

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ

Научный сборник статей
студентов, магистрантов, аспирантов
кафедры культурологии и искусствоведения

Выпуск IV

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО
ГЛАЗАМИ МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ

Улан-Удэ
2024

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО «ВОСТОЧНО-СИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ

**Научный сборник статей
студентов, магистрантов, аспирантов
кафедры культурологии и искусствоведения**

Выпуск IV

**КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО
ГЛАЗАМИ МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ**

Улан-Удэ
Издательско-полиграфический комплекс
ФГБОУ ВО ВСГИК
2024

УДК 008+7
ББК 71+85.10
К 906

Утверждено
Редакционно-издательским советом
ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный
институт культуры»

Научный редактор
Доктор культурологии, профессор Амгаланова М.В.

Редакционная коллегия:
Доктор философских наук, профессор Чебунин А.В.
кандидат культурологии, доцент Дементьева В.В.
переводчик Ткачук Я.С.

К 906 Культурологические опыты : научный сборник статей студентов, магистрантов, аспирантов кафедры культурологии и искусствоведения. Вып. 4 : Культура и искусство глазами молодых учёных / науч. ред. М. В. Амгаланова. – Улан-Удэ : Издательско-полиграфический комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2024. – 80 с. – ISBN 978-5-89610-342-4.

Четвертый выпуск сборника продолжает серию публикаций студентов и магистрантов кафедры культурологии и искусствоведения ФГБОУ ВО ВСГИК по результатам защиты выпускных квалификационных работ.

Материалы сборника будут интересны студентам гуманитарных вузов, молодым ученым, специалистам, занимающимся изучением истории и теории культуры и искусства.

УДК 008+7
ББК 71+85.10

ISBN 978-5-89610-342-4 (Вып. 4)
ISBN 978-5-89610-315-8

© ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский
государственный институт культуры», 2024.

СОДЕРЖАНИЕ

Бунаев Т. М. ГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО БУРЯТИИ 1980-Х ГОДОВ _____	6
Дулганова Е. О. КИТАЙСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ НА ПЛОЩАДКАХ DOUYIN И XIAOHONGSHU: СПЕЦИФИКА СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ _____	12
Жигжитжапов Ж. М. ЖЕНСКАЯ КРАСОТА В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ (ОТ АНТИЧНОСТИ ДО МОДЕРНА) _____	17
Косякова А. И. АКТУАЛИЗАЦИЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ СЕМЕЙСКИХ И КАЗАКОВ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТЕАТРА «ЗАБАВА» _____	22
Ли Пэйцзинь СИНКРЕТИЗМ БУДДИЗМА И НАРОДНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ БУДДИЙСКИХ ТАНЦЕВ _____	28
Рычкова М. С. ПИКТОРИАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ ИЗВЕКОВА _____	35
Смагина А. А. ТВОРЧЕСТВО БАЛЬЖИНИМЫ ДОРЖИЕВА _____	40
Сун Яни ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО БАЛЕТА КИТАЯ _____	45
Сюй Ци ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ БАЛЕТНЫХ ШКОЛ НА ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО КИТАЙСКОГО БАЛЕТА _____	51
Ян Сянь ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКИХ ПОСТАНОВОК БАЛЕТОВ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» И «ЛЯН ШАНЬБО И ЧЖУ ИНТАЙ» _____	56
ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ _____	62
Мирошниченко В. К. РЕЦЕНЗИЯ НА «ФЕСТИВАЛЬ ИНДИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ» _____	62
Ермакова А. Д. РЕЦЕНЗИЯ НА СПЕКТАКЛЬ «МЕТЕЛЬ» _____	63
Вертипорох Е. А. РЕЦЕНЗИЯ НА ФИЛЬМ «ГОРДОСТЬ И ПРЕДУБЕЖДЕНИЕ» _____	66
Ермакова А. Д. РЕЦЕНЗИЯ НА ВЫСТАВКУ РИНАТА АХМЕТОВА «СКВОЗЬ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО» _____	68
Ван Иньци «ОТЕЦ БАЙКАЛА» ДАШИ НАМДАКОВА _____	70

Хуан Цяньин	
РЕЦЕНЗИЯ НА ВЫСТАВКУ ДАШИ НАМДАКОВА «ДОРОГА ДОМОЙ»	72
Вэй Сысы	
ОТЗЫВ НА ВЫСТАВКУ ДАШИ НАМДАКОВА	73
Е Цзяи	
ВОЗВРАЩЕНИЕ ДАШИ НАМДАКОВА	74
Ян Цзясин	
ИСКУССТВО ВДОХНОВЕНИЯ	75
АВТОРЫ	78

ПРЕДИСЛОВИЕ

Восточно-Сибирский государственный институт культуры является важным центром подготовки специалистов для сферы культуры и искусства в Сибири и на Дальнем Востоке. В настоящее время актуальность культурной политики приобретает особое значение, поскольку именно через нее закладываются базовые ценности общества, определяются направления его духовного развития. В этом контексте научно-исследовательская работа как профессорско-преподавательского состава, так и самих студентов обуславливает теоретическую обоснованность и идеологическую состоятельность государственной культурной политики и работы, обеспечивает осознание и понимание их содержания.

Осознавая значимость научно-исследовательской работы в области культуры, кафедра культурологии и искусствоведения ВСГИК непрестанно пропагандирует ее среди студентов, магистрантов и аспирантов, стимулирует их к самостоятельным исследованиям в соответствии с собственными интересами. Каждый год проводятся научные конференции, также обучающиеся привлекаются к научным мероприятиям разного уровня от внутривузовский до международных. Доклады и статьи молодых исследователей публикуются в различных изданиях, входящих в перечни РИНЦ и ВАК. Вследствие этого обучающиеся кафедры приобретают бесценный опыт исследовательской деятельности, закладывая основу своего дальнейшего профессионального развития.

Данный сборник научных статей во многом являются репрезентацией выпускных квалификационных работ студентов и магистрантов, как результат их многолетней научно-исследовательской деятельности. В этих статьях отразились новые, современные тенденции в культурологии и искусствоведении как следствие глобальных социокультурных изменений.

В сборник мы включили работы магистрантов, написанные по программе практической подготовки дисциплины «Рецензентский практикум». Конечно, это только первые опыты, но столь важная для начинающих критиков задача – дать аргументированную оценку и выразить эмоциональное отношение к предмету рецензии в работах, достигнута. Рецензии написаны на культурные события, происходившие в республике: спектакли, персональные выставки художников и скульпторов, концерты, фильмы.

ГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО БУРЯТИИ 1980-Х ГОДОВ**GRAPHIC ART OF BURYATIA IN THE 1980S**

Аннотация. Графика – один из популярных видов изобразительного искусства. С древнейших времен графика играет важную роль в культуре бурят и является неотъемлемой частью многонационального искусства России. В статье проанализирована яркая и самобытная страница развития бурятской графики 1980-х годов. Традиции художников этого периода продолжают в творчестве современных бурятских художников.

Annotation. Graphics are one of the most popular forms of visual art. Since ancient times, graphics have played an important role in Buryat culture and are an essential part of Russia's multinational art. The article analyzes a bright and original page in the development of Buryat graphics in the 1980s. The traditions of the artists of that time are continued in the work of modern Buryat artists.

Ключевые слова: изобразительное искусство, графика, графика Бурятии, станковая, книжно-журнальная графика, плакат.

Key words: fine arts, graphics, graphics of Buryatia, easel, book and magazine graphics, poster.

Графика теснейшим образом связана с бытом и с общественной жизнью человека – в качестве книжной иллюстрации и украшения обложки, в качестве этикетки, плаката, афиши и т.п. Графика во многих случаях является подготовительной стадией для других искусств (в качестве эскиза, наброска, проекта, чертежа), и в то же время графика – популяризатор произведений других искусств [2, с. 6]. Издревле для бурятских мастеров была характерна тяга к рисунку, к выразительности линии. Истоки этого мы видим в древних традициях бурятской культуры: вышивке, резьбе по дереву, гравировке по металлу, в орнаментике.

В 1980-е годы уверенно заявило о себе молодое поколение графиков-выпускников Московского и Ленинградского художественных вузов: Б. Тайсаев, Н. Соктоева, Т. Манжеев, А. Хоренов, Д. Олоев. Несмотря на различие стилистических манер, в творчестве этих художников явственно ощутима общая направленность. Предметом творческих исканий большинства молодых графиков Бурятии, как и для многих мастеров советского графического искусства, становится тема человека, мир его настроений и чувств. Характерен в этом смысле несомненный интерес молодых художников к жанру портрета, но не исторических деятелей и прославленных современников, а близких друзей, а также автопортрета (Н. Соктоева «Автопортрет у окна», 1984 г., офорт; Т. Манжеев «Портрет Сашы Хоренова», 1988 г., резерваж, акватинта; С. Цоктоев «Автопортрет с ирисами», 1988 г., офорт, акватинта).

Как ведущая тенденция в станковых листах молодых художников обнаруживается явное тяготение к «литературности», которая буквально пронизывает образную структуру графических произведений. Наиболее удачные художественные решения возникают в жанре станковой иллюстрации (Т. Манжеев –

илл. к повести В. Астафьева «Царь-рыба» 1987 г., офорт; Д. Олоев – илл. к роману А. Платонова «Чевенгур» 1989 г., офорт).

Явным «фаворитом» среди изобилия графических техник становится офорт с разными дополнениями: цветной, с акватинтой. Подобное единодушие в выборе техники объясняется причиной вполне объективного характера: в 1986 году, при Союзе художников Бурятии была организована мастерская офорта.

В отличие от панорамных пейзажей А. Сахаровской, где преобладало своеобразное «сфумато», а формы предметов смягчались в пространстве, у молодых графиков наблюдаются изменения в технике литографии и офорта. Они крепче строят форму, листы стали темнее, плотнее, объемы очерчиваются более резкими и упругими контурами (А. Хажиев «Холбольтжинский угольный разрез», 1986 г., офорт). Серия Б. Тайсаева «Аэропорт» (1986 г., литография) – пример активных поисков разнообразия в композиционных построениях. Б. Тайсаев вводит зрителя в реальную среду городского аэропорта, с его бесконечной сутолокой людей, широким пространством архитектурных интерьеров.

Тема Байкала давно и прочно заняла ведущее место в пейзажном творчестве большинства бурятских художников. «Пионером» освоения этой темы в графике стал Б. Тайсаев. В 1986 году художник последовательно работает над одним мотивом – Байкал в шторме, привлекая разные графические техники: литографию, офорт с акватинтой, акварель («Волна» 1986 г., офорт, 3 листа). Позже последовала целая серия байкальских акварелей, среди которых выделяется лист «Сарма» (1987 г., акварель, 3 листа). Здесь художник проявляет себя как тонкий акварелист, извлекая максимум возможного из этой трудной техники, по праву занимающей промежуточное положение между живописью и графикой. Освоив байкальскую тему, Тайсаев переключается на серию «горных пейзажей» («Тункинские акварели», 1987-1996 гг., акварель).

Более приближенным, как бы соотнесенным к масштабам человека, с подчеркнутой красотой и самоценностью конструкций, предстает пейзаж в офортах А. Хоренова (серия «Гусиноозерская ГРЭС», 1985 г.). Подъемные краны и строительные площадки, занимающие здесь почти все пространство листа, – это реальная техника, одновременно и символ ирреального. Здесь не возникает острой, драматической идеи «машинерии» человеческой жизни. Художник скорее остается заинтересованным наблюдателем, что подчеркивается введением фигурок трех зрителей с искренним, почти детским любопытством взирающих на происходящее.

Поиски своеобразных точек соприкосновения с традицией велись одновременно во всех видах и жанрах бурятского изобразительного искусства: в графике – серии А. Сахаровской и Д. Пурбуева, в скульптуре – работы С. Балдано, В. Уризченко, Г. Васильева, в живописи – творчество А. Цыбиковой. Её настенная роспись в фойе театра Бурятской драмы им. Х. Намсараева (1982-1983 гг.) – единственный пока в республике удачный пример возрождения традиций монументальных росписей буддийских монастырей и огромных житийных свитков в современной интерпретации.

Среди нового молодого поколения бурятских графиков немногие решились соприкоснуться с богатством художественного наследия. Так, к примеру, в иллюстрациях Н. Соктоевой в книге мудрых изречений и наставлений «Зерцало мудрости» (1984 г., офорт) довольно сильно влияние буддийской книжной графики и некоторых вариантов житийных икон типа «Сансарын хурдэ» (Колесо

Сансары). Отсюда многочисленность композиций, совмещение разновременных сюжетов в одной плоскости листа. Фигура бодхисатвы, которая присутствует в каждом листе, решена в несколько нетрадиционном иконографическом плане, как живой свидетель, происходящих на земле дел человеческих. Отдельные эпизоды явно перекликаются с рисунками из «Атласа тибетской медицины», а маленькие фигурки людей как бы взяты из китайской миниатюры, с характерным для неё тонкими и изысканными линиями. Выбранная техника офорта помогает оживить заданную плоскость листа, создать эффект зернистой поверхности. Если взять в целом, то иллюстрации Н. Соктовой ещё полностью остаются в русле чистой стилизации.

Гораздо удачнее решена художницей серия офортов («Город», 1985 г.). Продолжая существующую в бурятской графике традицию городского пейзажа (Е. Неволлина, серия линогравюр «Новый Улан-Удэ», 1957-1958 гг.), Н. Соктова ищет пути новой образной выразительности. Лиро-эпическая струя в листах Неволлиной трансформируется здесь во взволнованный диалог художницы с собой, со зрителем. Это не архитектурный пейзаж в чистом виде, а стремление увидеть родной город в камерном его звучании. Композиции листов строятся по принципу сопоставления подвижных конструкций с мотивом города: либо это открытая дверь телефонной будки, где в стекле отражается кусочек городского вида, или открытое окно, за которым опять же раскрывается перспектива города. Введение автопортрета в одну из композиций с раскрытым окном придает оттенок личностного сопереживания – глубоко затаенной печали. Затемненная поверхность листов создает реальную атмосферу летних сумерек, в то же время не лишена эмоциональной окраски.

По-своему решает столь многозначительную тему города Т. Манжеев. Образный строй серии его офортов «Из детства» (1985 г.) – чуть ностальгические реминисценции далеких детских впечатлений. Выбирая маленькие уютные уголки родного города – обычно это старые дворики с деревянными домами, покосившимися заборами – художник выражает мысль о быстротечности времени. Таково, например, сопоставление старой разбитой машины и фигуры ребенка, примостившегося здесь же внизу у гаража, целиком погруженного в изучение игрушки. Особым настроением внимательного прислушивания к внутреннему миру ребенка проникнут лист, где изображен мальчик, сидящий за столом и тщательно что-то вырисовывающий на листе бумаги. В его напряженном взгляде, позе, в склоненной голове ощущается недетская серьезность мысли. Уже в этой серии проявилось профессиональное мастерство Т. Манжеева, умение разрабатывать фактуру, выразительность и остроту офортного штриха.

В другой серии «Музыканты» (1986 г.) Т. Манжеев по-иному интерпретирует городскую тематику, размышляя о музыке и музыкантах. Серия состоит из отдельных листов «Трио», «Музыканты», «Джаз-группа», «Мальчик, играющий на флейте», которые затем объединяются в одной композиции под названием «фестиваль». Последняя производит несколько странное впечатление. Непонятная, вызывающая к чему-то, возвышающаяся на городской улице, величиной с пятиэтажный дом конструкция, отделённая тонкими перегородками. В каждой ячейке, на маленькой сценической площадке, стоят музыканты, причем каждый ведет свою музыкальную тему. Мимо этого странного оркестра движутся люди, кто с интересом взирает, кто проходит мимо. Город остается равнодушным к этому шумному действию, и музыканты кажутся одинокими, хотя и собранные

вместе в единой, напоминающей этажерку сценической площадке. В этом, быть может, скрывается смысл, подтекст офортов Т. Манжеева.

Т. Манжеев проявил себя не только в станковой графике, но и как талантливый иллюстратор, тонко чувствующий специфику книги. Удачно подобран шрифт в обложках к эпосу «Абай Гэсэр» (адаптированный вариант для детей. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1988), к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1988). К числу несомненных удач художника относится серия станковых иллюстраций к повести В. Астафьева «Царь-рыба» (1987 г., офорт). В офортах художника отсутствуют конкретные сюжетные эпизоды, но дух астафьевской прозы проявляется в них с предельной наглядностью и убедительностью. Люди, плывущие в боте «Игарец», в манжеевских листах превращаются почти во вселенский образ Ноева Ковчега посреди океана жизни. Выразителен образ карусели-колеса и бегущих вокруг крохотных фигурок людей, как символ судьбы, которая кружит и сталкивает героев повести. Ещё один образ – плотная, словно слепленная из офортной штриховки телогрейка, надетая на шест в виде огромного чучела. В этой телогрейке есть что-то трогательно-беспомощное, смешное и вместе с тем эдакая разухабистость – черты, которые напоминают одного из главных героев повести брата Кольку. Т. Манжееву удалось передать пронзительно-звонящую ноту астафьевской повести – тему маленьких людей и их вовлеченность в жизненный водоворот.

Одна из последних работ художника (с 1991 г. Т. Манжеев работает как живописец) – серия «Песни из леса» (1989-1990 гг., цв. офорт). Это некая притча о разрушенной гармонии человека и природы. Лес – это густая штриховка хаотической массы фона. Персонажи размещены на передней плоскости как перед воображаемой рампой в пределах сценической коробки, отделенной от фона аскетической перегородкой. На этой условной сцене существуют «герои» Т. Манжеева – некие знаки-образы разных культур и эпох: сатир, играющий на свирели (олицетворение музыкальной гармонии в природе), обнаженные женские фигуры (нимфы?), или пляшущий Ямантака, владыка буддийского ада (элемент восточной экзотики). Особо выразителен штрих Т. Манжеева, то сглаженный, спокойно-умиротворенный в античных утопиях, то порывистый, резкий, словно искры пламени в восточных образах (лист «Ямантака»).

Д. Олоев является, несомненно, талантливым интерпретатором литературных произведений. Впервые он заявил о себе серией станковых иллюстраций к роману Ч. Айтматова «И дольше века длится день» (1988 г., офорт). Особый акцент художник делает на одной из ключевых тем романа – непримиримом конфликте людей и волков. От листа к листу возрастает напряженность. Усиливанием резкой штриховки, сгущением черных пятен-точек создается не столько пространство степи, сколько особая эмоциональная атмосфера трагического конфликта. Выразителен лист, где фигуры волков, словно заверчены в кольцо штриховых пятен. Это горе и отчаяние волков, потерявших своих детенышей, украденных человеком.

Ещё одной несомненной удачей Д. Олоева стала серия станковых иллюстраций к роману А. Платонова «Чевенгур» (1989 г., офорт). Иллюстрировать А. Платонова трудно, буквализм здесь неуместен, сама поэтика романа как бы сопротивляется этому. Д. Олоев смело берется за столь сложную задачу, его офорты во многом публицистичны. Художник сознательно отбирает ключевые знаки-символы, например, огромный скелет рыбы в листе «Возвращение», как олице-

творение пустоты и никчемности человеческого бытия. Страшен образ платоновского кладбища, где могилы без крестов, а могильные бугорки почти растоптаны. В интерпретации Д. Олоева кладбище – это кресты с распятыми на них людьми, как олицетворение страданий человека. Лист «Прочие» можно назвать одним из самых удачных. Композиционное пространство в нем разрывается по диагонали вереницей бредущих бесконечной дорогой то ли странников, то ли богомольцев. «Путешественники без багажа», – так называет их А. Платонов. У них нет лица, нет биографии, они являются воплощением качеств, а не людей, как бы замкнутых в нереальном пространстве. Вверху – опустевшие, полуразрушенные деревни, внизу – длинные черные тени – пустота, которую они оставляют после себя.

Рисунок, как первооснова графики, является базисным элементом для любого художника. Что касается акварели, то это промежуточная техника между живописью и графикой. У каждого художника есть свои «тайные» привязанности к той или иной технике. Так, А. Дугарова свободно ощущает себя в обеих техниках. Её живопись – акварельна, а графика – живописна. Ранние рисунки А. Дугаровой вполне реалистичны – карандашные зарисовки с натуры («Портрет отца», «Портрет натурщицы», 1983-1984 гг.).

Одновременно в перерывах между живописными работами она пишет множество маленьких и больших акварельных листов. Яркие акварельные заливки в чем-то сродни живописным мазкам. Уделяя особое внимание цветовым контрастам в акварели, художница тем не менее остается верна своей увлеченности линией и контуром. В пейзажах и натюрмортах, обозначив композицию цветом, она часто прорисовывает детали тушью или карандашом.

Возможности акварельной техники с присущим ей перетеканием красочных масс созвучны фарфору и стеклу. Неудивительно поэтому обращение художников, специализирующихся на данных материалах, к акварели. Наиболее характерно в этой связи творчество В. Базарова [1, с. 116]. По причине отсутствия в республике фарфорового производства, Базаров был вынужден искать себя в другой области. Начинает с небольших листов, подражая стилю «го хуа» (китайская традиционная живопись). Затем прочно осваивает жанровую нишу акварельного пейзажа конкретной местности.

Свежо и самобытно заявили о себе молодые графики Бурятии в абсолютно новом для графического искусства республики жанре детской журнальной иллюстрации. В 1986 году по инициативе Союза писателей Бурятии был создан первый и единственный пока в республике иллюстрированный журнал для детей на двух языках «Ласточка» («Хараасгай»). Вдохновленные идеями национального возрождения, создатели поставили перед собой благородную задачу – обучение с детства языку, обычаям и традициям. Для этого привлекается по возможности добротный литературный материал: рассказы и повести местных писателей для детей, а также неисчерпаемый фольклорный источник (сказки, пересказ улигеров, загадки, поговорки, благопожелания). Художники с энтузиазмом стали создавать яркое, не лишённое национального колорита, одновременно доступное изобразительное решение журнала. Каждый художник, по возможности, стремился внести в рисунок что-то свое. В разное время в журнале работали молодые, но уже известные в республике художники и графики: А. Цыбикова, А. Хоренов, В. Богданова, Н. Соктоева, Л. Нохоева, Т. Манжеев, Д. Олоев, А. Дугарова, М. Дамбиева. Наиболее удачными, на наш взгляд, стали ил-

люстрации И. Балдано и Б. Лыскова. Их рисунки к коротеньким стихам, бурятским сказкам всегда легко узнаваемы по неяркому колориту акварелей, в которых всегда присутствует образ бескрайних степных просторов Бурятии. В них отсутствует излишняя орнаментализация, а линии контуров плавны и протяжны, как бурятская песня. В рисунках Лыскова и Балдано выражена именно та этническая самобытность, где прошлое тесно переплетается с сегодняшним.

В книжной графике Бурятии никогда не ослабевал интерес к фольклорной тематике. Обращение художников к живительным истокам культурного наследия воспринимается как естественный результат формирования и развития молодых национальных художественных школ.

В исследуемые годы изобразительные вариации на тему «Гэсэриады» явились своего рода пробным камнем для бурятских художников. В 1960-е годы А. Сахаровская открывает новую страницу в графической интерпретации эпоса. В середине 1970-х годов Д. Пурбуев пытается сменить «европейский воротничок» (выражение И. Л. Копылова), обратившись к наследию буддийской иконописи и ксилографии.

В середине 1980-х годов после двадцатилетнего перерыва А. Сахаровская вновь возвращается к иллюстрированию эпоса «Гэсэр». Строгий темно-синий переплет с ритмичными горизонталями белых стрел сразу настраивает читателя на восприятие эпического сказа о подвигах богатыря Абай Гэсэра, посланника небожителей, очистившего землю от чудовищ-мангадхаев. Понятно желание художницы отказаться от сложившегося стереотипа раннего варианта, прежде всего в технике. Так возникает цикл цветных гуашей в желто-коричневой гамме. Композиции становятся более многофигурными, а образы основных героев, лишившись ореола мощи и героики, снижаются до сказочно-фольклорного уровня. Избранное Сахаровской художественно-пластическое решение книги, на наш взгляд, оказалось не совсем удачным. Объективным фактором в данном случае являются ограниченные возможности местной полиграфической базы.

Подводя итог, отметим, что в 1980-е годы Б. Тайсаев, Н. Соктоева, А. Хоренов, Т. Манжеев – графики молодого поколения – опираясь на прочную реалистическую школу, внесли в графику свое ощущение национальных традиций и сформировали самобытное искусство, где доминирующим камертоном в общем процессе развития бурятского искусства становится проблема преемственности традиций, новое осмысление наследия.

Примечания

1. Бороноева Т. А. Графика Бурятии. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1997. 127 с.

2. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. 4-е изд. М. : Изд-во В. Шевчук, 2015. 364 с.

**КИТАЙСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ
НА ПЛОЩАДКАХ DOUYIN И XIAOHONGSHU:
СПЕЦИФИКА СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ**

**TRADITIONAL CHINESE CHOREOGRAPHY AT THE VENUES
DOUYIN AND XIAOHONGSHU: SPECIAL FEATURES
OF PRESERVATION AND POPULARIZATION**

Аннотация. Сегодня Китай успешно закрепился на рынке информационных технологий, внесших существенный вклад в развитие науки, информационной безопасности, развлекательного контента, а также сохранения традиционной культуры. В статье рассматриваются китайские социальные медиа платформы Douyin и Xiaohongshu, которые играют ключевую роль в популяризации китайской традиционной хореографии.

Annotation. China has been a successful entry into the information technology market these days, and it has contributed significantly to the advancement of science, information security, entertainment content, and traditional cultural preservation. The article examines two Chinese social media sites that are important in spreading awareness of traditional Chinese choreography: Douyin and Xiaohongshu.

Ключевые слова: информационные технологии, цифровые медиа, социальные медиа платформы Douyin и Xiaohongshu, традиционная культура Китая, хореография Китая.

Keywords: information technology, digital media, social media platforms Douyin and Xiaohongshu, traditional culture of China, choreography of China.

Сегодня Китай является полноценным разработчиком-производителем высокотехнологичной продукции, используемой по всему миру. Информационные технологии прочно вошли в повседневную жизнь граждан, включая культурно-развлекательный контент. Здесь речь идет о так называемой «мягкой силе», подразумевающей сохранение, трансляцию и популяризацию национальной культуры. С помощью культурных индустрий, цифровых технологий, социальных медиа осуществляется знакомство как внутренней, так и мировой аудитории с памятниками культурного наследия Китая, а также популяризация традиционного театра, музыки, хореографии, декоративно-прикладного творчества и других видов искусства, формирования и внедрения национальных брендов и т.д.

В данной статье мы хотели остановиться на значении двух ведущих в Китае социальных медиа площадках Douyin и Xiaohongshu в сохранении и популяризации китайской традиционной хореографии. Именно им принадлежит главная роль не только в указанном процессе, но и, что, на наш взгляд, более важно, доступности народной хореографии для массового зрителя. Ранее это было достаточно затруднительно в силу различных технологических причин. Данные платформы предоставляют информацию в соответствии с потребностями

ми того или иного пользователя: исторические факты о зарождении, развитии, распространении народных танцев и их региональных особенностях, виды, формы, техники китайского танца, знаменитых танцовщиках, национальных костюмах, фестивалях и многом другом. Кроме того, пользователи данного контента могут делиться собственными впечатлениями, передавать свой опыт.

Китайская хореография своими корнями уходит вглубь китайской истории, став неотъемлемой частью социально-политической и духовной жизни страны. Российский исследователь А.Б. Вац отмечает, что народные танцы Китая, занимая одно из главных мест в социокультурной жизни страны, в течение многих веков сформировали культурный компонент государства, сделали традиционную хореографию самостоятельной единицей, активно развивающейся и сегодня в контексте национальных особенностей [1]. К основным чертам традиционного танца отнесем эмоциональность, поскольку китайский танец может передавать широкий спектр эмоций, от радости и юмора до тревоги и грусти (оперные танцы), и использование музыки, которая помогает передать настроение и эмоции произведения. Кроме того, китайская традиционная хореография сочетает в себе элементы музыки, танца, костюмов и декораций, и является важнейшей частью культурного наследия Китая.

Китайский традиционный танец включает в себя обширную категорию танцевальных произведений, корни которых уходят в разные регионы Китая и зачастую основаны на мифах, легендах и традициях. Чтобы лучше понять сущность традиционной китайской хореографии, рассмотрим некоторые виды китайских народных танцев.

Самым массовым танцем в Китае можно назвать танец «Таге» («踏歌»), дословно можно перевести как «хоровод с пением», древний китайский народный танец, сопровождающийся хоровым пением. Чаще всего его танцуют на торжествах.

Одним из популярнейших народных китайских танцев, несомненно, является «Янгэ» («秧歌»). Это танец народности хань, поэтому он в основном популярен в северном Китае и часто исполняется на фестивалях. В соответствии с различными регионами и стилями, он делится на Северный Шэньси, Северо-Восточный, Хэбэй и так далее. Как правило, танцоры переодеваются в различных персонажей и танцуют с цветным шелком, носовыми платками, веерами и другим реквизитом. Настроение танца веселое и жизнерадостное. В некоторых провинциях во время исполнения «Янгэ» используют крупный реквизит и добавляют масштабные элементы, такие как ходули, сухие лодки и цветочные барабаны.

Еще одним довольно известным танцем является «Танец с поясничным барабаном» («腰鼓舞»). Также принадлежит к танцам народности хань. Часто исполняется на фестивальных сборах. Первоначально танец был известен в северной части Шэньси, однако свое распространение по всему Китаю получил благодаря уезду Аньсай (городского округа Яньань провинции Шэньси). Танцоры носят овальные небольшие барабаны на поясе и танцуют, ударяя барабанными палочками, чередуя каждую сторону. При этом ритм танца довольно быстрый и грубый.

Наиболее популярные народные танцы – «Танец льва» («狮子舞») и «Танец дракона» («龙舞»). «Танец льва» получил распространение по всей террито-

рии Китая. Он имеет долгую историю и был впервые упомянут во времена династии Хань. Как правило, два человека вместе имитируют большого льва, а один человек играет роль воина, который держит цветной шар, чтобы дразнить зверя. Есть два вида исполнения: «Вэнь Ши» и «У Ши». В процессе многовековой истории, «танец льва» стал сочетанием танца и акробатики в форме художественного танца, использующим множество сложных движений и имеющий разный характер исполнения.

«Танец дракона» также имеет долгую историю и появился во времена династии Хань. Существует несколько версий этого танца. Одной из самых популярных является представление «Огненного дракона», во время которого перед головой дракона несут бесчисленное количество зажженных фонариков. Эти огоньки символизируют пламя, вырывающееся из пасти дракона. Танец дракона в том виде, в каком он исполняется в Китае, является интерактивным действием. Вдоль улиц, по которым проходит шествие с фигурой дракона во главе, выстраиваются многочисленные толпы народа, бьющие в барабаны и гонги. Танец Дракона и танец Льва являются обязательными элементами во время празднования Нового Года по лунному календарю как в Китае, так и в некоторых других странах. Различные части тела искусственного дракона освещаются свечами и фейерверками.

Таким образом, танцевальное искусство имеет важное значение в культуре Китая, в том числе является неотъемлемой частью праздничной и церемониальной культур. В разные времена искусство танца в Китае подвергалось изменениям и совершенствовалось, однако оно всегда занимало особое место в культуре этой страны.

Хореографическое искусство в Китае считается высокохудожественным, что требует от исполнителей серьезной подготовки и мастерства. Оно отражает богатство и многообразие этнических культур Китая, локальных особенностей и является духовным наследием. В Китае, как и во всем мире, существует проблема сохранения традиционной культуры. Сохранение традиционного хореографического искусства при современных тенденциях и изменениях в обществе является сложной задачей. Изменения в культуре и обществе могут привести к тому, что традиционное хореографическое искусство может потерять свою актуальность. С другой стороны, современные технологии и цифровые медиа могут помочь не только сохранить, но и популяризировать традиционные виды искусства.

Активную роль в популяризации и сохранении традиционного хореографического искусства сыграли социальные медиа Douyin и Xiaohongshu. Благодаря формату коротких видеороликов и глобальному охвату Douyin стал мощным инструментом для демонстрации китайских культурных традиций и обмена ими с аудиторией по всему миру. Многие пользователи Douyin использовали платформу, чтобы продемонстрировать свои таланты в традиционном китайском танце, создавая и публикуя короткие видеоролики с выступлениями и обучающими программами. Эти видеоролики позволили пользователям узнать и оценить традиционные китайские танцы в доступной форме. Кроме того, алгоритмы Douyin предназначены для продвижения увлекательного и высококачественного контента, а это означает, что видео с традиционными китайскими танцами могут быть рекомендованы пользователям, которые проявили интерес к аналогичному контенту.

В интервью интернет-изданию Jingchu.com («荆楚网») ведущий танцор Ян Липин, создающий контент, связанный с народными танцами на площадках Douyin, Xiaohongshu, Kuaishou и других, подтвердил значение платформы для передачи традиционной танцевальной культуры. Особенно актуальным это может стать для танцоров, потерявших офлайн-сцену.

Социальные медиа помогают традиционному хореографическому искусству меняться и открываться для большой молодой аудитории, что, в конечном итоге, позволяет традиции сохранять и передавать традиции другим поколениям. Раньше люди чувствовали, что звезды танцевальной эстрады «недоступны и далеки», однако теперь, благодаря цифровым площадкам, любой пользователь может «прикоснуться» к искусству и стать его создателем.

Примечательной можно назвать историю Фэй Цин. Она сняла видеоролик о 56 национальных костюмах, в сочетании с национальными танцами, и получила почти 200 миллионов зрителей, общий объем воспроизведения видео превысил 96 миллионов, некоторые малоизвестные национальные культуры были вновь представлены перед людьми. Благодаря более современным средствам коммуникации, люди узнают об уникальной красоте 56 национальностей Китая.

Социальные медиа с контентом, связанным с традиционным танцем, танцоры, создающие контент и местное экономическое сотрудничество, беспроигрышны. По состоянию на июнь 2021 года количество пользователей онлайн-трансляций в Китае достигло 638 миллионов. Статистика данных показывает, что в 2021 году количество новых прямых трансляций в категории традиционной культуры на платформе Douyin достигло 1 миллиона, а доходы от традиционных культурных трансляций выросли на 101% по сравнению с аналогичным периодом прошлого года [2]. Многие молодые танцоры получают признание и вознаграждение в прямом эфире, питая свои таланты как на духовном, так и на материальном уровне, сохраняя и транслируя традиционное хореографическое искусство.

Таким образом, Douyin внесла свой вклад в сохранение и популяризацию китайского традиционного танца, предоставив создателям платформу для демонстрации своих талантов и познакомив более широкую аудиторию с этим прекрасным и значимым видом искусства.

В противовес видеохостингу с мгновенным контентом в социальной сети Xiaohongshu, где преимущественно содержится информативный контент, дополняемый фото и видеорядом, публикуются видео-уроки. Множество танцоров, профессиональных или любителей, ведут блоги о хореографическом искусстве и публикуют подробное руководство о тех или иных видах традиционного танца.

Большую популярность в Xiaohongshu получили танцоры из международного шоу «Street Dance of China» («这！就是街舞»). «Street Dance of China», танцевальное реалити-шоу, впервые запущенное в 2018 году китайской видеоплатформой Youku, использует для шоу новый формат знаменитого наставника и профессиональных танцоров и позволяет танцорам выступать прямо на улице, переворачивая с ног на голову традиционные представления. Шоу приглашает четырех знаменитых капитанов, которые выбирают танцоров, каждый из которых соответствует своему танцевальному стилю, а также формируют четыре команды для проведения групповых танцевальных баттлов. Главный режиссер Лу Вэй охарактеризовал четвертый сезон, вышедший в 2021 году, как

соревнование элитных танцоров мира. Поскольку пандемия привела к приостановке многих ведущих соревнований по уличным танцам, Street Dance of China может быть единственным таким соревнованием в настоящее время. Таким образом, танцоры этого сезона могут выступать на очень высоком уровне.

Среди пользователей сети огромную популярность обрел китайский хореограф Хуан Сяо, который включил китайский стиль в свои уличные танцы, например, его выступление в работе «Легенда о белой змее» в этом сезоне и его сотрудничество с японским танцором Кен Кеном на Тайцзи. Оба из которых имеют большой классический китайский колорит.

Другой китайский хореограф, Ма Сяолун, сотрудничал с французским танцором Зыко и они вместе создали номер «Изучение Цинь», используя китайский гуцзинь, чтобы рассказать историю о том, как ученик осваивает инструмент с помощью своего учителя. Танец наполнен гармонией, включая в себя традиционный китайский стиль и современную хореографию, что позволяет иностранным танцорам лучше оценить искусство китайского танца. Шоу вышло за рамки платформы Youku, танцоры стали активно использовать социальные медиа Xiaohongshu и Douyin для продвижения и популяризации танцевальных традиций Китая [3].

На Xiaohongshu пользователи могут делиться своими впечатлениями и знаниями о традиционной хореографии, загружая видео, фотографии и статьи, демонстрирующие различные танцевальные стили и техники.

Кроме того, на Xiaohongshu есть сообщества, посвященные конкретным традиционным хореографическим жанрам, где люди могут обсуждать их историю, особенности и различные методы исполнения. Эти сообщества объединяют любителей и профессионалов, что способствует распространению знаний о традиционном хореографическом искусстве и сохранению его уникальных традиций. Также на площадке Xiaohongshu можно найти информацию о мероприятиях, связанных с традиционным хореографическим искусством, таких как концерты и фестивали. Это помогает людям находить различные способы изучения и практики этого искусства.

Таким образом, Douyin и Xiaohongshu являются ведущими социальными сетями в Китае, которые играют важную роль в трансляции и популяризации китайской традиционной хореографии. Социальные сети предоставляют платформы для танцевальных видео, которые используются артистами и любителями по всей стране. Благодаря широкой аудитории, которая участвует в этих сетях, танцевальные видео могут привлекать многочисленных зрителей, что помогает создать новые возможности для популяризации традиционной китайской хореографии.

Примечания

1. Вац А. Б. Танцевальное искусство Китая: история и современность. СПб. : Лань ; Планета музыки, 2011. 208 с.
2. Национальный сетевой информационный центр (на кит. яз.: 国家信息中心). URL: <http://www.sic.gov.cn/>. (дата обращения: 27.03.2023).
3. Нематериальное культурное наследие выходит за рамки, молодые пользователи сети уже не просто наблюдают (на кит. яз.: 非遗出圈, 年轻网民不再只是围观). URL: <https:// baijiahao. baidu.com/ s?id=1765193392742853785&wfr=spider&for=pc>. (дата обращения: 04.04.2023).

ЖЕНСКАЯ КРАСОТА В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ (ОТ АНТИЧНОСТИ ДО МОДЕРНА)

FEMALE BEAUTY IN EUROPEAN ART (FROM ANTIQUITY TO MODERNITY)

Аннотация. Женская красота представляет собой неисчерпаемый источник вдохновения. В то же время в контексте исторического развития каноны женской красоты постоянно менялись, что непосредственно отражалось на произведениях искусства. Характеристика главных особенностей женской красоты в искусстве способствует более полному пониманию как определенного исторического периода, так и его эстетики в целом.

Ключевые слова: женская красота, европейское искусство, культура, религия, общество.

Abstract. The beauty of women is an inexhaustible source of inspiration. At the same time, in the context of historical development, the canons of female beauty were constantly changing, which was directly reflected in works of art. Characterizing the main features of female beauty in art contributes to a more complete understanding of both a particular historical period and its aesthetics as a whole.

Keywords: female beauty, European art, culture, religion, society.

Канонов идеальной красоты женского образа очень много. Многие исследователи постоянно стараются, но никак не могут придумать единую формулу идеальной красоты. Многие люди ответят по-разному, что же такое красота. Женский образ и ее красота всегда были эпицентром в искусстве разных народов и государств. В усилии запечатлеть красоту и понять сущность женской красоты, многие великие художники и скульпторы изображали ее образ на полотнах.

Более двухсот лет назад, археологи и искусствоведы обнаружили первые произведения искусств, созданные сорок тысяч лет назад. Этими произведениями искусств были женские керамические фигурки, которым дали необычные названия «Палеолитические Венеры». Эти керамические фигурки позволяли судить по первобытным временам, какими должны были быть устои и каноны женской красоты. «Палеолитические Венеры» были выполнены из костей мамонтов, оленьих рогов, разных камней и глины, смешанной с серебром и золотом [1, с. 76].

Стоит отметить, что вышеуказанным керамическим статуэткам не присущи те принципы красоты, к которым общество привыкло в наше время. Порой у «Палеолитических Венер» нет рук, кистей и ног, но у них очень четко прорисованные первично-гендерные половые признаки: обвисший тяжелый бюст, довольно большой живот, свисающий до колен, широкий таз и бедра. Вполне возможно, что все это олицетворяет роль прекрасного пола в первобытном строе.

У женского пола была одна главная функция – деторождение. То есть роль отводилась как продолжательнице рода. Эти факторы могут объяснить гипертрофированность некоторых форм у древних статуэток «Венер». Созидатели искусства того времени очень старались подчеркнуть то самое плотское начало прекрасного пола.

Далее, на некоторых более поздних наскальных рисунках в пещерах Эль-Кагуль в Испании, женщин изображали сильными, маскулиными, стройными фигурами. Тем не менее, в эпоху позднего мезолита и раннего неолита общество своевременно уходит от первобытного строя и постепенно идет к цивилизованной жизни. Сильный пол становится высшей ступенью в институте семьи, тем самым начинается патриархальный строй. В искусстве редееют женские образы, и художники все чаще и чаще изображают мужчин.

Ближе к античному миру женщины демонстрирует колоссальную роль в обществе того времени. Античная женщина могла быть не только хранительницей домашнего очага и продолжательницей рода, но и влиять на общественную жизнь народа. В культуре, религии и искусстве Древней Греции женский образ красоты был возвышенным, идеализированным и многогранно романтизированным. Женскую богиню изображали прекрасным созданием [3, с. 65]. Во многих работах древнегреческих скульпторов и художников все элементы проработаны с искусной точностью: правильные пропорции тела, атрибуты, прически, детали одежды, выражение лица, цвет и форма. Стоит отметить, что в эллинистический период женские образы всегда были в одежде, за исключением богини Афродиты (древнеримская Венера). Данная богиня любви вобрала в себя всю красоту природы, чувственность и идеальное совершенство. Древнегреческий скульптор Клеомен изобразил прекрасную богиню красоты Афродиту полностью обнаженной. Статуя сейчас находится в музее Флоренции (Италия).

В отличие от древних греков, древние римляне не изображали своих женщин совершенно прекрасными, и не сравнивали их с богинями пантеона. Они изображали прекрасный пол такими, какими они были на самом деле. Но при этом, творцы древнего Рима создавали свои творения изящно, скрупулезно работая над каждой деталью – женские скульптуры того времени, дошедшие до наших дней, одновременно строгие и нежные, надменные и сдержанные.

После распада Римской империи наступает средневековье, где прекрасным считается душевная красота. В раннем средневековье образом женской красоты была пресвятая дева Мария-Магдалина, с вытянутым продолговатым лицом, высоким лбом, большими глазами и с тонкими маленькими губами. Конкретно в таком обличии творцы периода средневековья изображали всех женщин [2, с. 45]. В качестве яркого примера можно привести работу Пизанелло «Портрет Джиневры Д'Эсте». На данном полотне изображена загадочная девушка в профиль, в образе присутствуют каноны красоты средневекового периода: нарочито высокий лоб, очень бледная кожа, отсутствие ресниц, довольно худой силуэт с узкими плечами и волосы, спрятанные под высокий головной убор [4, с. 99].

Стоит отметить, что роль религии в жизни европейского средневекового общества была очень велика, и, пожалуй, по этой причине образ женской красоты становится максимально раздвоенным: женщина одновременно является и святой невинной девой, и проклятой ведьмой; и прелестная послушная

дева, и «вместилище греховного падения человека». Женская красота неоднократно разделялась на две категории – красота от Бога, и красота, порожденная от дьявола.

Эпоха Средневековья длилась более десяти веков (V-XV вв.). По этой причине нужно учесть, что представления о женской красоте менялось не один раз. Тем не менее, колоссальное влияние на формирование идеалов оказывала церковь и религия [2, с. 21]. В Европе под влиянием церкви изменились принципы, ценности и представления о женской красоте. На передний план выходит этическая норма поведения женщины, а эстетическая уходит на второй план.

Переворотом для понимания женской красоты стала эпоха Возрождения. В данной эпохе присутствует та самая актуальная тема нежности и приятной чувственности, которая актуальна и в наше время. Очень много произведений искусства, созданные в то время, по сей день считаются мировыми шедеврами.

Творцы Ренессанса передают нам все самые яркие качества «прекрасного» пола: святая покорность сочетается с греховностью, а открытость ненамеренно скрывает в себе загадки. Перед женщинами преклоняются многие художники: Рафаэль Санти, Микеланджело, Боттичелли, Леонардо Да Винчи, Тициан, Иероним Босх, Ян Ван Эйк, Альбрехт Дюрер, Паоло Уччелло, Леон Альберти, Тинторетто, Понтормо, Паоло Веронезе, Бронзино, Петрус Кристус, Ганс Гольбейн воспевали прекрасный пол, отдавали дань их неземной красоте, нежности и мягкости.

Эпоха Ренессанса вдохновляется референсами от Античности, что означает становление женского образа в искусстве в соответствии библейскими и мифологическими мотивами. К примеру, очень популярными стали изображения обнаженных прекрасных девушек в виде вышеуказанной Девы Марии-Магдалины, когда используется изображение самого священного и возвышенного символа, но и в то же время выставляется на показ самая естественная земная красота. Ярким примером может стать портрет возлюбленной французского короля Карла VI Агнессы Сорель, автором которого был художник Жан Фуке.

В отличие от консервативных канонов Средневековья, подразумевающих отсутствие у женщин всякой привлекательности и красоты, в эпоху Возрождения, идеал женской фигуры кардинально меняется. К тому моменту в женщинах неоднократно ценится утонченная и хрупкая фигура с ярко выраженной грудью и широкими бедрами.

После Возрождения наступает эпоха Барокко, где природная естественность полностью отходит на второй план, и в моду входит так называемая театральность. Образом красивой женщины отныне считаются идеальная белесая кожа, маленький размер ноги, небольшая грудь и широкие бедра. На картинах этой эпохи изображены девушки в вычурной одежде и роскошных париках. В эпоху праздного Барокко с укреплением женского влияния на европейские аристократические дома и придворного театра, женщина становится неотъемлемым образом в культуре и искусстве.

В конечном итоге, в эпоху Барокко, в образе женской красоты нет определенных оценок и правил ее созидания. Акцент делается на чувства и эмоции. Женская красота полностью и точно рассматриваются уже как свой-

ство определенного объекта, которая в первую очередь доставляет осознанное и бескорыстное удовольствие от ее созерцания, препарируется через влияние, оказываемое ею на других людей.

Именно эпоха Рококо дала нам общее понимание женственности, как некой константы объединяющей в себе чувственную невинность и глубину внутреннего мира. Рококо, рассмотрев общие представления предыдущих эпох, сделало анализ и выдвинуло нечто новое. Главным достижением этого периода является то, что она поверила в собственное душевное счастье, волю и дух, в силу человеческой индивидуальности. В эпоху Рококо художник первым начал наслаждаться и любоваться красотой человеческого тела и природы, не вкладывая в это никакого потаенного смысла. «Рококо ввел в моду различные безделушки, которые также украшались узорами и орнаментами, характерными для этого стиля. Тяготение к светлым тонам заметно и в живописи, и в декорировании стен, безделушек, обивке тканей на мебели. "Скальному" стилю присущи пастельные, светлые оттенки, белые, золотистые голубые сиреневые цвета» [4, с. 44].

Стоит раскрыть, в чем же секрет женской красоты, в эту эпоху. Женщина в костюме эпохи Рококо напоминала изящную фарфоровую статуэтку. Силуэт костюма ярких и светлых тонов был очень женственным и подчеркивал нежность хрупких плеч, тонкую талию и округлость бедер. Тяжелое платье сменяет легкий и мягкий костюм. И хотя его выразительные средства ещё типично барочные, в его декоративной отделке уже угадываются тенденции новой эпохи.

В эпоху Рококо, идеал женщины – это некий свой маленький бунт на поле исторических эпох. Революция началась с цвета и души. Для такой рискованной эпохи, нужны были лучшие художники своего времени. Женщина в эпоху рококо – это чистый воды референс коробки сладких пирожных «тасагон», цветовая палитра которых отразится во все спектры женского идеала. Главным достоинством женщины эпохи Рококо является то, что при заданной свободе и отрицании канонов, женщина того времени наоборот – подчеркивает свою забавность и женственность.

В XIX веке складывается, так называемая, самая настоящая религия по отношению к женской эстетической красоте. Образ женщины для данного периода становится самодовлеющей ценностью, достичь которую следует любой ценой. Сама жизнь той эпохи превращается в самое настоящее произведение искусства. В период классицизма появляется культ исключительности в образе этикета, жизни и манере одеваться.

Постепенно возвращается интерес к естественному внешнему виду, здоровому цвету лица и округлым формам для женщины. Каноны женского образа красоты видоизменяются. Отныне художники периода классицизма и романтизма постепенно запечатлевали девушек с открытыми плечами. В качестве примера стоит привести работу импрессиониста Адольфа Бугро «Психея», где он изображает благородную даму в античном платье с ярко выраженным спокойным взглядом [5, с. 73].

Весь XIX век включает в себя понятие «галантная эпоха», где буржуазное общество должно подчинять остальное. Тем же появляется некая скрупулезная регламентация поведения для женского пола. В своем окончательном виде буржуазный идеал красоты диаметрально противоположен идеалу абсо-

лютизма. Он должен был находиться в таком же резком противоречии с последним, в каком некогда идеал красоты Ренессанса находился со средневековым идеалом красоты. Можно сказать не преувеличивая, что на первых порах некрасивым демонстративно считалось то, что идеализировала и чему поклонялась эпоха абсолютизма. И это касается не только человека, но и вообще всех сторон жизни. По той же причине была предана всеобщему презрению господствовавшая до той поры идеология красоты. Особенно отрицательно относились к рококо с его воздушными и нежными линиями.

Постепенно на смену «галантной эпохе» приходит XX век, где идеал женской красоты вновь испытывает изменения. Принципы, определяющие женский идеал, прекрасно показаны в работах русского художника авангардиста Бориса Кустодиева «Купчиха за чаем». Так же стоит отметить, что начало XX века ярко связано с русской живописью, где женщинам отводится особая роль, ведь зарождается знаменитый авангард. Тема материнства хорошо разглядывается в начале XX века, на примере известной работы Петрова-Водкина «Петроградская мадонна».

В XX веке создаются все новые направления в искусстве, которые получают общее название «модерн», и которые по-новому смотрят на идеалы женской красоты. Яркими примерами могут стать работы экспрессиониста Густава Климта «Портрет Адели Бауэр»; чешского художника жанра «арт-нуво» Альфонса Мухи «Лето», который создавал образы томных прекрасных женщин в свободных одеяниях и с копной роскошных волос; одного из основателей импрессионизма Клода Моне «Женщина с зонтиком, повернутая влево», писавшего своих муз при ярком солнечном свете, чаще всего в контрастной зелени; знаменитого американского художника Энди Уорхола «Мэрилин Монро», который работал в стиле поп-арт; Элиса Нила, очень любившего писать своих натурщиц такими, какими они были на самом деле, без излишних украшений; мастера акварельных красок Даниэля Герхарца, пишущего в своей неповторимой классической манере, в которой его работы привлекают своих зрителей реалистичной подачей девичьего очарования.

Таким образом, через такую длинную историю эволюции красоты женского образа, от античности до модерна, искусство приходит к максимальному субъективизму понятия женской красоты. Женщина в искусстве XX века может быть разной, красота прекрасного пола имеет силу взять вдохновение из прошлых эпох, либо открыть нечто новое, что и используют некоторые люди искусства.

Примечания

1. Буонарроти Микеланджело: жизнь, творчество, произведения : [300 ил., тексты]. М. : Бизнессофт : ИДДК Групп, распространитель, 2006. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM) : зв., цв. (Электрон. б-ка).

2. Лувр : тексты, иллюстрации / ИДДК распространитель. М. : Бизнессофт, 2005. 2 электрон. опт. диск (CD-ROM) : зв., цв. (Электрон. б-ка).

3. Мировая художественная культура XIX век : изобразительное искусство, музыка и театр / Е. П. Львова, Д. В. Сарабьянов, Е. А. Борисова [и др.]. СПб. : Питер, 2008. 464 с. : ил.

4. Фукс Э. История нравов. СПб. : Книга, 2022. 234 с.

5. Янсон Х. В. Основы истории искусств. СПб. : Икар, 1996. 512 с.

**АКТУАЛИЗАЦИЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ
СЕМЕЙСКИХ И КАЗАКОВ
В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТЕАТРА «ЗАБАВА»**

**ACTIVATION OF DANCE TRADITIONS
OF SEMEISKIE AND COSSACKS
IN THE ACTIVITIES OF THE THEATER «ZABAVA»**

Аннотация. В статье проанализированы особенности трансляции русского фольклорного творчества в его первоизданном виде на примере деятельности театра народной музыки и танца «Забава». Руководители и участники всеми силами возрождают, сохраняют и пропагандируют традиционную, в частности, танцевальную культуру казаков и старообрядцев, проживающих на территории Бурятии.

Annotation. The article analyzes the peculiarities of the transmission of Russian folklore in its original form using the example of the activities of the folk music and dance theater “Zabava”. Leaders and participants do their best to revive, preserve and promote the traditional, especially dance culture of the Cossacks and Old Believers living in Buryatia.

Ключевые слова: русский фольклор, народная танцевальная культура семейских и казаков Забайкалья, народная хореография, стилизация.

Keywords: Russian folklore, folk dance culture of the Semeisk and Cossacks of Transbaikalia, folk choreography, stylization

Русская танцевальная традиция – важная составляющая хореографии и, в первую очередь, российской, ведь хореографические номера в русском характере являются отличительной чертой славянской части населения нашей страны и подчеркивают ее уникальность. Также русский фольклорный танец относится к небольшой группе стран, в которых народная хореография имеет свои отличительные черты в каждом регионе.

Сегодня популярность народного танца сохраняется среди людей старших поколений, тогда как молодежь все больше углубляется в современные виды хореографии. Возникший в древние времена русский танец, преодолевает изменения художественных стандартов все с большим трудом и старается подстроиться под прогресс в танцевальном направлении, что требует более детального изучения русской танцевальной традиции с позиции искусствоведения. Русская танцевальная традиция – это один из способов трансляции многовековой жизни русского народа средствами создания художественных образов. Именно поэтому очень важно сохранить эту традицию в первоначальном виде, передавать ее следующим поколениям и через русский танец развивать чувство патриотизма, любви к родине и толерантности.

Несмотря на то, что в современной культуре существуют все разновидности хореографического искусства, от классического балета до совре-

менных форм танца, мы сосредотачиваем свое внимание именно на русском народном танце, а точнее на танцевальной традиции, которая легла в его основу. Русская танцевальная традиция представляет собой основу, на которой строится сам танец и делает его уникальным не только в стране в целом, но и в отдельном ее регионе, что и определяет актуальность исследования.

В настоящее время танцевальное народное искусство расширяет свои возможности, для показа на сцене ярких, многовековых, масштабных и вдохновенных традиций русской культуры. Театр народной музыки и танца «Забава» связывает свое творчество с сохранением, трансляцией и популяризацией фольклорного наследия казаков и старообрядцев Забайкалья. Казаки и семейские давно освоились на территории Бурятии, и коллектив театра старается сохранить и как можно точнее передать их наследие в своих концертных программах.

Танцевальное и певческое искусство казаков Бурятии – это многовековой процесс межкультурного взаимодействия с народами, проживающими на обширной территории Восточной Сибири: хакасами, якутами, тувинцами, бурятами и другими. Например, имитация верховой езды в танце – результат подобного общения с кочевыми народами Центральной Азии, бурятами и монголами. Это был взаимообразный процесс включения в свое творчество элементов традиционной повседневной культуры, в том числе трудовой деятельности. Конечно, господствующим у казаков была демонстрация силы и воинского мастерства, виртуозного владения казацкой шашкой. С помощью танца и ритма воспитывались бойцы, формировалась их сила, ловкость, координация движений и, конечно же, боевой дух. «Военные танцы имели особое место в народной культуре, выступая при этом механизмом и формой передачи культурных традиций и опыта» [2, с. 104].

Такая роль танца объясняется тем, что он является одним из наиболее популярных и старинных видов народного творчества, зародившийся из жестов и обрядов древних людей еще до появления словесности. Через него передавались мысли, чувства, настроение и расположенность к жизни. Становление русского народного танца идет параллельно становлению истории самого русского народа. Все политические, административные, экономические и в особенности религиозные события оказывали влияние на общество и находили свое отражение в творчестве. Все это также влекло за собой перемены в быту, повседневной жизни и, в свою очередь, в танце, который подвергался достаточным изменениям на протяжении многих эпох.

Художественно-выразительные приемы казаков Забайкалья не только отражают уникальность и самобытность танцевального и песенного искусства, но и репрезентируют культурно-исторические события жизни казаков в далекие времена. К ним можно отнести разнообразные по эмоциональности мимику и жесты, движения рук, ног, головы, корпуса. Так, например, для казачки характерны скрещенные на груди руки или руки, упирающиеся в бока, что свидетельствует о горделивости и доминировании девушки.

За годы существования, коллективом «Забавы» подготовлено множество концертных программ и театрализованных представлений, которые включали в себя казачий блок или же полностью основывались на казачьем фольклоре, среди которых остановимся на двух концертах. В 2001 году театр представил вниманию зрителей театрализованный концерт, посвященный

150-летию со дня создания Забайкальского казачьего войска. В программе прозвучали как необычные и самобытные казачьи песни, так и уже признанные и полюбившиеся зрителям вокальные: «Станица», «За Аргуньей» и другие, инструментальные: «Косарь», «Русская» и вокально-хореографические: «Кадриль», также номера, ставшие визитной карточкой коллектива: «Пролягала путь-дорожка», «Купался бобер» и другие композиции. Также в программу были включены традиционная казачья игра «В хороводе атаман», обряд посвящения казака в служивые люди. В ноябре 2019 года коллектив «представил премьеру новой концертно-театрализованной программы «Как в Заудинской станице». В своей новой программе артисты вновь обратились к истории забайкальского казачества: погрузились в старину, в события, давно прошедших лет посредством музыки, пластики и танца, исторических документов. Истории плавно переключаются в интересном и динамичном театрально-музыкальном действе. В программе прозвучали песни и танцы о казачьей воле, доблести и славе, любви и разлуке и, конечно, о победах казаков» [3].

Семейские появились на территории современной Бурятии в XVIII в., и несмотря на свою небольшую численность, эта этноконфессиональная группа смогла донести свою яркую культуру и обычаи до наших дней. Чтобы лучше представить национальные элементы и особенности семейского танца в Бурятии, некоторые исследователи посещали их празднования и так называемые «вечерки» – вечерние посиделки с песнями, плясками и играми, передающие образ жизни семейских. Ими фиксировалось, что, как и во многих других русских народных танцах, важность и чинность представления семейских чередовались с ловкостью, юмором, озорством и играми. Сдержанность и скромность девушек и женщин составляли контраст со смелостью так называемых «баб» – женщин зрелого возраста, с большим опытом и раскрепощенным характером. Примечательно, что заметить мужчину в танце удавалось гораздо реже: старообрядцы объясняют это тем, что «танец – это дело женское, а мужики должны играть» (на балалайке, рожке, гармошке, трещотке и других инструментах).

Сведения о взаимодействии семейских с другими народами и их культурные достижения содержатся в книге Ф.Ф. Болонева «Семейская живая старина за Байкалом», где он описывает влияние на старообрядцев других культур и приводит сведения о песнях, под которые танцевали семейские: «песни, вынесенные семейскими с прежних мест проживания, отражают особенности быта и межконфессиональных связей, насыщенные украинизмами и белорусизмами» [1].

2020 год стал особенно значимым, не только для театра «Забава», но и для всей Бурятии в целом. В этом году Государственный Кремлевский дворец распахнул свои двери для более 300 артистов Бурятии и соседних регионов, которые представили концертную программу «Восточный новый год в Кремле». В днях празднования 25 и 26 февраля принимали участие: Национальный театр песни и танца «Байкал», театр современного танца «Угол зрения», артисты Бурятского государственного академического театра оперы и балета, Тувинский музыкальный коллектив «Чиргилчин», Государственный театр песни и танца Калмыкии «Тюльпан» и другие.

Уникальное неповторимое шоу с использованием современных технологий, погружающее зрителя в мистический мир великой небесной защитницы, последовательницы Будды – Небесной Богине Балдан Лхамо. После благословения Богини на сцене начинается фестиваль пяти стихий: воды, дерева, огня, земли и металла. Каждая стихия была представлена группой артистов или коллективов с номерами, так или иначе связанными с определенной стихией. В заключительной части концерта зрителю представили мировые шедевры классики и познакомили их с творчеством бурятских композиторов. Также в Гербовом зале Государственного Кремлевского дворца проходила выставка, посвященная культуре и быту бурятского народа.

«Забава» зарекомендовала себя в республике как коллектив, сохраняющий традиции исполнения казачьего и семейского фольклора, поэтому именно ей предоставили возможность показать на сцене культуру этих народов. В концертной программе на кремлевской сцене театр «Забава» олицетворял стихию земли и представил две вокально-хореографические постановки на материале семейского и казачьего народного творчества. Семейская постановка «Посею Лебеду» (постановщик Заслуженная артистка Республики Бурятия Н.В. Ивлева) была представлена совместно с народным этнографическим ансамблем «Судьбинushка» Тарбагатайского района, который в январе 2023 года был удостоен высшей российской награды – звания «Заслуженный коллектив народного творчества» и стал обладателем звания ЮНЕСКО «Живые сокровища».

Номер начинается с выхода солиста оркестра Дмитрия Архипова, заслуженного работника культуры Республики Бурятия, который на тот момент был художественным руководителем оркестра в театре. Исполняя соло на жалейке, артист зазывает мужчин и девушек на сцену. Пространство мгновенно заполняется артистами и после небольшого перепляса все замирают в ожидании запева солиста Сергея Рычкова. Вся постановка представляет собой небольшое соревнование наподобие старинного развлечения «кто краше». Постоянная смена центральных персонажей (то девушки, то парни), сочетание с оригинальной аранжировкой, вокальными приемами присущими именно старообрядцам и главной изюминкой постановки – рисунком танца представляют собой полноценную картинку и будто окунают зрителя в то время, когда это действительно происходило. К тому же артисты во время номера общаются между собой на манер семейских, что еще больше создает нужную атмосферу на сцене и в зрительном зале. В финале номера С. Рычков повторяет свой запев и собирает вокруг себя весь коллектив, хор начинает ему подпевать, а артисты балеты, разбившись на пары, танцуют финальную комбинацию. Сергея Рычкова не стало 28 сентября 2020 года. Обладая уникальным голосом и природным обаянием, он заслужил любовь тысячи зрителей. Его уход стал невосполнимой утратой для коллектива, память о нем всегда будет жить в стенах театра.

Стоит отметить традиционный костюм, который был представлен на сцене с точностью до мелочей того времени. Разноцветные рубахи, сарафаны и фартуки фасона, какой был типичен для старообрядцев Забайкалья, но самое главное – женский головной убор. Женскую часть коллектива разделили на две части – замужние женщины (вокал) и незамужние девушки (хореография). Хор одет в кички замужних женщин, завязанных на манер семейских и

украшенных большой сверкающей брошью, а головы танцовщиц украшены простыми наконечниками незамужних девушек – ленты с тканевыми цветами и бусинами. Также каждая артистка была украшена имитацией семейских янтарей, которые в настоящей жизни должны были быть у каждой уважающей себя жительницы семейской деревни. Мужчины были одеты в традиционные удлиненные рубахи разных цветов, подпоясанные широким поясом, и войлочные шляпы.

В вокально-хореографической постановке на материале забайкальских казаков «Ой, как из-под горы» (постановщик Н.В. Ивлева) тоже была представлена вниманию зрителей Кремля. Начало, по своей структуре, схоже с постановкой старообрядцев Забайкалья: массовое заполнение сцены артистами хора и балета и замирание в ожидании запева старинной казачьей песни. Запев был поручен заслуженному артисту Республики Бурятия Александру Адианову. Постановка захватывает рисунком танца и безупречным вокалом исполнителей. Особого внимания заслуживают сольные партии: женское верчение с платками, требующее безупречной точности и синхронности и соло с двумя шашками в исполнении Заслуженного работника культуры Республики Бурятия Игоря Зайцева, который служит театру более двадцати лет. Финал номера завершается яркой комбинацией артистов балета, вновь разбившихся на пары и слаженным запевом хора театра. Мужская часть театра представила на сцене черный казачий чекмень с белой атласной рубахой и папахой с кокардами различных чинов. Женщины были одеты в традиционный казачий костюм: белая блуза, юбка, жилет и шлычка единого цвета.

18-19 апреля 2022 года зрителю была представлена обновленная концертно-театрализованная программа «От острога до столицы». Репертуар был расширен блоком на основе творчества старообрядцев Забайкалья: «Забайкальский наигрыш», «Я вой», «Посею лебеду», «Дощечки».

Хореографическая постановка «Дощечки» (постановщик Н.В. Ивлева) является одной из редких постановок, которые исполняют только артисты балета. Изюминкой этой постановки являются дробные выстукивания в характере семейского танца, на которых строится вся постановка. Вторым отличием постановки стал реквизит: четыре дощечки, на которых исполнительницы выстукивают дробь. На протяжении номера идет спор кому дощечка пригодится больше, мужчинам или девушкам. В финале все расходятся по парам, прихватив дощечки с собой. К сожалению, сегодня постановки на материале старообрядцев Забайкалья составляют самую небольшую группу в репертуаре театра. Но руководители не останавливаются и стараются пополнить список постановок на основе семейского фольклора: ездят в экспедиции, просматривают литературные источники и обмениваются опытом с другими творческими коллективами.

Подводя итог, отметим, что сохранение фольклорных традиций старообрядцев и казаков продолжается и в наше время. Народный фольклор востребован в тематических мероприятиях, но также помогает воспитать уважение к нашим историческим корням. И хотя ансамбль «Забава» уже не является чисто фольклорным, поскольку присутствует момент стилизации, все артисты с глубоким уважением и трепетом относятся к традиционной культуре казаков и старообрядцев Забайкалья, пытаясь как можно точнее донести ее до зрителя. Сегодня использование элементов русской музыкальной и танце-

вальной фольклорных традиций в деятельности театра «Забава», а также других фольклорных коллективах республики является одним из самых эффективных средств, которые могут способствовать формированию моральных и эстетических качеств человека.

Примечания

1. Болонев Ф. Ф. Старообрядцы Забайкалья в XVIII-XX вв. Новосибирск : Февраль, 1994. 194 с.

2. Косякова А. И. Сохранение традиционной культуры казаков в деятельности театра народной музыки и танцы «Забава» // Современное искусствование: теоретические концепции и художественные практики. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2023. С. 103-106.

3. Театр народной музыки и танца «Забава» : офиц. сайт. URL: <http://tmtzabava.bur.muzkult.ru/istoriya> (дата обращения: 23.05.2023).

СИНКРЕТИЗМ БУДДИЗМА И НАРОДНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ БУДДИЙСКИХ ТАНЦЕВ

SYNCRETISM OF BUDDHISM AND FOLK DANCE CULTURE ON THE EXAMPLE OF BUDDHIST DANCES

Аннотация. «Танец с перьями в радужной юбке» – это масштабное музыкально-танцевальное произведение, музыка которого была создана императором Тан Сюаньцзунгом на основе адаптации индийской буддийской «Песни брахмана», танец поставила его супруга Ян Юхуань. Ценную информацию и описание танца оставил великий поэт Тан Бо Цзюйи в поэме «Танец с перьями в радужной юбке». На его основе возник танец «Дуньхуан», основным образом которого являются феи Фейтянь, летающие апсара.

Ключевые слова: буддизм, Дуньхуан, апсара, танец «Фейтянь».

Abstract. «Dance with Feathers in Rainbow Skirt» is a large-scale music and dance work whose music was composed by Emperor Tang Xuanzong. It is based on an adaptation of the Indian Buddhist «Brahman Song», and the dance itself was directed by Emperor's wife Yang Yuhuan. The great poet Tang Bo Juyi left significant information and the description of the dance in the poem «Dancing with Feathers in a Rainbow Skirt». On this basis, the Dunhuang dance arose, the main images of which are Feitian fairies and flying apsaras.

Keywords: Buddhism, Dunhuang, apsara, Feitian dance.

Искусство и религия всегда взаимосвязаны. Танец – важная категория искусства. Как бы ни менялась внешняя форма танца, в коннотации танца всегда есть сила. Эта сила подобна вере в танец. С момента своего появления в моей стране буддийская мысль заняла важное место в традиционной культуре благодаря своей широкой и глубокой идеологии и культуре, что оказало положительное влияние. В народных танцах нашей страны явно присутствует некая буддийская атмосфера, буддийская культура имеет тонкое влияние на народные танцы, и это влияние тоже очень глубокое.

Буддизм на самом деле является образованием, и его учения направлены на просвещение населения и спасение всех живых существ. Говорят, что Будда Шакьямуни не проповедовал после того, как достиг просветления. Он считал, что тайна буддизма далеко за пределами того, что можно выразить человеческим языком. Это мирное, безмятежное, неторопливое и прекрасное состояние ума. Это состояние ума чистое и незапятнанное, безразличное, открытое, лишённое желаний, необузданное, спокойное и удовлетворённое, невидимое и отрешённое от всего. Это своего рода «бесфазность» и «нирвана», высшее состояние жизни. Можно только почувствовать и понять, и нельзя выразить словами. И понять может только чистейший разум [1]. В осмыслении нуждается все, и искусство не исключение. Танец – это живое

выражение человеческого тела, хотя он и не говорит ни слова, но является важным средством воспитания людей.

Образ бамбука важен для Чань-буддизма, направления в китайском буддизме. Так, представительная классика Чань-буддизма «Алтарная сутра шести предков» утверждает, что «ум чист, а природа Будды внутренняя, просветление не претенциозно, оставляя в стороне значение слов и понимания и идя прямо к источнику сердца». Считается, что «в самой природе видны все законы; Вся свобода Дхармы называется чистым телом Дхармы». Вся мудрость исходит из собственной природы, а не извне, но если человек знает свою собственную природу, «когда он слышит слова, он осознает себя и внешне видит истину такой, какая она есть», и выдвигает идею «просветления», «становления Буддой» [8]. Хотя связь буддизма и бамбука несколько похожа на конфуцианство, дзен объясняет это по-другому. «Дзен» является транслитерацией санскрита и означает «медитация». Изначально это был метод практики, который заключался в том, чтобы спокойно сидеть и думать. Бамбук не цветет, не хвастается, не рисуется. Независимый и особенный, утонченный и простой, он рождает чувство одиночества, словно медитирующий монах, спокойно пребывающий в уединении. Говорят, что после того, как Будда достиг просветления, он повел многих своих учеников практиковать в доме эссенции бамбукового леса. У Будды все существа имеют природу Будды. А природа Будды бамбука – это пустота, тишина, бесспорность и отречение.

Бамбук в китайской традиции считается символом удачи, выносливости и долголетия. Конечно, в Китае есть и бамбуковый танец. Под приятную мелодию бамбуковой флейты с четким ритмом танцовщица в оригинальном светло-зеленом костюме изящно изображает, как растет бамбук, колыхается на ветру... Героические события прошлого воссоздает на сцене танец «Храбрый отряд Императора Цинь». Этот традиционный китайский танец позволяет понять героический характер китайских воинов императора Цинь, которые словно ожили и вернулись на поля кровопролитных, жестоких битв под мощный ритм барабанной музыки [11].

Как одна из самых могущественных и правящих династий в истории Китая, династия Тан обладала многими великолепными достижениями цивилизации. Культура династии Тан была инклюзивной, с огромной и целостной системой, высокой степенью развития и большой открытостью, активно смешивалась с другими этническими группами, достигла высокого уровня в литературе, технике, искусстве и ремеслах. В династии Тан религия как явление культуры и социальная идеология имела высокий социальный статус и влияние. Во времена династии Тан иностранные религии были относительно терпимы, а развитие религий было разносторонним. Помимо родного даосизма существовали также такие религии, как буддизм, ислам, несторианство, манихейство и другие. Но даосизм и буддизм являются самыми сильными и влиятельными в философии.

Танец как пластическое искусство, имеющее пространственно-временные характеристики, нуждается в зримом представлении. К счастью, в китайской культуре сохранились описания конкретных танцев и сведения об авторах, их замысле и воплощении. Эта информация относится в основном к эпохе Тан (VII-X вв.) [3].

«Танец с перьями в радужной юбке» – выдающееся произведение древних китайских танцев, придворная песня и танец с романтизмом. Все артистки одеты как феи, в топах с перьями и юбках с блестящими узорами или в белых юбках. «Танец с перьями в радужной юбке» имеет определенную степень творчества в искусстве, и мы можем знать и понимать его сегодня благодаря соответствующим описаниям в древнекитайских стихах, особенно поэту династии Тан Бо Цзюйи (772-846). Его поэма «Танец с перьями в радужной юбке» предоставила богатую и ценную информацию, так что мы все еще можем понять общую композицию танца в то время спустя много лет.

«Танец с перьями в радужной юбке» – известное музыкальное и танцевальное произведение династии Тан. Это произведение было создано на основе наследования форме «Сяньхэ» династии Хань, впитав в себя музыкальные и танцевальные формы западной музыки. Это масштабное музыкально-танцевальное произведение, музыка которого была создана императором Тан Сюаньцзуном на основе адаптации индийской «Песни брахмана». Согласно историческим записям, «Песнь брахмана» – это индийская буддийская песня, которая была завезена в Китай из западных регионов. Конечно, настоящая партитура давно утеряна. На мелодию, сочиненную императором Сюаньцзуном его супруга Ян поставила танец. Ян Юхуань была любимой наложницей Тан Сюаньцзуна, очень хорошо танцевала и была очень талантливой, нежной и красивой. Она была самой известной придворной танцовщицей династии Тан и внесла большой вклад в процветание и развитие музыки и танцевального искусства в процветающей династии Тан. Знаменитый «Танец с перьями в радужной юбке» глубоко любим людьми и передается из поколения в поколение на протяжении сотен лет. Он часто исполняется при дворе и на банкетах знатных чиновников [4].

Бо Цзюйи, уроженец династии Тан, однажды похвалил этот танец и сказал: «Тысячи песен и танцев бесчисленны, но танец с перьями в радужной юбке – мой любимый».

С эстетической точки зрения современных людей, «Танец с перьями в радужной юбке» – это представление красавицы как феи, выражающее ее возвышенность. Костюмы «Танца с перьями в радужной юбке» великолепны, и из названия танца видно, что его костюмы отличаются от других танцев. Поэтому представление «Танца с перьями в радужной юбке», от музыки до костюмов исполнителей должно изо всех сил стараться быть другим, и в нем должно быть ощущение сказочной страны. В танцевальных позах «Танца с перьями в радужной юбке» есть легкие и красивые вращения, совсем как падающие снежинки, отступающие и наступающие, а также движения вращающиеся и избегающие, словно испуганные эльфы; кажущиеся бессильным запястье свисает вниз, как ивовый шелк, нежно касающийся воды, взрыв быстрых и плавных шажков вперед, заставляющих платье качаться из стороны в сторону, как поднимающиеся в небо облака. Гениальное сочетание легкого вращения, плавных шагов и резких волнообразных движений в танце вместе с грациозной позой свисающих рук делает образ феи в танце ярко выраженным, как будто фея легко танцует в облаках. Все это отражает легкую эстетическую форму танца. Из-за легкости танца он доставляет зрителям эстетическое наслаждение растяжкой и расслабленностью [2].

«Танец с перьями в радужной юбке» богат морфологической красотой религиозного сознания. До создания Народного Китая в нашей стране не было строгих ограничений на религиозные убеждения, особенно для правящего класса, они поддерживали и использовали их в соответствии со своими предпочтениями и выгодой, что, в свою очередь, влияло на тенденцию создания музыки и танца. В более поздний период своего правления император Тан Сюаньцзун выродился в слабоумного короля, погруженного в вино и секс на целый день, и даже надеялся достичь даосизма и бессмертия и вечно наслаждаться блаженством. Так уж получилось, что музыка и танцы, такие как «Танец с перьями в радужной юбке», очень подходили для его желания и требований, так что он любил «Танец с перьями в радужной юбке» до такой степени, что никогда не уставал смотреть его. В какой-то степени можно сказать, что религиозное сознание и эстетическая ориентация Тан Сюаньцзуна частично отражены в его предпочтениях «Танец с перьями в радужной юбке». «Песня с перьями в радужной юбке» – даосская песня, но мелодия поглотила «Песню брахмана». Сатори в даосизме и буддизме может возникать и сливаться в одной музыке и танце, что в полной мере демонстрирует взаимопроникновение и взаимную интеграцию этих двух разных религиозных мировоззрений в династии Тан [7]. Только представьте, когда в небе звучит эхо буддийской песни, а на сцене под музыку танцуют бессмертные из даосизма, какое это таинственное состояние! Впервые в то время. Можно утверждать, что «Танец с перьями в радужной юбке» действительно является великим новаторским произведением придворного танца в династии Тан.

«Буддизм находится в мире, и его нельзя отделить от мира». Мы должны внимательно понять это предложение. Все так, и его нельзя отделить от источника жизни. Ибо танец, природа и жизнь в мире – это элементы танца, источник. Коннотация буддизма неопишима, и самое главное – это понять. Одни из первых свидетельств буддизма сохранились на стенах пещерных храмов Цяньфодуна. Его танец, танец Дуньхуан, не имеет письменных упоминаний, но фрески сохранились. От людей зависит понимание и разгадка замысла каждой картины. Мысли нужно чувствовать искренним сердцем, вот почему буддизм придает особое значение природе ума. Буддизм не устанавливает слова, а сообщает от сердца к сердцу. Как говорится: те, кто горд, больше слов, а те, кто понимает разум, выше слов. Это подобно образу летающих апсар. Он также воплощает в себе добро и волю буддийской мысли [10]. Прообраз Летающих Апсар, божеств буддийского пантеона, воплощен на сцене в танцевальном номере с красивым названием «Парящие богини». Сложные акробатические трюки вместе с использованием льющихся золотых лент создают ощущение знаменитого китайского “парящего полета”. Художественный образ летающего апсара унаследовал основную позу человеческого тела в индийском буддизме, то есть мягкие характеристики человеческого тела, поэтому тело имеет S-образную форму, в основном изогнутое и растянутое. Дуньхуанский танец «Фейтянь» не имеет слишком большого приукрашивания, но создает естественную страну чудес благодаря исполнению танцоров, даря людям неограниченную фантазию. Семь фей свободно летали в воздухе, и у танцоров были очаровательные глаза, стройные жесты и грациозные позы, а через выступления бесчисленные статические жесты были связаны в танцы [6].

Прекрасный и святой образ летающих апсар воспроизводит великолепную и давнюю национальную культуру Дуньхуана. С точки зрения художественного образа Фейтянь является не только символом буддийской культуры, но и аккумулирует в себе даосскую мысль о «становлении бессмертным». Образ летающих апсар не только выражает буддизм, и в основном выражает мысли китайского народа о бессмертных на протяжении тысячелетий, а также прекрасное стремление даосизма к бессмертию людей [5]. Это все равно, что сказать, что в своей жизни мы должны больше думать о хорошем во всем, сохранять ровное и доброе сердце, сохранять оптимистический и позитивный настрой, чтобы люди были в гармонии физически и душевно, совершали больше добрых дел и будьте добры к другим, и они будут очень счастливы. Просто красивое изображение летающих апсар вызовет у нас прекрасное воображение, что и является значением буддизма без письменности. Основным образом танца Дуньхуан являются феи Фейтянь. Для него характерны плавные движения, использование летящих шарфов.

После того, как буддизм был представлен в моей стране, он также распространялся под влиянием конфуцианства и даосизма. Можно сказать, что чувство свободы в образе Фейтянь вполне соответствует даосскому высказыванию о «стать бессмертным». Летающие изображения в росписях грота имеют разные позы, кружащиеся и танцующие, полные достоинства и святости. Образы «пернатых людей и бессмертных» в каменных рельефах династии Хань искусные живописцы впитали при создании, и с очень красивым чувством танца изобразили голову, руки и кисти летящего акробата. Летающие апсары олицетворяют религиозный комплекс китайского народа по отношению к Будде. Летающие длинные шарфы вызывают у людей бесконечную мечту и тоску по буддийскому царству. Летающие апсары стали репрезентативным художественным образом с китайской спецификой и одним из богов, которые лучше всего могут выразить художественный дух [4].

Многие из танцев на фресках Дуньхуана были перенесены в классические танцевальные движения сегодняшнего дня. Репрезентативная танцевальная поза «танцовщица, держащая лютню-пипу за спиной» заключается в том, что тело танцора наклоняется вперед, основная нога слегка согнута, силовая нога свернута на основной ноге, промежность отодвигается по диагонали назад, чтобы сделать большую спину, левая рука держит лютню, правая рука переворачивает затылок, чтобы вырвать струну, глаза глубокие, выражение мягкое, и есть чувство очарования. С исследовательской точки зрения красота полета в небе также содержит четыре характеристики классического китайского танца «круг», «плавать», «поток» и «рифма». Образы, выраженные «круг», можно проследить до Тайцзиту, который является символом воплощения китайской культуры. Китайский классический танец – это вид танца, который «никогда не покидает своего круга», а траектория его движения в основном три линии круговых движений: круг в горизонтальной плоскости (平圓 «пин юань»), круг в вертикальной плоскости (立圓 «ли юань») и круг по типу первого иероглифа восемь (八字圓 «бацзы юань»). «Плавание» больше похоже на живописное проявление духовной мысли. Беспольная жизнь – это свободное и легкое блуждание [12].

Чжуан-цзы учит жизни, которая не руководствуется статичными категориями полезности и бесполезности. Это царство свободы за пределами ми-

ра. Когда дело доходит до «рифмы» (ритм, стиль и чувство (韻律 «юнь люй») применительно к танцу), ее часто сочетают с «ци» (энергия). Подобно искусству каллиграфии и живописи, классический танец придает большое значение стремлению к «циюнь» и использует его в качестве содержания для определения художественных стандартов. Следовательно, музыка и танец являются формами существования фэйтянь, а форма музыки и танца фэйтянь имеет двоякое происхождение из буддизма и китайской культуры. Негласное взаимопонимание между фэйтянь и китайской культурой является глубокой причиной того, что оно является символом китайской культуры, а также движущей силой ее превращения из религиозного искусства в светское искусство [9].

Примечания

1. Ван Ниннин. Буддизм и танец // Буддийская культура. 2003. № 5. С. 56-58. (на кит. яз.: 王宁宁 : «佛教与舞蹈», 佛教文化, 2003年05期).

2. Ван Ниннин, Цзян Дун, Ду Сяоцин. История китайского танца. Пекин : Изд-во культура и искусство, 2012. 163 с. (на кит: 王宁宁、 江东、 杜晓青著 : «中国舞蹈史», 北京 : 文化艺术出版社, 201.163页).

3. Ван Кэ-фэнь. Исследования танцевальных образов в китайском буддийском искусстве // Институт танцев, Китайская национальная академия искусств. Пекин. 2011. № 3. С. 43-61. (на кит. яз.: 王克芬 : «中国佛教艺术中舞蹈形象的考察与研究», 北京 : 中国艺术研究院舞蹈研究所, 2011年03期).

4. Ван Кэ-фэнь. История развития китайского танца. Шанхай : Шанхайское народное издательство, 2014. 220 с. (на кит.яз.: 王克芬 : «中国舞蹈发展史», 上海 : 上海人民出版社, 2014, 220页).

5. Ван Кэ-фэнь. Словарь китайского танца / Лю Эньбо, Сюй Эрчуна, Фэн Шуанбая. Пекин : Издательство культура и искусство, 1994. 638 с. (на кит. яз.: 王克芬等主编 : «中国舞蹈大辞典», 北京 : 文化艺术出版社, 1994, 638页).

6. Мартин Д. Введение в танец / пер. Оу Цзяньпин. Пекин : Изд-во культура и искусство, 2005. 394 с. (на кит. яз.: 马丁著 ; 欧建平译.舞蹈概论[M].北京:文化艺术出版社, 2005).

7. Кучера С. Музыка и культ в Древнем Китае: проблемы восприятия музыки и ее исполнения во время религиозных действий // Установления династии Чжоу (Чжоу ли). Разд. 1. Небесные чиновники. Цзюань I / пер. с кит., вступ. ст., коммент. и приложения С. Кучеры. М. : Вост. лит., 2010. С. 343-390.

8. Луо Минь. О наследовании оригинального экологического танца от «Миражи Юньнани» // Литературный спор. 2010. № 16. С. 57- 59. (на кит. яз.: 罗敏.从《云南映象》论原生态舞蹈的传承[J].文艺争鸣, 2010 (16) :57-59).

9. Лю Цингэ. Оценка китайских и зарубежных танцевальных произведений. Шанхай : Шанхайское музыкальное изд-во, 2004. 332 с. (на кит. яз.: 刘青弋.中外舞蹈作品赏析[M].上海:上海音乐出版社, 2004).

10. Иллюстрированный справочник по истории китайского танцевального искусства / Лю Цзюньсян, Дун Сицзю. Хунань : Хунаньское образовательное издание, 1997. 561 с. (на кит. яз.: 刘峻骧·董锡玖主编.《中国舞蹈艺术史图鉴》·湖南教育出版社, 1997, 561 页).

11. Лю Се. Дракон, изваянный в сердце письмен. Чжэнчжоу : Изд-во древних книг Чжоучжун, 2008. 474 с. (на кит. яз.: 刘颢, 《文心雕龙》·郑州·中州古籍出版社·2008, 474页).

12. Лю Цзянь, Сунь Лункуй. Религия и танец. Пекин : Нац. изд-во, 2005. 539 с. (на кит. яз.: 刘健、孙龙奎.宗教与舞蹈.北京:民族出版社, 2005, 539页).

ПИКТОРИАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ ИЗВЕКОВА

PICTORIAL PHOTOGRAPHY IN THE WORKS OF YURI IZVEKOV

Аннотация. В статье рассмотрены особенности пикториальной фотографии; проанализированы отдельные работы Юрия Извекова в жанре пейзаж и портрет. Автор выделил некоторые изобразительные и технические приемы, которые использовал Юрий Извеков при создании художественного эффекта в своих фотографиях.

Annotation. The article examines the features of pictorial photography; analyzes individual works by Yuri Izvekov in the landscape and portrait genres. The author highlighted some of the visual and technical techniques that Yuri Izvekov used to achieve an artistic effect in his photographs.

Ключевые слова: пикториализм, пикториальная фотография, художественная фотография, творчество Юрия Извекова, художественная культура Бурятии.

Keywords: pictorialism, pictorial photography, artistic photography, the work of Yuri Izvekov, the artistic culture of Buryatia.

Искусство фотографии является значимым, доступным в современной культуре средством, отражающим творческое видение фотографа как художника. Документальная точность фотографических изображений и сравнительно простой способ их получения открыли значительные возможности использования фотографии в научной, поисковой, творческой и другой деятельности человека. Для фотоискусства характерно богатство изобразительного языка и значительное множество технических средств.

В настоящее время, как считают исследователи, с появлением цифровых технологий, обеспечивающих доступность производства изображений, наблюдается снижение общего эстетического уровня фотоискусства, т.е. происходит подмена художественности технологичностью. Поэтому сегодня вновь возник интерес к идеям пикториализма (течение в европейской и американской фотографии второй половины XIX – начала XX веков), представители которого стремились к пикториальному (картинному, подражающему живописи) фотографическому изображению, созданию художественного эффекта вместо документального отображения реальности. Художественного эффекта они достигали с помощью изобразительных приемов и применения таких технических новшеств как специальный объектив, бромойль, гумбихроматная платинотипия, гумбихроматная печать, озобром, резинотипия, чтобы получить изображение, похожее на живописное произведение, карандашный рисунок или гравюру.

Работы фотографов-пикториалистов содержат в себе отпечаток австрийского символизма, английского прерафаэлизма, немецкого югендштиля, французского ар-деко и особенно импрессионизма, вследствие чего пикториализм нередко обозначают как «фотоимпрессионизм».

Интерес к пикториальным техниками при создании фотографии наблюдается и в творчестве современных художников, фотографов. Одним из таких фотографов является Юрий Извеков.

Извеков Юрий Олегович родился в селе Брянск Кабанского района Бурят-Монгольской Автономной Советской Социалистической Республики, в 1951 году. Известен в Республике Бурятия как художник, журналист, фотограф и поэт.

В данной статье мы проанализируем некоторые работы Ю. Извекова.

В социальной сети на личной странице у Ю. Извекова размещены 5 альбомов: «Маргарита Торгашина», «Поэты», «Монохром», «ЧБ/Цифра» и «Луч света на пустой улице ночью». Автор предпочитает работать в следующих жанрах: пейзаж, портрет и натюрморт. Также мы можем увидеть в работах Юрия Извекова: концептуализм, архитектурную фотографию, автопортрет и репортаж (от англ. report), или фоторепортаж – это жанр фотографии, в котором автор запечатлевает естественное течение событий, не пытаясь повлиять на них.

В первую очередь, в таких жанрах, как пейзаж, портрет и натюрморт присутствует документальность. Кадры фотографа получаются естественными и выразительными. Нередко документальную фотографию относят к жанрам фотожурналистики, к которой выделяют такие поджанры, как хроникальная, уличная фотография и другие. Но, помимо этого, фотограф вносит в кадры художественность, преобразовывает свои снимки таким образом, что они становятся похожими на живопись, что также присуще пикториализму.

Ярким примером является отдельный альбом в социальной сети фотографа, под названием «Монохром». В общих чертах монохром – это вариации одного определенного цвета и не обязательно черного. Оттенки в монохромическом цвете – результат сочетания одного цвета с другим. А вот количество определённого цвета фотограф может регулировать самостоятельно при помощи настроек фотокамеры, использования аксессуаров и в процессе постобработки.

В одной из таких работ, мы видим фотографию, выполненную в жанре пейзаж. Перед нами представлен снимок под названием «Тревожная ночь», опубликованная в 2020 году. На фотографии изображена ночь, выполненная в темных тонах, лишь небольшие блики от фонарей и будто бы мелькающие звёзды вдаль придают снимку некую таинственность и интимность этого момента.

Передний план окутан тёмным цветом, из-за этого мы не можем разглядеть, что там изображено, лишь в левом нижнем углу показаны десять квадратов, похожих на палитру красок для рисования, а рядом с ней небольшие капли, получившиеся в следствии обработки.

На заднем плане уже хорошо виднеются верхушки деревьев, сгусток больших, объёмных облаков и два фонаря, которые светят прямо на зрителя. Также, мы можем предположить, что время года данного снимка – это зима, так как перед фонарями видно, как падает снег.

Говоря о технических сторонах кадра, можно отметить, что фотография обработана сепией. Сепия – это тёплый оттенок, напоминающий цвет сухих осенних листьев. Изначально это было натуральное красящее вещество, его получали из чернильного мешка морских моллюсков. Пользовались сепией не только художники, но и фотографы для тонирования снимков в коричневый цвет, подмешивая сепию в реактивы, регулируя интенсивность окраски и добиваясь мягких или глубоких тонов. Зернистость также присутствует на снимке,

позволяя детализировать изображение, добавляя ему резкости, при этом не разрушает эффект размытия (блюр).

Фотография достаточно хорошо выполнена, она несёт смысловую нагрузку, кроме этого, детально проработана, несмотря на то что была сделана в тёмное время суток. Исходя из этого, снимок считается художественным, а приёмы, которые были использованы в этом кадре свойственны пикториальной фотографии.

В этом же альбоме есть и такие снимки, в которых присутствуют только элементы пикториализма, но, чтобы сказать, что работа во всём похожа на пикториальную фотографию – нет.

Например, работа, которая была опубликована также в 2020 году, не имеющая названия, является противоположной предыдущему снимку.

Фотография, выполнена в жанре пейзаж, но уже в светлое время суток, поэтому мы можем рассмотреть всё, что изображено на снимке. Время года, запечатленное на снимке достаточно сложно определить. Можно предположить, что это лето или осень.

На переднем плане изображена земля, а на поверхности земли расположена большая лужа, в которой отражается небо и деревья. На втором плане мы видим деревья, гору и небо в верхнем левом углу.

На снимке выражена достаточно высокая резкость, что не присуще пикториализму, в следствии этого, снимок становится чётким и графичным. В такой фотографии должна быть некая дымка, как в работе «Тревожная ночь», именно дымка влияет на художественность в пикториальной фотографии. Помимо этого, в кадре нет эффектов, в отличие от предыдущего. Сама обработка выполнена в нескольких тонах, акцент больше на голубом оттенке.

Таким образом, Юрий Извеков также обработал данный кадр, как и предыдущий, наделив его художественностью, но уже не стал приближаться к пикториальности, а сделал акцент на реализме, добавив большую детализацию.

Портретам фотограф уделяет такое же большое внимание, как и пейзажу. В его кадрах мы можем увидеть: детей, женщин и мужчин. Отдельный альбом посвящён поэтам, где фотограф выкладывает снятые им кадры людей, занимающиеся поэзией.

На всех photographиях в альбоме, кроме пятнадцатой по счёту отсутствует пикториализм в полной его форме, но присутствуют элементы художественности.

Фотография, которая близка к пикториализму – это снимок поэта Владимира Липатова.

Мы видим, что на данном кадре изображен мужчина. По названию очевидно, что перед нами поэт Липатов Владимир Викторович (1940-1999 гг.), член Союза писателей СССР (1982), Народный поэт Республики Бурятия (1999).

На фотографии изображен поэт Липатов, находящийся в квартире, запечатлённый в домашней одежде. Он сидит на краю кровати и занимается тем, что крутит самокрутку, помимо этого, смотрит сверху вниз на фотографа.

На переднем плане мы видим стул, на котором расположилась пепельница, а рядом рассыпан пепел. Мы можем сделать вывод, что Липатов уже не впервые крутит самокрутку на этом месте. Также, справа от стула находится стол, на котором стоит кружка и спички. Мы видим лишь небольшую часть этого стола, так как Юрий Извеков фотографировал поэта вертикально, размещая

героя по центру, при этом сделал снимок крупным планом, поэтому весь стол не поместился в кадре.

Позади поэта расположены висящие на стене рамки. Так как они находятся чуть дальше героя, мы не можем разглядеть, что в этих рамках находится или изображено.

Чтобы понять относится ли портрет поэта к пикториальной фотографии, нужно сравнить два снимка, а именно, фотографию Юрия Извекова и портрет Алфреда Стиглица, выполненный американским фотографом, представителем пикториализма Кларенсом Уайтом.

Итак, перед нами представлены два портрета творческих людей, портрет поэта Липатова Владимира Викторовича и портрет фотографа Алфреда Стиглица. На обоих портретах изображены мужчины. В кадре Извекова поэт смотрит прямо в камеру, при этом позируя таким образом, чтобы на фотографии правая сторона лица была больше раскрыта для зрителя. Возможно, именно такой ракурс считается удачным для поэта. Стиглиц же как будто не замечает объектив, его взгляд направлен в другую сторону. Нет ощущения, что известный фотограф Алфред Стиглиц позирует, в отличие от поэта. Но и в первом портрете, и во втором есть впечатление случайного момента, словно фотографы в эти минуты увидели красоту данного образа и постарались зафиксировать с помощью камеры.

Фотографы приложили усилия в том, чтобы дать психологическую трактовку модели, что характерно для пикториализма: «Снимая какое-либо лицо или вид, нужно стараться дать фигуре, лицу такой поворот, такое освещение и декорацию, какие более подчеркивают характер, более говорят со стороны психологической»; «... прямою задачею художника-светописца является дать художественное изображение души модели» [1, с. 84].

По мнению большинства пикториалистов, чтобы добиться психологичности, характерности образа в портрете, фотографу нужно внимательно и серьезно относиться к позе, положению рук, выражению лица и глаз. Так как внутренние качества отражаются главным образом на лице и в глазах, то они и должны быть точкой притяжения внимания.

По техническим особенностям снимков эти фотографии схожи тем, что выполнены в приглушенных тонах, имея бесшовную текстуру в виде царапин, что добавляет выразительности кадрам.

Кларенс Уайт стремился увидеть главное, не дать ни одной лишней черты, ничего подчеркнутого; из действительности взять лишь характерные элементы, отбрасывая все несущественное; подавить лишние детали в costume и обстановке, выделив лишь черты лица Алфреда Стиглица, через небольшое свечение.

У Юрия Извекова же всё иначе. Он выделяет светом не только фигуру поэта, но и обстановку, в которой находится. Детали становятся такими же значимыми в фотографии, как и сам Владимир Липатов.

Исходя из всего вышесказанного мы можем сделать вывод, что в портрете Юрия Извекова есть предпосылки к пикториализму, несмотря на то что сама фотография была опубликована в 2020 году, а фотография Уайта была сделана в 1907 году.

Следующую серию снимков, которые мы рассмотрим размещены в альбоме под названием «Луч света на пустой улице ночью». Кадры опубликованы в 2011 и 2020 году, в социальной сети. Автор дал название снимкам: «Галя».

На данных фотографиях изображена молодая девушка на белом фоне. На первом кадре автор показывает нам профиль девушки, при этом снимая модель сверху, в последствии мы не видим её ног, так как сама фотография обрезается. Поза у девушки естественная, руки лежат на талии, живот выдвинут вперёд, но, если обратиться ко второму снимку мы поймём, что девушка находится в положении. Первый снимок нам кажется загадочным из-за того, что у модели глаза опущены вниз, можно предположить, что она задумалась. Свет на двух кадрах естественный, скорее всего, слева от зрителя расположено окно, так как освещена только левая сторона, правая же сторона в тени.

На второй фотографии лицо девушки повернуто на зрителя, при этом тело осталось в таком же положении, что и на первом снимке, только рука опущена немного ниже. Освещение прежнее, одежда такая же, что и на первом кадре. Скорее всего, оба кадра были выполнены в одно и то же время, локация также не поменялась, несмотря на то что автор опубликовал фотографии в разное время.

С точки зрения технического исполнения, представленные фотографии можно отнести к пикториализму. За счёт контраста и небольшого шума, нам представлена «благородная» простота и отсутствие нарочитости. Также в фотографиях нет чрезмерной детальности, которая сильно вредит художественному впечатлению.

Таким образом, рассмотренные нами жанры фотографии приближают Юрия Извекова к пикториализму. Фотограф привносит в свои работы свежий и особый фотовзгляд на самые обыденные явления и предметы повседневности. Также, ему присуще сознательное стирание границ между реальностью и внутренним миром; стремление выразить личные чувства и впечатления глубокими кадрами, не отображая действительность, с помощью технических характеристик. Помимо этого, есть и такие снимки, где отсутствует идея пикториальной фотографии, но присутствует художественность, за счёт выразительных средств.

Примечания

1. Бэрнбаум Б. Фотография. Искусство самовыражения / [пер. с англ.: О. Сивченко, А. Середа]. СПб. : [и др.] : Питер, 2012. 336 с.

ТВОРЧЕСТВО БАЛЬЖИНИМЫ ДОРЖИЕВА

THE CREATIVITY OF BALZHINIMA DORZHIEV

Аннотация: Бальжинима Доржиев (1950 г.р.) является одним из самых ярких современных художников Бурятии. В статье рассматривается эволюция творчества художника, особое внимание уделяется трактовке национальных женских образов.

Ключевые слова: женские образы, дангина, хатан.

Annotation: Balzhinima Dorzhiev (born 1950) is one of Buryatia's most important contemporary artists. The article examines the development of the artist's work, paying particular attention to the interpretation of national images of women.

Keywords: female images, national images of women, dangina, khatan.

Бальжинима Доржиевич Доржиев – заслуженный художник России, народный художник Бурятии. Родился 24 декабря 1950 года в селе Улан-Булак Агинского Бурятского автономного округа. По словам художника, его жизнь была обыкновенной: «Я родился в деревенской семье. Мать у меня была дочерью кузнеца. Она была очень способной: пела, плясала, рисовала. Жизнь была суровой, она работала бухгалтером, но умела делать все. Но я чувствовал с детства свое какое-то предназначение, чувствовал, что я что-то должен сделать, свершить, что я избранный, как это бывает в кино» [2].

Художник обучался в местной сельской школе, где уже в раннем детстве показывал отличные художественные навыки, хотя, как говорит Доржиев, не посещал художественную школу, так как в селе она отсутствовала: «У нас не было художественной школы, был просто учитель рисования. Он пророчил мне, что я буду учиться в Академии, ведь мне легко это давалось» [2].

Самой важной частью творческого процесса художник считает воображение. С малого возраста Бальжинима Доржиев любил читать приключенческие книги, ведь они давали возможность развивать творческую фантазию. «Я фантазировал, что пойду в путешествие к Тихому океану, буду там плавать», – говорит Доржиев [2].

С 1968 по 1970 годы Бальжинима Доржиев проходил службу в Советской Армии. С 1971 по 1975 год учился в Иркутском училище искусств (с 2010 года Иркутский областной художественный колледж им. И. Л. Копылова), одно из старейших наиболее известных художественных учебных заведений Сибири, где преподавателями начинающего художника были В.В. Тетенькин и Л.Н. Гончар, которые по воспоминаниям Доржиева оказали на него большое влияние.

Далее с 1975 по 1981 год Бальжинима Доржиев получал образование в Ленинградском институте живописи, графики, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в мастерской Е.Е. Моисеенко, который в то время был одним из ведущих художников СССР.

С 1981 года Доржиев работал в художественно-производственных мастерских Союза художников Бурятии, а с 1984 года является членом Союза ху-

дожников СССР. С 1981 года художник является участником республиканских, зональных, всесоюзных, российских, зарубежных выставок, а также персональных, первая из которых прошла в Республиканском художественном музее им. Ц.С. Сампилова в 1993 году.

К раннему периоду творчества относятся работы: «Дарима» (1982), «Портрет ветерана» (1982), «В степи» (1985), «День Победы» (1985), «Из детства» (1985), «Август» (1987), монументальная мозаика «Дружба народов» на доме в Железнодорожном районе г. Улан-Удэ, роспись «Юность» во Дворце пионеров г. Улан-Удэ. В 1985 г. участвовал в XII Всемирном фестивале молодежи и студентов, который проходил в Москве.

С 1991 по 2010 годы Бальжинима Доржиев служил главным художником Бурятского государственного академического театра драмы им. Х. Намсараева, что непосредственно отразилось на его творчестве. Художник оформлял такие спектакли, как «Король Лир» У. Шекспира, «Плач кукушки» А. Кима, «Похищенное счастье» Д. Батожабая.

Начало работы в Бурятском академическом театре драмы им. Х. Намсараева совпало со сложным и переломным временем в стране. У художника появилась возможность получить новый толчок в своем творчестве, глоток свежего воздуха, позволивший его творчеству расцвести и приобрести новые грани.

На вопрос, почему он решил связать себя с театральным искусством, Бальжинима Доржиев отвечает, что в основном его положительное решение было связано с тем, что художник для общего саморазвития, помимо живописи, всегда интересовался кино и театром [2]. «Появилось какие-то идеи, и я их в театре воплотил. То, о чем я думал, попробовал это на сцене» – говорит мастер [2].

Также немаловажным фактором, который, по словам Бальжинимы Доржиева, повлиял на его решение, была материальная составляющая: «Тогда тяжело было, 1990-е годы, все было заброшено, вообще не на что было жить. И меня вдруг пригласили в театр, я с удовольствием пошел, там платят деньги ежемесячно, мне так очень понравилось» – смеется художник [2].

Из воспоминаний художника мы узнали, что работа в театре была не только интересной, позволяющей развивать свой талант и получать невероятный творческий опыт, но и оказалась достаточно нелегкой. «Бывало тяжело, потому что надо работать постоянно, как на заводе. Я совмещал, приходил в мастерскую, писал, но зарабатывал на жизнь в театре». – рассказывает Бальжинима Доржиев [2].

Работая в Бурятском государственном академическом театре драмы им. Х. Намсараева, Бальжинима Доржиев стал лауреатом Государственной премии, а также получил звание Заслуженного художника России. «Я сделал хорошо несколько спектаклей. Там удивительная атмосфера» – вспоминает бурятский художник [2].

Получив работу в качестве театрального художника, Бальжинима Доржиев окунулся в мир национальной литературы, далекой истории и народной бурятской мифологии, которые имеют огромную художественную ценность. Это, несомненно, повлияло на творческий путь художника и его дальнейшее развитие.

Творчество Бальжинимы Доржиева сформировалось в 1990-е годы, а точнее на рубеже 1990-х годов. Хотя художник полностью воспринял дух Советского Союза, и, в частности, прославленное искусство своего наставника, ле-

гендарного советского художника Евсея Моисеенко, он долгое время искал новые пути для выражения своего творчества. Свой творческий путь Бальжинима Доржиев начинал и развивал в эпоху, когда происходила мучительная борьба за преодоление мощного влияния академических художественных школ.

Первая персональная выставка Бальжинимы Доржиева прошла в 1993 году в Бурятском республиканском художественном музее им. Ц.С. Сампилова. Эта выставка поразила зрителей не только роскошью света и цвета и разнообразными мифическими и сказочными образами, но и образами «ню» в разных цветовых вариациях. Произведения художника в этом жанре погружают зрителя в атмосферу искреннего любования женской красотой и восхищения юностью. Цвет для Бальжинимы Доржиева стал основой, позволяющей ему преображать и украшать реальность. Именно тогда художник определил свое творческое кредо, как «вернуться к себе, к истокам через цвет, к пониманию цвета...» [2]. Как показала первая персональная выставка, мастер смог наилучшим образом воспользоваться этим сложным временем и смог найти свой путь.

Яркая красочность полотен придаёт произведениям Бальжинимы Доржиева некую декоративность, характерную для театральных декораций, а также ритмичность и поэтическую трогательность. Выразительные детали на картинах насыщают композиции живостью и экспрессией. Мощные по цвету и энергетике, работы художника вовлекают зрителя в необычный сотворенный мастером мир. Доржиев считает, что научиться передавать свои чувства через краски является его глобальной задачей.

Работы мастера вызывают поэтические ассоциации. «Наверно, надо так писать, как стихи. Мне одна женщина так сказала, что на мои работы можно писать стихи, и я придерживаюсь этой формулы» – говорит художник [2].

Творческий путь Бальжинимы Доржиева поистине можно назвать методичным постижением вечной тайны бытия. Его произведения – это мир яркой, фантастической живописи, с помощью которой автор позволяет зрителю открывать завесы многих тайн.

Безусловно, самой распространенной и излюбленной темой в творчестве Бальжинимы Доржиева является тема женских образов [1]. Художник изображает не только божественных красавиц, как дангина и хатан, но и произведения в жанре «ню», а также портреты обычных, но таких трогательных и очаровательных бурятских девушек.

Глядя на работы Доржиева, можно заметить, насколько художник восхищен женской красотой, такой разной и необыкновенной. О тематике многих картин художника красноречиво говорят их названия: «Девушка со стрекозой», «Дочь лета», «Запах детства», «Летний день моего детства», «Летят лебеди», «Проводы невесты» и так далее.

Одной из самых интересных работ Бальжинимы Доржиева, связанных с темой женских образов является картина «Грации» (1989). Три Грации – Талия, Аглая и Евфросина – один из самых распространенных образов в мировом искусстве. Композиционный мотив трех обнаженных женских фигур взят из античной культуры и образует некое единство. «Грации» – это римское название, в Древней Греции их называли «хариты». Это юные прекрасные создания, дочери Зевса и спутницы богини Афродиты, по своим функциям схожи с музами. Они олицетворяют Невинность, Красоту и Любовь, а также являются символом молодости, жизни и гармонии. Идея символичности этого образа заключается в

том, что такие женские качества тесно взаимосвязаны между собой и существуют вне времени.

Обычно граций изображают в виде трех обнаженных девушек, стоящих близко друг к другу. По традиции композиция в античных изображениях этого образа имеет следующую структуру: Грация, находящаяся в центре, обращена к зрителю спиной, а ее руки лежат на плечах сестер, таким образом, кажется, что она слегка обнимает их. Их головы украшены венками или золотым диадемами, а в руках они держат плоды либо растения.

Одним из самых известных произведений является работа Питера Рубенса «Три Грации». Художник не отходит от композиции, которую диктовали традиции Античности, и изображает дев,двигающихся в плавном танце. Рубенс рисовал женскую натуру прямолинейно, честно и открыто. Обнаженные тела Граций изображены раскованными и эротичными, но не вульгарными.

«Грации» Бальжинимы Доржиева лишены эротичности. В отличие от Рубенса, который в своей работе восхищается женской красотой и показывает через образ граций идеал женщины своего времени, Доржиев изображает обычных трех девушек. Можно предположить, что наблюдатель застает их в момент переодевания. На самом деле, подробнее рассмотрев полотно, можно понять, что здесь изображены пять девушек, но акцент сделан именно на передний план. В центре картины изображена обнаженная девушка, она будто смотрит прямо на зрителя. Дева справа полуобнажена, ее бедра обмотаны полотенцем, черты ее лица практически неразличимы. Согласно античной традиции художник изображает одну из граций повернутой к зрителю спиной.

Яркими пятнами красок и широкими мазками, в свойственной себе манере Бальжинима Доржиев рисует фигуры трех Граций. Картина выполнена в оранжевых, желтых, синеватых и голубых тонах.

В живописи есть много популярных сюжетов, которые переходят из одной эпохи в другую. Одним из таких можно назвать сюжет «Даная». В зависимости от времени художники по-разному подходили к его изображению. Даная – героиня древнегреческого мифа, дочь Акризия, царя Аргоса, города в Греции. Однажды оракул предсказал Акризия смерть от руки собственного внука, поэтому царь заключил Данаю в медный дом под землей и приставил служанку. Очарованный красотой девушки, Зевс проник к ней в виде золотого дождя, от которого она зачала Персея. Акризий запер дочь с внуком в ящик и бросил в море. Однако, преодолев препятствия, они спаслись, и в будущем Персей действительно убил Акризия.

Самые ранние изображения Данаи были найдены на древнегреческих вазах. На них Даная изображалась лежащей с обнаженной грудью и смотрящей на то, как на нее падают золотые монеты.

Во времена Средневековья обнаженное изображение Данаи запрещалось, поэтому сюжет на картинах изменился и ее изображали в одежде. Например, в средневековой книжной иллюстрации Даная показана зрителю как символ целомудрия, её зачатие трактуется как непорочное, как предтеча Благовещения.

Известной и очень интересной работой на эту тему является картина Густава Климта. На этой картине нагота Данаи сама становится частью декорации. Художник не обращает внимания на такие детали мифа, как, например, темница, в которой была заточена Даная, или служанка, приставленная к девушке. Густав Климт сужает рамки повествования до непосредственно сцены оплодотворения,

как бы делая акцент на моменте зачатия Персея. Золотой дождь мастер изображает в виде крупных ярких капель. Ощущение от картины усиливает специальное искажение художником пропорций героини, что заставляет зрителя задуматься о том, что Даная находится в очень узком пространстве и ей не хватает места.

В своей работе «Даная» (1995) Бальжинима Доржиев отходит от античных традиций. На переднем плане его картины изображена обнаженная девушка, лежащая на постели. Ее волосы темного цвета собраны в густую косу. Она находится в юрте (традиционное жилище бурят) и любуется на разворачивающийся за пределами распахнутого дверного проема степной пейзаж. Зритель не видит лица героини, так как художник изображает ее повернутой к нему спиной. Именно в этом заключается главная отличительная особенность образа Данаи, который преподносит Бальжинима Доржиев, ведь традиционно ее изображают лицом к зрителю. Золотые монеты, сюжетно присущие данному образу, мастер заменяет на яблоки, падающие на девушку с высоты, а также на золотое солнечное свечение, озаряющее ее плечи.

Произведение «Хатан. Царица» (2010) является примером поиска художником идеала национальной красоты. Это взрослая властная женщина. Ее узкое лицо с острым подбородком, говорящим о волевом характере хозяйки, слегка повернуто в профиль. Этот утрированный, гротескный, с нарочитыми нарушениями пропорций образ стоит особняком в живописи Б. Доржиева, принося больше к театральной драматичной тематике.

Помимо мифологических женских образов наиболее распространенной темой в творчестве Доржиева является изображение юных бурятских девушек. Художник обычно изображает их круглолицыми и розовощекими, таким образом, показывая зрителю, что эти персонажи молоды, прекрасны и полны здоровья. Например, на картине «Девушка со стрекозой» (2015) изображена юная бурятская девушка. Ее необычайно голубые глаза, заинтересованно смотрящие на мимо пролетающую стрекозу, контрастируют с иссиня-черными волосами. В волосы вплетены украшения с разнообразными камнями.

Работа «Юность» (2014) поражает зрителя своими яркими насыщенными красками. На ней также показана молодая румяная девушка, лицо которой находится в окружении разнообразных красочных цветов. Если внимательно присмотреться к картине, то можно заметить, что цветы находятся в ее волосах, что также очень трогательно намекает на юный возраст героини.

Примечания

1. Гомбоева Д. А. Мифологические женские образы в творчестве Бальжинимы Доржиева // Современное искусствоведение: теоретические концепции и практики : материалы всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф. (Улан-Удэ, 10 июня 2020 г.). Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2020. С. 177-184.

2. ПМА (Полевые материалы автора). Смагина А. А. Интервью с художником Бальжинимой Доржиевым, март-апрель 2023 г.

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
НАЦИОНАЛЬНОГО БАЛЕТА КИТАЯ****PERFORMANCE FEATURES OF THE NATIONAL
BALLET OF CHINA**

Аннотация. Сегодня национальный китайский балет характеризуется процессами интеграции и синтеза художественных традиций Запада и Востока, что делает его уникальным явлением мировой художественной культуры. Введение в текст балета национальных китайских элементов, с одной стороны, обусловило нарушения стиля исполнения форм классического танца западно-европейского балета, с другой – создание уникального национального стиля балета Китая. Крупные балетные труппы и танцевальные коллективы создали много прекрасных балетных драм, заложив тем самым прочную основу для национализации балета в нашей стране. В статье обращается внимание на художественные и мировоззренческие отличия европейского и китайского балетов.

Annotation. Chinese national ballet is a distinct phenomenon of global artistic culture today, defined by processes of synthesis and integration of the artistic traditions of the East and the West. A distinct national style of Chinese ballet was created as a result of the incorporation of national Chinese elements into the ballet's text, which also resulted in violations of the traditional dance forms of Western European ballet. Ballet has become a national art form in our country thanks to the many fantastic ballet dramas produced by major ballet companies and dance groups. The article highlights the aesthetic and philosophical distinctions between Chinese and European ballets.

Ключевые слова: балет, национальный китайский балет, китайская эстетика.

Keywords: ballet, national Chinese ballet, Chinese aesthetics.

Между китайским балетом и другими крупными балетными школами мира имеются различия, которые в основном отражаются в национальной специфике, потому что культурная и психологическая структура всех наций может не только формировать характер нации, но и являться отражением идеологии в литературе и искусстве. Традиционная культура нашей страны на протяжении 5000 лет в основном базируется на «культуре средних», основанной на взаимодополняемости конфуцианства и даосизма и глубоко влияющей на личность, темперамент, мышление и искусство всей китайской нации. Все это сформировало совершенно другую и уникальную культурную и психологическую модель, отличную от западного мира, но эта модель также находит отражение в создании танцевальных драм, выступлении танцоров, их внутренних переживаниях и понимании вещей. В статье обратим внимание на отличия мировоззрений, которые оказали существенное влияние на формирование национального китайского балета.

Различное мировосприятие.

Разница между китайским балетом и мировым балетом заключается в различии культурного фона. Китайский балет находится под влиянием традиционных китайских ценностей, моральных норм, этических отношений и других факторов, интегрирующих их в китайское балетное искусство, так что китайский балет имеет свои особенности. В процессе развития китайского балета, будь то революция и популяризация китайского балетного искусства на ранней стадии или тенденции современного балета всегда происходил один процесс – наполнение национальными чертами и духом. Это своего рода проникновение китайской культуры в западное балетное искусство, но оно не использует китайскую культуру для трансформации балета, потому что не отказывается от общих особенностей и художественных законов балетного искусства, а принимает эстетические принципы, балет выражает мысли, эмоции и жизнь китайцев [3].

Хотя балет прошел разные этапы развития в западных странах и сформировал разные балетные школы, неизменным остается то, что они имеют общие черты, которые построены на психологии западной культуры. Китайский балет, взяв за основу традиции исполнения западноевропейского и русского балета, разработал свою собственную эстетическую концепцию с использованием китайского классического танца, оперного танца и народного танца.

Каждый вид искусства является отражением культуры, а китайская национальная культура формируется путем обобщения и совершенствования многолетней практики китайцев. Моя страна многонациональна, и разные национальности имеют свои культурные и исполнительские танцевальные особенности. С одной стороны, с точки зрения материальной культуры все аспекты жизни людей связаны с материальной культурой, например, то, что мы часто называем едой, одеждой, жильем и транспортом. С другой стороны, с точки зрения духовной культуры, это гуманистический дух, суммированный людьми всех этнических групп в трудовом производстве, таком как национальные праздники и обычаи. Китайская национальная культура охватывает широкий спектр богатых многовековых культурных явлений, в том числе национальное танцевальное искусство. Наслаждаясь национальной культурой, все жители Китая чувствуют ее силу и единство нации.

Китайские танцы отличаются округлыми и сдержанными движениями, работой кистями, что отражает традиционный дух, воплощенный в творческих образах. Мы можем сказать, что китайский балет подчеркивает очарование, в то время как западноевропейский балет подчеркивает сходство [2].

Различия в художественном выражении

Общая эстетика китайской культуры относительно нейтральна. «Умеренная культура» основана на взаимодополняемости конфуцианства и даосизма, что оказало глубокое влияние на всю китайскую мысль и искусство, и балет не является исключением. «Умеренный» означает, что за отправную точку и фундаментальную ценностную основу необходимо брать индивидуальные потребности людей (человеческую природу, эмпатию) и социальные (историю, культуру), то есть искать «срединный путь», чтобы соотнести внутренние требования существующей внешней социально-политической среде. Китайцам трудно быть такими же импульсивными, взрывными, хорошо «летать» на сцене и выражать свои чувства, как иностранным артистам балета. Но у нас

есть свои сильные стороны, которые заключаются в том, что мы уделяем внимание пониманию индивидуальной психологии, формируем характеры и выражаем эмоции с помощью мягких и округлых движений.

Характеризуя различия в художественном выражении, следует отметить приемы в балетно-сценическом языке и исполнительском мастерстве. Несмотря на то, что в китайском балете проявляется больше национальных особенностей, собственно западные черты китайский балет сохранил, в первую очередь это касается, танца на пуантах. Однако богатый национальный танцевальный язык очень отличается. Например, в балете «Седая девушка» (白毛女) в танце с красной веревкой, несмотря на то что артисты танцуют на пуантах, его китайский национальный танцевальный язык более очевиден. Влияние национального языка на балет отражается и на исполнительском мастерстве. Разнообразные приемы национализации показывают смену мыслей главного героя и создают сценическую атмосферу, соответствующую мыслям персонажей. С одной стороны, китайский балет демонстрирует сложные танцевальные навыки, такие как танец на пуантах, и в то же время интегрирует в него такие виды искусства, как традиционная китайская драма, в полной мере демонстрируя навыки китайского и западного искусства. Например, в «Красном женском отряде» вступительный сольный танец «переворачивание на земле» и другие исполнительские приемы полностью раскрывают тему, вызывая у зрителей чувство нового.

Китайский классический танец придает большое значение выражению внутреннего содержания людей, поэтому китайский классический танец имеет большое количество утонченных и сложных движений тела. Танцоры, которые хотят в полной мере продемонстрировать классический танец, должны обладать хорошей устойчивостью и взрывной силой. Поэтому в обучении китайскому классическому танцу основное внимание уделяется талии и ногам, а каждое движение в спектакле требует совершенства, чего нет в балете. Китайский балет унаследовал большое количество преимуществ традиционного балета и интегрировал в него преимущества китайского классического танца, что в значительной степени способствовало развитию балетного искусства. Так называемая телесная рифма в основном относится к методу и ритму тела. Китайский балет стремится интегрировать как внутреннее, так и внешнее, и уделяет равное внимание ритму тела и методу тела, чтобы доставить людям больше визуального удовольствия.

Различия в эстетических образах

С древних времен в моей стране эстетическое представление о линиях соответствовало пониманию «красоты», и поскольку китайский балет вобрал в себя черты искусства линий каллиграфии, его лирическая функция в моделировании танца была значительно усилена, благодаря чему линии танца тесно связаны с философской концепцией «красоты». Западноевропейские балеты находятся под влиянием национальной живописи маслом и других видов искусства, поэтому их танцы содержат абстрактные и туманные цвета [1]. Хотя танцевальные линии плавны и живы, смысл танца не может быть представлен в одной линии.

Китайская национальная культура ярко отражена, во-первых, в балетных темах и сюжетах. Первичным проявлением интеграции национальной культуры нашей страны в балет является тема, являющаяся и внешним выра-

жением стремления людей к лучшей жизни. Наиболее распространено исполнение на китайскую тематику, имеющую ярко выраженные национальные особенности. В этом аспекте «Красный женский отряд» (红色娘子军) является одним из лучших, тема которого подчеркивает дух китайских женщин, не боящихся жертв и осмеливающихся внести свой вклад в победу революции. Тема китайской культуры является отличительной чертой развития балета в Китае, а огосударствление мысли, эстетики и психологии составляет основное содержание развития балета в Китае.

Во-вторых, китайская национальная культура отражена в балетных образах и стилях. Изображение персонажей составляет основу балета. Так, движение персонажей в «Красном женском отряде» от угнетенной крестьянской дочери до службы в народной армии, от желания отомстить за себя до проведения революционной борьбы представляет собой постепенное повышение политического сознания китайских крестьян. Кроме того, национализация в китайском балете отразилась и на стиле. Стиль – это мысль, стоящая за хореографией создателя, когда он ставит танец. Национализация так называемого балетного стиля в основном отражается в различиях страноведения, региональной культурной психологии, обычаях и привычках, и это, главным образом, отличие национальной культурной личности от других национальных культур. Национализация балетного стиля заключается главным образом в том, чтобы интегрировать в балет обычаи, культурную психологию, историческую жизнь нации, а также уникальное искусство, культуру, музыкальные инструменты, изобразительное искусство Китая.

Эти отличительные черты прослеживаются в национальных китайских балетах. Судя по «Красному женскому отряду», он неспровергает стилизованные правила западного классического балета. Например, обычно балет делится на три акта с па-де-де как в первом, так и в третьем актах. Pas de deux обычно состоит из трех частей: Adagio, Variations и Ending. И наш китайский балет должен отражать особенности, эстетику, духовные устремления и жизненные обычаи китайской нации, а также человеческую цивилизацию, воплощенную в нашей культуре. Например, такие работы, как «Красный женский отряд», «Поднимите красный фонарь» и «Павильон пионов» Национального балета Китая, нарушили стилизованные правила западного балета и вышли за рамки уникального эстетического пути Китайского балета, что не исключило их успешности на мировой сцене. Фактически, эстетическая привычка китайской публики состоит в том, чтобы следовать за персонажами, ритмом и сюжетом, чтобы оценить танцевальные драмы, поэтому этот вид драматического балета очень подходит по вкусу китайской публике.

В «Красном женском отряде» используется множество элементов оперы, боевых искусств и китайского классического танца, а традиционная китайская культура интегрирована в западный балет. С этим мнением согласны балетмейстеры всего мира, такие как Джон Ноймайер, Бен Стивенсон и Наталья Макарова. Когда мы используем западную балетную лексику для передачи мыслей и чувств китайской нации, мы наделяем западный балет уникальным китайским художественным темпераментом. Среди них лучшим примером является балет «Празднование Нового года», который является адаптацией балета «Щелкунчик» и известен как китайская версия «Щелкунчика». Этот балет использует традиционный китайский Новый год в качестве отправной точки,

чтобы донести до зрителей человеческую историю, мысли и эмоции Китая. Например, танцы «Куплет-танец Весеннего праздника», «Двенадцать знаков зодиака», «Танец шелка», «Танец фарфора» и другие полностью отражают обычаи и привычки китайской нации.

В настоящее время балетная подготовка в моей стране не только демонстрирует преимущества традиционного балета, но и извлекает уроки из некоторых преимуществ китайского классического танца, формируя художественную сферу, которая дополняет и продвигает друг друга. Китайский классический танец подчеркивает как форму, так и дух. Форма означает, что движения тела должны быть богатыми и разнообразными, такими как «скручивания, наклоны, округления и изгибы». Сочетание формы и духа классического танца перенесено в современный балет, что восполняет недостаток балетной методики обучения и имеет большое значение для балетной подготовки.

Причина, по которой балетное искусство все еще живо после сотен лет развития, заключается в том, что оно развивается вместе со временем, как показывает история, новаторство и созидание являются движущей силой балетного искусства. Балет развивался в Китае десятилетиями и достиг высокого уровня как в преподавании, так и в создании танцевальных постановок. Китайские артисты балета часто выигрывают чемпионаты на международных балетных конкурсах. Балет в полной мере воплощает в себе национальный стиль, темперамент и культурный оттенок, может заимствовать характеристики стиля, технические характеристики, эстетические характеристики и художественные концепции балета, чтобы передать менталитет китайского народа.

Начиная с XX века, некоторые известные балеты, созданные и поставленные в разных странах мира, часто отражают специфические национальные особенности в плане тем, сюжетов, характеров и темперамента. Китайский национальный балет достиг больших результатов: «Красный отряд женщин» (红色娘子军) и «Седая девушка» (白毛女) в 1960-е годы, балеты «Благословение» (祝福), «Гроза» (雷雨) и «Линь Дайюй» (林黛玉), адаптированные из известных литературных произведений с одноименным названием в 1980-х, а также «Благословения любви» (爱的祝福) и «Лань хуа хуа» (兰花花) по народным сказкам «Цветы» 1990-х годов, «Цзинвэй» (精卫), «Луна, отраженная в двух источниках», (二泉映月) «Мэй Ланьфан» (梅兰芳) и «Сюаньфэн», (玄风) в 2000-е годы. В этих балетах с национальной спецификой темы чисто китайские, а китайские элементы также используются в музыке и сценическом искусстве. Помимо сохранения основных характеристик и основного эстетического стиля классического балета, в канву балета включены китайский классический танец, народные танцы, Пекинская опера.

Подводя итог, отметим, что на стиль раннего балета в моей стране сильное влияние оказала русская балетная школа, которая стремилась сохранить характеристики и стиль оригинальных произведений, но и введение традиционного китайского танца как смелого новшества и создания национальной балетной драмы [4]. В этом процессе осмысления и внедрения в искусство Китая западного классического балета, форм классических танцев, особенно после Культурной революции, китайский балет интегрировал наши собственные танцевальные и театральные элементы, чем разнообразил национальный

народный танец, классический танец и боевые искусства, оперу и другие элементы действия.

Китайский балет – это художественное достижение, сочетающее зарубежные формы балетного искусства с китайскими духовными коннотациями, опирающееся в процессе своего развития на систему обучения разных балетных школ. Усилия по постепенному формированию китайской балетной школы являются неизбежным результатом в современном культурно разнообразном мире. Поэтому китайский балет должен идти своим собственным национально-историческим путем и не может быть только подражанием художественным стилям других балетных школ.

Примечания

1. Ли Вэй, Жэй Фан. Танцевальная культура. Сишунан : Sichuan University Press, 2021. 22 с. (на кит. яз.: 李炜, 任芳.舞蹈文化[M].四川大学出版社, 2021. 22页).

2. Ли Хайбинь. Создание фьюжн китайских балетных произведений с точки зрения танцевальной эстетики // Журнал Хубэйского педагогического университета (философия и социальные науки). 2021. № 41 (02). С. 79-84. (на кит. яз.: 李海宾.舞蹈美学视角下中国芭蕾舞作品的融合创作.湖北师范大学学报(哲学社会科学版). 2021. 41 (02). 79-84).

3. Ли Цзя. Расскажите о развитии балета и его основных особенностях // Массовая литература и искусство. 2012. № 17. С. 3. (на кит. яз.: 李佳, 浅析芭蕾舞的发展历程及其基本特征.大众文艺.2012. 17. 3页).

4. Чен Цзюнь. Обзор балета «Красный женский отряд» // Learning Monthly. 2010. № 9. С. 22. (на кит. яз.: 陈军.芭蕾舞剧《红色娘子军》//学习月刊, 2010. 9. 22页).

**ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ
БАЛЕТНЫХ ШКОЛ НА ФОРМИРОВАНИЕ
НАЦИОНАЛЬНОГО КИТАЙСКОГО БАЛЕТА****THE INFLUENCE OF THE EUROPEAN AND
RUSSIAN BALLET SCHOOLS ON THE FORMATION
OF THE NATIONAL CHINESE BALLET**

Аннотация. Китайский балет появился лишь в середине XX века. Автор статьи показывает, что влияние европейской и русской балетных школ на становление китайского балета происходило несколькими путями: гастроли зарубежных балетных трупп; преподавательская деятельность иностранных педагогов и их содействие в создании системы балетного образования Китая; участие китайских артистов балета в постановках европейских спектаклей. В статье подчеркивается, что китайский балет в своем развитии ориентируется не только на традиции мировых балетных школ, но и создает уникальные национальные балетные произведения.

Annotation. Chinese ballet appeared only during the middle of the 20th century. The author of the article shows the various ways in which European and Russian ballet schools influenced the development of Chinese ballet: tours of foreign ballet companies; foreign teachers teaching in China and helping to create the country's ballet education system; participation of Chinese ballet dancers in European productions. The article emphasizes that Chinese ballet in its development is not only guided by the traditions of world ballet schools, but also creates unique national ballet works.

Ключевые слова: Китай, балет, китайский балет, искусство Китая, культура Китая, балетные школы.

Key words: China, ballet, Chinese ballet, Chinese art, Chinese culture, ballet schools.

Китайский балет – очень яркое явление в истории развития китайского танца XX века. Среди трёх основных типов танцев, распространенных в Китае (китайский народный танец, китайский классический танец и китайский балет), китайский балет является чистым «иностранным танцем», на формирование которого оказали большое влияние европейская и русская балетные школы.

Каждая балетная школа (французская, британская, датская, русская и др.) имеет свой стиль исполнения, классические произведения и репрезентативных балетмейстеров, тем самым формируя индивидуальные черты и характерные особенности этой школы.

Несмотря на то, что первое знакомство с балетным искусством китайской публики состоялось в начале XX века, благодаря деятельности иностранных артистов, которые открывали частные балетные школы в некоторых городах Китая, балет не был популярным танцем у китайских студентов. Возмож-

но, из-за высокой платы за обучение, а также из-за закрытого менталитета по отношению к иностранным культурам, обучались балетному искусству немногие.

Первая профессиональная балетная школа – Пекинская академия танца – была создана в конце 1954 года после гастролей Большого театра в Китай с классическим спектаклем «Лебединое озеро». Это событие становится поворотным в подготовке профессиональных артистов балета в Китае. В открывшихся балетных классах вели занятия известные русские балетмейстеры, которые основывались на научно-систематическом методе в преподавании балета, что впоследствии повлияло на развитие уникального балетного стиля Китая.

Пройдя обучение у русских балетмейстеров, Китай самостоятельно содал классические балеты, отражающие современную жизнь, в 1964 и 1965 годах были поставлены спектакли «Красный отряд женщин» (红色娘子军) и «Седая девушка» (白毛女).

После 1978 года китайское балетное творчество было очень активным, с разнообразными темами, стилями и формами. Также продолжается исследование развития национального балета. Прекрасные произведения «Гроза» (雷雨) и «Лян Чжу» (梁祝), «Зажги красный фонарь» (大红灯笼高高挂) и «Хохлатый ибис» (朱鹮) свидетельствуют о том, что китайский балет также начал свой собственный исторический путь [3, с. 3].

Рассмотрим, например, знаменитый балет «Зажги красный фонарь», самостоятельная постановка которого была осуществлена китайскими балетмейстерами. «Зажги красный фонарь» – это экранизация одноименного фильма Чжана Имоу, это китайский балет, который в кратчайшие сроки был принят и стал любимым в мире. В спектакле правила балета перемешаны с традиционным искусством, китайским народным танцем и классическим балетом, элементы сочетаются очень искусно и естественно. Танцевальные номера, такие как сольный танец и па-де-де в спектакле не отличаются по форме полностью ни от классического балета, ни от традиционного китайского танца, но имеют ярко выраженную инновационную окраску [4, с. 4]. В балете красный цвет стал очень сильным символом. Основываясь на классическом балете, он объединяет элементы очарования Пекинской оперы, стремясь отразить весь стиль и выразить национальные особенности того времени. Уникальные элементы китайского национального костюма, красный цвет, народный танец, пекинская опера и т.д. интегрированы в балет, что улучшает содержание всего балета, реализует интеграцию национального характера, новаторство и становится важным фактором для китайского национального балета.

Важным признаком развития китайского балетного искусства в конце XX века является то, что китайские артисты балета придерживаются не только традиций русской балетной школы, но и обогащают свои профессиональные знания и навыки, активно используя приемы и техники крупнейших европейских балетных школ.

В связи с проведением в Китае политики реформ и открытости некоторые известные иностранные балетные специалисты приехали в страну для репетиций крупномасштабного репертуара, что не только обогатило репертуар

китайских трупп балетного искусства, но, что более важно, привнесло в китайский балет искусство разнообразных балетов со всего мира.

В 1980 году в Пекине состоялась премьера масштабного романтического балета французской школы «Сильвия» в исполнении Национального балета Китая. Его специально поставила известная французская танцовщица и балетмейстер Парижской оперы Лизетт Санваль для китайского балета. Сценарист Луи Мерлан, композитор Леотреб. В главной роли китайская балерина Чжан Дандань. После выступления балетный спектакль получил восторженные отзывы и произвел фурор в китайском обществе.

«Сильвия» – это произведение, адаптированное из греческой мифологии. В нем рассказывается о чистой любви между пастухом и Сильвией. Столкнувшись с могущественными пиратами, они получили поддержку и помощь богинь и, наконец, победили пиратов, обретя счастье. Романтический любовный цвет истории, изящная и мягкая волшебная страна, и развивающийся балетный стиль плавны, великолепны и элегантны и имеют высокую эстетическую ценность [2, с. 25]. Сценическая красота балета и дизайн костюмов принадлежат Бернадетте, знаменитой сценической художнице, представительнице французского эстетизма Фонтенбло.

Здесь мы должны отметить, что эта танцевальная драма является редкой возможностью обучения для китайских артистов балета. Балет французской школы обращает внимание на тонкое исполнение и высокое мастерство, с изящными движениями и тягой к эстетизму. Постановка этой пьесы также является первым случаем, когда китайский балет имеет всесторонний и тесный контакт с репертуаром французского балета, поэтому он имеет большое значение.

Молодая актриса Чжан Дандань, сыгравшая главную роль в «Сильвии», выделилась из спектакля и в одночасье прославилась, привлекая внимание и похвалу зрителей и литературных критиков. Благодаря практике этой работы, Национальный балет Китая испытал тонкое влияние французского романтического балета и еще больше улучшил свой художественный вкус и уровень.

Вслед за «Сильвией», французской балетной школой при активном содействии выдающегося китайского балетмейстера Дая Айлян, известный балетмейстер Рудольф Нуриев также отправился в Китай с балетом французской школы «Дон Кихот». В 1985 году Рудольф Нуриев, руководитель балетной труппы Парижской оперы, начинает репетицию и постановку спектакля «Дон Кихот». Данное событие сыграло значительную роль в совершенствовании Национального балета Китая во всех аспектах. Рудольф Нуриев полностью изучил драматический смысл «Дон Кихота» и добился замечательных результатов, помогая китайским артистам балета улучшить свое выступление.

Классический танец в спектакле имеет уникальный стиль и наполнен балетными характеристиками, навыки сложны, а персонажи непросты для понимания, поэтому спектакль известен во всем мире. 1985 год был также годом, когда Пекинская и Шанхайская балетные школы расширили свое художественное образование по различным направлениям. В спектакле предъявляются высокие требования к базовым навыкам актеров, широко используются такие навыки, как вращение и прыжки. Благодаря репетициям и постановке спектакля, китайские танцоры значительно упражнялись и совершенствовались. Спектакль хорошо использует детали для формирования персонажей, а

крупномасштабный групповой танец преувеличивает атмосферу комедии. Спектакль заставляет новое поколение китайских танцоров быстро расти и демонстрировать в спектакле более зрелые исполнительские таланты.

Кроме того, в 1983 году в Китай приехал Антон Даулинг, чтобы руководить Национальным балетом Китая для репетиций «Жизель». В 1984 году Британская королевская школа также приехала в Китай. В 1984 году классическая версия «Жизель» в исполнении Антона Даулинга была поставлена известными британскими звездами балета Белиндой Райт и Юришей Джеркао и отрепетирована Центральным балетом. «Жизель» была поставлена в Пекине. В этой версии спектакля участвовали британские балетмейстеры Антон Даулинг и Арсия Маркова. Репетиция этой версии в Китае также является мечтой всей жизни сэра Антона Даулинга, который однажды сказал: «В своей жизни я исполнял “Жизель” много раз. Я чувствую, что в своей жизни, если я смогу исполнить свое желание, я хочу исполнить свою последнюю “Жизель” в Китае, и она также должна быть лучшей “Жизелью” [1, с. 7]. Еще одно значение этого танцевального представления заключается в том, что аутентичная британская Королевская балетная школа познакомила национальный балет Китая с особенностями исполнения британской балетной школы.

В спектакле «Жизель» рассказывается о трагедии любви сельской девушки Жизели и благородного принца Альбера. Во время репетиции постановщики восстановили некоторые вырезанные отрывки, поэтому она очень близка к версии премьеры спектакля в 1841 году. Репетиция спектакля позволила китайским артистам балета познакомиться с элегантным и тонким стилем и техникой Британской школы балета. Чжан Дандань, Фэн Ин, Го Пейхуэй, Чжан Руофей, Ван Цайцзюнь, Чжао Миньхуа выступали в главных ролях. Благодаря этой пьесе они также достигли более высокого художественного уровня. Постановка спектакля открыла глаза китайской публике на чистый стиль британской балетной школы.

Крупнейшие балетные школы мира приезжали в Китай не только выступать, но и осуществлять постановки европейских балетных произведений совместно с китайскими артистами. Китайский балет получил первое в истории развития мирового балета всестороннюю поддержку.

Подводя итог, можно сказать, что на формирование национального китайского балета повлияли русская балетная школа и многие известные европейские балетные школы: французская, британская. Знакомство китайцев с русским и европейским балетным искусством, классическими балетными спектаклями происходило благодаря гастрольной деятельности балетных трупп. Большую роль в создании системы балетного образования Китая также сыграли приглашенные педагоги из Советского Союза и европейских стран. Необходимо подчеркнуть, что китайские артисты балета не только участвовали в постановках европейских спектаклей, перенимая и усваивая стиль, технику определенной балетной школы, но и создавали свои национальные балетные произведения. Например, «Красный отряд женщин» (红色娘子军), «Седая девушка» (白毛女), «Зажги красный фонарь» (大红灯笼高高挂) и «Хохлатый ибис» (朱鹮) и другие. Постоянное изучение особенностей русского классического балета, обмена и обучение заложили хорошую основу для развития китайского национального балета.

Примечания

1. Мэн Чжуанчжуан. Исследование музыкальных особенностей китайского оригинального балета / Труппа песни и танца провинции Хайнань // Музыкальная жизнь. 2022. № 5. С. 88-90. (на кит. яз.: 孟庄园/中国原创芭蕾舞剧音乐特色研究 / 海南省歌舞团/期刊《音乐生活》, 2022. 5 第88-90页).

2. Цзоу Чжируи. Исследования по истории китайского балета. Пекин : Китайская академия искусств, 2008. (на кит. яз.: 邹之瑞/中国芭蕾舞史研究 / 北京 : 中国美术学院, 2008. 第14页).

3. Чжан Лицзе. Исследования по созданию музыки к танцевальной драме «Седая девушка». China : Чжэцзянский педагогический университет, 2020. 14 с. (на кит. яз.: 章李婕/舞剧《白毛女》音乐创作研究/ 浙江师范大学 , 2020 第14页).

4. Юноки-Оиэ К. Артисты русского балета в Шанхае // Художественная культура. 2017. № 4. С. 9. (Yunoki-Oie K. Russian ballet dancers in Shanghai // Artistic Culture. 2017. № 4. P. 9).

**ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКИХ ПОСТАНОВОК
БАЛЕТОВ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» И
«ЛЯН ШАНЬБО И ЧЖУ ИНТАЙ»**

**FEATURES OF CHINESE BALLET PERFORMANCES
«ROMEO AND JULIET» AND
«LIANG SHANBO AND ZHU YINGTAI»**

Аннотация. Европейский классический танец в китайском национальном балете – это вид искусства, объединяющий китайскую и западную культуры. На основе наследования европейского классического танца, китайский балет вобрал в себя элементы китайского танца. Так, например, жесты и движения китайского танца делают его более понятным китайскому зрителю. В то же время изящные линии и техника европейского классического танца привнесли в китайский балет больше художественного шарма и выразительности. В статье представлен компаративистский анализ классического балета «Ромео и Джульетта» в западноевропейской и китайской постановках, проанализирован китайский национальный балет «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (梁山伯与祝英台) по мотивам истории Шекспира.

Annotation. European classical dance in the Chinese National Ballet is an art form that combines Chinese and Western cultures. Based on the heritage of classical European dance, Chinese ballet has incorporated elements of Chinese dance. Chinese audiences can better understand Chinese dance, for instance, because of its gestures and movements. At the same time, Chinese ballet has gained more artistic appeal and expressiveness thanks to the beautiful lines and methods of European classical dance. The article examines a comparative analysis of the classical ballet «Romeo and Juliet» in Western European and Chinese productions and analyzes the Chinese national ballet «Liang Shanbo and Zhu Yingtai» based on the story of Shakespeare.

Ключевые слова: классический танец, западноевропейский балет, национальный китайский балет, синтез традиций.

Keywords: classical dance, Western European ballet, national Chinese ballet, synthesis of traditions.

Начиная с 1681 года, балет постепенно стал обретать сюжет и вскоре вошел в театральный репертуар, благодаря чему получил свое дальнейшее развитие. Таким образом, «Комедийный балет королевы» стал уникальной формой балетного представления, которая отличалась от оперы и драмы, благодаря чему данная форма стала распространяться не только в Европе, но и в других странах. Китайский национальный балет сочетает в себе элементы традиционного народного танца с классическими танцевальными формами. В китайском балете влияние европейского классического танца можно проследить в темах, танцевальных движениях, музыке и костюмах. Например, такие движе-

ния, как повороты, прыжки, позиции стоп и положения рук и т.п., которые часто встречаются в китайском балете, заимствованы из европейского классического танца. Также в китайском балете часто используются произведения европейских композиторов, таких как Шопен, П.И. Чайковский и других, что придает соответствующую атмосферу и эмоции.

Спустя более 70 лет после появления балета в Китае, неустанными усилиями нескольких поколений хореографов китайский балет добился больших успехов. Сочетая европейские, русские элементы классического балета с традиционными элементами танцевального китайского искусства, была создана серия балетов с китайской спецификой, таких как «Красный женский отряд» (红色娘子军), «Седая девушка» (白毛女), «Легенда о белом змее» (白蛇传), «Степь» (草原), «Гроза» (雷雨), «Линь Дайюй» (林黛玉), «Душа» (魂), «Мэй Ланьфан» (梅兰芳), «Знамя» (旗帜), «Цзинвэй» (精卫), «Ода цветущей красной сливе» (百年红梅颂), «Празднование китайского нового года» (过年), «Зажги красный фонарь» (大红灯笼高高挂), «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (梁山伯与朱丽叶), «Ян Гуйфэй» (杨贵妃), «Трилогия мигуан» (觅光三部曲), «Сон в красном тереме» (红楼梦), «Лань хуа хуа» (兰花花), «Прощай, моя наложница» (霸王别姬) и другие. В целом эти балеты, поставленные китайскими балетмейстерами и мастерски исполненные китайскими артистами, не только передают красоту и строгость европейского классического танца, но и включают в себя разнообразные элементы китайской традиционной культуры, что придает определенный шарм, неповторимый стиль и национальную китайскую специфику.

На наш взгляд, распространяя эти танцевальные элементы, несущие дух китайской культуры по всему миру в форме балета, больше людей смогут достичь понимания о разнообразии культур, особенностях менталитета и средствах художественной выразительности. В статье мы предлагаем сравнить классический балет «Ромео и Джульетта» в западноевропейской и китайской постановках, а также китайский национальный балет «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (梁山伯与祝英台) по мотивам истории Шекспира.

«Ромео и Джульетта» – трагическая пьеса, написанная Шекспиром в ранний период его творчества. «Ромео и Джульетта» – одна из самых известных историй о любви, которая имеет множество интерпретаций в зависимости от жанра: кинофильм, мюзикл, опера, балет и так далее. В каждой стране существуют свои версии балета «Ромео и Джульетта», включая Россию, Францию, Данию, Англию, Германию, Чехию и другие страны. В Китае также есть своя постановка «Ромео и Джульетты» в двух различных вариациях, что означает, что этот балет очень влиятелен и занимает важное место в китайской культуре.

Первый вариант создан труппой балета Сучжоу. В 1990 году американский хореограф Норман Уокер поставил «Ромео и Джульетта», который стал первым балетом, исполненным труппой Сучжоу. Несколько лет спустя, в 2020 году, Ли Ин и Пань Цзябин воссоздали и аранжировали вместе еще одну балетную интерпретацию, отличную от оригинального варианта «Ромео и Джульетта».

В оригинальной версии балет «Ромео и Джульетта» был представлен в трех актах, в то время как вновь созданный в Сучжоу балет был сжат до двух актов. Хотя режиссер в целом следовал оригинальной версии в плане сюжета, роли родителей Ромео, отца Джульетты и священника, тем не менее были сокращены персонажи. Также была сохранена музыкальная часть, единственное изменение заключается в изменении последовательности музыки.

Что касается оформления сцены, то в версии балета Сучжоу в качестве фона не использовался роскошный стиль европейского двора, как в большинстве других версий, а были взяты простые архитектурные особенности классических садов Сучжоу. Здесь всего одна белая стена, но это позволяет зрителям сосредоточиться на танце актеров. В оригинальной версии истории очень важной сценой является свидание Ромео и Джульетты на балконе ночью, но в версии балета Сучжоу, вместо того, чтобы полностью взять данную сцену, на заднем плане изображена красная луна, которая не только объясняет время, когда происходит событие, но и передает красоту художественного замысла в китайском стиле. На фоне красного полумесяца выступает фигура девушки, которая означает готовность ее встречи с любимым человеком.

В балете от начала и до конца присутствует одна фигура священника – святой отец Лоренс. Хотя Лоренс молчит, он является свидетелем обид и разногласий между двумя семьями. Его значение в том, что он может видеть все происходящее, понимать и осознавать их смысл как Бог. В версии балета Сучжоу хореографы Ли Ин и Пан Цзябин заменили роль священника на возвышающееся дерево. Это также отражает традиционное китайское мировоззрение, воплощенное в поговорке: «Люди делают, а небо наблюдает». Она означает, что то, что делают люди, Бог не просто видит, но оценивает.

В европейской версии балета в первом акте представлены сцены Ромео, ссора, бой, съезд гостей, танец рыцарей и другие. В версии балета Сучжоу в начале первого акта уже происходит съезд гостей, за которым следует фрагмент танца Ромео. В первой версии балета «Ромео и Джульетта» сцена Джульетты и кормилицы была представлена отдельно, но в балете Сучжоу это было представлено по-другому. В середине танца гостей все актеры прекратили движение. В это время кормилица, придерживая юбку, гоняется за Джульеттой, тем самым эту сцену можно интерпретировать как бал повзрослевшей Джульетты, вступающей в новую жизнь.

В сценах «Маска» и «Кормилица передает Ромео записку от Джульетты», «Похороны Джульетты» хореографы использовали китайские символы. Например, в части танца «Маски» персонажи Ромео, Меркуцио и Бенволио надевают маски Пекинской оперы, передающие характеристики традиционных персонажей. Танец представлен формой классического танца па-де-труа, к которому добавляются движения китайского танца: фэй туй (飞腿), фэн хо лунь (风火轮) и другие.

Во втором акте в танце «Кормилица передает Ромео записку от Джульетты» имеются две версии передачи послания. В версии балета Сучжоу для передачи писем Ромео используются складные веера, которые являются одним из самых представительных декоративно-прикладных ремесел в Китае. В Древнем Китае складные веера в качестве подарка служили знаком любви. Кроме того, в классической версии Джульетта танцует одна (соло), в китай-

ской версии в этот танец добавлены еще 4 артиста в черных костюмах, которые не сразу становятся видными, поскольку действие происходит ночью. Танец также представлен в форме классического танцевального группового па. Кроме того, когда Ромео и кормилица хотят написать письмо, в движения добавляется «язык рук», чтобы сделать весь танец более интересным и насыщенным.

Танец «Похороны Джульетты» был адаптирован хореографом в отличной от других версий представления формах. Так, Джульетта показывалась умирающей либо в гробу, либо лежа на земле, а в версии балета Сучжоу Джульетта парит в воздухе. Первоначально танец Джульетты был в форме вариации, но в версии труппы Сучжоу он был адаптирован в форму танца пяти человек, включая Джульетту и четырех человек в черных одеждах, что передавало страх и ужас в сердце Джульетты. Эта версия «Ромео и Джульетты» труппы балета Сучжоу «была наполнена сильными китайскими национальными элементами» [1, с. 41].

Хореографы привнесли смелые новшества и представили классический вариант «Ромео и Джульетты» в разных интерпретациях. В танцах использовались многие классические и современные балетные техники, в спектакль было введено много реквизита с китайскими элементами, что сделало постановку интернациональной.

Другой вариант постановки был представлен труппой Шанхайского балета. Национальный балет «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (梁山伯与祝英台) был создан Шанхайским балетом в 2000 году, хореографом выступил Синь Лили. Тема этого спектакля основана на истории любви в китайском фольклоре, которая имеет много общего с шекспировским сюжетом.

История Лян Шаньбо и Чжу Интай (梁山伯与祝英台) восходит ко временам династии Цзинь (265-420). В ней рассказывается о Чжу Интай (祝英台), которая переоделась мужчиной и встретила Лян Шаньбо (梁山伯) в школе в Ханчжоу. Когда эти двое встретились в первый раз, у них возникло чувство, что они знакомы уже много лет, так они стали верными друзьями и братьями. По прошествии долгого времени Чжу Интай прониклась любовью к Лян Шаньбо, но Лян Шаньбо рассматривал эту любовь как привязанность между братьями. Когда им суждена была долгая разлука, перед расставанием они прошли восемнадцать километров. Чжу Интай очень хотела открыться и признаться в своей любви Лян Шаньбо, но не посмела. Поэтому она сказала Лян Шаньбо, что у нее есть младшая сестра, которую она хочет познакомить с парнем, однако Лян Шаньбо не понял, что имела в виду Чжу Интай. Только много лет спустя Лян Шаньбо, придя в дом к Чжу Интай, узнал правду. Лян Шаньбо хотел сделать предложение Чжу Интай, но отец Чжу Интай обручил ее с Ма Вэнькаем (马文才), сыном официального префекта. Лян Шаньбо был убит горем этим известием и вскоре скончался от тоски [1, с. 40]. Несмотря на схожесть сюжетов, два балетных произведения отличаются музыкой, формой классического танца, движениями, реквизитом, костюмами, декорациями.

Музыка балета «Лян Шаньбо и Чжу Интай» берет скрипичный концерт «Лян Чжу» в качестве основного произведения, гармонично интегрирует в него музыку китайской оперы Юэ, а также добавляет несколько незначительных

народных песен Чжэцзяна. Китайская музыкальная культура характеризуется сильными региональными традициями народной музыки, что обусловило отличительные особенности симфонической музыки, использованной в балете «Ромео и Джульетта».

Костюмы в балете «Ромео и Джульетта» – европейские классические аристократические, а в «Лян Шаньбо и Чжу Интай» – древние китайские одеяния. Несмотря на эти очевидные различия, главные герои в танце «Бабочка» в финальной сцене одеты в европейские балетные пачки. Перед каждой сценой на сцену выходят актеры в костюмах разноцветных бабочек. Их пачки – желтые, черные и серые, символизирующие китайское мировоззрение относительно времени, пути и отношений героев. Начало символизирует прекрасную молодость Лян Шаньбо и Чжу Интай, а конец – их постоянную любовь. Желтый цвет символизирует страстную любовь между двумя людьми, черный и серый цвета – когда они расстаются, олицетворяя меланхолию и темноту.

В танце «Бабочка» классический танец поставлен в форме Па-д'аксьон. Движения этого танца очень интересны. Хореограф добавил в него реквизит китайского народного танца «Северо-восточный Ягэ» (东北秧歌), а самые основные движения «Жао хуа» (绕花) и «Шуан би хуа» (双臂花) объединил с классическим танцем *Cou-de-pied* и *Suivi*. Такое сочетание дало возможность передать молодость, энергию Лян Шаньбо и Чжу Интай. В танце третьего акта «Брак» также отмечается большое количество включений европейского и китайского реквизита и танцевальных движений «Шоу цзюань» (手绢). Эта часть является адаптированной из танца северо-восточного Янгэ: движения рук «Цзяо ти хуа» (交替花) и «Ху де хуа» (蝴蝶花), движения ног «Хоу ти бу» (后踢步) и «Цзоу чан бу» (走场步). Можно сказать, что эта часть, танец «Бабочки» является самой яркой в балете, отражающей внутренние личностные переживания персонажей и соединяющей повествование всей сюжетной линии.

В танец Лян Шаньбо в первом акте балета, чтобы охарактеризовать образы учеников, хореограф добавил реквизит «веера чжэшань» (折扇). Большинство движений в этом групповом танце очень мощные, демонстрирующие статный и красивый образ Лян Шаньбо. Этот танец включает в себя движения традиционного китайского танца: «открытие веера» (开扇子), «поворот веера» (转扇子), «заккрытие веера» (收扇子), а также танцевальные прыжки «Шуан фэй янь» (双飞燕) органично сочетаются с прыжками европейского классического танца *tour en l'air*, *entrechat quatre* и другие.

Балет «Лян Шаньбо и Чжу Интай» взял форму классического танца и сложный повествовательный метод европейского балета, чтобы продемонстрировать эту печальную и прекрасную историю любви, известную китайскому зрителю, в иной интерпретации. Подобные инновации позволили хореографу создать уникальное произведение, по-новому показав характеры персонажей, их эмоции и действия. Благодаря этому, национальный китайский балет «Лян Шаньбо и Чжу Интай» известен как китайская версия «Ромео и Джульетты».

Таким образом, в процессе создания и становления китайский балет заимствовал и сохранил многие европейские символы и соединил их с китайской национальной культурой, что не только сформировало китайский стиль, но и стало способом общения с международной культурой и искусством.

Примечания

1. Яо Вэньчжэнь. Сравнение «Лян Шаньбо и Чжу Интай» и «Ромео и Джульетты» // Журнал Ланьчжоуского университета (Серия: Общественные науки). 2006. № 02. С. 40-42. (на кит. яз.:姚文振, 《梁山伯与祝英台》和《罗密欧与朱丽叶》之比较, 甘肃: 兰州交通大学学报 (社会科学版), 2006年. 第02期.40-42页).

РЕЦЕНЗИЯ НА «ФЕСТИВАЛЬ ИНДИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ»

11 сентября 2023 года в Русском Драматическом театре проходил фестиваль индийской культуры, в рамках которого на сцене театра зрителю представилась возможность соприкоснуться с искусством традиционного индийского танца и музыки. Различные творческие коллективы показали номера, дающие представление о глубине индийской культуры.

На сцене выступала индийская фьюжн-группа под руководством выдающегося мастера игры на ситаре, традиционном индийском музыкальном инструменте, Пурбаяна Чаттерджи. Его коллектив миксует в своем репертуаре индийские музыкальные традиции и современные направления, что, на мой взгляд, придает удивительно органичное звучание, к которому тяжело остаться равнодушным. Представленные композиции имели различное настроение, что так же позволило проникнуться полным спектром возможностей традиционных музыкальных инструментов Индии. Помимо этого, на сцене выступал коллектив «Бхаратанатьям», носящий название одного из традиционных театрализованных танцев Индии, который существует уже на протяжении 5000 лет. Необычность четкости движений, костюмы, танцевальное действие на фоне привычного репертуара театров в г. Улан-Удэ, наряду с музыкальным сопровождением, не оставляли большинство зрителей равнодушными,

Представленные традиционные танцы имеют свою специфику и свой сюжет, что, к сожалению, тяжело понять неподготовленному зрителю, в результате чего раскрывается одна из проблем данного фестиваля – отсутствие контекста. Я буду голословным, если скажу, что к представленным танцам не прилагался краткий брифинг от переводчика с английского языка. Но, тем не менее, зачастую этого краткого описания не хватало для полного погружения в происходящее действие, в каждое выверенное движение которых был вложен смысл. Это не просто набор движений, а нарратив с интересным, на мой субъективный взгляд, сюжетом и очень досадно упускать все детали, необходимые для понимания самих танцев.

Второй главной проблемой данного фестиваля является отношение к гостям из Индии. Мне было очень грустно наблюдать приветственные речи для зрителей и выступающих, в которых такое значимое для межкультурных отношений событие упоминалось лишь вскользь, а огромный акцент был сделан на организаторах данного мероприятия, а не на самих выступающих и их представителях. Невозможно говорить о гостеприимности Бурятии в моменты, когда не все выступающие получили цветы, а в завершающей речи говорилось исключительно про Министерство культуры. Подобного не скажешь о представителе из Индии, так же выступающего с приветственной речью, которая была пропитана большим уважением к России и Республике Бурятия.

Сама структура мероприятия казалась неуверенной и скомканной, как будто к нему готовились либо очень мало, либо не готовились вообще, что прослеживалось в общей подаче. Создавалось впечатление, что на сцене присутствовал ведущий свадеб, читающий речи по бумажке, в то время как некоторое оборудование не работало должным образом, что заставляет задаться вопросами о банальной предварительной проверке звука. Тем не менее, отдельно хотелось бы отметить работу переводчика, который, несмотря на некоторую неорганизованность мероприятия, успевал вовремя подходить и точно переводить необходимую информацию, и периодически взаимодействовать со зрительным залом.

В итоге данное событие оставило определенный отпечаток в моей душе, познакомив меня с поистине интересными элементами индийской культуры, которые впоследствии хочется изучать и над которыми хочется размышлять.

УДК 792.09(049.32)(571.54)

Ермакова А. Д.

РЕЦЕНЗИЯ НА СПЕКТАКЛЬ «МЕТЕЛЬ»

Режиссер: Гульнара Галавинская

Автор повести: Александр Сергеевич Пушкин

Жанр: фантазии и сны (12+)

Премьера: 15 сентября 2023 г.

Продолжительность спектакля: 1 час 30 минут, без антракта

15 сентября 2023 года в Государственном Русском драматическом театре им. Н.А. Бестужева премьерным спектаклем «Метель» был открыт 95-ый театральный сезон. Режиссером постановки является Гульнара Галавинская – современный именитый московский театральный режиссер, художественный руководитель Московского театра на Перовской. Своим новым прочтением классического произведения она не только отдает честь великому русскому поэту, прозаику и драматургу в преддверии празднования в наступающем году 225-летней годовщины со дня его рождения, но и погружает зрителей в мир Александра Сергеевича Пушкина.

«Метель» – одна из прозаических повестей из цикла «Повести покойного Ивана Петровича Белкина». Данная история рождает множество непростых философских вопросов, на которые автор готовых ответов, давая тем самым возможность в каждом читателе вызвать свой отклик. Стоит сказать, что повесть «Метель», как классическое произведение, является весьма популярным и признанным среди режиссеров, как на театральной сцене, так и в кинематографической среде. Вспомним знаменитую экранизацию одноименной повести А.С. Пушкина в постановке Владимира Басова (1964 года), телеспектакль «Метель», созданный в 1984 году советским режиссером театра и кино Петром Фоменко, если говорить о современности, пожалуй, назовем постановку повести «Метель» на сцене Малого театра, одну из главных ролей в которой исполнил Игорь Петренко.

В основе сюжета, казалось бы, вполне распространенная история – двое молодых влюбленных, вопреки желанию родителей, решают тайно обвенчаться. На пути их встает снежная метель, сметающая все планы и надежды. Все действие на сцене очень динамично, в итоге зрителей ждет неожиданная развязка. Режиссер Гульнара Галавинская максимально приблизила свою театральную постановку к оригинальной повести.

Красной нитью в произведении проходит тема фатальности происходящих в жизни героев событий. И невольно у всех возникает вопрос: «Если человек сам кузнец своего счастья, то почему не всегда оно приходит таким, каким оно видится каждому?». Пожалуй, всей театральной группе в полной мере удалось вызвать в умах зрителей такой вопрос, так сказать, затронуть душу.

Семеро артистов театра с достоинством воплотили на сцене трогательную историю о том, как снежная буря не дала двум влюбленным познать счастье друг с другом. Артисты создали живую атмосферу, ощущение реальности неизбежности происходящего ощущалось в каждой сцене.

Образ юной, несколько наивной, мечтательной девушки, авантюристки в душе, с успехом исполнила молодая артистка театра – Валерия Шайхудинова. Ее Маша получилась вполне себе персонажем, коим себе ее задумывал сам автор произведения. Хотя, лично на мой вкус, актрисе немного не хватило более глубоко сыграть серьезную сцену в конце всего действия в диалоге с Бурминым.

Роль Владимира, молодого прапорщика, порывистого и романтического, сыграл Роман Гаврилов. Игра харизматичного актера была настоящей, эмоциональной и пылкой. Его последняя сцена с прощальной песней и уходом была по-настоящему трогательной за душу.

Ивана Петровича Белкина, которого режиссер ввела в спектакль как рассказчика, сыграл заслуженный артист Бурятии Леонид Иванов. Он выступает повествователем всей этой повести, как бы незримо присутствующим здесь же, на сцене вместе с актерами. Неординарный персонаж задавал настроение и тон всему спектаклю. Особо хочется отметить прямой контакт артистов с публикой, когда герои обращались к зрителям, выходили в зал и бросали реплики зрителям.

В постановке «Метель» артисты исполняют русские романсы «Я помню чудное мгновенье...» на музыку М. Глинки и «Я ехал к вам...» на музыку И. Шварца, трое артистов исполняют музыкальные композиции на фортепиано, скрипке, гитаре на протяжении всего действия. В спектакле звучат стихотворения Александра Пушкина «Цветок» и «Элегия». Именно живое исполнение придает всей постановке свою особую неповторимую атмосферу. Оно позволяет зрителю окунуться в мир истории и музыки, дает возможность насладиться каждой нотой и словом, а артисты превращают спектакль в захватывающее событие, оставляя большой след в душах зрителей.

Особо хочется отметить и работу художников-постановщиков, костюмеров и гримеров. Большое внимание в постановке уделено мельчайшим деталям: передача ощущения метели, окутавшей героев, с помощью бутафорских огромных белых полотен на всю сцену. Белые снежинки, падающие сверху на героев, белые шторы, как длинная снежная дорога, разделившая главных героев, деревянная лестница как образ старой часовни, сцена венча-

ния Марьи и Бурмина и многое другое. На экране шло текстовое сопровождение в виде строчек письма, текстов романсов.

Прекрасно сработали и осветители: сопровождение снежными хлопьями по всей сцене с помощью проектора, белый холодный свет, освещение яркими софитами позади сцены как прообраз иного мира – все это придавало особую атмосферу неминуемости расставания героев, ощущение некой тоски, грусти, обреченности.

Так, несколько мистичная и загадочная природа произведения создает уникальную, таинственную атмосферу вихря на сцене, соотносимого со снежной бурей, в который будут погружаться зрители во время спектакля. Можно сказать, практически полуторачасовой спектакль без каких-либо лишних элементов, в сдержанных контрастных белых и черных цветах, но с потрясающими декорационными решениями и акцентами, музыкальным сопровождением, игрой артистов, является вполне классическим спектаклем, но не лишенным цепляющих нюансов. Как говорится, лучше один раз увидеть собственными глазами, чем множество раз услышать. Безусловно, стоит окунуться в мир «Метели» самим лично и в процессе просмотра спектакля найти ответ на вопросы: «Снежная метель: кто она – своеобразный рок или судьба?», «Что же вершит нашими судьбами?..»

РЕЦЕНЗИЯ НА ФИЛЬМ «ГОРДОСТЬ И ПРЕДУБЕЖДЕНИЕ»

«Гордость и предубеждение» (2005)

Режиссер: Джо Райт

Авторы сценария: Дебора Моггач, Эмма Томпсон

По мотивам одноименного романа Джейн Остин (1813)

В главных ролях: Кира Найтли, Мэттью Макфэдьен

С первых секунд фильм погружает зрителя в эпоху викторианской Англии, той которую описала в книге Джейн Остин: живописные пейзажи, старинная архитектура, спокойная музыка позволяют погрузиться в атмосферу фильма. Правда, при просмотре бросается в глаза несоответствие костюмов эпохе.

Сюжет картины идентичен роману: бедная, но уважаемая семья Беннетов, живущих в Лонгборне, состоит из пяти юных девиц – Джейн, Элизабет, Мэри, Китти и Лидии, их матери, миссис Беннет и главы семейства, мистера Беннета. Нетрудно понять, что смыслом всей жизни миссис Беннет было желание удачно выдать своих дочерей замуж. Ситуацию усугублял тот факт, что поместье их семьи наследуется только по мужской линии. Переезд мистера Бингли со своими друзьями по соседству в поместье Незерфилд, был удачным для семейства Беннетов – он представлял отличную партию для любой из девиц.

На одном из приемов Беннетты будут представлены новым соседям, а также произойдет знакомство Элизабет с мистером Дарси. Позже, их «неприятное знакомство» перерастает в чувства.

Элизабет – неспокойная девушка, она может быть резкой, может, не обдумывая свои речи, высказать их своему собеседнику, что создает впечатление самовлюбленной, эгоистичной барышни. Также, на первый взгляд, странно поведение мистера Дарси, который на баллах и приемах спокоен и молчалив, не показывает свой нрав.

Он кажется двуличным, потому что по-разному ведет себя в зависимости от ситуации. Он помешал помолвке Джейн с мистером Бингли, посчитав семейство недостойной партией для своего друга. Дарси жесток, во всех смыслах, он нагло обращается с одним из офицеров гвардейского полка, который был вхож в дом его отца. Но в конце фильма дает ему отступные, когда тот женится на одной из младших сестер Беннет. Он же переубеждает Бингли жениться на Джейн. Его отношение к Лизи в первой половине фильма это презрение и недоверие.

Почему Дарси так жесток к людям? Двух главных героев Лизи и Дарси во второй половине фильма мучают вопросы: как часто мы поступаем вопреки разуму и рассудку? Почему гордость и предубеждение не дают сделать правильный выбор? Нужно заметить, что оба героя невзлюбили друг друга с первых минут. Для Лизи Дарси слишком заносчив, он же говорит о ней: «...Возможно, она не дурна, но не так, чтобы нарушить мой покой». Мы видим, что при первой встрече героями движет их самолюбие и гордость. «Я бы простила ему его

гордость, не задень он мою» – сказала Лизи своей сестре Джейн. Впоследствии молодые люди в полной мере раскрываются друг для друга, хотя Дарси всегда был неприступен. О его чувствах мы узнаем только в конце фильма, когда между ними происходит неловкий разговор. Она говорит о своих чувствах лишь в завершающих сценах, когда Дарси просит у мистера Беннета руки и сердца Лизи.

Все роли второго плана сыграны блестяще: Бренда Блетин (миссис Беннет), Джуди Денч (леди Кэтрин де Бург), Том Холландер (мистер Коллинз) и т.д. На мой взгляд, среди второстепенных ролей можно выделить две противоречивых личности: мистер Коллинз, леди Кэтрин де Бёр.

Мистер Коллинз, самодовольный, высокомерный пастор, считающий себя умным и обаятельным. Его цель жениться на одной из Беннетов. Джейн, в скором времени будет обручена, а Лизи даже не желает с ним разговаривать. Он женится на подруге Лизи – Шарлотте. Он покровительствует леди Кэтрин де Бёр, его льстивый характер и напыщенное внимание к социальным устоям, говорят о том, что Коллинз очень близок с леди Кэтрин де Бёр.

Леди Кэтрин по своему характеру расчетливая, самоуверенная, считающая, что она всегда добьется своего. Её порок в том, что она хвастлива, что «она бы могла быть той, если бы...». Она следует своему плану, которому не суждено исполниться, желая выдать свою болезненную дочь за мистера Дарси. Когда она узнает о желании Дарси жениться на Лизи, раскрывается вся её натура, наполненная злостью, ненавистью к людям, которых она считает ниже по статусу. Эти два героя – антиподы главных героев их главная задача, их личная выгода.

Можно сказать, что фильм – настоящий пример человеческих, философских, чувственных исканий человека, который, возможно, плутает, чтобы найти единственную душу, с которой поистине будет счастлив. Два главных героя Дарси и Лизи, находящиеся в поиске своего счастья выделяются из общества, созданного Д. Остин.

РЕЦЕНЗИЯ НА ВЫСТАВКУ РИНАТА АХМЕТОВА «СКВОЗЬ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО»

27 октября в Художественном музее им. Ц.С. Сампилова (г. Улан-Удэ) состоялось открытие персональной выставки «Сквозь время и пространство» татарского художника Рината Ахметова. Ринат Хаметлатифович Ахметов – Заслуженный деятель искусств Республики Татарстан, современный художник, известный не только на своей малой родине, но и широко за ее пределами.

Представленная в стенах музея выставка «Сквозь время и пространство» необычайна и уникальна во многих смыслах. В экспозиции представлены декоративно-прикладные работы художника, в основе которой метафорическая серия картин «За забором». Можно отметить, что данная выставка – некий философский проект, в котором автор воссоздает воспоминания о своих детских годах, своей семье, родном крае, размышляет об истории своего народа и его истоках и будущем, о вечных ценностях, о гармоничном существовании человека во Вселенной. Пожалуй, главным мотивом серии является тема выбора, который каждый из нас совершает ежеминутно.

Знаменитый казанский художник работает в различных экспериментальных техниках, что вызывает у посетителей большой интерес. В своих декоративных работах он использует дерево, железо, медь, алюминий, эмаль, латунь, поталь, масло, сочетает различные декоративные элементы с народной символикой. Фактура материала вдохновляет мастера на создание сюжетов и образов. Для Рината Ахметова это особенно ценно, он уделяет большое внимание истории материала. Если в своей работе он использует дерево, то это непременно фрагмент старинного казанского дома, хранящий в своих бороздках множество воспоминаний, эпизодов, событий, прошедших сквозь время и историю. Художник умело находит применение любому подвернувшемуся под руки материалу – осколку старого поржавевшего кровельного железа, кусочку меди, пластинке таинственно сияющей потали. И это, поистине, привлекает, завораживает, заставляет застыть на мгновение и задуматься о чем-то большем.

Сама выставка представлена в одном зале. Всего в экспозиции художник представил 30 работ, каждая выполнена в одинаковом формате – 100 х 100 см.

На наш взгляд, одна из интересных деталей данного художественного проекта – отсутствие названий у произведений. Такой оригинальный подход в организации выставки позволяет посетителям погружаться в художественный мир Рината Ахметова: они могут не только с интересом рассматривать работы и делать памятные фотографии, но и проявить свою фантазию, включить свое образное и ассоциативное мышление, давая наименование той или иной картине. Тем самым, каждая работа художника, благодаря воображению посетителей, может обрести дополнительные смыслы и даже заиграть по-новому.

Стоит отметить, интересную находку в представлении картин в экспозиции – семь из работ сопровождаются звуковыми композициями, созданными звукооператором из Петербурга Петром Ивановым и представленные в формате аудиогuida. Хотя у каждого человека могут возникнуть свои мелодии при просмотре работ. В некотором смысле, это может оказаться и лишним, так как возникший образ при знакомстве с художественным произведением и музыкальным сопровождением могут не совпадать.

Подводя итоги, хочется отметить, что с поставленными целями, выставка однозначно справилась. Надо сказать, она вызвала большой интерес к личности современного татарского художника Рината Ахметова, его творчеству, философии в произведениях. Зрители с интересом приходят и рассматривают необычные картины. К ним хочется прикоснуться, рассмотреть с разных ракурсов, появляется желание поразмышлять о вечном и о чем-то своем. Выставка дарит возможность не только расширить свой кругозор, но и увидеть новаторские идеи художника, в какой-то мере заглянуть в прошлое и будущее глазами Рината Ахметова.

«ОТЕЦ БАЙКАЛА» ДАШИ НАМДАКОВА

Даши Намдаков – современный художник из России, который получил мировое признание своего таланта. Он не только художник и скульптор, но и ювелир. Его уникальный стиль славится объединением традиций разных культур и современного искусства.

Д. Намдаков родился в Забайкальском крае. Его имя на бурятском языке означает «Счастлирое Солнце», и влияние представлений предков о том, что имя связано с судьбой, отразилось в его творчестве. Он умело сочетает элементы фольклора, мифологии и мистики, создавая уникальные и загадочные произведения искусства. Его работы – это погружение в мир символика и культурного разнообразия.

Художник удивляет оригинальностью своего стиля и глубиной эмоциональной передачи. Он экспериментирует с различными техниками и материалами, чтобы создать необычные текстуры и формы в своих картинах, скульптурах и инсталляциях. Его творчество развивается, сохраняя при этом узнаваемость и инновации.

Творчество Д. Намдакова не только выделяется виртуозным использованием цвета и формы, но и способностью вызвать глубокие чувства и размышления у зрителей. Его работы заставляют задуматься над вечными темами человеческого бытия, о значении символов и священности, которые они несут в себе.

Я посетила показ фильма о художнике Даши Намдакове, рассказывающем о процессе создания пейзажной скульптуры «Отец Байкал». Это вызвало у меня глубокий интерес к этому произведению.

В 2018 году Даши Намдаков начал создание пейзажной скульптуры «Отец Байкал». Эта скульптура находится на острове Ольхон на озере Байкал, и ее создание вдохновлено духом самого озера. Д. Намдаков изобразил дух Байкала уникальным образом, олицетворив живой символ сибирского озера. Он выбрал изображение засохшего дерева, ствол которого прочный, как у лиственницы и крона напоминает рога сибирского оленя. Копья высохших ветвей сверкают на солнце словно бронза. Разнообразные формы старинных колокольчиков висят, издают разные звуки от дуновений ветра, словно душа озера Байкал о чем-то говорит. На ветвях дерева есть ветви в форме рогов (в народной мифологии рога – символ шаманской власти, а также символ водных элементов – богиня защиты воды в общине Ухан-Хата). На вершине ствола можно увидеть лицо духа Байкала, оно опущено, возможно, из-за возраста или из-за воздействия современных экологических проблем. Выбор образа лиственницы, возможно, связан с тем, что наиболее уважаемым деревом среди жителей, живших на берегах Байкала в древности, была именно лиственница, ее возраст может достигать 800 лет. Издревле лиственница была признана мировым древом, символом священного древа жизни. На внешней части ствола изображена тщательно воссозданная кора, а на большом подвешенном колоколе есть сотни выемок, предполагающих площадки для монет. Если нет монет, не нужно звонить в колокол, без подношения ду-

ша не ответит на просьбу. Этот пейзаж отражает размышления об окружающей среде озера Байкал и его экосистеме. При выборе образа Д. Намдаков использовал предыдущие лесные пожары вокруг озера Байкал: после пожара лес наполняется тишиной и становится безжизненным, остаются только обугленные земля и стволы. Поэтому для скульптуры он выбрал образ высохшего дерева с лицом. Я думаю, что лицо высохшего дерева, возможно, вдохновлено ликом старца. На передней стороне скульптуры за спиной «старика» оставлена расщелина, будто бы оставлена надежда этому «старцу», через нее можно увидеть живой мир. Это заставляет меня задуматься, действительно ли человечество заботится о нашей экологической среде, в которой мы живем сейчас? Природа постоянно дарит нам свое добро, а есть ли отклик со стороны человечества?

«Отец Байкал» – это великолепное произведение, которое приглашает зрителей в мир, наполненный глубоким символизмом и магией. В этом произведении Д. Намдаков воплотил дух озера Байкал, этого величественного озера, символизирующего мудрость, силу и таинственность природы. Техника, использованная художником при создании формы и контуров, погружает зрителей в уникальный мир художественного выражения.

«Отец Байкал» – это источник вдохновения и возможность взглянуть на мир через взгляд художника. Это произведение привлекает внимание своей оригинальностью, возбуждает воображение зрителей, погружая их в мир тайн и мифов, оставляет глубокое впечатление своим загадочным характером.

РЕЦЕНЗИЯ НА ВЫСТАВКУ ДАШИ НАМДАКОВА «ДОРОГА ДОМОЙ»

Даши Намдаков родился в бурятском селе Укурик, в Забайкалье. Скульптор, член Союза художников РФ, заслуженный художник России, народный художник Республики Бурятия, академик Российской академии художеств – один из ярких представителей современного искусства России.

«Дорога домой» посвящена творческому поиску скульптора. Широко показаны в ретроспекции станковые произведения начиная с начала творчества («Воспоминание о будущем», «Богатая невеста») до последних лет («Энергия», «Начало» и др.). Модели ландшафтных скульптурных композиций «Центр Азии», «Царская охота», «Отец Байкал», «Восточный календарь», выполненные в жанре малой пластики, представлены в экспозиции.

Каждая работа этого художника имеет необычную форму, и он специализируется на выражении силы жизни с помощью плавных, свободных линий. На выставке большие скульптуры привлекали внимание многих посетителей. Но больше всего меня впечатлила не очень большая скульптура с тем же названием, что и выставка – «Дорога домой», созданная художником в 2003 году.

Эта скульптура отлита из бронзы, на ней видны следы патины. Мужчина верхом на лошади задумчиво смотрит вдаль. Хотя работа невелика, детали тщательно продуманы, одежда мужчины и мускулистые линии лошади будто выгравированы. Лошадь и мужчина нагружены простыми вещами, а их низко опущенные головы дают понять, что они устали от долгого пути. В сочетании с названием работы можно представить, что этот человек прошел множество дорог и испытаний, и сейчас, собираясь вернуться в свои родные места, он оглядывается назад, но он все еще полон решимости закончить свой путь.

Причина, по которой мне нравится эта скульптура, заключается в том, что я могу видеть обычных людей, уехавших за пределы своей родины, что вызывает у меня ассоциации и резонирует с ними. Я полагаю, что это также вдохновило автора на создание этой выставки. Его работы совпадают с его собственным опытом. Объездив весь мир, он, наконец, вернулся на родину и внес свой вклад в развитие республики. Идея этой скульптуры, созданной 20 лет назад, подобна стреле, пролетающей сквозь время.

Помимо скульптур, фотографий и макетов крупных композиций, на выставке можно полюбоваться ювелирными работами художника. На стенах висят фотографии художника за работой, его творческие зарисовки, фотографии членов семьи. Также демонстрируется документальный фильм о его проекте строительства масштабного центра культуры и искусства.

Различные жанры, в которых выполнены работы Д. Намдакова, показывают, что художник широко интересуется и исследует различные области изобразительного искусства, обладает удивительным талантом и уникальным самовыражением.

Чувствуется понимание и любовь художника к родной культуре. Здесь вы можете увидеть современные произведения бурятского скульптурного искусства, сочетающие в себе традиции и современность. Я очень рекомендую эту выставку для просмотра всей семьей.

УДК [069.5:73/76](571.54)

Вэй Сысы

ОТЗЫВ НА ВЫСТАВКУ ДАШИ НАМДАКОВА

В пятницу мы всей группой посетили выставку Даши Намдакова. Даши Намдаков – российский скульптор, художник-график, ювелир и дизайнер.

В его работах используются техники художественного литья,ковки и смешивания, используются бронза, серебро, золото, медь, драгоценные камни, а также кости (бивни мамонта), конский волос и дерево. Его культовая техника основана на элементах этнической культуры, традициях Центральной Азии и буддийской тематике.

Как только я вошла на выставку, я была очарована разнообразием скульптур! Искусство Даши Намдакова – это необъяснимое явление, скорее даже загадка для меня. Его искусство не знает границ: границ территориальных, пространственных и временных. Оно очень притягательно и немного странно. Его работы сохраняют элементы национальной традиции, но представлены в авангардной манере.



Маски

Моя любимая работа на выставке – это «Маски». Сначала я не понимала идею автора, но я почувствовала, что это совершенно особый стиль художественного творчества. Разные формы лиц и тел можно увидеть с разных ракурсов. Это похоже на то, что у человека различная природа и через множество индивидуальностей выражаются разные эмоции.

Выполненная из бронзы, она выглядит очень текстурированной, создавая идеальный визуальный эффект. Тонкие линии контура этой работы подобны женским персонажам, запечатленных в грациозных позах. Кажется,

что художнику недостаточно одного персонажа. Автор стремится запечатлеть вихрь времени, движения и ветра и передать их.

Выставка Даши Намдакова мне очень понравилась! Я впечатлена его пластикой, стилем. У каждого, кто туда попадет, будут свои впечатления. Я бы хотела увидеть как можно больше его работ, представленных в разных городах России и мира.

УДК [069.5:73/76](571.54)

Е Цзяи

ВОЗВРАЩЕНИЕ ДАШИ НАМДАКОВА

Сегодня в Художественном музее открывается выставка Даши Намдакова «Дорога домой». Это показывает, что мастер вернулся в родной город со своим творчеством, талантом и красотой. Само по себе это важное событие в культурной жизни города и возможность еще раз погрузиться в уникальное, загадочное и прекрасное искусство Даши Намдакова.

Когда я вошла в выставочный зал, там были знаменитые скульптуры и много красивых картин. Первая скульптура, которую я увидела, «Дорога домой», представляла собой человека на лошади, оглядывающегося назад, он как бы возвращался домой, может быть, он пережил какое-то путешествие, а может, только что закончил его, и вот он оглядывается на всю пройденную им дорогу.

И тут я увидела свою любимую скульптурную композицию «Царская охота». Она изображает мужчину и женщину, несущихся на конях. Композиция напоминает сцену из мифических священных охотничьих ритуалов Древней Азии. Скульптор изобразил прекрасных царицу и царя – героев скифских легенд.

На выставке также представлено много интересных и красивых скульптур и эскизов, созданных художником. Специально для спектакля «Эрезхэн» Д. Намдаков сделал маски.

Но я заметила, что у некоторых скульптур на этой выставке длинные лица, что может быть стилем или выражением образа бурята, а может быть творческой манерой художника.

В целом, выставка получилась интересной, поскольку в ней много уникальных вещей. Можно было увидеть миниатюрные модели многих известных скульптур, которые были представлены в необычной позе, и люди могли даже сделать селфи с ними. Мне понравилось, потому что я не видела подобной выставки раньше и думаю, что это интересно. Может быть, мы мало знаем об искусстве, но я думаю, что почувствовать и оценить его сердцем – это самое большое уважение к искусству.

ИСКУССТВО ВДОХНОВЕНИЯ

24 ноября мы пошли в Художественный музей на персональную выставку художника Даши Намдакова «Дорога домой».

Даши Намдаков (1967 г.р., Забайкалье) – российский скульптор, художник-график, ювелир и дизайнер, член Союза художников РФ, Заслуженный художник России, Народный художник Республики Бурятия, академик Российской Академии Художеств. Творчество скульптора отражает процесс взаимодействия академической школы и авторского стиля, декоративного, символического и реалистического направлений, это метод синкретизма в стремлении передать опыт взаимодействия мировых изобразительных школ.

Персональная выставка Даши Намдакова в залах Национального музея Республики Бурятия, представляющая ретроспективный показ произведений разных видов и жанров, создает картину новых интересных областей художественного творчества, убеждает нас в необходимости знаний культуры своей родины, ее традиций, являющихся источником и вдохновением для поиска.

Выставка «Дорога домой» посвящена творческому поиску скульптора, в котором зритель видит долгий путь мастера, отраженного в художественных образах. Широко показаны в ретроспекции станковые произведения, датируемые от 2000 года, как «Воспоминание о будущем», «Богатая невеста», до последних лет – «Энергия», «Начало» и др. Многие из данных произведений автора хранятся в частных галереях и музейных фондах разных стран.

Работы, открывающие выставку, относятся к первому периоду творчества художника и рассказывают историю его ученичества, но, с другой стороны, в них есть искренность и обогащение детских впечатлений.

Больше всего на этой выставке мне нравится монументальная пейзажная скульптура «Байкал-Бабай» в форме бронзового дерева.



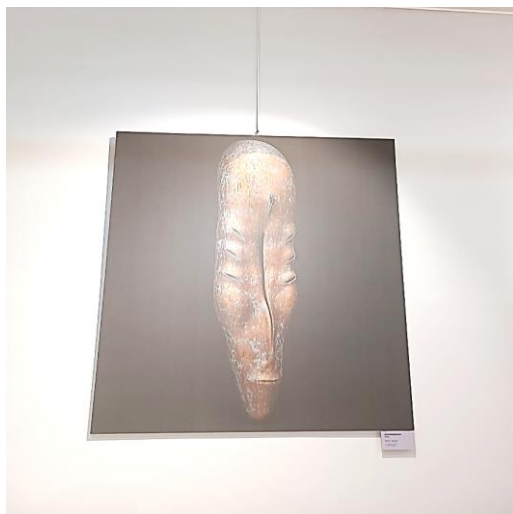
В 2018 году Даши работает над монументально-ландшафтной скульптурой «Байкал-Бабай» или «Отец Байкал» (бронза; литье, патинирование; размеры: 7,6х6,8 м.). Проект создавался для ландшафта байкальского острова Ольхон.

Люди веками преклоняются перед эпической красотой байкальской природы. Они одушевляют и украшают старые деревья, растущие по его берегам, складывают камни в пирамиды, создавая «обоо» культовые «места силы», где совершают ритуалы, отдавая дань традициям.

Для установки скульптуры автор выбрал место на берегу с крутым склоном, на котором чудом сохранились лиственницы. На скальном основании стоит скульптура из бронзы, символизирующая Дерево. Крона его превратилась волей скульптора в «корону», в ветвях которой застряли окатыши байкальской гальки. Зритель в своем воображении видит всю историю жизни этого дерева, превратившегося в образ «Байкал-Бабай: от ростка, пробившегося из береговой гальки, до векового засохшего ствола с корявой корой, в глубоких бороздах которой угадываются черты старика мифического предка, так похожего на старого Ольхонского шамана в ритуальном облачении с короной мифического предка, так похожего на старого Ольхонского шамана в ритуальном облачении с короной из рогов сакрального животного лося. С высоты этого берега открывается панорама озера.

Идея соединить место поклонения природному объекту и символа Байкала, воплощенного в художественный образ скульптуры, созвучна народной бурятской традиции веками сохранять и передавать потомкам свое мифопоэтическое мышление как основу философии жизни. Между Ветвями кроны протянуты цепи, на которых укреплены «шаманские колокольчики холбохо», обычно звенящие в разных тональностях, когда начинается священный танец... В основании скульптуры есть грот дупло, в котором устанавливают свечи. Человек может заходить внутрь скульптуры и зажечь свою свечу. Ведь сохраняя традиции, природу вокруг нас, мы сохраняем красоту своей жизни.

Мне очень нравятся зеленые деревья, потому что я думаю, что они символизируют сильную жизненную силу и в древней китайской культуре есть легенда: Бронзовое дерево среди священных деревьев в горах Циньлин – волшебное дерево, которое, как говорят, бессмертно и обладает бесконечной силой. Это дерево считается священным символом в древней китайской культуре и известно, как «священное дерево».



21-22 ноября в Бурятском государственном академическом театре оперы и балета состоялась премьера национальной оперы «Эрээхэн». Спектакль прошел в рамках празднования 100-летия со дня основания Республики Бурятия. В спектакле также появились бронзовые маски с выставки Даши Намдакова.

Бронзовые скульптуры Ясновидящей имеют исторический и драматический стиль, и, благодаря присутствию этого фантастического элемента в череде, весь ее стиль продолжается в драматических сценах этого искусства. Объекты созревают в творческих сценариях. Бурятская традиция, между реальными вещами и другим миром, в другой вселенной, это называется ясновидением. В буддизме это называется Випассана, но в целом это духовная мудрость, по сути, состояние мудрого человека.

Но когда я впервые увидела работу этой бронзовой маски, она мне не очень понравилась, потому что я подумала, что она похожа на жука. Мне больше кажется, что роль этой маски может быть символом какого-то тотема, она может быть связана с изображением каких-то жертвоприношений или религиозных ритуалов.

Но творчество бурятского скульптора настолько многогранно, что, наверно, каждый посетитель видит и понимает все по-своему.

АВТОРЫ

Бунаев Тимур Михайлович, выпускник направления 50.03.04 Теория и история искусства, научный руководитель: доктор культурологии, профессор Амгаланова М.В.

Ван Иньци, магистр направления 50.04.02 Изящные искусства, научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Сангадиева Э.Г.

Вертипорох Екатерина Андреевна, магистр направления 50.04.02 Изящные искусства, научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Сангадиева Э.Г.

Вэй Сысы, магистр направления 50.04.02 Изящные искусства, научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Сангадиева Э.Г.

Дулганова Елена Олеговна, выпускник направления 50.04.02 Изящные искусства, научный руководитель: доктор культурологии, профессор Амгаланова М.В.

Ермакова Анастасия Дмитриевна, магистр направления 50.04.02 Изящные искусства, научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Сангадиева Э.Г.

Е Цзяи, магистр направления 50.04.02 Изящные искусства, научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Сангадиева Э.Г.

Жигжитжапов Жамсаран Мункоевич, выпускник направления 50.03.04 Теория и история искусства, научный руководитель: доктор философских наук, профессор Чебунин А.В.

Косякова Айнур Исмаиловна, выпускник направления 50.04.02 Изящные искусства, научный руководитель: доктор культурологии, профессор Амгаланова М.В.

Ли Пэйцзин, выпускник направления 50.04.02 Изящные искусства, научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Николаева Л.Ю.

Мирошниченко Вадим Константинович, магистр направления 50.04.02 Изящные искусства, научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Сангадиева Э.Г.

Рычкова Мария Сергеевна, выпускник направления 50.03.04 Теория и история искусства, научный руководитель: кандидат культурологии, доцент Дементьева В.В.

Смагина Анастасия Алексеевна, выпускник направления 50.03.04 Теория и история искусства, научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Николаева Л.Ю.

Сун Яни, выпускник направления 50.04.02 Изящные искусства, научный руководитель: доктор культурологии, профессор Амгаланова М.В.

Сюй Ци, выпускник направления 50.04.02 Изящные искусства, научный руководитель: кандидат культурологии, доцент Дементьева В.В.

Хуан Цяньин, магистр направления 50.04.02 Изящные искусства, научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Сангадиева Э.Г.

Ян Сянь, выпускник направления 50.04.02 Изящные искусства, научный руководитель: доктор культурологии, профессор Амгаланова М.В.

Ян Цзясин, магистр направления 50.04.02 Изящные искусства, научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Сангадиева Э.Г.

Научное издание

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ

**Научный сборник статей
студентов, магистрантов, аспирантов
кафедры культурологии и искусствоведения**

Выпуск IV

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО ГЛАЗАМИ МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ

ISBN 978-5-89610-342-4



Корректор
Д. Ц. Цыденова

Библиографические редакторы
С. Ю. Астраханцева,
Ю. А. Перемитина

Подписано в печать 03.04.2024. Формат 70x108 1/16.
Усл. печ. л. 7,0. Уч.-изд. л. 4,98. Тираж 300 экз. Заказ № 2654. Цена договорная.

Отпечатано в Издательско-полиграфическом комплексе ФГБОУ ВО ВСГИК, 670031, г. Улан-Удэ, ул. Терешковой, д. 1.

Для заметок

ISBN 978-5-89610-342-4



9 785896 103424