

Влияния и заимствования «заморской» иконографии из европейской живописи в китайском женском портрете конца XX века

Ген Чжижун

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

Статья посвящена анализу китайской художественной школы в XX веке, которая формировалась в контексте взаимодействия и конкуренции между традиционной китайской живописью гохуа и активным влиянием западной («заморской») живописи сиянхуа, что наглядно видно на примере жанра женского портрета. Показана типология женских образов как в жанрово-исторических картинах, так и в портретных галереях, демонстрирующих широкую палитру героико-революционных, социальных и, собственно, женских типажей (материнских, женственных, чувственно-интимных и пр.), что указывают на конкретный аналог в европейской и американской реалистической живописи. Эжен Делакруа, Поль Гоген, Татьяна Яблонская, Гелий Коржев, Эндрю Уайет и многие другие мастера романтизма, модернизма и различных «национальных» реализмов стали той художественной призмой, через которую китайские художники пропускали образы собственной национальной культуры в поисках своего места в мировой живописи. Меняющийся в общественном укладе и искусстве образ женщины и женский портрет стали ярким олицетворением этого процесса.

Ключевые слова: китайское искусство, женский портрет, европейская живопись, иконография, образ, стилистика, традиция, модернизация.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 24–30)

Influences and Borrowings of “Overseas” Iconography from European Painting in the Chinese Woman's Portrait of the Late 20th Century

Geng Zhirong

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

The article centers round the analysis of the Chinese art school in the 20th century, which was shaped in the context of the interaction and competition between traditional Chinese ink wash painting and active influence of Western (“overseas”) painting, which is clearly exemplified by the genre of the woman's portrait. The typology of female images both in genre-historical paintings and in portrait galleries is shown. It demonstrates a wide range of heroic-revolutionary, social and female types (maternal, feminine, sensual-intimate, etc.) that point to a specific analogue in European and American realistic painting. Eugene Delacroix, Paul Gauguin, Tatyana Yablonskaya, Heliy Korzhev, Andrew Wyeth and many other masters of Romanticism, Modern and various “national” Realisms, became the artistic prism through which Chinese artists viewed images of their own national culture in search of their place in world painting. The changing image of the woman and the woman's portrait in the social order and art became a vivid embodiment of this process.

Key words: Chinese art, woman's portrait, European painting, iconography, image, stylistics, tradition, modernization.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 24–30)

Взаимодействие европейской и китайской художественных традиций началось задолго до XX века, еще в колониальную эпоху, но именно прошлое столетие стало определяющим в этом направлении, развернув китайское искусство в конечном счете в сторону Запада. Сложившееся в традиционной

китайской живописи гохуа жанровое разнообразие, композиционно-стилистические и эстетические особенности национального искусства создавали определенное напряжение между «своим» и «чужим», заставляя на каждом этапе развития искусства искать новые формы сопряжения традиционной

Адрес для корреспонденции: e-mail: gengzhirong2@163.com – Ген Чжижун

культуры и достижений «заморской» – как принято называть в Китае – художественной школы. Портрет в китайской живописи, в частности, женский портрет истарил был частью традиционного портретного жанра *жень-у-хуа*, где доминировали традиционные иконографические схемы и образы женщины. Они отражали ее статус, мужские представления о женственности и благочестии, основанные на подчиненности мужчине, привязанности к замкнутому, интимному миру семьи, усердии в ведении хозяйства и рачительности, доброте и милосердии. По мере общественных изменений и трансформаций менялось место женщины в китайском обществе, что находило соответствующее отражение и в искусстве, которое стремительно осваивало достижения европейской художественной школы [1].

Общие вопросы западного влияния на китайское искусство, в частности традиций масляной живописи, которые не знала традиционная китайская художественная культура, рассматривались практически во всех фундаментальных монографиях о современной китайской живописи. Целый ряд исследователей прослеживает жизнь и творчество в Китае отдельных европейских мастеров, под влияние которых попадают целые поколения китайских художников. Среди них Джузеппе Кастильоне (1688–1766), итальянский миссионер, придворный художник и архитектор в Китае, который был первым европейцем, открывшим китайцам мир европейского искусства: техники рисования, законов перспективы и светотени, техники и культуры масляной живописи. В середине XX века огромную роль на развитие китайской живописи, ориентированной на европейскую традицию, сыграл русский художник К. М. Максимов (1913–1994) и в целом советская живописная школа, что было детально рассмотрено в статьях и диссертациях Чэнь Чжэн Вэя [2; 3], Ли Япиня [4] и Го Сяобиня [5]. Утверждение европейских жанров в китайской живописи стало предметом рассмотрения целого ряда исследователей как в Китае (Цу Южин, Цу Ченлин [6], Лин Ци [7]), так и в Европе и, особенно в США, к примеру, Р. Страссберга, В. Нельсена [8], Дж. Эндрюс [9] и др. В большинстве работ подчеркивалось влияние западной художественно-эстетической системы на художественный процесс, соединяя его с широким комплексом социально-экономических, историко-культурных и идеологических изменений в китайском обществе. Отдельные

исследователи детально изучали эволюцию портретного жанра в китайской живописи за последнее столетие. Так, Хао Сяо Хуа в своей диссертации представил ретроспективу жанрово-стилистической эволюции в китайском живописном портрете, показав решающее влияние западной художественной школы и направления поиска новых возможностей китайской традиции [8]. Интересен тот факт, что пути освоения европейской школы включали конкретные заимствования сюжетно-иконографических схем, образных решений и наиболее значимых, если не сказать, хрестоматийных образцов европейской живописи, в т. ч. женских образов и портретов. В самом широком виде этот вопрос затрагивал Ричард Страссберг, автор каталожной статьи «Открывающиеся двери современной китайской живописи», показывая индивидуальные предпочтения китайских художников, обращавшихся к разным стилям и аналогам европейского художественного наследия [9]. Однако в целом этот вопрос не нашел должного анализа и освещения в научном дискурсе, т. к. не вызвал специального интереса ни у европейских ученых, ни у китайских искусствоведов. Возможной причиной этого стал большой культурный и цивилизационный разрыв европейского и китайского художественного контекста.

На основе предшествующего опыта исследователей и применения иконографического и сравнительного методов исследования живописных произведений известных китайских художников стало возможным проследить и выявить широкий процесс заимствований в китайском искусстве – на примере женского портрета – типологии и образно-стилистических схем и решений шедевров европейской живописи. Это стало «общим местом» – тенденцией, охватившей в той или иной степени всю прогрессивную китайскую художественную среду, и направившей ее к активному творческому диалогу с Западом на заре драматического и стремительного выхода китайского общества из эпохи Культурной революции в последней трети XX века.

Целью данной статьи стало выявление конкретных примеров заимствования иконографических мотивов и образов из русской, западноевропейской и американской живописи в китайском женском портрете, перенос их в китайский контекст и национальное искусство и осмысление путей развития этого жанра живописи и китайского искусства в целом.

Женский портрет в традиционной живописи. На протяжении многих веков китайские мастера выработали особый канон женского портрета, в котором воплотились представления о благочестивом, женственном облике и обаянии китайской женщины, где сила обнажается в слабости, а безграничное в ограниченном. Тогда же возник и эталон красоты, как хрупкости и тщедушности с бледно-матовым лицом, пышностью и уложенностью причесок и пр. Значительное место в китайской живописи заняли картины, изображавшие образованных женщин из высшего света, хотя эта тема в разные эпохи трактовалась по-разному. На картинах Танской эпохи, когда царили вольные нравы и женщина пользовалась известной свободой, преобладают пышнотелые матроны с выражением спокойного достоинства; в династии Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911) по мере усиления домостроевских устоев женщины были низведены до положения рабынь, и на картинах этого периода они выглядят худосочными, болезненными созданиями. По господствовавшим стереотипам женского портрета можно выделить несколько периодов: эпоха Вэй, Цзинь, Южные и Северные династии (220–589), когда эталоном женской красоты считалось ее благообразие; Танская эпоха, когда художники женских портретов старались подчеркнуть высокое происхождение и богатство персонажей; Сунская династия (960–1279), когда утвердилась тенденция правдивого отображения женской красоты; эпоха Мин, Цин, когда было принято изображать женщин болезненно слабыми. Работы выдающихся художников древности и раннего средневековья (Гу Кайчи, Чжан Сюань, Чжоу Фан, Цю Ин и др.) – живопись на многометровых свитках – отражают роль женщины в традиционном китайском обществе, формируют изобразительный канон, который становится узнаваемым и закрепляется на долгие века. Трактовки многих женских образов в дальнейшем входят в традиционный обиход художников: используется каллиграфические техники работы кистью, острота, совершенство и плавность линий; стремление к упорядоченности восприятия, обусловившее четкость композиции, строящейся на гармонии ритма; рациональное использование художественных средств, прежде всего, свободного фона, для эффективной передачи пространственной среды.

В последующие периоды, в частности на рубеже XIX–XX веков меняющийся статус женщины и ее положение в обществе

нашло соответствующее отображение и в искусстве в виде репрезентации новых социальных ролей и художественных образов. Более того, в художественной жизни Китая возникло отдельное движение женского искусства, ориентированное на выражение гендерной проблематики, чему посвящен широкий корпус научной литературы, рассматривающей этот вопрос в исторической перспективе (М. Вейднер, Д. Эдельштейн, Дж. Мюррей и др.). Вместе с тем эстетическая специфика трактовки женского образа, сложившаяся в прежние времена, прежде всего, как выражение утонченности женской натуры, оставалась главным отличительным качеством китайского женского портрета и в последующие периоды.

Влияние европейской масляной живописи в китайском портрете. Влияние европейской живописи на развитие китайского женского портрета в XX в. было широким и всеобъемлющим. Но если в первой половине века – начала культурного влияния Запада на китайское искусство это происходило в общем мейнстриме проникновения европейского академизма и модернизма в китайский пространство, то во второй половине века подобная тенденция стала оформляться в рамки новых, европеизированных жанров китайской живописи и женского портрета в частности. В этот период возникает и утверждается героический, романтический и камерный портрет, женские образы активно используют в исторических и батальных полотнах, декларируя перед общественностью ее новый, равный с мужчинами статус.

Как своеобразный пролог к исследованию может быть представлена картина из Национального художественного музея Китая «Стремление к миру» (Ван Сянминг, Джин Лили, 1985), которая стала предметом предыдущего исследования автора данной публикации [10]. Уже остались позади недавние тяжелые десятилетия китайской культурной изоляции, и только что начали открываться новые горизонты, когда китайская творческая молодежь стала активно включаться в западный художественный контекст. Данную работу можно считать открытым приветствием западного искусства, в котором – через кисти великих мастеров китайские художники приобщали китайское общество к вечным темам жизни и вызовам современности, давно проложенным в «заморском» искусстве. Ее анализ показывает, как через цитирование шедевров европейской живописи представляются в китайском пространстве темы жизни, смерти, лишений,

судьбы с использованием реалистических и символических женских образов. Авторы полотна используют композиционный принцип «картина в картине», противопоставляя языком сюрреализма тему жизни, молодости и надежды (изображение девушки) с темой войн, смерти и страданий. В картине-коллаже идентифицированы произведения или их фрагменты таких известных художников, как Пабло Пикассо «Герника» (1937), Пьера Пюви де Шаванна «Почтовый голубь» (1871), Евсея Моисеенко «Матери, сестры» (1967), «Черешня» (1969), Гелия Коржева «Мать» (1964–1967), Густава Курбе «Похороны в Орнани» (1849–1850), Эдуарда Мане «Казнь императора Максимилиана» (1868–1869) и других художников. Все вместе они стали своеобразным вернисажем выдающихся произведений западной, преимущественно российской, французской и испанской живописи, которые показали спектр и географию художественных влияний западной живописи: ее тематики, эстетики, стилистики, самого подхода к трактовкам образов. Эта картина отразила стремление китайской творческой молодежи в мировое пространство через заимствование и усвоение европейского культурно-художественного опыта. Однако представленную картину можно считать примером того, как авторы сознательно скомпилировали часть своего произведения из картин и фрагментов произведений известных европейских художников, используя это как смысловую и композиционно-художественную приемы. Пройдет еще два десятилетия, прежде чем такое непосредственное применение европейских аналогов перерастет в более творческое и равноправное взаимодействие этих двух культур.

Европейские художественные цитации в китайской живописи (на примере женского портрета). Совершенно к другого рода «цитированию» европейских аналогов относится широкая тенденция, захлестнувшая китайское искусство в период его наиболее острых поисков собственного пути. Одним из наиболее ярких и показательных примеров в этой связи стала картина тогда молодого, а ныне выдающегося мастера мирового искусства Хуана Руи «5 апреля 1976» [11], написанная в 1978 году в память о массовом протесте и выступлении китайского народа на площади Тяньаньмэнь, ставшем символом сопротивления режиму Мао Цзедуня (рис. 1). В то время Хуан Руи входил в одно из известных протестных художественных объединений «Звезды», которое стала

пионером многих тем и приемов китайского современного искусства. Данная работа в числе других была выставлена на ограждении Национального художественного музея Китая в Пекине в 1979 году в знак несогласия с линией официального искусства и отторжения художников, ищущих другие пути в художественном творчестве [12, с. 8–9]. Эта акция провозгласила появление авангардного искусства в Китае. Сама же работа во всех смыслах стала декларацией протеста и движения навстречу перемен, в т. ч. и потому что была вдохновлена известным полотном Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ» («Свобода на баррикадах», 1830) (рис. 2). В частности, молодой китайский живописец заимствовал разработанный французским художником аллегорический образ свободы как полубога-женщины. В своем произведении Хуан Руи сознательно противопоставил мотиву обезличенной, решенной одним монолитным силуэтом толпы, реалистически выписанную женскую фигуру, олицетворяющую живые чаяния китайского народа, его жертвенность и надежду на свободу. Эта работа стала символическим поворотным этапом обращения китайских художников к достоянию европейского искусства, хотя, по большому счету, продолжила общую тенденцию ориентации на западные аналоги, сложившуюся в предыдущее время.

Особенно это проявилось в период правления Мао Цзедуня, когда устанавливаются четкие параллели с официальным стилем соцреализма, доминировавшего в советском искусстве. Это прекрасно видно на примере тематического портрета-картины «Еще один хороший урожай» (Гу Пен, 1972) (рис. 3), написанной по образцу известного программно-полотна Татьяны Яблонской «Хлеб» (1949) (рис. 4). Китайский художник не только эмоционально передал воодушевление китайской колхозницы, которая в дружном коллективе участвует в заготовке хлеба, но и отразил все иконографические элементы прототипа. В образе женщины он заимствовал легкий контражур, наполненный искренней улыбкой лицо, белую блузку и синюю юбку, мотив завернутого до локтя рукава блузки. Этот жест подчеркивает старание, энергичность и настрой на продуктивную работу в соответствии с известной пословицей «Работать засучив рукава». Построение композиции и все тематическое наполнение произведения также заимствованы у украинской художницы: мы видим бесчисленные мешки с зерном, маркировку на мешках, весы и элементы бухгалтерского учета как символов государственного контроля:

у Яблонской это портфель с документами, в Гу Пена – деревянные счеты и папка на переднем плане. В обеих картинах горизонт закрывают стога сена с многочисленными колхозниками, техникой для обмолота зерна и транспортом для его вывоза. Солнечный колорит и социалистический пафос труда в картине китайского художника, написанной почти через четверть века после произведения Яблонской, выводит на первый план образ женщины-труженицы, которая наравне с мужчинами строит светлое будущее Китая. Практически такая же пафосная трактовка чувствуется в работе Чен Янин «Новый доктор рыбного порта» (1973) из Национального художественного музея Китая в Пекине, в которой художник изобразил сильную босоногую женщину-врача, заваривающую в ведре чай только что вернувшимся рыбакам. Мощный солнечный свет и расправленные под напором ветра белые паруса подчеркивают тему воспевания женщине хвалы за дух служения народу. Так называемыми «босыми врачами» были те медсестры в сельских районах, которые обслуживали рыбаков необходимым медицинкой, не покидая своих рабочих мест, и они были очень популярны во время Культурной революции. Чен Янин создал образ женщины-медсестры, используя ряд реалистичных приемов. Ее сильная рука и босые ноги демонстрируют жизнеспособность рыболовных женщин, а юное лицо также является типичной особенностью рыболовецких девушек, сердечных и добрых. Автор трактует сюжет в духе своего времени, подчеркивая тематический жанр и динамичность композиции, чем поддерживает местные особенности и красоту, любящую природу женщин.

Другой образ, образованной и элегантной горожанки, выстраивает в своем хрестоматийном портрете молодой певицы ученик К. Максимова Цзинь Шань-и. На портрете, написанном в 1984 г., изображена первая леди Китая, певица Пэн Лиюань (жена председателя КНР Си Цзиньпина), которая стала олицетворением нового женского идеала. В его основе – изысканная, сдержанная красота, которая исходит из созерцательной сути китайской культуры. Ее символизирует композиционный фон с китайским пейзажем традиционного жанра «горы и воды» (*шань-шуй*). Однако в стилистическом плане портрет несет эстетику «сурового стиля», сдержанность и характер официальной репрезентации, хотя одновременно и подчеркивает женственность, утонченность и грациозность, черты идеала гармоничной и неподвластной изменениям моды и красоты. В таком ключе работал выдающийся

советский портретист Виктор Орешниковой.

Еще одним примером влияния «сурового стиля» стала работа Гелия Коржева «Художник» (1961), его творчество любители китайские художники. Ее отголоски мы видим в тематическом полотне «Почему?» Гао Сяохуа (1978) (рис. 5). Верхний ракурс, стилистика выхваченного фрагмента вроде репортажного фотоснимка, композиционный центр в виде круглой металлической решетки, обрамляющей ствол дерева, у которого расположился уличный художник и девушка, неожиданным образом переносятся в картину будней китайской революции. Только здесь на тротуаре изображены революционная молодежь, флаг, которым покрыта раненая девушка, куча газет, на которых сидят люди. Вместо постели (у Коржева) около круглого люка здесь разбросаны патроны. Автор объединяет молодежь революционной романтикой так же, как романтический дух творчества и уличного искусства связывает пару художника и его музы в картине Коржева (рис. 6). Но заимствования Гао Сяохуа у Коржева более глубокие, чем кажется на первый взгляд. В те годы Гао Сяохуа еще учился в Сичуаньской академии изобразительного искусства и ориентировался на известные живописные шедевры мастеров, которые близких ему по духу. На их примерах он оттачивает технику и фактуру красочного слоя, композиционное видение «кадра». По колориту, живописной манере и внутренней психологической напряженности картины и ее героев это полотно молодого тогда Гао Сяохуа роднится с центральной композицией Гелия Коржева «Поднимающий знамя» из триптиха «Коммунисты» (1957) (рис. 7). Советский художник использует мотив мостовой, металлического люка и пересечения трамвайных рельсов, а также тел погибших, выходящих за поле кадра, показывая место разгона демонстрации. Главный герой встает с колен, подхватывает оброненный погибшим товарищем красный флаг, который является символом борьбы. Этот жест, ярость и ненависть в глазах пролетария подчеркивают динамику борьбы и мощь противостояния. Угнетающий колорит и красный флаг на мостовой переносятся в картину «Почему?». Однако в лицах боевой молодежи сконцентрированы другие эмоции: боль, страдание, немой укор и вопросы обществу, усваивающему тяжелые уроки и пожинаящему плоды Культурной революции. Истинные герои этой борьбы, у которых украли молодость, вместе со всем китайским народом и живописцами риторически вопрошают: Почему? Раненая девушка, покрытая китайским красным флагом, олицетворяет

судьбу всех женщин, ставших заложниками драматической эпохи, отдав свою жизнь, молодость и энергию этой борьбе.

На контрасте с советской школой воспринимается представленный произведением Сан Джинбо «Мать» (1980) (рис. 8) тип женского портрета, который построен на освоении манеры французских постимпрессионистов, в частности Поля Гогена. Экспрессия обнаженной фигуры женщины, кормящей младенца, отсылает к его знаменитой таитянской серии, в частности полотну «Материнство» («Три женщины на берегу моря») (1899) (рис. 9), а через нее, композиционного архетипа христианской мадонны. Этот портрет свидетельствует о влиянии европейского модернизма, новой декоративности, символичности и условности в трактовке обнаженного тела, а также открытости китайских живописцев к восприятию новых формалистических веяний.

В своих ранних произведениях другой известный китайский художник Хэ Дуолинг обращается к эстетике американского реалиста Эндрю Уайета и его признанного шедевра «Мир Кристины» (1948) (рис. 10). Он использует его образность провинциального быта, суровой природы и открытых ландшафтов, колористику, фактуру и манеру, сочетая пейзажную поэтику с девичьими образами для отображения тогдашней культурно-социальной проблематики («Пробуждение весеннего ветра», 1982; «Молодость», 1984; «Украденное детство», 1988) (рис. 11). Но через двадцать лет Дуолинг уже использует постмодернистский образ: он монтирует сюжет его картины в свое произведение «Возвращение в мир Кристины» (2008) (рис. 12), сочетая его с портретом китайской девушки, которой буквально передает переживания героини Уайета. Этот образ американского художника настолько захватывает китайского живописца, что долгие годы он возвращается к нему в решениях своей, китайской Кристины, пытаясь передать в серии портретов хрупкий чувственный и интимный мир психологии юной девушки, ее страхи, отчужденность и стремление к счастью.

Вышеупомянутые образцы являются лишь некоторыми яркими примерами общей тенденции и показывают этапы и характер освоения китайскими художниками стилей, техник и образного языка зарубежного искусства через жанр женского портрета в наиболее определяющий период китайской истории. В это время китайская портретная живопись, созревшая в академических традициях Европы, вырывается в мировое пространство, а затем – через внешние воздействия и заимствования, – на свою

собственную творческую магистраль. В полной мере это касается женского портрета, где, несмотря на общие тренды, на новом уровне проявляются национальные черты, которые уже задают тон в мировой живописи.

Заключение. Исследование влияния западной художественной школы на становление китайской живописи последней трети XX века на примере женского портрета показывает, что эволюция и расширение жанрово-тематического репертуара китайской живописи происходило в ходе непосредственного заимствования художественных прототипов и произведений «заморского» – западноевропейского, российского и американского искусства. Они повлияли на усвоение иконографии и живописных стратегий европейской школы, расширение галереи портретных образов: героико-революционных, социальных и гендерных типажей (материнских, женственных, чувственно-интимных и пр.), которые указывают на конкретный аналог. Приведенные примеры Эжена Делакруа, Поля Гогена, Татьяны Яблонской, Гелия Коржева и Эндрю Уайет, оказавших прямое воздействие на творчество известных китайских живописцев, стали той художественной призмой, через которую китайские художники усваивали опыт мирового искусства в контексте собственных творческих поисков и социально-культурных трансформаций. Ярким олицетворением этого процесса стало отражение в искусстве образа женщины, стремительно менявшей на протяжении всего XX века свой статус и имидж в китайском обществе. На примере выдающихся китайских художников второй половины XX века (Цзинь Шань-и, Гу Пен, Хуан Руи, Гао Сяохуа, Сан Джинбо, Хэ Дуолинг и др.) показано, как внедрялись в их творчество через зарубежный опыт иконография и поэтика женского портрета, равно как и решались другие, не свойственные традиционной китайской живописи задачи: трактовка обнаженного тела, пленэрная колористика, динамичная композиция и построение пространства, осваивалась разнообразная живописная стилистика и манера письма и в целом «европейский формат» живописи.

Эти заимствования прямо и опосредованно обогатили репертуар и палитру китайских художников, которые на рубеже XX–XXI веков уже сами стали задавать тренды в этой области творчества, широко экспериментировать в жанре «ню», модернизировать свои вековые живописные традиции, соединяя философию, эстетику и художественный метод го-хуа с приемами поп-арта, постмодернизма и фотореализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. An Album of Contemporary Chinese Paintings / Ed. by Li Xiangping. – Beijing: China Intercontinental Press, 2009. – 141 p.
2. Чэнь Чжэн Вэй. Традиции русской реалистической школы в китайской живописи (1950-1976) / Чэнь Чжэн Вэй // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2008. – Вып. 61. – С. 311–313.
3. Чэнь Чжэн Вэй. Китайская реалистическая живопись XX века: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Чэнь Чжэн Вэй; ФГУК «Государственный Русский музей». – СПб., 2006. – 25 с.
4. Ли Япин. Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Ли Япин; СПб., Рос. гос. пед. ун-т имени А. И. Герцена. – СПб., 2008. – 19 с.
5. Го Сяобинь. Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Го Сяобинь; Моск. гос. Академ. худож. ин-т имени В. И. Сурикова при РАХ. – М., 2017. – 23 с.
6. 邹跃进, 邹建林. 百年中国美术史 (1900–2000). 北京: 湖南美术出版社, 2014 (Цу Южин, Цу Ченлин. Сто лет истории китайского изобразительного искусства (1900–2000). – Пекин, 2014. – 404 с.
7. Lin Ci. The Art of Chinese Painting. Capturing the Timeless Spirit of Nature / Lin Ci. – Beijing: China Intercontinental Press, 2006. – 153 p.
8. Strassberg, R. Beyond the Open Door. Contemporary Paintings from the People's Republic of China / R. Strassberg, W. Nielsen. – Pasadena: Pacific Asia Museum, 1987. – 76 p.
9. Andrews, J. Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949–1979 / J. Andrews. – Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1994.
10. Хао Сяо Хуа. Портрет в живописи Китая: становления, этапы развития, проблемы жанра в мистецтві XX ст.: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Хао Сяо Хуа; Львівська національна академія мистецтв. – Львів, 2015. – 20 с.
11. Strassberg, R. The Opening Door of Contemporary Chinese Painting / R Strassberg // Beyond the Open Door. Contemporary Paintings from the People's Republic of China. – Pasadena: Pacific Asia Museum, 1987. – P. 11–18.
12. Ген Чжижун. Европейський досвід у китайському мистецтві на прикладі живописного твору Ван Сянмінга і Джин Лілі «Прагнення до миру» / Ген Чжижун // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Харків: ХДАДМ, 2017. – Вип. 4. – С. 70–77.
13. Huang Rui. The Stars Period 1977–1984 / Huang Rui. – Hong Kong: Asia One Books, 2012. – 326 p.
14. Wu Hung. Yuanmingyuan: Huang Rui, the Stars, and Today / Wu Hung // Huang Rui. The Stars Period 1977–1984. – Hong Kong: Asia One Books, 2012. – P. 8–19.

Поступила в редакцию 18.06.2018 г.

УДК 783.2:271.2-534.5(476)

Богородичная гимнография в белорусской певческой практике православной традиции

Густова-Рунцо Л. А.

Учреждение образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», Минск

В статье раскрывается вербальное и музыкальное содержание канонических литургических песнопений и религиозных песен, которые посвящены Богородице. Подчеркивая неразрывную связь литургической и внелитургической певческой практики на протяжении более трех столетий, автор отмечает причину вытеснения из репертуара литургической певческой практики канонических Богородичных песнопений и замену их религиозными («набожными») песнями. В результате сравнительного анализа музыкальных текстов народной песни «Жировицкая Божия Матерь» («Жыровіцкая Бога Маці»), песнопения «Тропарь Минской иконе Божией Матери» (композиция протодиакона Петра Лешкевича) и некоторых литургических песнопений («Акафист Божией Матери», «Сузубая ектения» белорусская, «Воскресный канон шестого гласа») автор впервые в искусствоведении выявляет их интонационные связи. Выбор музыкального материала для анализа обусловлен, во-первых, наличием в белорусской культуре традиции поклонения Богородице перед Ее иконами «Жировицкая» и «Минская», а во-вторых – широкой популярностью указанных произведений.

Ключевые слова: православие, традиция, песнопение, песня, канонический, катехизаторский, интонационный, образ, икона, Богородица.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 30–35)

Адрес для корреспонденции: e-mail: gustova@tut.by – Л. А. Густова-Рунцо