. 2.2.36). Такие простые песни – оригинальная форма передачи внутренних чувств традиционных действующих лиц.



Рис. 2.2.36. Сцена из спектакля «Поле» (2000 г.)

Таким образом, в спектакле «Поле» яркие художественные образы воплощены благодаря богатству выразительных средств и приемов. Их художественная ценность состоит в реалистическом показе жизни и глубоком проникновении во внутренний мир человека.

Особое место в театральном искусстве Китая занимает пьеса «Цай Вэньцзи» (режиссер Цзяо Цзюинь, автор Го Можо). Пьеса на историческую тематику была поставлена в жанре пекинской оперы в конце 1950-х – начале 1960-х гг. В 2007 г. она была поставлена на драматической сцене. Исторический сюжет остался без изменений, но его суть раскрывается иными средствами выразительности.

В конце существования империи Хань (III в.) в районе Великой Китайской равнины на протяжении нескольких лет была военная смута. Дочь Цай Юна (китайского мыслителя) Цай

Вэньцзи скрывалась среди мятежных войск, пока ее не спас первый сяньван народа хунну, впоследствии связав себя с ней брачными узами. Вэньцзи постоянно уносилась мыслями к родине, к ее умершему отцу. Прошло 12 лет. Первый министр династии Хань Цао Цао усмирил равнину и решил начать кампанию культурной экспансии соседей. Они с Цай Юном ранее дружили, и Цао Цао знал, что у Цай Юна была цель продолжить историческую хронику династии Хань, однако он скончался. Цао Цао, печально вздохнув, вспомнил о талантливой Цай Вэньцзи, и отправил к хунну посланников во главе с Чжоу Цзинем и Дон Сы, чтобы вернуть Вэньцзи, сделав ее преемницей Цай Юна. По приезде к хунну заносчивый Чжоу Цзинь рассердил первого сяньвана, вызвав ошибочное толкование намерений династии Хань, Цай Вэньцзи также засомневалась. К счастью, Дон Сы доходчиво объяснил намерения Цао Цао, после чего, обменявшись клинками, они с сяньваном стали друзьями. Цай Вэньцзи в одиночку вернулась в столицу. Однако, чем дальше она находилась от равнины, тем сильнее скучала по своим детям, постоянно видя их во сне. Депрессия подвигла ее написать знаменитое стихотворение «Восемнадцать мелодий для флейты». Однажды ночью, когда она декламировала стихи, Дон Сы пришел ее утешить, напомнив, что она здесь для великой миссии, и это заставило Цай Вэньцзи забыть о своей горе. По приезде в Е (город династии Хань) Чжоу Цзинь оклеветал Дон Сы перед Цао Цао, и Цао Цао в ярости приказал Дон Сы покончить жизнь самоубийством. Однако Цай Вэньцзи убедила Цао Цао, что решение принято напрасно, и он отменил приказ, при этом наказав Чжоу Цзиня. За восемь лет Цай Вэньцзи упорядочила записи Цай Юна, в результате получилось 400 глав хроники. Первый сяньван хунну погиб в

сражении тремя годами ранее, и Цай Вэньцзи сильно тосковала по детям, оставшимся с хунну. В конце концов Цай Юн привез двух детей Цай Вэньцзи, в честь чего она написала радостное стихотворение «Снова наблюдаю природы расцвет». В мире и согласии между империей Хань и хунну, когда мать и дети воссоединились, Цай Вэньцзи и Дон Сы стали супругами.

Важное значение в создании исторического образа «Цай Вэньцзи» принадлежит сценографии. Когда открывается занавес, перед зрителями предстает величественная, непостижимая, атмосферная картина, дополненная простой и красивой классической музыкой (рис. 2.2.37). Взгляд зрителя падает на предметы искусства, формирующие пространство сцены, а музыка захватывает дух.

Особое впечатление производит второй акт «Цай Вэньцзи», где эффект колышущейся в пустынной степи палатки создан не декорациями, а людьми. Актеры, играющие солдат почетного караула, попарно передвигаются по сцене, в итоге формируя дугу. Солдаты, держа свисающую с палатки ткань, формируют контур «юрты», величественно и с размахом. Тем самым достигается эффект единения истинного и ложного, малым победить большое, уместная поэтичность, во всем проявляется эстетика и глубокий скрытый смысл. Это юрта шаньюя Ху Чуцюаня (по сути царский дворец), он приглашает сюда на банкет посланцев династии Хань Дон Сы, Чжоу Цзиня и др. В то время, как Цай Вэньцзи делает сложный выбор, остаться или вернуться в империю Хань, стоящие вокруг солдаты, опустив голову, выбрасывают вперед знамена, они будто становятся «живым оружием», обретшим душу, научившимся понимать человеческие чувства, вступающим в контакт с людьми и в свою очередь передающими тоску и радость (рис. 2.2.38).

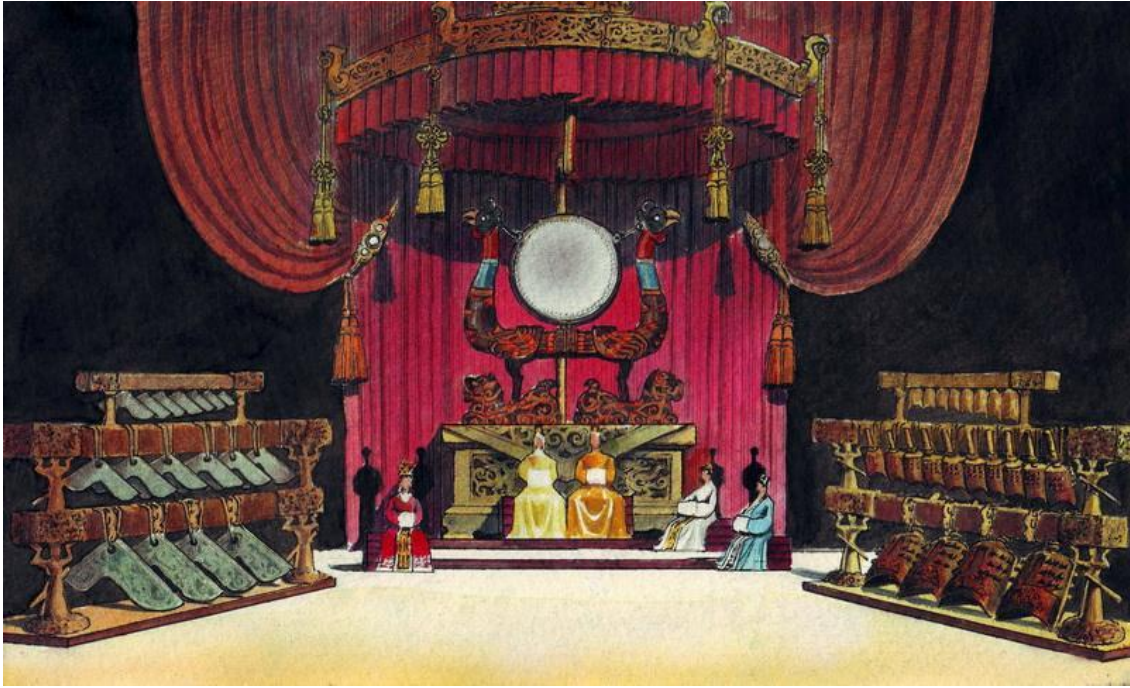


Рис. 2.2.37. Набросок (сверху) и сцена (снизу)
из спектакля «Цай Вэньцзи» (2007 г.)



Рис. 2.2.38. Сцены из спектакля «Цай Вэньцзи» (2007 г.)

Выступающие в качестве декораций черные занавески сочетаются с яркими нарядами почетного караула и хуцзи (в древности девушки, разносящие в заведениях алкоголь), они образуют полукруглый строй – «человеческую стену», при

этом создавая величественную атмосферу, сплавления воедино естественность, символичность, человечность, чувственность и эстетику, рождая исключительное настроение.

Таким образом, с начала XX в. в Китае параллельно развиваются традиционный музыкальный и драматический театры. В традиционном музыкальном театре на протяжении многовекового пути развития художественный образ не подвергся значительным изменениям. Его формирование и восприятие зрителем основано на традиционном мировоззрении, мировосприятии, совокупности тем и образов, которые сложились на протяжении веков.

Художественный образ в драматическом театре носит новаторский характер, на который повлияли зарубежная драматургия, в частности, русская, теория драмы, опыт зарубежного сценического искусства. Образ воплощается в художественной мысли режиссера, актерской игре и в образном содержании сценического пространства, в подтексте сценического действия.

* * *

Белорусское театральное искусство имеет давние традиции. Первые зачатки театральной культуры появились в народных обычаях и обрядах белорусов и имели, в первую очередь, магический, ритуальный характер. Синкретическая природа представлений вбирала в себя танец, обряд, пение, музыку. В XVI в. на белорусских землях под влиянием европейской культуры начали возникать первые театры и батлейка. В XVIII в. широкое распространение получают частные любительские театры в имениях белорусских магнатов – Радзи-

виллов, Огинских, Сапег, Тышкевичей и др. Именно с этого времени развитие театральной культуры Беларуси происходит в едином русле с европейским театральным искусством.

В начале XX в. происходит становление профессионального белорусского театра. В основе деятельности первых профессиональных белорусских режиссеров И. Т. Буйницкого, Ф. П. Ждановича, В. И. Голубка, Е. А. Мировича и драматургов Я. Купалы, Я. Коласа, К. Каганца, В. И. Голубка были заложены принципы реализма.

Во второй половине XX в. ведущим стилевым направлением стал реализм, который наиболее полно проявился в драматургии и постановках на историческую тему и тему Великой Отечественной войны. Эти темы надолго стали одними из центральных в белорусском искусстве. Создавая образ, режиссеру необходимо избавиться от субъективных оценок, стереотипов, пафоса и реалистично передать атмосферу войны – показать боль и трагизм военного времени и его последствий. Особое место в раскрытии данной темы принадлежит таким авторам, как К. Крапива, А. Е. Макаёнок, К. Л. Губаревич, В. В. Быков [110, с. 339]. Авторы обращались к документальным источникам, стремились к правдоподобию показу как общей картины, так и деталей.

В современном белорусском театре идут поиски новых форм и средств выразительности, важное значение придается углубленному психологическому реализму образов, постепенно осваивается западноевропейская модернистская эстетика. Режиссеры прибегают к метафорическим обобщениям, концептуальности, усложняется знаковая система спектакля. Реалистические и условные элементы существуют параллельно, сочетаясь между собой.

Традиционный художественный образ воплощен в произведениях белорусской классики. Так, например, «Павлинка» Я. Купалы, поставленная в 1944 г., до сих пор остается в репертуаре Национального академического театра имени Янки Купалы (рис. 2.2.39). Помимо белорусской драматургии, на белорусской сцене также ставится русская и зарубежная классика: пьесы А. Н. Островского, А. П. Чехова, Ф. М. Достоевского, Н. В. Гоголя, Г. Ибсена и др. Образы, созданные режиссерами, позволяют классическим произведениям вписываться в контекст современной действительности.



Рис. 2.2.39. Сцена из спектакля «Павлинка»

Тема белорусской национальной истории является ведущей в белорусском театральном искусстве. Одним из спектаклей, отражающих данную тему, стала постановка «Звон – не молитва» (1992) режиссера Г. Б. Давыдько по пьесе И. Г. Чигринова. Столкновение язычества и христианства выступает лейтмотивом произведения. Княжна полоцкая Рогнеда представлена как непреклонная противница христианства, всеми силами желающая отомстить своему супругу, киевскому князю Владимиру. Сценография Б. Ф. Герлована представляла загадочный и таинственный лес, в котором проводятся кровавые языческие обряды. Убедительные драматические образы спектакля созданы на основе исторического материала, но в то же время не в полной мере соответствуют действительности, а точка зрения режиссера односторонне отражает сложные процессы того времени, что говорит о доли авторского субъективизма. К образу Рогнеды обращался и драматург А. А. Дударев в пьесах «Рогнеда и Владимир» и «Полочанка» (обе 1998). В них исторические события так же свободно трактуются драматургом и происходят по его усмотрению. А. А. Дударев активно работает в историческом жанре. Им написаны пьесы «Князь Витовт» (1997), «Черная панна Несвижа» (2000), «Ядвига» (2008) и др. Так, пьеса «Черная панна Несвижа» основана на реальных исторических событиях – истории отношений аристократки Барбары Радзивилл и великого князя литовского и короля польского Сигизмунда II Августа, переданных с налетом романтизма (рис. 2.2.40).



Рис. 2.2.40. Сцена из спектакля «Черная панна Несвижа»

Ярким явлением в белорусской драматургии стали пьесы, посвященные великому белорусскому просветителю и первопечатнику Франциску Скорине. Их образ строится на исторических фактах, но интерпретируется в зависимости от эстетических вкусов и взглядов авторов, т. е. реализм в таких произведениях смешивается с субъективностью. К образу Ф. Скорины обращались драматурги А. Л. Петрашкевич («Пророк для Отчизны», 1990), Н. Н. Арочко («Судный день Скорины» («Драма Скорины»), 1990), Г. В. Марчук («Краковский студент», 2008). Довольно дерзкой, крайне субъективной и не отвечающей историческим реалиям выглядит попытка представить образ Ф. Скорины в пьесе драматургов М. Н. Климовича и М. Шайбака «Vita Brevis, или Портки святого Георгия» (1994).

А. Л. Петрашкевич создал уникальный цикл исторических драм и трагедий, основанных на реальных событиях: «Меч Рогвалода» (2003), «Расплата за измену» (1999), «Пророк для Отечества» (1995), «Королевско-царская ловушка» (2003), «Первопечатник греческий и славянский» (2004), «Вынужденная авантюра» (2003), «Прилежание государству» («Рупнасць дзяржаўцы») (2003), «Время все откроет» (2002), «Прощание с Родиной» (2001), «Смерть или Победа» (2006), «Рыцарь Свободы» (2000), «Приласкать и уничтожить» (2007), «Белорусский вопрос?» (2005), «Последний оружейный чин» (2005), «Воля на кресте» («Суждено быть пророком») (1996–2006).

В целом, постановки на произведения белорусских авторов, посвященные современной действительности, нечасто встречаются в репертуарах белорусских театров.

Таким образом, с начала 1990-х гг. основное место в репертуаре большинства белорусских театров занимает современная зарубежная драматургия, от авангардного характера до развлекательного, в связи с чем классические реалистические постановки ставятся реже.

С реализмом связаны наиболее значимые постановки белорусского театра, он занимал и занимает важное место в белорусской драматургии. Для реализма свойственны глубокое проникновение в суть событий, правдивость психологии героев, объективное отражение действительности со всеми ее противоречиями. «Творческое направление, которое мы условно называем психологическим реализмом сценического искусства – неисчерпаемо. На наш взгляд, именно театр психологического реализма наиболее близко и естественно соотносится с национальным менталитетом белорусского этноса,

эстетическим опытом и моральными традициями народной жизни», – утверждает Р. Б. Смольский [110, с. 748]. На современном этапе реалистические элементы в белорусских спектаклях нередко дополняются модернистскими, условными, экспериментальными.

Выводы по главе 2

Особое значение для формирования художественного образа имело взаимодействие китайской живописи с философией, литературой и другими видами китайского искусства, в частности, архитектурой, каллиграфией, декоративно-прикладным искусством. Художественный образ в традиционной китайской живописи напрямую зависел от технических приемов и материалов, которые использовал художник. Жанровое разнообразие древнекитайской живописи также определяло особенности художественного образа. В китайской живописи художник должен не просто создать подобие образа, но и передать атмосферу, связанную с ним. Конвенциональный художественный образ сложился под влиянием традиций китайского изобразительного искусства.

На современном этапе китайское изобразительное искусство формируется как в рамках традиции, так и под влиянием современного западного искусства. Авторское видение художественного произведения, использование европейских техник (в частности, живопись маслом) и не традиционных для китайского искусства материалов предполагает формирование нонконвенционального художественного образа.

Художественный образ в театральном искусстве основан на синтетической природе театрального искусства. Формирование целостного художественного образа связано с коллек-

тивным процессом творчества всех создателей спектакля: от рабочего сцены, осветителя, декоратора до режиссера и исполнителя главной роли. Основа художественного образа в театральном искусстве – это игра актера, которая создается речью, пластикой и собственно сценическим действием, а также гримом, декорациями и т. д.

Художественный образ в театре изобразим и включает в себя как пластическую, звуковую, материальную составляющие, так включает и духовную часть.

В китайском театральном искусстве художественный образ сформировался под влиянием традиции и наиболее ярко представлен в пекинской опере. Грим, условность образа, костюм, амплуа актеров, пение и речитатив, сценография спектаклей создают художественный образ, остающийся неизменным веками.

В конце XIX – начале XX в. в китайском театральном искусстве начинает развиваться драматический театр европейского типа. В нем художественный образ формируется под воздействием социально-экономических условий развития общества, стилевых течений и направлений и носит реалистическую направленность. Данный вид театра в Китае является авангардным, и его развитие тесно связано с творческой индивидуальностью режиссера и его авторским видением.

В Беларуси театральное искусство имеет многовековую историю, и его развитие с XVIII в. тесно связано с художественно-стилевой эволюцией европейского театра. Художественный образ в театральном искусстве XX–XXI вв. основан на режиссерском подходе и авторской интерпретации театрального процесса. Свободная трактовка театральных структур, драматических связей и ролевых механизмов формируют новаторский по сути художественный образ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основные результаты исследования

1. На протяжении всей истории развития искусства художественный образ является универсальной категорией искусства. Философско-эстетические основы исследования художественного образа начали формироваться в античной философии, трудах Платона и Аристотеля. В процессе эволюции искусства художественный образ развивался под влиянием мировоззрения, господствующего художественного стиля, особенностей развития общества соответствующей исторической эпохи. Философы, теоретики и историки искусства отмечали, что художественный образ приобретает дополнительные, новые смыслы и содержит в себе как индивидуальные черты автора, так и опирается на сложившиеся веками традиции и менталитет народа [1-А; 5-А; 8-А; 11-А; 14-А].

2. Комплексный анализ художественного образа в искусстве позволяет сделать вывод, что он основывается на специфике определенного вида искусства. Художественный образ в отдельно взятом виде искусства формируется на уровне формы и содержания. Средства выразительности, техники и материалы определенного вида искусства оказывают непосредственное влияние на своеобразие художественного образа. Изобразительность, пластичность, синтетичность, динамич-

ность, развитие во времени и пространстве характеризуют художественный образ как универсальную форму художественного творчества [1–А; 5–А; 8–А; 9–А; 12–А].

3. В живописи художественный образ носит как конвенциональный, так и нонконвенциональный характер. Художественный образ формировался на протяжении становления всей художественной культуры. В китайской живописи широкое распространение получил конвенциональный художественный образ, основанный на многовековых техниках, жанрах, приемах китайского искусства. В то же время, начиная с XX в., под влиянием западноевропейского изобразительного искусства стал формироваться нонконвенциональный художественный образ. Для него характерно соединение европейских техник и приемов со средствами выразительности китайской живописи.

Нонконвенциональный художественный образ получил широкое распространение в белорусской живописи и определяется индивидуальным личностным способом выражения чувств, мыслей, мировоззрения художника. Автор художественного образа – художник – не просто пытается повторить, скопировать реальность. Он ее дополняет, домысливает по художественным законам. В процессе типизации художник отбирает и осмысливает жизненный материал и на его основе создает целостный художественный образ современного ему мира, сохраняя в то же время традиции. Художественный образ обладает самостоятельным содержанием, которое создается автором с помощью творчески переработанных средств художественной выразительности [2–А; 4–А; 7–А; 13–А].

4. Специфика художественного образа в театральном искусстве основана на характере развития театра Китая и Беларуси. Синтетичность художественного образа традиционного театра Китая основывалась на природе театральных представлений, которые включали акробатические номера, фехтование, хождение по канату, состязание в силе, танцы с гигантскими бутафорскими животными, которые сопровождалась игрой оркестра, и т. д. Художественный образ в драматическом театре носит инновационный характер, чему способствовало знакомство китайского общества с зарубежной драматургией, в частности, русской, теорией драмы, опытом зарубежного сценического искусства.

В белорусском театральном искусстве образ получает развитие в содержании художественной мысли режиссера, актерской игре и в образном содержании сценического пространства, в подтексте сценического действия. Каждый театральный образ порождает в сознании зрителя целый комплекс ассоциаций, индивидуальных представлений, образов, переживаний, но для зрителя он существует потому, что воплощен на сцене выразительными средствами театрального искусства. Образ в театральном искусстве Беларуси представлен режиссерским замыслом, воплощенным через игру, пластику, речь актера, сценографию, бутафорию и т. д. Именно драматический театр создает художественный образ реалистической направленности [1–А; 3–А; 6–А; 14–А].

***Рекомендации по практическому
использованию результатов исследования***

Результаты исследования внедрены в образовательный процесс учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» и используются в дисциплинах «Теория, методология и историография искусствоведения», «История искусств: изобразительное», «История искусств: театральное» (акты от 16.12.2016, 14.04.2017, 29.11.2018).

Материалы могут быть использованы при подготовке лекций, в учебной практике учреждений среднего специального и высшего образования художественного профиля как в Республике Беларусь, так и в Китайской Народной Республике. Научные положения и выводы способствуют расширению проблемного поля современного искусствоведения и могут стать основой для дальнейших научных поисков.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Библиографический список

1. *Платон. Государство. Законы. Политик* / Платон. – М. : Мысль, 1998. – 798 с. – (Из классического наследия).
2. *Аристотель. О душе* / Аристотель. – М. : Соцэкгиз, 1937. – 180 с.
3. *Аристотель. Поэтика* / Аристотель // Аристотель и античная литература / отв. ред. М. Л. Гаспаров. – М. : 1978. – С. 11–117.
4. *Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры* / Иоанн Дамаскин. – М. : Братство св. Алексея, 1992. – 464 с.
5. *Коплстон, Ф. Ч. История средневековой философии* / Ф. Ч. Коплстон; пер. с англ. И. Борисовой. – М. : Энигма, 1997. – 500 с. – (История духовной культуры).
6. *Новейший философский словарь* / сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Интерпрессервис : Книж. дом, 2001. – 1279 с. – (Мир энциклопедий).
7. *Бруно, Д. О героическом энтузиазме* / Д. Бруно. – Киев : Новый Акрополь, 1996. – 288 с.
8. *Декарт, Р. Избранные произведения* / Р. Декарт ; пер. с фр. и латин., ред. В. В. Соколова. – М. : Госполитиздат, 1950. — 711 с.

9. *Кант, И.* Критика чистого разума / И. Кант ; пер. с нем. Н. О. Лосского. – М. : Наука, 1999. – 655 с.

10. *Гегель, Г. В. Ф.* Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1968–1973. – Т. 3 : Лекции по эстетике. Ч. 1 : Система отдельных искусств / пер. Б. С. Чернышев [и др.]. – 1971. – 621 с.

11. *Фрейд, З.* Психология бессознательного : сб. произведений / З. Фрейд ; сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. – М. : Просвещение, 1989. – 448 с.

12. *Фрейд, З.* Введение в психоанализ : лекции / З. Фрейд ; пер. с нем. Г. В. Барышниковой под ред. Е. Е. Соколовой и Т. В. Родионовой. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 480 с. – (Азбука-классика).

13. *Юнг, К. Г.* Психоанализ и искусство / К. Г. Юнг, Э. Нойманн ; пер. с англ.: Г. Бутузов, О. Чистяков. – М. : REFL-book : Ваклер, 1998. – 302 с. – (Актуальная психология).

14. *Юнг, К. Г.* Психология бессознательного : пер. с нем. / К. Г. Юнг. – М. : Канон, 1994. – 319 с. – (История психологии в памятниках).

15. *Борев, Ю. Б.* Эстетика / Ю. Б. Борев. – М. : Высшая школа, 2002. – 511 с.

16. *Ванслов, В. В.* Искусствознание и критика. Методологические основы и творческие проблемы / В. В. Ванслов. – Л. : Худож. РСФСР, 1988. – 128 с.

17. *Гадамер, Х.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики : пер. с нем. / Х.-Г. Гадамер ; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 700 с.

18. *Горанов, К.* Содержание и форма в искусстве / К. Горанов. – М. : Искусство, 1963. – 272 с.

19. Горанов, К. Художественный образ и его историческая жизнь / К. Горанов ; под общ. ред. Л. Р. Мариупольской. – М. : Искусство, 1970. – 520 с.
20. Каган, М. С. Искусствознание и художественная критика : избр. ст. / М. С. Каган. – СПб. : Петрополис, 2001. – 528 с.
21. Каган, М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
22. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб. : Санкт-Петербург, 1996. – 415 с.
23. Мейлах, Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие / Б. С. Мейлах. – М. : Искусство, 1985. – 318 с.
24. Мейлах, Б. С. Новое в изучении художественного творчества / Б. С. Мейлах, Е. И. Высочина. – М. : Знание, 1985. – 64 с.
25. 蒙危. 论民族歌剧中英雄女性的艺术形象 / 蒙危 ; 曲阜师范大学. – 2014. – 25 p. = Мэн Ви. Женские художественные образы в Национальной опере Китая / Мэн Ви ; Пед. ун-т Цюйфу. – 2014. – 25 с.
26. 陈绶祥. 作为国家艺术形象的中国画 / 陈绶祥 // 美术观察. – 2002. – № 10. – P. 4–5. = Чжэн Шосиань. Китайская живопись как национальный художественный образ / Чжэн Шосиань // Искусствоведение. – 2002. – № 10. – С. 4–5.
27. Деррида, Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида ; пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. – М. : Акад. проект, 2007. – 496 с. – (Философские технологии. Постструктурализм).
28. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности : сб. / М. Фуко ; сост., пер. с фр., коммент. и послесл. С. Табачниковой. – М. : Касталь, 1996. – 446 с.
29. Андреев, А. Л. Художественный образ и гносеологическая специфика искусства. Методологические аспекты проблемы / А. Л. Андреев. – М. : Наука, 1981. – 194 с.

30. Буров, В. Г. Современная китайская философия / В. Г. Буров. – М. : Наука, 1980. – 310 с.

31. Дремов, А. К. О Художественном образе / А. К. Дремов. – М. : Совет. писатель, 1956. – 226 с.

32. Зись, А. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А. Зись. – Л. : Наука, 1972. – 156 с.

33. Копцева, Н. П. Основные теории истины: историко-философские и религиозные очерки: моногр. / Н. П. Копцева. – Красноярск : Изд. центр Краснояр. гос. ун-та, 2000. – 314 с.

34. Лукьянов, А. Е. Начало древнекитайской философии / А. Е. Лукьянов. – М. : Радикс, 1994. – 111 с. – (Программа «Обновление гуманитарного образования в России»).

35. Лукьянов, А. Е. Становление философии на Востоке (Древний Китай и Индия) / А. Е. Лукьянов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Инсан, 1992. – 208 с.

36. Малинина, Н. Л. Диалектика художественного образа / Н. Л. Малинина. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 1989. – 143 с.

37. Мартынов, Ф. Т. Человеческое бытие и бытие произведения искусства / Ф. Т. Мартынов. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1988. – 183 с.

38. Мигунов, А. С. Искусство и процесс познания / А. С. Мигунов. – М. : МГУ, 1986. – 120 с.

39. Смольянинов, И. Ф. Природа художественного образа / И. Ф. Смольянинов. – М. : Знание, 1982. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике).

40. Михайлова, А. А. О художественной условности / А. А. Михайлова. – 2-е изд., перераб. – М. : Мысль, 1970. – 300 с.

41. Раппопорт, С. Х. От художника к зрителю: как построено и как функционирует произведение искусства / С. Х. Раппопорт. – М.: Совет. худож., 1978. – 237 с., [16] л. ил. – (Проблемы художественного творчества).

42. 王次炤. 艺术学基础知识 / 王次炤. – 北京市: 中央音乐学院出版社, 2006. – 408 р. = Ван Цычжао. Основы искусствознания / Ван Цычжао. – Пекин: Изд-во Центр. консерватории муз., 2006. – 408 с.

43. 郭湛波. 近五十年中国思想史 / 郭湛波. – 济南: 山东人民出版社, 1997. – 310 р. = Го Чжанбо. Развитие эстетической мысли в Китае во второй половине XX века / Го Чжанбо. – Цзинань: Шандун. нар. изд-во, 1997. – 310 с.

44. 易存. 国乐神舞韵: 华夏艺术美学精神研究 / 易存. – 哈尔滨: 黑龙江出版社, 2002. – 592 р. = И Цунь. Танец в китайской музыке: исследование эстетического духа китайского искусства / И Цунь. – Харбин: Хэйлунцзян. нар. изд-во, 2002. – 592 с.

45. 吴晓邦. 吴晓邦谈艺录 / 吴晓邦. – 北京: 中国文学艺术界, 1998. – 195 р. = У Сяобан. У Сяобан об искусстве / У Сяобан. – Пекин: Кит. федерация лит. и худож. кружков, 1998. – 195 с.

46. 蔡元培. 美学文选 / 蔡元培. – 北京: 大学: 出版社, 1983. – 233 р. = Цай Юаньпэй. Избранные труды по эстетике / Цай Юаньпэй. – Пекин: Изд-во Пекин. ун-та, 1983. – 233 с.

47. 张法. 中国美学史 / 张法. – 上海: 上海人民出版社, 2000. – 360 р. = Чжан Фа. История китайской эстетики / Чжан Фа. – Шанхай: Шанх. нар. изд-во, 2000. – 360 с.

48. Васильев, К. В. Истоки китайской цивилизации / К. В. Васильев. – М.: Вост. лит., 1998. – 319 с.

49. *Васильев, Л. С. Древний Китай / Л. С. Васильев.* – М. : Вост. лит. РАН, 1995. – 379 с.
50. *Васильев, Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев.* – М. : Вост. лит. РАН, 2001. – 488 с.
51. *Васильев, Л. С. Проблемы генезиса китайской мысли (формирование основ мировоззрения и менталитета) / Л. С. Васильев.* – М. : Наука, 1989. – 309 с.
52. *Виноградова, Н. А. Искусство Китая / Н. А. Виноградова.* – М. : Изобраз. искусство, 1988. – 250 с. – (Искусство стран и народов мира).
53. *Виноградова, Н. А. Традиционное искусство Востока : терминолог. слов. / Н. А. Виноградова, Т. П. Каптерева, Т. Х. Стародуб.* – М. : Эллис Лак, 1997. – 156 с.
54. *Делюсин, Л. П. Китай: полвека – две эпохи / Л. П. Делюсин.* – М. : ИВ РАН, 2001. – 294 с.
55. *Завадская, Е. В. Беседы о живописи Ши Тао / Е. В. Завадская.* – М. : Наука, 1978. – 208 с.
56. *Завадская, Е. В. Ци Байши / Е. В. Завадская.* – М. : Искусство, 1982. – 287 с.
57. *Завадская, Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская.* – М. : Искусство, 1975. – 439 с.
58. *Кравцова, М. Е. История культуры Китая / М. Е. Кравцова.* – 3-е изд., испр. и доп. – СПб. : Лань, 2003. – 416 с.
59. *Кравцова, М. Е. Мировая художественная культура : учеб. пособие / М. Е. Кравцова.* – СПб. [и др.] : Лань : Триада, 2004. – 960 с., [16] л. ил. – (Мир культуры, истории и философии).
60. *Духовный опыт Китая / сост., пер. и коммент. В. В. Малявина.* – М. : Астрель : АСТ, 2006. – 398 с. – (Китайская классика: новые переводы, новый взгляд).

61. *Малявин, В. В.* Китай в XVI–XVII веках: традиция и культура / В. В. Малявин. – М.: Искусство, 1995. – 288 с. – (Эпоха. Быт. Искусство).

62. *Малявин, В. В.* Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М.: Астрель: АСТ: Дизайн. Информация. Картография, 2000. – 632 с.

63. Китайское искусство: принципы, школы, мастера / сост., пер., вступ. ст. и коммент. В. В. Малявина. – М.: Астрель: АСТ, 2004. – 430 с. – (Китайская классика: новые переводы, новый взгляд).

64. Книга мудрых радостей / сост. В. В. Малявин. – М.: Наталис, 1997. – 430 с. – (Восточные арабески).

65. *Малявин, В. В.* Сумерки Дао: культура Китая на пороге Нового времени / В. В. Малявин. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2000. – 439 с., [4] л. ил.

66. *Бай Бинбин.* Развитие китайской музыкальной культуры периода «реформ открытости» (1976–2000): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Бай Бинбин; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2011. – 23 с.

67. *Не Ци.* Традиционная живопись Китая в контексте развития национального и европейского искусства XX – начала XXI века: моногр. / Не Ци. – Минск: Энциклопедикс, 2014. – 128 с.

68. *Сунь Цзюань.* Развитие музыкального театра в Китае / Сунь Цзюань; под науч. ред. Л. Ф. Голиковой. – Минск: Энциклопедикс, 2013. – 200 с., [29] л. ил.

69. *Сунь Цянь.* Танцевальное искусство Китая XX века: национальное своеобразие и влияние западных традиций: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Сунь Цянь; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2010. – 195 с.

70. *Лазука, Б. А.* Гісторыя беларускага мастацтва : у 2 т. / Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2007. – Т. II : XVIII – пачатак XXI стагоддзя. – 352 с.

71. *Медвецкий, С. В.* Белорусская тематическая живопись 1960–1990-х годов / С. В. Медвецкий. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2006. – 135 с.

72. *Медвецкий, С. В.* Эволюция художественного образа в белорусской живописи 1980–1990-х годов / С. В. Медвецкий // Наука – образованию, производству, экономике : материалы XX (67) Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, науч. сотрудников и аспирантов, Витебск, 12–13 марта 2015 г. : в 2 т. – Витебск, 2015. – Т. 1. – С. 203–204.

73. *Цыбульскі, М. Л.* Кантэксты жывапісу: гістарычная паэтыка і сучаснасць : манагр. / М. Л. Цыбульскі. – Віцебск : ВДУ імя П. М. Машэрава, 2007. – 141 с.

74. *Борозна, М. Г.* Изобразительное искусство современной Беларуси: выбор альтернатив и задачи обновления творческих стратегий / М. Г. Борозна // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. : материалы I Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 19–20 апр. 2007 г. / науч. ред. С. П. Винокурова. – Минск, 2008. – [Вып. 1]. – С. 140–142.

75. *Жук, В. И.* Живопись Беларуси на рубеже столетий / В. И. Жук // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. : материалы I Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 19–20 апр. 2007 г. / науч. ред. С. П. Винокурова. – Минск, 2008. – [Вып. 1]. – С. 30–33.

76. *Строгіна, С. В.* Сучаснае выяўленчае мастацтва Магілёўшчыны : зб. арт. / С. В. Строгіна. – Мінск : Белпрынт, 2009. – 240 с.

77. Сучасны беларускі жывапіс. XXI стагоддзе : альбом / аўт. тэксту, склад., пер. на беларус. мову: К. С. Аксёнава ; аўт. уступ. арт. Н. В. Шаранговіч ; пер. на англ. мову С. В. Місюк. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2010. – 432 с.

78. Сучасная беларуская скульптура. XXI стагоддзе : альбом / аўт. тэксту, склад., пер. на беларус. мову: К. С. Аксёнава ; аўт. уступ. арт. Н. В. Шаранговіч. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2012. – 360 с.

79. Мастацтва Беларусі : [худож. альбом] / Междунар. конфедерация союзов худож. – М. : Галарт : Белорус. союз худож., 2010. – 216 с.

80. *Прокопцова, В. П.* Компаративное искусствоведение: историко-теоретическое обоснование / В. П. Прокопцова // Веснік Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2007. – № 10. – С. 70–77.

81. *Прокопцова, В. П.* Компаративное искусствоведение: проблемы исследования / В. П. Прокопцова // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы междунар. науч. конф. : 25–26 марта 2004 г., Гродно : в 2 ч. / отв. ред. У. Д. Розенфельд. – Гродно, 2004. – Ч. 1. – С. 18–20.

82. *Прокопцова, В. П.* Методологические основы компаративного искусствоведения / В. П. Прокопцова // Традиційная і сучасная культура Беларусі: гісторыя, актуальны стан, перспектывы : матэрыялы навук. канф. (Мінск, 6 снеж. 2012 г.). – Мінск, 2013. – С. 219–226.

83. *Прокопцова, В. П.* Эпоха и стиль: к вопросу о периодизации истории искусств и формировании искусствоведческих терминов / В. П. Прокопцова // Прырода, чалавек, культура : матэрыялы навук. канф. (Мінск, 25–26 сак. 2003 г.). – Мінск, 2003. – С. 318–326.

84. Художественный образ // Большая советская энциклопедия : в 30 т. – 3-е изд. – М. : Совет. Энцикл., 1969–1978. – Т. 28 : Франкфурт – Чага / гл. ред. А. М. Прохоров. – 1978. – С. 418–420.

85. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : терминолог. слов. / под общ. ред. А. М. Кантора. – М. : Эллис Лак, 1997. – 736 с.

86. *Пенионжек, Е. В.* Структура художественных образов как предмет искусства / Е. В. Пенионжек // Международный научно-исследовательский журнал. – 2013. – № 4 (11). – С. 79–80.

87. *Дёмин, Г. С.* Художественный образ в живописи / Г. С. Дёмин // Вестник Тюменского государственного университета. – 2011. – № 10. – С. 179–185.

88. *Портнова, В. В.* Художественный образ как онтологическое основание искусства. Опыт феноменологической редукции : автореф. дис. канд. ... философ. наук / Портнова Василиса Викторовна; Магнитогор. ордена «Знак Почета» гос. ун-т. – Магнитогорск, 2004. – 24 с.

89. *Гордиенко, А. Н.* Китай. История, культура, искусство : ил. энцикл. / А. Н. Гордиенко, П. Е. Куделев, О. В. Перзашкевич. – М. : Эксмо : Наше слово, 2008. – 155 с. – (Иллюстрированные энциклопедии мировой культуры и истории).

90. *Чжан Далэй.* Изобразительное искусство Китая конца XIX – XX столетий: национальное культурное наследие и влияние европейских традиций / Чжан Далэй. – Минск : Энциклопедикс, 2007. – 156 с.

91. *Чжан Аньчжи.* История китайской живописи / Чжан Аньчжи; пер. с англ. С. Демина. – Ростов н/Дону : Феникс ; Краснодар : Неоглори, 2008. – 350 с.

92. Холопова, В. Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна / В. Н. Холопова // Человек и фоносфера / ред. и сост. Е. Тараканова. – М., 2003. – С. 243–251.

93. Чэнь Чжэн Вэй. Реалистический метод в творчестве китайского художника первой половины XX века Сюй Бэйхуна / Чэнь Чжэн Вэй // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 60. – С. 299–302.

94. Ян Гуан. Из истории развития художественного образования и традиционной живописи Китая / Ян Гуан // Теория и практика общественного развития. – 2013. – № 1. – С. 197–201.

95. Китайская философия : энцикл. слов. / гл. ред. М. Л. Титаренко. – М. : Мысль, 1994. – 573 с.

96. Чжуан Цзяи. Китайская живопись: отражение истории / Чжуан Цзяи, Не Чунчжэн. – Пекин : Межконтинент. изд-во Китая, 2001. – 172 с.

97. 超李. 中国现代油画 / 超李. – 上海 : 绘画艺术出版社, 2007. – 392 р. = Чжао Ли. Современная китайская масляная живопись / Чжао Ли. – Шанхай : Изобраз. искусство, 2007. – 392 с.

98. Чжан Далэй. Диалектика традиционного и современного в изобразительном искусстве Китая XXI века / Чжан Далэй // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сб. ст. по материалам XXXIX междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2014. – № 8 (39). – С. 42–47.

99. Абрамова, Н. А. Традиционная культура Китая и межкультурное взаимодействие (социально-философский аспект) / Н. А. Абрамова. – Чита : Чит. гос. техн. ун-т, 1998. – 303 с.

100. «Культура – это любовь к миру» // Борисовский государственный колледж. – URL: <https://bgk-borisov.by/%D0%BE-%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D0%B4%D0%B6%D0%B5/%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8-%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D0%B2/document-42253.html>. – Дата публ.: 27.04.2023.

101. Гайда, И. В. Театр китайского народа / И. В. Гайда. – М.: Знание, 1959. – 32 с. – (Серия 6. Литература и искусство / Всесоюз. о-во по распространению полит. и науч. знаний ; № 4).

102. 周华斌. 中国剧场史论 / 周华斌, 朱联群. – 北京: 北京广播学院出版社, 2003. – 751 p. = Чжоу Хуабинь. История китайского театра / Чжоу Хуабинь, Чжу Ляньцунь. – Пекин: Пекин. ин-т радиовещания, 2003. – 751 с.

103. 仲天. 中國戲劇史 / 鐘田, 沈毅. – 北京: 北京大學, 2011. – 479 p. = Чжунь Тянь. История китайского театра / Чжунь Тянь, Шень И. – Пекин: Пекин. ун-т, 2011. – 479 с.

104. 陶俊奇. 京劇劇目 / 陶俊奇. – 上海: 文化, 1963. – 536 p. = Тао Цзюньци. Репертуар пекинской оперы / Тао Цзюньци. – Шанхай: Культура, 1963. – 536 с.

105. Серова, С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.) / С. А. Серова. – М.: Наука, 1990. – 278 с.

106. 张庚. 中国戏曲通史 / 张庚. – 北京: 中国戏剧出版社, 2006. – 1009 p. = Чжан Гэн. История китайского музыкального театра / Чжан Гэн. – Пекин: Кит. драма, 2006. – 1009 с.

107. Суворов, Н. Н. Пути создания художественного образа. Роль воображения в художественном творчестве / Н. Н. Суворов. – М.: Знание, 1984. – 63 с. – (Новое в жизни, науке, технике).

108. 周贻白. 中国戏剧史长编 / 周贻白. – 北京 : 人民文化出版社, 1960. – 662 p. = Чжоу Ибай. История китайского музыкального театра / Чжоу Ибай. – Пекин : Нар. культура, 2003. – 662 с.

109. Левин, Е. С. Художественный образ в киноискусстве / Е. С. Левин. – Киев : Мистецтво, 1985. – 159 с.

110. Беларусь. Т. 13 : Тэатральнае мастацтва / Р. Б. Смольскі [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка ; рэдкал.: В. М. Ярмалінская [і інш.]. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – 758 с.

Список публикаций автора

Статьи в научных рецензируемых журналах

1–А. Ся Галян. Тэарэтыка-метадалагічныя асновы фарміравання мастацкага вобраза / Ся Галян // Роднае слова. – 2016. – № 8. – С. 91–93.

2–А. Ся Голян. Особенности формирования художественного образа в изобразительном искусстве Китая / Ся Голян // Вести Института современных знаний. – 2016. – № 3. – С. 38–42.

3–А. Ся Голян. Художественный образ в театральном искусстве Китая: традиции и новации / Ся Голян // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2016. – № 2 (26). – С. 129–134.

4–А. Ся Галян. Асаблівасці фарміравання мастацкага вобраза ў еўрапейскай архітэктуры і выяўленчым мастацтве / Ся Галян // Роднае слова. – 2017. – № 7. – С. 93–95.

Статьи в научных сборниках

5–А. Ся Голян. Современное искусство Китая: характерные черты развития / Ся Голян // Культура: открытый формат – 2012 (библиотекведение, библиографведение и книговедение, искусствведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2012. – С. 186–188.

6–А. Ся Голян. Традиционный театр Китая: история, образы, символы / Ся Голян // Культура: открытый формат – 2013 (библиотекведение, библиографведение и книговедение, искусствведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2013. – С. 258–261.

7–А. Ся Голян. Традиционные основы современной китайской живописи / Ся Голян // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VII Міжнар. навук. канф. (Мінск, 26–28 крас. 2013 г.) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 53–54.

8–А. Ся Голян. Репрезентация традиционного художественного образа в искусстве / Ся Голян, Е. Е. Корсакова // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VIII Міжнар. навук. канф. (Мінск, 25–27 крас. 2014 г.) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2014. – С. 166–168.

9–А. Ся Голян. Значение репрезентации художественного образа традиционного китайского искусства / Ся Голян // Культура: открытый формат – 2015 (библиотекведение, библиографведение и книговедение, искусствведение, культу-

рология, музееведение, социокультурная деятельность): сб. науч. ст. / Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2015. – С. 219–222.

10–А. Ся Голян. Специфика музыкального решения в китайских фильмах-экшнах / Ся Голян // Пути Поднебесной: сб. науч. тр. / Беларус. гос. ун-т ; Респ. ин-т китаеведения им. Конфуция. – Минск, 2015. – Вып. 4 : в 2 ч. – Ч. 2. – С. 97–100.

Материалы научных конференций

11–А. Ся Голян. Художественный образ в искусстве: к вопросу определения / Ся Голян // Сучасны культурны працэс: праблемы, перспектывы, метады даследавання: XXXVII навук. канф. студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў (18–19 крас. 2012 г.): зб. навук. арт. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2012. – С. 194–197.

12–А. Ся Голян. Вопросы определения современного искусства Китая / Ся Голян // Европа: актуальные проблемы этнокультуры: материалы V Междунар. науч.-теорет. конф., г. Минск, 22 мая 2012 г. / Беларус. гос. пед. ун-т им. М. Танка. – Минск, 2012. – С. 87–89.

13–А. Ся Голян. Особенности традиционного искусства Китая / Ся Голян // Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць: VI Няфёд. чытанні: матэрыялы Рэсп. навук.-творчай канф., [Мінск], 2 крас. 2013 г. / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 203–205.

Статья в зарубежном издании

14-А. 夏國良. 藝術形象的再現 / 夏國良夏 // 國內戲劇：
[國際研討會資料]. – 2016. – Р. 201. = Ся Голян. Репрезентация
художественного образа / Ся Голян // Домашняя драма : [ма-
териалы междунар. конф.]. – 2016. – С. 201.

Научное издание

Ся Голян

**ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА
В ЖИВОПИСИ И ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
КИТАЯ И БЕЛАРУСИ**

В авторской редакции
Технический редактор Д. А. Исаев
Дизайн обложки Д. А. Исаев

Иллюстрации взяты из открытых источников

В оформлении обложки использованы фрагменты картин
Ци Байши «Лягушка», «Красный гранат», «Богомол»

Подписано в печать 10.10.2025. Формат 60×84^{1/16}.

Бумага офисная. Цифровая печать.

Усл. печ. л. 10,35. Уч.-изд. л. 5,20.

Тираж 50 экз. Заказ 932.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий № 1/177
от 12.02.2014. ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.

Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.