



Рис. 13. Образцы квадратного веера:

а) мастерская Э. Киса. Франция. 1895 г.; б) веер «Платочек». 1895 г.

Таким образом, благодаря классификации европейских вееров удалось выделить два их типа (цельный и складной), которые подразделяются на несколько видов. К цельным веерам относятся веер-опахало, веер-экран, панорамный веер и контурный веер. Они отличаются креплением ручки, формой и функциями. К складным видам веера относятся бризе, плие, пальметт, фонтанж, кабриолет, кокарда, баллон, квадратный веер. Они разнятся конструктивным и декоративным соотношением пластин и экрана, формой открытого вида и вариантами раскладывания.

1. Муллер, Н. Хотел бы веером сим быть / Н. Муллер // Наука и жизнь. – 2002. – № 9. – С. 114–117.

2. Woolliscroft Rhead, G. History of the Fan / G. Woolliscroft Rhead. – London : Kegan Paul, Trench, Trübner&Company, Limited, 1910. – 310 p.

Чу Вэньшо,

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

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ ТИПИЗАЦИЯ В ИСКУССТВЕ КИТАЯ: ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ И ЭСТЕТИКА

Типизация предстает как способ создания художественного образа, в силу чего реализуется творческий процесс специфического для искусства обобщения и индивидуализации, воплощенных в художественном образе. Образ включает в себе

изображение, единство обобщения (типизация) и конкретизации (индивидуализация). Так, образ какого-нибудь персонажа представляет собой некоторую собирательность и одновременно неповторимость черт и качеств личности во всей ее конкретности. Ярким результатом типизации являются образы-типы, представленные в традиционных китайских масках.

В искусстве Древнего Китая маски назывались «искусственным лицом», «безобразным демоном» и др., в народе же их называли «лицом», «гримасой», «оболочкой для лица». В масках запечатлены эстетические взгляды людей, а также особые символические знаки. Маски широко использовались во время охоты и военных действий, в обрядах жертвоприношения, танцах, традиционной китайской опере, торжественных церемониях и народных обрядах. Маски китайского народа отличаются большим разнообразием, выразительностью образов, ярким национальным колоритом. Наиболее представительными являются маски Но, тибетские, шаманские маски и др. Использование масок на театральной сцене ведет свое начало от музыкальной пьесы «Дамянь» периода Южных и Северных династий (420–581 гг.). Вслед за развитием искусства традиционной китайской оперы, маски постепенно заменялись гримом, наносимым масляными красками на лица актеров [1].

С масками связано развитие искусства грима, которое стало одним из важных выразительных средств в Пекинской опере. Персонажами оперы были представители практически всех слоев общества и разные по характеру: храбрые, коварные, прямодушные, добросердечные и др. Их характер, темперамент, нравственные качества прямо или косвенно изображались с помощью грима, что позволяло зрителям с первого взгляда понять, положительный это герой или отрицательный. Каждая деталь разноцветного грима не только служила эстетическим целям, но и несла определенный смысл. Использование того или иного цвета для разных узоров придает персонажу определенный характер и выражает его моральные принципы [1].

Рассмотрим значение общеупотребительных цветов грима китайской оперы (рис. 1). *Красный* цвет характеризует положительного героя и символизирует верность, храбрость, доблесть и благородство (например, военачальник Гуань Юй). Есть и другие случаи использования красного цвета. Так, для пожилого

человека красный цвет означает, что он еще молод душой; для отрицательного героя – что он совершил какой-то хороший поступок. *Коричневый* и *розовый* цвета грима обычно обозначают пожилого человека с ярко выраженным чувством справедливости. Общее значение *черного* цвета: прямолинейность, стойкость, храбрость и мудрость (например, суровый, но справедливый судья Баогун, полководец Чжан Фэй). В другом случае черный цвет означает энергию «инь» в соотношении «инь-ян» и используется для обозначения призраков. Он также может означать смуглый цвет кожи или уродливую внешность. *Белый* цвет указывает на коварство и лицемерие, упрямство и высокомерие человека (например, преступный полководец Цао Цао). Также белую маску может носить буддийский монах, старший дворцовый евнух, а также человек в преклонном возрасте.



Рис. 1. Грим в Пекинской опере: красный, черный, белый, желтый и синий цвета

Фиолетовый цвет воплощает твердость и справедливость, могущество и воинственность, неприятие лести перед влиятельными и знатными. Такую маску могут носить герои, имеющие непривлекательную внешность. *Желтый* цвет – цвет храбрости и жестокости, *зеленый* – храбрости и грубости (например, благородный герой-повстанец), *синий* – твердости и силы, коварства и лицемерия. *Золотой* цвет ассоциируется с пророком, небожителем, неординарной личностью, *серебристый* – с небожителем и нечистой силой [1].

Искусство грима глубоко впитало дух традиционной китайской культуры, а также морально-этические взгляды общества. Примером может служить «коварная белая маска», которая изображает полководца Цао Цао. Согласно историческим фактам, Цао Цао «был низкорослым и имел невзрачную внешность, однако излучал дух героизма» и вовсе не соответствовал образу хитрого и коварного персонажа, который был создан в традиционной китайской опере. Известно, что Цао Цао основал царство Вэй, которое не имело генеалогических связей с династией Хань, вследствие чего его называли «предателем и узурпатором власти», был отстранен от службы и опорочен, став таким образом отрицательным героем [1]. Грим не просто наносится на лицо, он также воздействует на душу человека, выражается в словах и поведении персонажа, поэтому искусство грима послужило основой для развития художественно-образной типизации.

Явление образно-художественной типизации (создания нравственного облика человека) также широко применяется в китайской прозе, песнях-сказах, изобразительном искусстве, музыке, архитектуре и др. Примерами могут служить известные романы в истории китайской классической литературы: «Речные заводи», «Сон в красном тереме», «Троецарствие» и «Путешествие на Запад», среди произведений песенно-сказительного искусства – «Трое храбрых, пятеро справедливых», «Генералы семьи Ян» и др. [2].

В изобразительном искусстве, музыке, архитектуре образно-художественная типизация претерпела изменения и получила новое развитие. Так, в главной теме произведений символично изображаются возвышенные и чистые чувства образованного человека, проявляется дух китайской духовно-нравственной

культуры. Например, в пейзажной живописи художники выражали свое восхищение природой («мудрый любит воду, человеколюбивый – горы»), стремились к «природе дао», «единству человека и природы»; в живописи жанра «цветы и птицы» в каждом цветке и дереве искали бурлящую жизненную силу природы, через изображаемый пейзаж выражая характер человека и его надежды на светлое будущее. Так, сосна символизировала правдивость и стойкость, бамбук – скромность и великодушные, слива – мужество перед лицом трудностей, орхидея – благородство духа, пион – богатство и счастье, карп – материальный достаток, летучая мышь – счастье, олень – везение, продвижение по службе и материальное благосостояние [2].

В «музыке образованных людей» главная тема зачастую выражается через такие образы, как «высокая гора», «текущий ручей», «весенняя река», «лунная ночь», «цветок орхидеи». В архитектуре дворцов и залов прямые углы, ровные линии и симметрия, с одной стороны, символизируют правопорядок в государстве и силу рода, с другой – отражают такие этические принципы, как осмотрительность и прямолинейность. Таким образом, китайское традиционное искусство не было автономным, а выражало нравственно-этический и художественный подтекст, который проявлялся через прием типизации.

В конце XIX – начале XX в. западные художественно-эстетические концепции стали проникать в Китай благодаря усилиям ученого Ван Говэя, педагога Цай Юаньпэя и др. Однако западные взгляды и теории, отличающиеся всеобщим, трансцендентным характером, не заменили полностью традиционные китайские. Художественная эстетика по-прежнему находилась в нормативных рамках взаимодействия традиционных понятий красоты (форма) и добра (содержание), требуя от произведения искусства единства с человеческим достоинством и сочетания с политикой, а от красивой формы – быть воплощением нравственности. Поэтому прием художественно-образной типизации сохранил свое ведущее место.

Однако произошли и существенные изменения. Так, с целью проведения политической пропаганды и классовой борьбы, китайское общество было разделено на пролетариат и буржуазию, врагов и народ, бунтарей и консерваторов. Искусство стало рассматриваться в качестве оружия «воспитания народа и

атаки противника». Типизированная модель разграничивала персонажей на «свой-чужой» по классовой принадлежности. Появились и карикатурные образы, что соответствовало подсознательному восприятию в представлениях простых людей о том, что положительный герой должен изображаться красивым, а злодей – безобразным. Красота стояла рядом с добром, а уродство сопровождало зло. Злодей всегда порицался, а герой прославлялся [3]. До и после образования КНР в искусстве в системе «свой-чужой» использовалось дуалистическое противостояние персонажей, а прием типизации достиг крайней степени схематизации и упрощения: положительный герой неизменно был высоким, крупным, полноценным, а отрицательный – лживым, злым и безобразным. В 1952 г. писательница Дин Лин выступила с критикой такого подхода: «Эти персонажи подвергаются типизации еще до своего полноценного создания, поскольку их образы происходят из собраний, из газетных материалов. Мы видим, что во многих произведениях действительно есть различные “типичные” персонажи, изображающие прогресс, застой, центральную позицию... Но они настолько “типичны”, что кажутся мертвыми, в них совсем нет дыхания жизни» [3]. С началом политики «реформ открытости» прием типизации, особенно «типизации политического характера», подвергся осуждению.

В 1980-х гг. в сфере искусства появляются новые течения: «политический поп-арт», «циничный реализм», «китчевое искусство» и др. Влияние западного искусства, политические и социальные преобразования и др. факторы оказали стимулирующее влияние на формирование языка типизации. Современные деятели искусства обращают взор к поиску индивидуального языка личности, ищут собственный «тип», используя традиционный стандартизированный прием изображения реальности. Посредством обобщения, модификации и гиперболизации они создают типизированные характерные портреты, обладающие строгой формой. В живописи все больше проявляются тенденции типизации, символизации, портретизации. В качестве примеров можно назвать такие известные работы, как «Хохочущий мужчина» Юэ Миньцзюня, «Большая семья» Чжан Сяогана, «Лысый мужчина» Фан Лицзюня, «Мужчина в маске» Цзэн Фаньчжи и др. (рис. 2–5) [4].



Рис. 2. Юэ Миньцзюнь.
Хохочущий мужчина



Рис. 3. Чжан Сюоган.
Большая семья

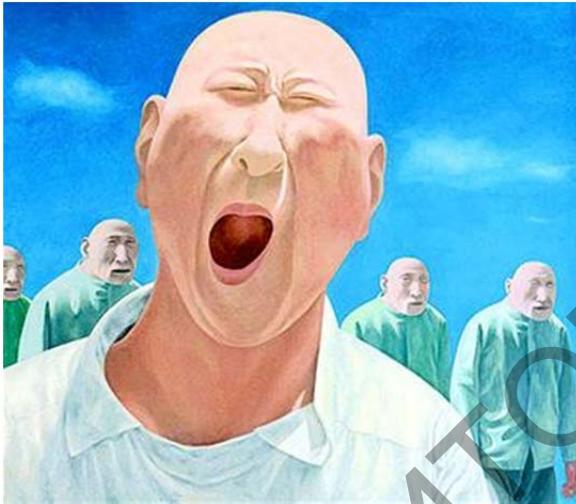


Рис. 4. Фан Лицзюнь.
Лысый мужчина



Рис. 5. Цэн Фаньджи.
Мужчина в маске

Стоит отметить, что портретная типизация в современном Китае является не коллективным проявлением, а проявлением авторского художественного языка. Усложнение, диверсификация и индивидуализация тематики и художественных форм являются основными особенностями типизации в современном искусстве. Сегодня, когда традиционная система ценностей становится все менее четкой, вопрос о том, как с помощью такого приемлемого для широкой публики способа выражения, как типизация, возродить национальную систему ценностей, требует особого научного внимания. Противостояние добра и зла, преданности и предательства, красоты и безобразия – это вечные темы искусства, и это актуально как для китайского, так и для мирового искусства.

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-