

Поэтому в современном понимании феномен традиционного китайского дома заключен не только в экзотике, но является стимулом для компаративного изучения (и возможного заимствования) художественно-эстетических особенностей организации среды обитания, проживания в соответствии с национальными традициями.

1. Ло, Чжэвень. Древнекитайская архитектура / Чжэвень Ло. – Шанхай, 2001. – 640 с. – (на кит. яз.).

2. Рандхава, М. Сады через века / М. Рандхава ; сокр. пер. с англ. Л. Д. Ардашниковой. – М. : Знание, 1981. – 320 с.

3. Цзян, Чунянь. Китайское традиционное жилище / Чунянь Цзян, Инна Чжао ; Китайский фонд гуманитарных и естественнонаучных исследований ; Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова. – М. : [б. и.], 2014. – 139 с.

ХОРЕОГРАФИЯ И ЖИВОПИСЬ КИТАЯ XXI в.: К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Н. И. Наркевич,

*кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры теории и истории искусства;*

Лю Ин,

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения
Белорусского государственного университета культуры и искусств*

Рассмотрение проблемы взаимодействия средств художественной выразительности невозможно без обращения к языку хореографической и живописной образности. Живопись выбирает наполненный жизненной силой момент и фиксирует его, формирует статичный образ, отличающийся особой выразительностью. Танец же соединяет эти образы, разрушает статичность и в определенной мере выражает больше эмоций, которые находятся за пределами визуального восприятия [3, с. 37].

Творчество китайских хореографов XXI в. отразило общие эстетические тенденции художественной жизни страны, прежде всего, благодаря синтезу средств выразительности и обращению к наследию разных эпох и искусств. Союз с живописью многое дал хореографическому искусству, обогатил компози-

цию произведений, расширив границы их восприятия и понимания.

Примеры такого взаимодействия находят воплощение в творчестве хореографа и художника Шэнь Вэя, который убежден в обоснованности синтеза элементов танца, живописи и музыки. Цвет, эффекты освещения, композиционные и ритмические структуры, сценическое оформление, представленные как художественное целое, способны обогатить танцевальную лексику.

Хореографическая композиция Шэнь Вэя «Свиток» на церемонии открытия Олимпийских игр 2008 г. в Пекине представляла собой не просто слияние элементов современной и традиционной культуры, а искусное сочетание двух видов визуального искусства – танца и живописи. Данную работу можно охарактеризовать как «картину в танце и танец в картине» (舞中作画, 画中起舞). Автор не отрицал, что вдохновением для него стала китайская монохромная живопись, в которой заложены линейность и черно-белое художественное мышление. Фоном для этого произведения явился китайский свиток, который медленно разворачивался под музыку. Фигуры пятнадцати танцоров создавали рисунок при помощи пластики тела. Черным цветом были изображены горы и реки, синим – облака, а когда танец закончился, на огромном свитке был «нарисован» узнаваемый китайский пейзаж. В произведении «Свиток» представлено бесконечное многообразие переходов и богатство преобразований пластики линий, например, белого листа в черный след туши.

Шэнь Вэй в произведении «Редкие звуки ночи» создал уникальный образец выразительности рисунка танца. Философско-эстетической основой этой образной композиции явились идеи трактата «Дао дэ цзин» Лао-цзы: «В самом белом проявляется грязь, в самом квадратном отсутствуют углы, самое большое орудие создано не человеком, в самой красивой музыке нет звуков, у самого большого образа нет формы» [4, с. 66].

Декорациями для произведения стала китайская живопись тушью и работы художников династии Мин [4, с. 67]. Вместе с тем монохромная живопись оказала влияние на графичность и линейность всего комплекса костюма, формируя живописный осязаемый образ. Прототипом для причесок персонажей в работе Шэнь Вэя стали женские портреты эпохи Тан, что также

подчеркнуло танцевально-пластическое воплощение живописного начала.

В диапазоне выразительных средств – простые и наглядные приемы, формирующие законченную художественную композицию. Язык тела и живописное «изображение сущности в форме» (以形写神, 互为铺垫) дополняют друг друга в общем трехмерном виртуальном пространстве. Постановку открывает традиционный китайский танец «Шаг по кругу» (圓場步), в нем проявляется древняя культура неисчерпаемого Дао, таинство бесконечного движения. Это один из важных прообразов в китайской эстетике танца и живописи, ее неотъемлемая часть.

Танцующие двигаются по белому полу, что с точки зрения семиотики китайского пейзажа выглядит как «статика в динамике» (以动为静). Пустая сцена вовсе не является таковой, как и пропуски «лю-бай» (留白) в живописи – широкое пространство воображения для зрителя [1, с. 132].

Художественный язык хореографии и живописи вследствие своей специфической природы выступает своеобразным кодом в процессе расширения диапазона синтеза искусств. Не менее важным фактором является и богатство образных сфер в прочтении художественного материала.

Хореографическое произведение «Карта», представленное в Пекине (2014; 2016), лишено конкретного сюжета, но художественный замысел раскрывает уникальный авторский стиль. Шэнь Вэй превратил композицию-рукопись постановки в семь разноцветных воздушных шаров.

«Карта» – это маршруты движения тела. Рисунок танца (расположение и перемещение исполнителей по сцене) задан формой треугольника. Ритм определяется движением тел (групповых и сольных номеров). Исполнители в равномерном темпе вращаются, их тела напоминаютдвигающийся механизм, а в точках пересечений формируются различные комбинации по аналогии с наложением слоев туши в произведениях живописи.

Китайская живопись обращает особое внимание на «выражение чувств посредством описания объекта». Создание хореографического произведения – это постижение эмоционального мира, который наполняет творческое мышление художника, а «выражение чувств посредством описания объекта» становится мостом между произведениями живописи и хорео-

графии. Китайские художники руководствуются принципами соответствия изображения форме вещей и применения цвета сообразно с объектом. Эти эстетические принципы подходят и для традиционной хореографии. И китайская живопись, и танец уделяют огромное внимание раскрытию основной мысли произведения, однако ее проявление в живописи часто соотносится с хореографической постановкой. Отличаются лишь средства выразительности, тогда как идейный замысел произведений основан на динамике эмоциональных состояний [2, с. 127]. Примером может служить китайский классический «Танец с веером в красных и синих тонах».

Китайский художник Чэнь Юйсянь мастерски продемонстрировал технику изображения тушью танцующих фигур. Его произведения «Танцуй с ветром» (1988), «Празднично и мирно» (1988) наполнены энергией, они формируют уникальную реалистическую художественную картину. Чэнь Юйсянь соотносит яркие танцевальные позиции с основами каллиграфии и ритмом китайской национальной живописи, стремясь к поиску приемов взаимодействия динамики линий и эстетики тела в танце.

Самобытность произведений художника Хуан Чжоу в значительной степени определяется влиянием древней танцевальной культуры. Так синьцзянский танец, характеризующий стиль северо-западного Китая, чрезвычайно богат на вариации. Картина с одноименным названием демонстрирует многофигурную хореографическую композицию с насыщенным живописным колоритом. Живой и красивый танец передан разнообразием линий (у женщин они изящны и плавны, у мужчин – сильны и решительны). Картина «Синьцзянский танец» – это образец оригинального претворения выразительной танцевальной мелодии в эффектную живописную пластику запечатленных художественных образов.

Обращение хореографов Китая к живописному наследию может быть подтверждено многочисленными примерами, свидетельствующими о тесном взаимодействии средств художественной выразительности двух видов искусств. Вариативность хореографических композиций и создаваемых образов подчинены как жанрово-тематическому разнообразию традиционной и современной китайской живописи, так и принципам ее авторского осмысления, связанного с пониманием колори-

стического строя произведения, живописных и композиционных приемов.

Очевидно, что хореографическое искусство Китая никогда не находилось в стороне от живописи. Художественная концепция взаимодействия всегда явно или завуалировано выступала лейтмотивом в создании хореографической образной композиции.

1. 黄雨微《从沈伟作品中看“中西合璧” – 对舞蹈《地图》,《声希》的思考》大众文艺, 2018年7月第132页 – Хуан, Ювэй. Сочетание Востока и Запада в произведениях Шэнь Вэя – размышления о танце «Карта» и «Шэнь си» / Ювэй Хуан // Популярная лит-ра и искусство. – 2018. – № 7. – С. 132.

2. 吴建海《浅析中国绘画与舞蹈语言》戏剧之家, 2016年12月第127页 – У, Цзяньхай. Язык живописи и танца Китая / Цзяньхай У // Дом драмы. – 2016. – № 12. – С. 127.

3. 杨先婷《舞蹈与绘画形象思维之比较及实际应用》上海艺术家, 1998年第6期第37至38页 – Ян, Сяньтин. Сравнение и практическое применение образного мышления в танце и живописи / Сяньтин Ян // Художник Шанхая. – 1998. – № 6. – С. 37–38.

4. 蒋树栋《沈伟作品《声希》的符号解读》音乐生活, 2017年第10期第66至67页 – Цзян, Шутун. Символическая интерпретация произведения Шэнь Вэя «Звук Хэй» / Шутун Цзян // Музыкальная жизнь. – 2017. – № 10. – С. 66–67.

«СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ» И «ПЛАТ ВЕРОНИКИ». СТАРООБРЯДЧЕСКАЯ ИКОНА г. ВЕТКИ КАК ТЕКСТ КУЛЬТУРЫ БАРОККО ВКЛ

Г. Г. Нечаева,

заместитель директора по науке

*Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций
имени Ф. Г. Шклярова*

Разнообразие иконографических вариантов Нерукотворного образа, созданных мастерами старообрядческого региона Ветка – Стародубье, как и его историческое развитие, свидетельствуют о самой пристальной иконографической работе и существовании живой традиции на протяжении трехсот лет. Памятники опубликованы и частично описаны нами [2, кат. № 47, 80; 12, с. 46, 49, 88, 112, 114, 127, 128, 129; 5, с. 121–122, 246–255, 301,