

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

УДК 792.8: [78+791.31+75/76]”19/20”

ЧЖАО СЯОЮЙ

**РАЗВИТИЕ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ
ДИАЛОГА ИСКУССТВ XX-XXI ВВ.**

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.09 –теория и история искусства

Минск, 2020

Работа выполнена на кафедре белорусской и мировой художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Научный руководитель **Карчевская Наталья Владимировна,**
кандидат искусствоведения, доцент,
Первый заместитель Министра культуры
Республики Беларусь

Официальные оппоненты **Шауро Григорий Федорович,**
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой народного декоративно-
прикладного искусства учреждения образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

Трепенюк Владимир Анатольевич,
кандидат искусствоведения, директор дирекции
канала «Культура» Белорусского радио
Национальной государственной
телерадиокомпании Республики Беларусь

Оппонирующая организация **Учреждение образования «Витебский
государственный университет имени
П. М. Машерова»**

Защита состоится 24 сентября 2020 г. в 14.00 на заседании совета по защите диссертаций Д 09.03.01 при учреждении образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» по адресу: 220007, г. Минск, ул. Рабкоровская, 17, читальный зал библиотеки университета; e-mail: buk@buk.by; тел. ученого секретаря 375–83–36.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Автореферат разослан 24 августа 2020 г.

Ученый секретарь
совета по защите диссертаций
кандидат искусствоведения, доцент

Е. Е. Корсакова

КРАТКОЕ ВВЕДЕНИЕ

Искусство является неотъемлемой частью жизни общества в целом и каждого человека в отдельности. Произведения искусства выражают чувства и настроения людей, идеи и взгляды общества. Создавая любое произведение искусства, формируя художественный образ, мастер использует средства художественной выразительности, которые находятся в диалектической связи с содержанием произведения. В XX-XXI вв. специфику средств художественной выразительности одного вида искусства нельзя рассматривать в отрыве от других видов искусства. Различные виды искусства всегда были связаны друг с другом, что определилось их общими истоками развития. Иногда прямо, иногда опосредованно, но художественные приемы, выразительные средства, темы, формы переходили из одной сферы в другую, видоизменяясь, смешиваясь, приобретая новые черты или трансформируясь в соответствии с законами другого вида искусства. Сложившийся диалог искусств способствует формированию новых средств художественной выразительности под влиянием других видов искусства.

Каждый вид искусства обладает своими уникальными средствами художественной выразительности, что, в свою очередь, наделяет их эстетической ценностью и художественным своеобразием. В этом смысле процесс развития искусства представляет собой процесс развития средств художественной выразительности. Поэтому исследование средств художественной выразительности является важным направлением современного искусствоведения.

Специфика хореографического искусства основывается на его синтетичности и развитие средств выразительности обуславливается не только обновлением компонентов собственно движения, но и влиянием художественных средств выразительности других видов искусств: музыки, изобразительного искусства, театра, литературы и т.д. В XX-XXI вв. процессы заимствования, переработки и трансформации всего нового и прогрессивного, что присутствует в смежных областях искусств, приобрели невиданный масштаб и активность. Хореографическое искусство в поисках нового языка и поэтики образов также обратилось к смежным видам искусств, заимствуя и осваивая у музыки, живописи, скульптуры, оперного и драматического театра открытия и новые средства создания художественного образа. Современное танцевальное искусство сегодня все больше проявляет склонность к глобальному синтезу и использованию всевозможных приемов, взятых «извне». Однако в поле современного искусствоведения до сих пор не представлены теоретические работы, в которых хореография и ее средства художественной выразительности рассматривались бы комплексно, а не с позиций отдельных видов художественного творчества.

Актуальность исследования диалога искусств как фактора развития средств художественной выразительности хореографии становится особенно острой в связи с появлением в художественном пространстве огромного количества произведений, которые являются по своей сути полисинтетическими.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Связь работы с крупными научными программами и темами

Работа выполнялась в рамках комплексной научной темы кафедры белорусской и мировой художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»: «Интерпретация образа творческой личности в белорусском искусстве XX–XXI в.: компаративный подход» (утверждена на заседании Совета университета 22.12.2015, пр. № 4). Тематика диссертационного исследования согласуется с комплексной научной темой кафедры хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»: «Проблемы развития хореографического искусства Беларуси. История, теория, практика» (утверждена на заседании Совета университета 22.12.2015, пр. № 4).

Тема диссертации разрабатывалась в соответствии с определяющими направлениями государственной политики Республики Беларусь и Китайской Народной Республики в области международного сотрудничества и опирается на нормативно-правовые документы: «Соглашение между Министерством образования Республики Беларусь и Государственным управлением по делам иностранных специалистов Китайской Народной Республики о сотрудничестве в области профессиональной подготовки, повышения квалификации, стажировки и переподготовки кадров, обмена специалистами» (заключено в Минске 08.09.2009).

Цель и задачи исследования

Цель исследования – выявить особенности развития средств художественной выразительности хореографии в контексте диалога искусств XX–XXI вв.

Для достижения поставленной цели определены следующие *задачи*:

- раскрыть влияние диалога искусств на формирование средств художественной выразительности;
- определить специфику средств художественной выразительности хореографии;
- охарактеризовать симфоническое мышление как средство выразительности музыки и хореографического искусства;
- выявить особенности влияния изобразительного искусства на формирование средств художественной выразительности хореографии.

Научная новизна

Научная значимость результатов заключается в том, что в диссертации раскрыто влияние диалога искусств на формирование средств художественной выразительности различных видов искусства; выявлена специфика средств художественной выразительности хореографии; охарактеризована музыкальная поэтика хореографического искусства и специфика симфонического мышления как средства выразительности музыки и хореографического искусства; обоснованы особенности влияния изобразительного искусства на развитие средств художественной выразительности хореографии; на примере европейского и китайского хореографического искусства обосновано значение межкультурного

диалога в эволюции средств художественной выразительности хореографического искусства. Кроме того, научная новизна обусловлена отсутствием фундаментальных исследований, посвященных диалогу искусств как фактору развития средств художественной выразительности хореографии.

Положения, выносимые на защиту

1. Диалог искусств представляет художественное явление сравнения, интеграции и заимствования между видами искусства в результате развития искусства в целом и дифференциации его отдельных видов. Диалог искусств не приводит к объединению различных видов искусства и утере ими собственной художественной ценности. Несмотря на взаимодействие и заимствования, все виды искусства приобретают большую содержательность и стимулы развития, однако каждый вид сохраняет свою независимость, открытость и целостность, которые не могут быть замещены прочими видами искусства. В процессе диалога искусств выразительные средства, принадлежащие к разным видам искусства, зачастую перекрещиваются, синтезируются, позволяя различным видам искусства проявлять как очевидные общие черты, так и различия. Художественный диалог возникает на различных уровнях и не только расширяет творческие идеи, обогащает выразительные средства, но одновременно формирует новые художественные стили и направления, открывает новые тенденции искусствоведения и сферы исследований, стимулируется развитие искусства.

2. Под средствами художественной выразительности понимается система средств, используемых определенным видом искусства. Средства художественной выразительности хореографического искусства включают в себя движения, пластику, темпоритм, пространственную композицию, пантомиму, позы, жесты, мимику, сценические декорации, освещение, костюмы и т.д. Детали и содержание сюжета, которое описывается при помощи письменной речи в сценарии балета, на сцене передается при помощи поз, жестов, мимики и прочих языков тела. Наиболее активно изменения в средствах художественной выразительности хореографического искусства стали проявляться с начала XX в., что связано с расширением диалога искусств. Эти изменения затронули лексику, формы и структуру хореографических произведений, эстетику и внутреннее содержание хореографического образа. В процессе длительного художественного развития танец постоянно заимствует творческое мышление и художественные языки иных видов искусства, постепенно развивает и совершенствует собственные выразительные средства.

3. Музыкальная поэтика хореографического искусства формируется в результате взаимодействия хореографического текста, пластических мотивов, вбирающих в себя достижения и открытия различных хореографических систем, направлений танцевального искусства, и музыкального искусства. Присутствие различий и общности между хореографией и музыкой создает предпосылки для диалога. Диалог между танцем и музыкой формируется на основе симфонического мышления. Значение заимствования симфонического мышления в хореографии заключается в становлении симфонического характера танца. Симфоническое

мышление хореографии подразумевает в процессе творчества использование языка симфонической музыки, благодаря которой художественный замысел танцевального произведения строится на заимствованных у музыки симфонических принципах развития (подражании, противоборстве, взаимодополнение и преобразование тем и тематических элементов и т.д.).

4. Хореография и изобразительное искусство являются самостоятельными равноправными видами искусства, обладающими своими уникальными художественными особенностями и одновременно общими чертами. В процессе развития каждого из видов они заимствуют и оказывают влияние друг на друга, и танец становится источником вдохновения для изобразительного искусства, а изобразительное искусство дарит танцу новые выразительные средства и указывает направление развития. Китайские хореографы, руководствуясь изображениями танца в традиционном изобразительном искусстве и литературными источниками, вывели на сцену китайский классический танец. Идеиный характер изобразительного искусства оказал влияние на построение мира идей в китайском танце, что выражается главным образом в пространственной композиции танца. Классические китайские хореографы зачастую черпали вдохновение в каллиграфии, заимствуя ее приемы для обогащения языка танца и выразительных приемов. Под воздействием идей экспрессионизма в живописи возник экспрессионистский танец, который стал танцем с богатым идейным и философским содержанием, развитыми формами, разнообразием стилей.

Личный вклад соискателя

Полный объем диссертационного исследования выполнен автором самостоятельно. Диссертация является первым в белорусском и китайском искусствоведении исследованием диалога искусств как фактора развития средств художественной выразительности хореографии. Автором определены принципы диалога хореографии с другими видами искусства, его уровни и формы. Обобщен большой фактологический материал, явившийся результатом авторского анализа многочисленных примеров хореографических произведений (как европейского, так и китайского искусства).

Апробация результатов диссертации

Основные положения и результаты диссертационного исследования прошли апробацию на 8 научных и научно-практических конференциях международного (6) и республиканского (2) уровней: ХІІ итоговая научная конференция студентов, магистрантов, аспирантов (Минск, БГУКИ, 17 марта 2016 г.), X Международная научная конференция «Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, ўспрымання: (памяці антрапалага Зінаіды Мажэйкі)» (Минск, БГУКИ, 29 апреля – 1 мая 2016 г.), VI Международная заочная научная конференция «Культура: открытый формат – 2016» (Минск, БГУКИ, 12 сентября – 22 октября 2016 г.), III белорусско-китайского молодежного инновационного форума «Новые горизонты – 2016» (Минск, БНТУ, 29-30 ноября 2016 г.), II Міжнародну науково-практичну конференцію «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному

просторі». (Київ, «Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв», 19 травня 2017 г.), Международная научная конференция «Культура Беларуси и Китая в современных процессах глобализации» (Минск, БГУКИ, 31 октября 2017 г.), XII Международная научная конференция «Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, ўспрымання: (памяці антрапалага Зінаіды Мажэйкі)» (Минск, БГУКИ, 27 – 29 апреля 2018 г.), XII Международная научно-практическая конференция «Культура. Наука. Творчество» (Минск, БГУКИ, 3 мая 2018 г.).

Опубликованность результатов диссертационного исследования

Основные положения и результаты диссертационного исследования нашли отражение в 12 публикациях: 6 публикаций в рецензируемых научных журналах (2,57 авт. л.), 4 – в научных сборниках (0,89 авт. л.), 2 – в материалах научных конференций (0,39 авт. л.). Общий объем опубликованных работ составляет 3,85 авторского листа.

Структура и объем диссертации

Структура диссертации обусловлена логикой изложения материала и состоит из введения, общей характеристики работы, трех глав, заключения, библиографического списка и приложения. Полный объем диссертации составляет 185 страниц, из них 132 страниц занимает основной текст, 22 страницы – библиографический список, который состоит из списка использованных источников (288 наименований на белорусском, русском, английском, китайском языках) и списка публикаций соискателя (12 наименований на русском языке).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении и общей характеристике работы обосновывается выбор темы диссертационного исследования, ее актуальность, связь работы с крупными научными программами и темами, определяется цель и задачи исследования, научная новизна, формулируются основные положения, выносимые на защиту, характеризуется личный вклад соискателя и отражается апробация результатов исследования, количество опубликованных работ, структура и объем диссертации.

Глава 1. «Теоретико-методологические основы исследования влияния диалога искусств на развитие средств выразительности хореографии» включает два раздела и посвящена оценке состояния разработанности проблемного поля, заявленного в диссертации, аналитическому обзору источников, а также определению методологии и методов исследования.

В разделе 1.1 «Средства выразительности хореографии в контексте аналитического обзора литературы. Методология исследования» определяется проблемное поле исследования, выявляются вопросы, которые остались не решенными, характеризуется место исследования в данной проблематике, обосновываются использованные в работе методы исследования.

В разделе представлен обзор белорусских, российских, китайских источников, включающий не только работы по хореографическому искусству, но и близкие по

тематике исследования: труды по теории и истории искусств, культурологии, философии, социологии, психологии.

Для данной работы особую ценность имеют работы К. А. Добротворской, И. О. Дубник, О. А. Ермаковой, Р. В. Захарова, В. М. Красовской, Ф. В. Лопухова, Е. Я. Суриц, Н. С. Холфина, Ю. М. Чурко, посвященные истории и теории развития академического танцевального искусства, его жанровым и стилевым разновидностям, выразительным средствам, степени влияния на искусство в целом и современные формы хореографии в частности. Наиболее актуальные на сегодняшний день проблемы развития хореографического искусства Беларуси, а также вопросы межвидовой и междисциплинарной интеграции хореографического искусства рассмотрены в научных трудах В. Г. Гудей-Каштальян, Н. В. Карчевской. Составлению системного представления о разновидностях хореографического искусства и перспективах его развития в настоящее время способствовало обращение к исследованиям А. В. Жуковой, В. Ю. Никитина, С. В. Устьянина, Н. С. Шереметьевской. Необходимо отметить работы, посвященные вопросам сохранения, анализа, интерпретации произведений хореографического искусства исследователей Н. А. Вихревой, Л. К. Вычужановой, Е. К. Луговой, А. А. Меланьина, М. В. Судаковой.

Большую группу источников составляют фундаментальные исследования Ю. Б. Борева, Е. К. Дмитриевой, М. С. Кагана, И. Г. Хангельдиевой, посвященные различным формам взаимодействия искусств. Проблема синтеза хореографии с другими видами искусств поднимается в диссертационных исследованиях Е. В. Аверьяновой, Д. П. Бернадской, А. В. Плохова.

Отдельные примеры взаимодействия хореографии с другими традиционными искусствами рассмотрены в трудах искусствоведов А. А. Соколова-Каминского, И. В. Яснец, Ван Сяодань. Изучение закономерностей диалога хореографии с другими видами искусства необходимо проводить с учетом постмодернистской парадигмы, представленной в исследованиях Ю. Б. Борева, Н. Б. Маньковской.

Одним из важнейших компонентов художественной структуры хореографического произведения является музыка, которой посвящены работы Ю. Б. Абдокова. Особую значимость для исследования представляют труды Н. А. Ювченко и Р. Б. Смольского, в которых выявлены закономерности интеграции хореографии и музыкального театра.

Хореография как вид искусства обладает средствами художественной выразительности, которые отличают ее от других видов искусства. Выразительные средства хореографического искусства включают в себя движения, пространственную композицию, пантомиму, позы, жесты, мимику, сценические декорации, освещение, костюмы, реквизит и т.д. Среди всех средств выразительности хореографии особое значение имеют танцевальные движения. Движение – фундамент хореографического искусства. В танце движения согласованы, часто рафинированы и облагорожены, создаются с учетом особенностей характеров и эмоций персонажей постановки, а также соответствуют требованиям определенной сцены действия. Танец сохраняет

основные черты своих движений-первообразов из жизни, обладает самостоятельной функцией и эстетической ценностью. Для выражения основных эмоций, танцевальные движения обладают транснациональными и транскультурными общими чертами. Например, мягкие и плавные – изображают настроение спокойствия и умиротворенности; быстрые скачущие – передают веселое возбужденное настроение; взволнованные размашистые – раскрывают сумятицу в мыслях персонажа и беспокойный характер. В современном танце движения используются для передачи внутренних эмоций человека.

При создании хореографического произведения постановщик средствами художественной выразительности не просто рассказывает историю, а максимально погружает в нее зрителя. В создании предлагаемых обстоятельств, атмосферы, в которых разворачивается сюжет, участвует искусство сценографии, а именно – освещение, реквизит, костюмы и т.д. Например, использование сценических декораций расширяет ощущение пространства на сцене; применение освещения выполняет функцию разделения сцены и зрительного зала, обеспечивает переход между эпизодами, фрагментами постановки; костюмы и реквизит усиливают изобразительный характер сценических картин. Все сценические выразительные средства должны быть согласованными и едиными, только в этом случае они могут сообща служить выражению содержания и эмоций хореографического произведения. В случае отсутствия единой концепции пространственной композиции сцены другим выразительным средствам будет недоставать логических связей, и они будут выглядеть хаотичными и избыточными, оказывая серьезное влияние на художественную выразительность танца. Поэтому пространственная композиция танца не только является базовым выразительным средством танца, но и согласует все прочие средства, делая их более выразительными.

Методологическую основу диссертационного исследования составляют специальные методы научного исследования: *диахронно-синхронный метод* позволил выявить наиболее устойчивые во времени выразительные средства хореографического искусства; *метод исторической реконструкции* дал возможность на основе имеющихся эмпирических данных выявить, описать и проанализировать этапы развития выразительных средств хореографии. С помощью комплекса таких методов, как *метод компаративного анализа и историко-сравнительный метод*, были найдены сходства и отличия в применении художественных приемов в хореографии и других видах искусства в различные периоды.

В разделе 1.2 «Понятие диалога искусств и специфика художественной выразительности хореографии» теоретически обосновываются содержательные характеристики диалога искусств и выявляется специфика средств художественной выразительности хореографии.

Диалог является распространенным явлением повседневной человеческой жизни, это самое непосредственное и эффективное средство для обмена мыслями и чувствами. Диалог как предмет теоретического исследования сформировался во второй половине XIX в. в литературоведении. Теория диалога развивалась благодаря

исследованиям М. М. Бахтина, Мартин Бубера, Ханс-Георг Гадамера и Робин Джордж Коллингвуда и др. Идея диалога пронизывает всю онтологию М. М. Бахтина. Вслед за развитием общества понятие диалога стало более широким, диалог стал важным методом обмена мыслями и чувствами, поиска пути развития в политике, экономике, культуре, искусстве и прочих областях.

Художественный диалог в истории развития искусства существует как явление сравнения, интеграции и заимствования между различными видами искусства в целом и дифференциации его отдельных видов. Теория диалога в искусстве основывается на теоретических исследованиях М. М. Бахтина. Художественный диалог включает в себя шесть основных категорий.

Во-первых, это диалог между различными видами искусства, т.е. диалог между музыкой, танцем, живописью, архитектурой, скульптурой, литературой, кино и театром. Эти отношения диалога установились вслед за дифференциацией видов искусства, их обособлением и развитием. Например, в первобытную эпоху танец и музыка, возможно, были двумя элементами одного вида искусства. Однако вслед за постепенным совершенствованием их собственных художественных форм танец и музыка начали разделяться, все более выделялись их собственные художественные особенности, и после становления независимыми видами искусств между ними стали устанавливаться отношения диалога. В процессе диалога между ними музыка заимствовала ритмы танца и формировала новую музыкальную форму – танцевальную музыку, а танец заимствовал симфоническое мышление из музыки для обогащения хореографических выразительных методов и развития нового метода хореографического творчества – симфонической хореографии. В начале XX века в диалоге между танцем и живописью родилась новая художественная форма танца – экспрессионистский танец. Таким образом, каждый вид искусства пытается найти в прочих видах художественные элементы, способствующие его собственному развитию, поэтому между любыми двумя видами искусства в различной степени существуют отношения диалога.

Во-вторых, это художественный диалог между различными регионами, народами, государствами. Отношения диалога между различными видами искусства могут возникнуть как в рамках одного народа, одной страны, так и между различными народами, странами, регионами.

Диалог между различными художественными стилями, направлениями, течениями, средствами, принципами выражается в формировании новых стилей, школ, течений, средств в контексте развития истории мирового искусства. Однако в наше время стремительная скорость создания новых направлений приводит к сложности в выявлении истинных связей между ними. Например, современный балет является продуктом сочетания современного танца и классического балета. В XX в. возникли чечетка, стрит-дэнс, хип-хоп, брейк-данс, джазовый танец и другие разновидности танцевального искусства, а в результате диалога между ними происходит рождение новых направлений и хореографических течений.

Диалог искусства с наукой. Развитие любого вида искусства неизбежно

сопряжено с укреплением связей с науками. В современную эпоху искусствоведение налаживает широкий и глубокий диалог с такими отраслями науки, как философия, эстетика, психология, социология, религиоведение, археология, математика, физика. Например, в танце – это хореографическая психология, хореографическая археология, хореографическая эстетика, в музыке – музыкальная акустика, музыкальная психология, электронная музыка, в изобразительном искусстве – анатомия, материаловедение, структурная механика и др. Все это является результатом аккумуляции в искусстве достижений естественных наук в процессе диалога с ними.

Диалог между деятелем искусства и публикой. При помощи художественного языка артист выражает собственные мысли и чувства, транслируя их посредством художественного произведения. Реакция публики на передаваемые через произведение эмоции и мысли автора может заключаться даже в простой оценке «нравится» – «не нравится» или понимание – непонимание, однако уже это является подтверждением наличия диалога между деятелем искусства и публикой.

Художественный диалог не ограничивается какой-либо категорией, а может одновременно аккумулировать в себе сразу несколько его видов. Например, процессу осуществления диалога между китайским танцем и западной музыкой зачастую сопутствует одновременный диалог китайских и западных художественных стилей, который становится возможным из-за различий философских концепций, социальных систем и культур.

Глава 2 «Музыкальная поэтика хореографического искусства» состоит из двух разделов и исследует диалог музыки и хореографического искусства.

В разделе 2.1 «Принципы взаимодействия музыки и хореографии» даны качественные характеристики, определяющие принципы взаимодействия музыки и хореографического искусства.

Отличия между хореографическим и музыкальным искусством заключаются в разнице между их художественным языком. Основными компонентами, формирующими музыкальное произведение, являются ритм, мелодия, лад, тембр, гармония, структурная форма, которые организуют различные ноты в музыкальное звучание. Хореография в свою очередь представляет собой комплексную художественную форму, основанную на эстетически оформленных движениях человеческого тела, в которой в качестве вспомогательных средств выступают ритм, композиция, синтезируется музыка, сценография, создание костюмов и другие виды искусства. Кроме того, отличия заключаются в художественных формах хореографии и музыки.

Музыка, воспринимаемая на слух, делает упор на особенности изменения звучания, которое развивается исключительно во времени. Хореография обладает последовательным процессом развития, как во времени, так и в пространстве (воспринимается и зрительно, и на слух), поэтому базируется на визуальном комплексном сценическом впечатлении. Данный факт предопределяет их неизбежно разные пути развития и объясняет присутствие собственных средств выразительности.

Общность между музыкой и хореографией заключается в аккумуляции человеческих чувств и эмоций, выражаемых в художественном содержании произведений, а также в наличии у обоих искусств ритма.

Хореография является визуальным образом музыки, а музыка представляется звуковым содержанием хореографии. Вне зависимости от того, речь идет о простых ритмических формах предыдущих эпох или о звучании современных крупных симфонических оркестров, музыка постоянно следует в своем развитии за хореографией. Она становится звуковым толкованием танцевальных движений, духовной поддержкой и их аудиальным дополнением, а хореография обеспечивает музыке визуализированный образ и пространственную динамику. Кроме того, под влиянием хореографии музыкальные произведения становятся более образными и легкими для восприятия, танец же, благодаря направляющей роли музыкального ритма и атмосфере, создаваемой его звучанием, приобретает еще большую выразительность.

В разделе 2.2 «Симфонический метод как средство выразительности музыки и хореографии» обоснован и проанализирован симфонический метод как общее средство художественной выразительности музыки и хореографии.

Сущность диалога между хореографией и музыкой заключается в диалоге между хореографическим и музыкальным мышлением, результатом которого является взаимное заимствование художественного языка и способа генерирования идей другой стороны, что формирует новые подходы к созданию произведений и средства выразительности. Диалог между хореографией и музыкой предполагает не столько обмен выразительными средствами, сколько взаимодействие мышлений в этих двух искусствах. Одним из наиболее успешных результатов такого диалога является использование симфонического метода при создании новых произведений. Хореографическое мышление тесно объединяет в единое целое движения, ритм, пространственную композицию и прочие художественные средства, чтобы выразить сложные чувства и эмоции. Так же музыкальное мышление может быть реализовано только путем комплексного сочетания мелодии, ритма, ладотональности, гармонии, полифонии, тембра, музыкальной формы и других выразительных средств музыки. Поэтому художественный язык – это не только орудие, используемое мышлением, но и носитель, в котором мышление реализуется. Сущность диалога танца и музыки заключается во взаимодействии мышлений, а инструментом этого взаимодействия и носителем результата являются их художественные языки.

Во второй половине XVIII века благодаря композиторам Венской классической школы постепенно сформировалось и оформилось симфоническое мышление, особенно полно проявившее себя в произведениях Й. Гайдна, В.А. Моцарта и Л. ван Бетховена. Эти композиторы создавали произведения крупных музыкальных форм (симфонии, симфонические поэмы, симфонические музыкальные картины), которые стали базовым условием реализации симфонического музыкального мышления. Непосредственно путем заимствования хореографией принципов симфонического мышления и была рождена симфоническая хореография. Однако

заимствование музыкального мышления в танце изначально отражалось не на приемах развития танца, а в симфонической направленности балетной музыки. Хотя хореографы проводили смелые новаторские изменения в различных областях балета, но до эпохи романтического балета (конец XVIII века) они не осознавали важную роль музыки по отношению к балету, что привело к второстепенному значению музыки, использованию ее лишь в качестве ритмического аккомпанемента.

Симфоническая хореография представляет собой универсальный способ наиболее полного раскрытия художественного замысла с помощью симфонических принципов музыкального развития. В процессе взаимодействия музыкальное мышление оказывает большое влияние на хореографическое. Последовательное и целеустремленное раскрытие художественного замысла хореографического произведения может осуществляться благодаря симфоническому методу – одному из результатов диалога между хореографией и музыкой. Симфоническое мышление хореографии подразумевает в процессе творчества использование языка симфонической музыки, благодаря которой художественный замысел танцевального произведения строится на заимствованных у музыки симфонических принципах развития (подражании, противоборстве, взаимодополнении и преобразовании тем и тематических элементов и т.д.).

Композиторы начали применять симфонические принципы развития в написании музыки для балета только с середины XIX в. Первая попытка была предпринята французским композитором А. Аданом (1803–1856), написавшим музыку к балету «Жизель» (1841). А. Адан наделил каждого главного героя балета собственной музыкальной темой, а также применил творческие приемы развития музыкального мотива и полифонии для вариаций в развитии основной темы. А. Адан предвосхитил направление развития музыки для балета, но в полной мере использовал симфоническое мышление в музыке для балета П. И. Чайковский (1840–1893). Музыка в балетах этого композитора не только играла главную роль в создании образов, но и стала важной составной частью балета, реализовав единство музыки и драматической композиции.

Начало становления симфонического танца было положено во второй половине XIX в., когда знаменитые русские хореографы М. И. Петипа (1818–1910) и Л. И. Иванов (1834–1901) в отдельных сценах своих постановок стали обращаться к методу симфонического танца. Симфонический танец – это не просто реализация симфонической музыки в танце. Если хореограф уделяет внимание только простому сочетанию танца и музыки в аспекте внешних ритмических форм и приемов развития основных тем, но не следит за внутренней эмоциональной основой и тесными связями с драматургией, это не только не будет являться симфоническим танцем, но и не будет представлять собой танец в истинном смысле это слова.

В середине XX века хореографы Дж. Баланчин (1904–1983) и Ю. Н. Григорович (род. 1927 г.) в полной мере использовали в своих произведениях симфоническое мышление, что обогатило приемы развития танца и воплотило единство танца, музыки и драматургии, положило начало новой эпохе

симфонического танца. Так, Дж. Баланчин для создания балета «Концерт Вагоссо» (1941) использовал музыкальное произведение И. С. Баха «Концерт ре мажор для двух скрипок». В балете хореограф не соединял хореографические фрагменты единым сюжетом, а выстраивал соответствующие темы танцев в соответствии с основными темами многоголосия, созданного композитором. Он применял музыкальный прием канона, благодаря чему добивался развития хореографических тем путем постоянного взаимного подражания. Полифонические партии музыки, знаки пауз и сложные изменчивые музыкальные ритмы динамично раскрывались посредством движений танцоров.

В музыке при помощи противопоставления ритма, динамики, регистра, тембра, звукоизвлечения и направления мелодии подчеркивается независимость вокальной линии, а в танце при помощи противопоставления ритма, пространства, амплитуды движений, костюма, освещения и направления движения усиливается антагонизм между хореографическими группами. Имитация полифонической хореографической структуры в основном использует метод канона из музыки. Канон представляет собой прием имитации в полифонической музыке, особенностью которого является то, что последующая линия имитирует предшествующую линию в соответствии с определенной задержкой во времени, что формирует переливчатый, связный эффект имитации. Выделяют варианты имитаций – полная и инверсная, расширенная и суженная, ритмическая и свободная. В хореографии между танцевальными мотивами может применяться любой из представленных способов. Так как танец является пространственно-временным искусством, то временной интервал в приеме канона также может быть расширен пространственным интервалом, что создает объемный пространственно-временной эффект имитации.

В творчестве китайских хореографов музыка занимает все более значимый статус и все больше начинает осознаваться важность музыки в танце. Хореограф Чжан Шоухэ (род. 1959 г.) создал балет «Стела без надписей» с использованием симфонической хореографии, где он обратился к творческому мышлению симфонической музыки, отразив в танце ритм музыки, ее мелодию, форму, превратив музыкальную партитуру в динамическое искусство человеческого тела и реализовав единство музыки и танца в композиции и настроении произведения. Среди белорусских балетов успешный пример использования симфонической хореографии представляет балет «Страсти (Рогнеда)» (1995), поставленный хореографом В. Н. Елизарьевым (род. 1947 г.). Использование методов симфонической хореографии усиливает художественную выразительность танца, делает более разносторонними приемы изображения внутреннего мира персонажей, становится новой силой в развитии хореографического искусства, позволяет подчеркнуть художественную выразительность хореографического искусства, придавая новый импульс для его развития.

В Главе 3. «Особенности изобразительных возможностей хореографического искусства» рассматривается диалог хореографии и изобразительного искусства и выявляется влияние китайского традиционного

изобразительного искусства на формирование средств художественной выразительности китайского танца, а также характеризуется значение живописного экспрессионизма для развития изобразительности хореографического искусства.

В разделе 3.1 «Диалог хореографии и изобразительного искусства» выявляются особенности взаимодействия танца и изобразительного искусства.

Позы человеческого тела, являясь неотъемлемыми выразительными элементами танца, еще в древнегреческих скульптурах были основным объектом для скульптора. Танец считается подвижной скульптурой, а скульптуру называют застывшим танцем, что подчеркивает изобразительный характер обоих искусств.

Танцоры черпают вдохновение в произведениях изобразительного искусства. Например, итальянский танцор К. Блазис (1803–1878) изобрел «аттитюд», который считается одной из стандартных поз классического балета. Эта поза непосредственно основывается на скульптуре «Меркурий» (1580) итальянского скульптора Джованни Да Болонья (1529–1608).

Русский танцор В. Ф. Нижинский (1890–1950) для создания «Послеобеденного сна Фавна» проводил исследовательскую работу в музеях, и стимулом для него стали формы человеческих тел в скульптуре и живописи Древней Греции. На данной основе он создал набор уникальных по стилю и классических по простоте, танцевальных поз и движений.

В Китае хореографы исследуют и восстанавливают характерные особенности поз и движений классического китайского танца по древним картинам и скульптурам. Китайский балет «Цветочный дождь на Шелковом пути» (1979) основан на фресках и скульптурах Дуньхуанских пещер, а поза «летающей феи с перевернутой пипы» из фрески стала классической для женских персонажей в балете. Опера-балет «Звон колоколов» (1983) была создана танцорами по хореографическим образам древнего китайского памятника культуры «Картины сбора тутовых листьев». Позы и формы в балете «Душа терракотовых воинов династии Цинь» (1984) были созданы по формам скульптур терракотовой армии в гробнице императора Цинь Шихуанди.

Деятели изобразительного искусства также зачастую используют позы танца в своем творчестве. Французский скульптор и художник Огюст Роден (1840–1917) был глубоко увлечен позами современного танца и танцевальными движениями, что зародило у него интерес к танцу модерн. По мотивам творчества таких танцоров, как Луи Фюллер (Loïe Fuller) и Айседора Дункан (Isadora Duncan), он создал серию живописных и скульптурных работ под названием «Движения танца» (Dance Movements). В этих произведениях О. Роден вышел за рамки традиционных эстетических представлений: опустил все внешние детали танцующего (костюм, лицо, мимику, прическу и т.д.), оставив лишь самый важный элемент танца – позу. Позы в скульптуре и танце имеют свои собственные художественные принципы и эстетические стандарты. И хореография, и изобразительное искусство обладают кинетическим потенциалом. Позы танца представляют собой одни из внутренних движущих сил саморазвития танца, застывшая на миг поза совсем не означает прерывания танца – это концентрация предыдущего движения и подготовка к

следующему, уменьшенная копия и предвестие движения. Выразительная форма произведений изобразительного искусства статична, но содержание, передаваемое произведением, может быть подвижным. Во многих произведениях изобразительного искусства, где объектом изображения является человек, по позе человеческой фигуры можно судить о состоянии в предшествующую секунду, а также предполагать, какие изменения произойдут с этой позой в следующий миг. Так, к примеру, скульптурное произведение «Дискобол», созданное древнегреческим скульптором Мироном (примерно 480–440 гг. до н.э.), представляет собой крепкого юношу в процессе метания диска. Момент, когда диск достигает своей наивысшей точки движения и готов вылететь в следующий миг, пронизан ощущением движения и ритма.

Схожесть кинетического потенциала в хореографическом и изобразительном искусствах еще более ярко выражена в китайской каллиграфии, которая представляет собой абстрактную конструкцию, состоящую из сочетания линий и обладающую направленностью и подвижностью. Линия является основой формирования иероглифа, она статична, но при анализе направлений и траектории линий можно обнаружить, что в линии скрыт ритм, энергия и кинетический потенциал: она то движется, то застывает, бывает и легкой, и массивной, и стремительной, и плавной, поднимается перед тем, как устремиться вниз, и поворачивает вправо, чтобы затем уйти влево. В свою очередь, китайский танец обладает схожими линейными особенностями, и вместе с тем он делает акцент на точке начала, направлении движения и конечной точке линий и энергии. Кинетический потенциал в китайском танце проявляется не только в позах танцовщиков, но также и в траектории их движений.

Раздел 3.2 «Влияние изобразительного искусства на формирование средств художественной выразительности танца»

В традиционном китайском изобразительном искусстве простые и лаконичные линии создают пространство художественного полотна, чтобы оставить больше места для фантазии зрителя. Форма и настроение создают позы и движения танца, мир идей воплощает общую пространственную композицию хореографического произведения (включая пространство картины и пространство воображения), построенную артистом с высоты эстетической понимания заявленной идеи.

Современный китайский дуньхуанский танец напрямую связан с изображением поз на дуньхуанских фресках. После исследований фресок, включая формы кривых линий тел, угол наклона туловища, степень изогнутости рук, формы пальцев, напряженности бедер, высоты подъема ног, подъема пальцев ног, вплоть до реквизита (музыкальных инструментов), костюмов и украшений, танцоры вложили свою душу в создание классического китайского танца. Основоположник дуньхуанского танца профессор Гао Цзиньжун (род. 1935 г.) в своих собственных произведениях использует позы с дуньхуанских фресок, причем уделяет большое внимание проявлению характерной особенности в виде кривой «S», чем достигается визуальное единство с изображением.

В первом китайском классическом балете «Цветочный дождь на Шелковом пути» большинство поз и коллективные фигуры танца происходят из дуньхуанских фресок, классическая поза главной героини «играя на перевернутой пипе» стала характерной классической позой всего балета. Благодаря этим фигурам танца, совместившим в себе форму и содержание, характерная черта в виде S – образной кривой с дуньхуанских фресок обрела свое проявление в наилучшем виде.

Линия движений танцора тесно связана с линейными особенностями китайского изобразительного искусства. Различные линии движений в пространстве могут передавать различные чувства и эмоции. Например, движения с прямыми линиями передают мощь и силу, а ломаные линии в форме буквы «S» передают зрителю ощущение беспокойства. Линии движений в пространстве танца должны служить построению мира идей и передаче главной темы, совместно с движениями формируя картинку танца.

Китайская каллиграфия также оказала огромное влияние на пространственную композицию современного китайского танца. Эстетические особенности стиля «цаошу» проявляются как линиях движений, так и в картинке современного танца.

Пространственная композиция изобразительного искусства также оказывает влияние на картинку танца. Под воздействием даосской доктрины «инь-ян» пространственная композиция изобразительного искусства выражает два базовых принципа: «равновесие» и «противопоставление». Принцип равновесия подчеркивает целостность и симметрию картины, в его фокусе находится центр картины и ось симметрии. В аспекте психологии художественные образы, занимающие небольшое пространство на картине и формирующие противостояние и баланс с образами, занимающими большее пространство, могут привлечь больше зрительского внимания.

На выразительные приемы китайского танца глубокое влияние оказала традиционная китайская монохроматическая живопись. Произведение «Свиток», представленное Шэнь Вэем (р.1968 г.) на церемонии открытия Олимпийских игр в Пекине в 2008 г., представляет собой классический пример использования китайской монохроматической живописи в танце. На руках танцоров были надеты перчатки, смоченные тушью, и одновременно с исполнением современного танца на огромном полотне они создали одну большую картину тушью.

Идеи экспрессионизма в живописи оказали значительное влияние на определение сущности хореографического искусства в европейской культуре. При помощи заимствования художественных идей и изобразительных методов экспрессионистской живописи хореографы создали новую художественную форму танца – современный танец (также именуемый как «экспрессионистский танец»). Художественную концепцию экспрессионизма перенес из изобразительного в хореографическое искусство теоретик танца Рудольф Лабан (1879–1958), которого называют основоположником современного танца. Он считал, что между танцем и прочими видами искусства существуют лишь внутренние связи, однако не стоит чрезмерно полагаться на музыкальный ритм и драматическую композицию, это и не

пантомима, производная от сюжета в лирике. Танец должен быть полностью оторванным от ограничений музыки, драмы и литературы абсолютно свободным искусством, самый основной метод выражения в танце происходит из внутреннего ритма движений тела и его пространственных и динамических составных частей».

В качестве хореографа Р. Лабан создал ряд хореографических произведений с ярко выраженными чертами экспрессионизма: «Победа жертвы» (1916), «Игрок» (1917), «Призрачный образ» (1922), «Мерцающие ритмы» (1925), «Титан» (1927), «Терпсихора» (1925), «Шутовское зеркало» (1926) и др. Немецкая танцовщица и хореограф Мэри Вигман, на основе теории Лабана, при помощи танца сделала новый шаг в толковании внутренней сущности экспрессионизма. При помощи концепции экспрессионизма она использовала танец без звуков или с аккомпанементом ударных, чтобы выразить движениями человеческого тела этот сложно передаваемый чувственный опыт.

Идеи экспрессионизма в живописи не только оказали влияние на танцов в аспекте эстетического осознания танца и творческого мышления, но и вместе с тем побудило танцов осуществлять поиски и использовать новые изобразительные методы танца. Исполнители экспрессионистского танца считали, что передача внутренних эмоций является исходной точкой всех изобразительных методов в танце.

Немецкая танцовщица и хореограф Мэри Вигман, которая также считается родоначальницей современного танца, была ученицей Р. Лабана, унаследовавшей и воплотившей на практике его теорию танца. На основе данной теории она при помощи танца сделала новый шаг в толковании внутренней сущности экспрессионизма.

Стремительное развитие экспрессионистского танца привело к изменению отношений между современным танцем и балетом от взаимоотношения к сотрудничеству, что породило новый стиль танца – экспрессионистский балет (современный балет).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основные научные результаты диссертации

1. Художественный диалог представляет собой закономерный художественный процесс взаимодействия и заимствования, возникающий в результате развития искусства. Благодаря художественному диалогу не только расширяются творческие идеи, обогащаются средства художественной выразительности, но одновременно формируются новые художественные стили и направления, открываются новые тенденции развития искусствознания и сферы исследований, стимулируется развитие искусства. Художественный диалог не приводит к объединению различных видов искусства и утере ими собственной художественной ценности. Все виды искусства приобретают большую содержательность и стимулы развития, однако каждый вид сохраняет свою независимость, открытость и целостность, которые не могут быть замещены прочими видами искусства [3, 4, 5, 6, 7].

2. Средствами художественной выразительности являются конкретные методы и приемы, используемые в процессе творчества деятелями искусства для создания художественных образов, выражения чувств и настроения. Формирование любого произведения искусства неразрывно связано с применением средств художественной выразительности, которые находятся в диалектических отношениях с содержанием произведения и передают его с максимальной точностью путем трансляции чувств и настроений авторов. Выразительные средства хореографического искусства включают в себя движения, пространственную композицию, пантомиму, позы, жесты, мимику, сценические декорации, освещение, костюмы, реквизит и т.д. В процессе наслаждения хореографическим произведением помимо цельных художественных образов внимание зрителей сосредотачивается на разнообразных средствах художественной выразительности [1, 10, 11].

3. Отличия между хореографическим и музыкальным искусством заключаются в разнице их художественных языков. Основными компонентами, формирующими музыкальное произведение, являются ритм, мелодия, лад, тембр, гармония, структурная форма, которые организуют различные ноты в музыкальное звучание. Хореография в свою очередь представляет собой комплексную художественную форму, основанную на эстетически оформленных движениях человеческого тела, в которой в качестве вспомогательных средств выступают ритм, композиция, синтезируется музыка, сценография, создание костюмов и другие виды искусства. Общность между музыкой и хореографией заключается в аккумуляции человеческих чувств и эмоций, выражаемых в художественном содержании произведений, а также в наличии у обоих искусств ритма.

Хореография является визуальным образом музыки, а музыка представляется звуковым содержанием хореографии. Вне зависимости от того, речь идет о простых ритмических формах предыдущих эпох или о звучании современных крупных симфонических оркестров, музыка постоянно следует в своем развитии за хореографией. Она становится звуковым толкованием танцевальных движений, духовной поддержкой и их аудиальным дополнением, а хореография обеспечивает музыке визуализированный образ и пространственную динамику. Кроме того, под влиянием хореографии музыкальные произведения становятся более образными и легкими для восприятия, танец же, благодаря направляющей роли музыкального ритма и атмосфере, создаваемой его звучанием, приобретает еще большую выразительность.

Диалог между хореографией и музыкой предполагает не столько обмен выразительными средствами, сколько взаимодействие мышлений этих двух искусств. Одним из наиболее успешных результатов такого диалога является использование симфонического метода при создании новых произведений. Симфоническое мышление хореографии подразумевает в процессе творчества использование языка симфонической музыки, благодаря которой художественный замысел танцевального произведения строится на заимствованных у музыки симфонических принципах

развития (подражании, противоборстве, взаимодополнение и преобразование тем и тематических элементов и т.д.).

Использование симфонического мышления в музыке для балета представляет собой явление, обладающее глубоким прогрессивным значением, его суть заключается в использовании выдающихся успехов музыкального творчества в написании балетной музыки. Это не только не нарушает хореографическую сущность балета и его характерные черты, но наоборот, делает связи между танцем и музыкой еще глубже [1, 4, 8, 12].

4. В живописи и скульптуре, китайской каллиграфии, линия является ключевым изобразительным средством. Линия движений танцора тесно связана с линейными особенностями китайского изобразительного искусства. Статичная кривая в форме буквы «S» оказывает глубокое влияние на позы и движения классического танца, в процессе незаметного воздействия она также играет определенную роль в построении линий движений в пространстве танца, поэтому в классическом китайском танце преимущественно используются линии движений в виде кривых линий или круга, что выражает мир идей легкости, скругленности и нежности. Различные линии движений в пространстве могут передавать различные чувства и эмоции. Пространственная композиция изобразительного искусства также оказывает влияние на картинку танца. Под воздействием даосской доктрины «инь-ян» пространственная композиция изобразительного искусства выражает два базовых принципа: «равновесие» и «противопоставление». Принцип равновесия подчеркивает целостность и симметрию картины, в его фокусе находится центр картины и ось симметрии. В аспекте психологии художественные образы, занимающие небольшое пространство на картине и формирующие противостояние и баланс с образами, занимающими большее пространство, могут привлечь больше зрительского внимания. Деятели традиционного китайского изобразительного искусства сделали выстраивание мира идей основным путем для выражения главной темы произведения, поэтому традиционное китайское изобразительное искусство обладает такой очевидной особенностью, как идейная свобода. Простые и лаконичные линии создают пространство художественного полотна, чтобы оставить больше места для фантазии зрителя. Форма и настроение создают позы и движения танца, мир идей воплощают общую пространственную композицию хореографического произведения (включая пространство картины и пространство воображения), построенную артистом с высоты эстетического понимания заявленной идеи.

Живопись экспрессионизма отображала поиски художников в отношении человеческих чувств и внутреннего мира, а также содержала в себе скептицизм, переоценку и протест против актуальной жизни общества. Художники экспрессионизма установили свободу и независимость индивидуального духа и вместе с тем направили людей к более глубокому пониманию смысла жизни. Поэтому живопись экспрессионизма занимает чрезвычайно важное место в истории европейского искусства XX века. Идеи экспрессионизма оказали глубокое влияние на пути развития хореографического искусства не только в Европе, но и во всем мире,

стимулировали создание новой формы хореографического искусства – экспрессионистского танца. Благодаря старательным поискам и практике танцоров экспрессионистский танец постепенно принял очертания завершенной теоретической системы с научными методами упражнений и свежими хореографическими изобразительными методами. Идеи и концепции экспрессионистского танца, его научные методы упражнений по-прежнему наследуются и развиваются современными танцорами, экспрессионистский танец XX века стал современным танцем с присущими ему богатым идейным и философским содержанием, развитыми формами, разнообразием стилей [2, 4, 9, 10].

Рекомендации по практическому использованию результатов

Основные результаты диссертационного исследования внедрены и используются в процессе преподавания ряда дисциплин искусствоведческого цикла: «Теория, методология и историография искусствоведения», «История искусств: театральное искусство» «История искусств: изобразительное искусство», в учреждении образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», о чем свидетельствуют имеющиеся 3 акта о практическом использовании результатов исследования от 16.12.2018, 12.05.2019, 16.12.2019.

Положения и выводы представленного исследования могут быть использованы при создании общих и специальных курсов, учебно-методических пособий, лекционных материалов по истории и теории хореографического искусства, искусству балетмейстера (композиции и постановке танца), по теории и практике современного хореографического исполнительства.

Результаты исследования могут стать оригинальным направлением в развитии хореографического искусства, предназначенным для расширения диалога искусств, обогащения средств художественной выразительности различных видов искусств за счет их взаимодействия и взаимовлияния.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ СОИСКАТЕЛЯ

Статьи в научных рецензируемых журналах

1. Чжао, Сяюй. Влияние музыки на развитие средств выразительности хореографии / Сяюй, Чжао // Родные слова. – 2017. – № 3. – С. 92–95.
2. Чжао, Сяюй. Проявление линейности в изобразительном и хореографическом искусстве Китая / Сяюй, Чжао // Вести Института современных знаний. – 2017. – № 4. – С. 67–71.
3. Чжао, Сяюй. Специфика взаимодействия хореографического и экранного искусства / Сяюй, Чжао // Вести Института современных знаний. – 2018. – № 1. – С. 65–69.
4. Чжао, Сяюй. Презентация экспрессионистических приемов живописи и музыки в хореографическом искусстве / Сяюй, Чжао // Искусство и культура. – 2018. – № 1 (29). – С. 32–36.
5. Чжао, Сяюй. Монтаж как выразительное средство в хореографическом искусстве. / Сяюй, Чжао // Вестник БГУКИ. – 2018. – № 2. – С. 111–117.
6. Чжао, Сяюй. Художественный диалог как фактор развития искусства / Сяюй, Чжао // Родные слова. – 2019. – № 1. – С. 92–94.

Статьи в научных сборниках

7. Чжао, Сяюй. Роль диалога с культурно-историческими и художественными эпохами прошлого в развитии хореографического искусства: (на примере сайнайму) / Сяюй, Чжао // Аўтэнтнычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, ўспрымання: (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі): зб. навук. прац удзельнікаў X Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 29 красавіка – 1 мая 2016 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў [і інш.]. – Мінск, 2016. – С.131–132.
8. Чжао, Сяюй. Отличия и общность танца и музыки / Сяюй, Чжао // Культура: открытый формат – 2016: сб. науч. ст.; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. Гос. ун-т культуры и искусств; [сост.: Т. Н. Бабич, Д. В. Бриткевич, А. И. Гурченко]; ред. сов.: В. Р. Языкович (председатель) [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2017. – С. 402–406.
9. Чжао, Сяюй. Значение взаимодействия изобразительного искусства и хореографии в возрождении и развитии китайского классического танца / Сяюй, Чжао // Особенности работы хореографа в современном социокультурном пространстве: сб. науч. ст. – Киев : НАКККИМ, 2017. – С.75 –78.
10. Чжао, Сяюй. Значение вспомогательных средств выразительности в китайском народном танце / Сяюй, Чжао // Аўтэнтнычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, ўспрымання: (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі): зб. навук. прац удзельнікаў XII Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 27–29 красавіка 2018 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў [і інш.]. – Мінск, 2018. – С. 153–154.

Материалы научных конференций

11. Чжао, Сяюй. Вклад Ф. В. Лопухова в развитие средств выразительности хореографического искусства / Сяюй, Чжао // Новые горизонты – 2016: сборник материалов III белорусско-китайского молодежного инновационного форума (Минск, 29–30 ноября 2016 г.) / Белорусский национальный технический университет. – Минск, 2016.– С. 292–293.

12. Чжао, Сяюй. Особенности проявления музыкальности в творчестве китайских балетмейстеров / Сяюй, Чжао // Навуковы пошук у сферы культуры і мастацтва : матэр. навук. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу БДУКМ, прысвеч. Году культуры ў Рэспубліке Беларусь, Мінск, 24 лістап. 2016 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: Ю. П. Бондар (старш.) [і інш.]. – Мінск : БДУКМ, 2018. – С. 568–572.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКМ

РЕЗЮМЕ

ЧЖАО СЯОЮЙ

РАЗВИТИЕ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА ИСКУССТВ XX-XXI ВВ.

Ключевые слова: средства художественной выразительности, диалог искусств, хореография, изобразительное искусство, каллиграфия, музыка, симфонический метод.

Цель исследования: выявить особенности развития средств художественной выразительности хореографии в контексте диалога искусств XX-XXI вв.

Методы исследования: в диссертации использован комплексный подход в совокупности со специальными методами научного исследования: диахронно-синхронный метод; метод исторической реконструкции, метод компаративного анализа и историко-сравнительный метод.

Полученные результаты и их новизна: диссертация является первым в китайском и белорусском искусствоведении комплексным исследованием развития средств художественной выразительности в контексте диалога искусств XX-XXI века. В данном диссертационном исследовании впервые обосновано влияние диалога искусств на формирование специфики средств художественной выразительности хореографии; охарактеризована музыкальная поэтика хореографического искусства; выявлены особенности изобразительных возможностей хореографического искусства; на примере европейского и китайского хореографического искусства обосновано значение межкультурного диалога в развитии средств художественной выразительности хореографического искусства.

Рекомендации по использованию: результаты исследования могут быть источниковедческой и методологической базой для создания соответствующих разделов научных и учебно-методических изданий по истории и теории современного хореографического искусства, применяться в рамках выполнения искусствоведческих и научно-исследовательских программ.

Практическая значимость полученных результатов состоит в возможности их использования в практике работы учреждений социокультурной сферы, средних специальных и высших учебных заведений культуры и искусств, культурологических, музыкальных, художественных, хореографических факультетов гуманитарных университетов, в системе повышения квалификации педагогов и специалистов социокультурной сферы, в качестве материалов для разработки лекционных и практических занятий.

Область применения: компаративное искусствоведение, искусствоведение, культурология, хореография, художественное образование.

РЭЗІЮМЭ

ЧЖАО СЯОЮЙ

РАЗВІЦЦЕ СРОДКАЎ МАСТАЦКАЙ ВЫРАЗНАСЦІ ХАРЭАГРАФІІ Ў КАНТЭКСЦЕ ДЫЯЛОГА МАСТАЦТВАЎ ХХ-ХХІ ВВ.

Ключавыя словы: дыялог мастацтваў, сродкі мастацкай выразнасці, харэаграфія, выяўленчае мастацтва, каліграфія, музыка, сімфанічны метада.

Мэта даследавання: выявіць асаблівасці развіцця сродкаў мастацкай выразнасці харэаграфіі ў кантэксце дыялогу мастацтва ХХ-ХХІ вв.

Метады даследавання: у дысертацыі выкарыстаны комплексны падыход у сукупнасці са спецыяльнымі метадамі навуковага даследавання: дыяхронна-сінхронны метада; метада гістарычнай рэканструкцыі, метада кампаратыўнага аналізу і гісторыка-параўнальны метада.

Атрыманыя вынікі і іх навізна: дысертацыя з'яўляецца першым у кітайскім і беларускім мастацтвазнаўстве комплексным даследаваннем развіцця сродкаў мастацкай выразнасці ў кантэксце дыялогу мастацтваў ХХ-ХХІ века. У дадзеным дысертацыйным даследаванні ўпершыню абгрунтаван уплыў дыялогу мастацтваў на фарміраванне спецыфікі сродкаў мастацкай выразнасці харэаграфіі; ахарактарызавана музычная паэтыка харэаграфічнага мастацтва; выяўлены асаблівасці выяўленчых магчымасцяў харэаграфічнага мастацтва; на прыкладзе еўрапейскага і кітайскага харэаграфічнага мастацтва абгрунтавана значэнне міжкультурнага дыялогу ў развіцці сродкаў мастацкай выразнасці харэаграфічнага мастацтва.

Рэкамендацыі па выкарыстанні: вынікі даследавання могуць быць крыніцазнаўчай і метадалагічнай базай для стварэння адпаведных раздзелаў навуковых і вучэбна-метадычных выданняў па гісторыі і тэорыі сучаснага харэаграфічнага мастацтва, прымяняцца ў рамках выканання мастацтвазнаўчых і навукова-даследчых праграм.

Практычная значнасць атрыманых вынікаў заключаецца ў магчымасці іх выкарыстання ў практыцы работы ўстаноў сацыякультурнай сферы, сярэдніх спецыяльных і вышэйшых навучальных устаноў культуры і мастацтваў, культуралагічных, музычных, мастацкіх, харэаграфічных факультэтаў гуманітарных універсітэтаў, у сістэме павышэння кваліфікацыі педагогаў і спецыялістаў сацыякультурнай сферы, у якасці матэрыялаў для распрацоўкі лекцыйных і практычных заняткаў.

Галіна выкарыстання: кампаратыўнае мастацтвазнаўства, мастацтвазнаўства, культуралогія, харэаграфія, мастацкая адукацыя.

SUMMER

ZHAO XIAOYU

THE DEVELOPMENT OF THE MEANS OF ARTISTIC EXPRESSIVENESS OF CHOREOGRAPHY IN THE CONTEXT OF THE DIALOGUE OF ART OF THE XX-XXI CC.

Key words: dialogue of arts, means of artistic expression, choreography, fine arts, calligraphy, music, symphonic method.

Purpose of research: The aim of the study was to reveal the peculiarities of development of the means of artistic expressiveness of choreography in the context of the dialogue of art of the XX-XXI cc.

Methods of research: the thesis used an integrated approach in conjunction with the special methods of scientific research: diachronia-synchronous method; method of historical reconstruction, the method of comparative analysis and historical-comparative method.

The results and their novelty: the dissertation is the first comprehensive study of the development of means of artistic expression in the context of the dialogue of the arts of the XX-XXI century in Chinese and Belarusian art criticism. This dissertation research is the first to substantiate the influence of art dialogue on the formation of specific means of artistic expression choreography; characterized by musical poetics of choreography; peculiarities of visual possibilities of choreographic art; for example, European and Chinese choreographic art justifies the value of intercultural dialogue in the development of means of artistic expression of choreography.

Recommendations for use: the results of the study can be source and methodological basis for creating the relevant sections of scientific and educational publications on history and theory of contemporary choreographic art, can be applied in the framework of art criticism and research programs. The practical significance of the received results consists in possibility of their use in practice of work of establishments of social-cultural sphere of average special and higher educational institutions of culture and arts, cultural, musical, artistic, choreographic faculties of Humanities universities in the system of training teachers and specialists of social and cultural sphere, as materials for the development of lectures and practical exercises.

Field of application: comparative art history, art history, culturology, choreography, art education.

Научное издание

ЧЖАО СЯОЮЙ

**РАЗВИТИЕ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
ХОРЕОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА ИСКУССТВ XX-XXI ВВ.**

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.09 - теория и история искусства**

Подписано в печать 24.08.2020. Формат 60x84 1/16

Бумага офисная. Ризография.

Усл. печ. л. 1,51. Уч.-изд. л. 1,65.

Тираж 60 экз. Заказ 628.

Полиграфическое исполнение:

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

ЛП № 023340/456 от 23.01.2014.

Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.