

Таким образом, образно-художественная типизация нашла воплощение в традиционном и современном искусстве Китая.

1. Цянь, Жун. Музыкальная душа древнего государства / Жун Цянь // Знания о мире. – 2002. – Январь. – С. 71 (на кит. яз.).

2. Тянь, Жунхуэй. Отражение вкусов народа в моделях типичных персонажей произведений литературы и искусства на протяжении 17 лет с момента образования Нового Китая / Жунхуэй Тянь // Обзор литературы и искусства. – 2015. – № 5 (на кит. яз.).

3. Дин, Лин. Следует лучше служить народу / Лин Дин // Жэньминь Жибао. – 1952. – Май (на кит. яз.).

4. Цзяо, Синьюнь. Косвенное проявление языка типизации на картинах современной китайской масляной живописи / Синьюнь Цзяо. – 2015. – Май (на кит. яз.).

Чэнь Гуанлинь,

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

ПОНИМАНИЕ ДЕФИНИЦИИ «НАЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО» В КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX в.

Китай является цивилизацией с древней историей, его культура и искусство берут начало в далеком прошлом. Однако, что касается определения ранних периодов развития искусства, немногие называют его национальным. Только с XIX в., с вторжением западных держав в Китай, начал обсуждаться вопрос о государственном национальном самосознании. Что же включает в себя дефиниция «национальное искусство»? Выводы и мнения ученых отличаются между собой.

В первой половине XX в. отношение к национальному искусству можно разделить на три этапа в соответствии с исторической ситуацией в Китае. Первый этап – с 1900 г. по 1919 г. Это период изучения китайскими учеными проблемы национального искусства, когда некоторые из них осуществляли новаторские исследования, касающиеся введения и определения данного понятия. Исследования на данном этапе главным образом носили стихийный характер, с точки зрения научной унификации они относятся к периоду формирования, зарож-

дения данной отрасли науки. Второй этап – с 1920 г. по 1937 г. В исследованиях китайского национального искусства данного времени уже появляется осознание определенных норм и стандартов, подчиненных новой демократической культуре, руководящую роль в которой играл пролетариат, а основное содержание было направлено против феодализма. Большая часть ученых того времени начинает осознанно использовать основополагающие научные методы для изучения национального искусства. Третий период – с 1938 г. по 1949 г. В данный период происходит обогащение и расширение исследований китайского национального искусства в теоретическом и методологическом аспектах.

С начала XX в. в Китае вследствие заимствования западных эстетических идей начинается современный этап исследования национального искусства. Его ярким представителем является Лян Цичао.

Лян Цичао – известный мыслитель-реформатор и пропагандист конца эпохи Цин, который вводит понятие национального. В своей статье, опубликованной в 1902 г., он знакомит читателей с национализмом, появившимся в западных странах в Новое время, и одновременно предлагает собственную теорию национального как орудия сопротивления: «И сегодня для того, чтобы выстоять против империализма сильных наций, чтобы предотвратить бедствия и поддержать народ, существует лишь единственная политика национализма» [1, с. 51]. Тут же Лян Цичао недвусмысленно рассматривает искусство не только как важную составную часть национального духа и культуры, но и как источник национализма. Он отмечает, что «для существования всех стран в мире необходим особый характер их народов, все, от морали и законов сверху до обычаев и традиций, литературы и изобразительного искусства снизу, должно обладать особым духом. Отцы и деды передают это, а сыновья и внуки наследуют, тогда массы объединяются, а государство формируется» [1, с. 54]. Однако здесь национализм подразумевает формирование ценностных установок и представлений морали о необходимости осознанно защищать интересы нации, о служении личных интересов интересам нации. Национальное искусство, в сущности своей, аккумулирует в себе такое коллективное сознание, становится придающей силы духовной

опорой для сопротивления внешней агрессии. Лян Цичао в теории изложил взаимосвязи между национальным искусством и национальным духом, национальным сознанием, и, хотя данной точке зрения не хватало четкого научного осознания, однако самое понятие национального искусства, очевидно, попадает в поле зрения ученых.

С 1911 г. в понимании и направлениях развития национальной художественной культуры среди китайских ученых и деятелей искусства возникли крупные противоречия. Шла бесконечная полемика между западной школой, национальной школой и новой школой сочетания китайского и западного, каждая из которых придерживалась собственных позиций.

Западная школа находилась под влиянием идей европейского искусства, полагая, что традиционная культура и искусство больше не соответствуют потребностям развития эпохи и должны быть полностью отринуты, призывала к всестороннему изучению западного искусства. Ее радикальным представителем был Фэй Ши. В своей статье он пишет, что старое традиционное искусство уже не может справиться с миссией пробуждения духа китайской нации и потому должно быть отвергнуто. Он ясно выступает за необходимость изучения западного искусства для обновления китайской музыки [2]. Чэнь Баои можно считать известным художником, изучавшим европейское искусство. Он прикладывал немало усилий для его распространения в Китае, оставаясь безучастным по отношению к китайской живописи.

Национальная школа считала, что под национальным искусством понимается только китайское традиционное искусство. Часть деятелей из их числа придерживались позиций возвращения к классике, развитию традиций. Они полагали, что древнее традиционное искусство является наивысшим примером, это национальный дух, который необходимо наследовать, защищать и развивать. Чжэн Цзиньвэнь был одним из представителей националистических идей и в своей книге он высказывает мнение, что уроки музыки в современных учебных заведениях аналогичны древней церемониальной музыке, а триста произведений «Книги песен» представляют собой музыкальный шедевр, который должен вернуться в музыкальное образование [3, с. 173–174]. Другой представитель данного

направления – Чэнь Шицэн – был поборником обновления китайского искусства, однако отрицал наиболее популярный в то время путь – «обновление есть изучение западного искусства». Одновременно он также противостоял идеям архаичного возрождения национального духа, придерживаясь идеи о том, что реформа искусства обязательно должна базироваться на китайском национальном искусстве, что она не может быть оторвана от традиционного искусства и тем более идти западным путем.

Доминирующим течением той эпохи можно считать школу «нового искусства», выступавшую за гармоничное сочетание китайского и западного. Так, в 1911 г. Вань Шэнью отмечает: «Не поступаться своими принципами в погоне за другими, не кормиться лишь древностью, оставаясь неизменным» [4, с. 71]. Представители школы нового искусства использовали европейские художественные концепции и техники для обновления китайского искусства. Так, Вана Юэчжи можно считать знаковой фигурой китайской масляной живописи начала XX в., который сумел совместить китайскую технику линий и западную живопись маслом, создав китайскую масляную живопись («Женский портрет», «Банановые листья», «Благоухающая гора» и др.) [5, с. 139–140].

Таким образом, первая треть XX в. была временем зарождения и переходным периодом для определения дефиниции китайского национального искусства. Концепция нового искусства требовала изучения западной художественной культуры с обязательной опорой на национальные традиции.

1. 梁启超. 新民说/启超梁. – 郑州: 中州古籍出版社, 1998. = Лян, Цичао. Изъяснение обновления народа / Цичао Лян. – Чжэнчжоу : Древняя литература Среднего государства, 1998. – С. 51–54.

2. 匪石 (张静蔚编). 中国近代音乐史料汇编 / 匪石 – 北京· 人民音乐出版社, 2004. = Фэй, Ши. Сб. материалов по истории музыки Китая Нового времени / Ши Фэй ; под ред. Чжан Цзинвэя. – Пекин : Нар. музыка, 2004. – С. 186–193.

3. 郑文 (张静蔚编). 中国近代音乐史料汇编 / 文郑 – 北京· 人民音乐出版社, 2004. = Чжэн, Цзиньвэнь. Сб. материалов по истории музыки Китая Нового времени / Цзиньвэнь Чжэн ; под ред. Чжан Цзинвэя. – Пекин : Нар. музыка, 2004. – С. 173–174.

4. 万绳武. 辨乐 / 绳武万. – 北京: 人民音乐出版社, 2004. = Вань, Шэнью. Обсуждение музыки / Шэнью Вань. – Пекин : Нар. музыка, 2004. – 235 с.

5. 阮荣春. 中国近现代美术史 / 荣春阮. – 天津 : 天津人民美术出版社, 2005. = Жуань, Жунчунь. История изобразительного искусства Китая Новейшего времени / Жунчунь Жуань. – Тяньцзинь : Тяньцзиньское народное изобразительное искусство, 2005. – С. 139–140.

Чэнь Паньинь,

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

СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА ТЕЛЕАДАПТАЦИИ ФЭНТЕЗИ

В XX в. жанр фэнтези преодолел свои литературные границы и вышел за его пределы, органично влившись в экранную культуру. Одной из благоприятных сред для его развития стало телевидение, где черты жанра можно проследить в многочисленных телевизионных многосерийных фильмах (сериалах) преимущественно последних нескольких десятилетий. Виденье сериала как телевизионного шоу или представления открыло для его авторов большие возможности для реализации на экране фэнтезийных сюжетов.

Сериал в своем американском варианте достаточно близок эстетике голливудского фильма и рассчитан на зрителя среднего класса. Он призван развлекать зрителя, должен быть ему понятным (отсюда очевидное разделение персонажей на положительных и отрицательных), строиться на увлекательном сюжете, иметь четкую драматургию.

Зарубежная, преимущественно американская, телевизионная практика демонстрирует устойчивый интерес к фэнтези. По своей сути фэнтези – это «игровой жанр фантастической литературы, появившийся в первой половине XX в., ориентированный на «явный вымысел», опирающийся на традиции сказки и рыцарского романа, моделирующий новый миф о борьбе Хаоса и Космоса и выполняющий эскапистскую функцию» [4, с. 3].

Стремительное развитие фэнтези на протяжении XX в. вывело его на лидирующие позиции среди литературных и экранных жанров. Этот успех, на наш взгляд, обусловлен его природной эклектичностью – способностью органично совмещать элементы различных приключенческих жанров (фантастики, ужасов, готического романа) в условиях постмодернистского