

5. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Под ред. В.В. Бычкова. – М. : Российская политическая энциклопедия, (РОССПЭН), 2003. – 607 с.
6. Памятник Арно Бабаджаняну [Электронный ресурс]. – Минск, 2016. – Режим доступа : <http://www.alladolls.ru/gallery2/>. – Дата доступа : 15.10.2016.
7. Presse Release : Mosaïcultures Internationales Montréal 2013 presents positive results [Электронный ресурс]. – Минск, 2016. – Режим доступа : <http://www.mosaiculturesinternationales.ca/en/2013/11/2139/>. – Дата доступа : 11.10.2016.

ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРИЕМА «ЛЮ-БАЙ» В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ

Вэнь Жэнь

*аспирант кафедры белорусской и мировой художественной культуры
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

Аннотация. В статье рассматриваются развитие и особенности художественного приема «лю-бай», т.е. «пассивного» способа изображения пространства в живописи Китая. Автор раскрывает функции приема «лю-бай», опираясь на важные принципы китайской философской мысли и художественные представления народа.

Summary. The article discusses the development and features of the art method «Liu-Bai», i.e. the «passive» mode of spatial images in Chinese painting. The author reveals the function of method «Liu-Bai», on the basis of Chinese philosophical thought and artistic representations of people.

«Лю-бай» (незаполненное пространство), являясь основополагающим приемом рисования в китайской традиционной живописи, стал определяющим эстетическим началом в создании произведения. Пониманию данного художественного приема способствует точка зрения китайского исследователя Цзян Цзинь, который отмечает: «С эстетической точки зрения «пробелы» в китайской пейзажной живописи можно назвать «умышленными пустотами», «умышленными пробелами в туши» – это запланированные пробелы, стратегические пробелы. Они не зависят от фона объектов, а являются их обобщением в высшей степени, через основной сюжет они устремляют мысль к прекрасному» [8, с. 84].

Специфика художественного приема «лю-бай», т.е. «пассивного» способа изображения пространства в живописи позволяет рассматривать его с позиции определяющих функций.

1. *Контраст, ясно демонстрирующий основной сюжет.*

Под влиянием учения о дуализме в композиции китайской живописи внимание уделялось не только организации и расположению фигур, цветов, надписей-посвящений, печатей, но также особенное значение придавалось расположению по такому принципу порожденной в душе чистоты, как «без кисти – кисть, без туши – тушь» [7, с. 31]. Художники, приверженцы философского тезиса «все бытие рождается из небытия», не только вкладывали всю душу в изображение холмов и лощин, веточек и листочков, но также «собирали» все написанные элементы жизни природы в «лю-бай». Подобный прием позволял достигнуть эффекта, описываемого следующим образом: «пламя одной свечи пробуждает дух во всем теле» [1, с. 23].

Противопоставление черного и белого представляет собой особую форму выражения противопоставления пустого и полного, а также является неиссякаемым

источником притягательной силы китайской живописи. Мастер живописи Пань Тяньшоу (潘天寿, 1897–1971) говорил: «Пустота не только является яркой и существует, фактически, пустота – это сверкающий узор» [5, с. 45]. По мнению мастера, основными цветами китайской живописи являются черный и белый. Есть места на картине, где присутствует черный, нет мест, где присутствует белый. Белый – пустота, черный – наполнение. Взаимосвязь пустого и полного раскрывается через «присутствие пробелов». Картина, которая не содержит черного или белого, не может существовать. Черный без белого невнятен, белый без черного неясен. В древней монохроматической живописи не могли обойтись без белого фона. В учении школы Чань (школа китайского буддизма) говорится: «Цвет не отличается от пустоты, пустота не отличается от цвета, все реальное есть иллюзия, все иллюзорное есть реальность». Китайские художники старались превратить «пустоту на бумаге» в «пустоту на картине», «превратив весь лист бумаги в целостную картину» [6, с. 26].

2. *Через малое раскрывается многое, основная идея – углубление смысла произведения живописи.*

Исследователь Цзун Байхуа (宗白华, 1897–1986) однажды сказал: «Прием оставления пустот в китайской живописи уже не просто охватывает очертания всех явлений и всего сущего, а вошел внутрь всего сущего, является частью ясного пути, по которому движется все сущее. В картине переплетаются свет и тень, пустое и полное, взаимно отражая друг друга, формируя тем самым могучую идею туманного движения по волнам, словно настоящие горы и реки, которые мы видим своими глазами. Во всем этом присутствуют свет и тень, неровности, бездонное космическое пространство, но нет объемного реалистичного отпечатка, также в отличие от западной масляной живописи, где зритель словно смотрит на натуральную картину, здесь представлено сплошное блуждание мысли» [9, с. 102]. В то же время рождение основной мысли произведения представляет собой духовный опыт наибольшего проникновения субъекта в пространство картины. Только при наличии свободного, далекого и глубокого пространства появляется основная идея, ведущая к главным психологическим характеристикам познания через спокойствие, мягкость, уединение [10, с. 82]. Искусствовед Чжу Лянчжи (朱良志, род. 1955) убежден: «Тишина и пустота связаны между собой: тишина воздействует на слух, пустота воздействует на зрительное восприятие. Тишина может воздействовать на пустоту, а пустота может также усиливать атмосферу тишины» [12, с. 174]. Поэтому тишина «лю-бай», спокойствие приема оставления пустот стали важной составной частью в формировании основной идеи произведения живописи.

Глубинное значение приема «лю-бай» заключается в том, что в китайской живописи через малое раскрывается многое, в маленьком видится большое. Выражение «в маленьком видится больше» в китайской живописи указывает на то, что рожденное в «маленькой» картине далеко превосходит по силе ощущений то, что находится за пределами кисти. Важно отметить, что в небольшом фрагменте произведения обнаруживается бесконечно глубокий смысл, например, «маленькая красная точка в верхушках нежно-зеленых ветвей дает понять, что весенние краски останутся ненадолго» (поэзия династии Тан). Успех техники «лю-бай» заключается в ее способности «привлекать к себе», «очерчивать», собирать характерные черты предметов, занимая лишь фрагмент картины, в способности включать в малые богатые выразительностью средства нечто большее. В работе художника Чжан Яньюаня (张彦远, 815–907) «Записки о картинах минувших дней», можно прочитать следующие строки: «Штрихи рассыпаются, повсюду видны промежутки, кисть не

вырисовывает полноты картины, но смысл передается во всей полноте» [11, с. 85]. В картине Ни Юньлина (倪雲林, 1301–1374) «Мастерская Жунси» мы видим одну соломенную беседку, в картине крупнейшего живописца династии Южная Сун Ма Юаня (馬遠, 1140–1225) «Одинокый рыбак на замерзшей реке» – маленькую лодку, в картине Ся Гуя (夏珪, 1195–1264) «Сосна над горным ручьем» – одну старую сосну. Все эти «одинокие», «маленькие» образы безмолвно поддерживаются приемом «лю-бай», который расширяет душевное пространство, убеждает зрителя, что «замкнутый мир» китайской живописи заполняет «макрокосм» яркой духовностью и глубокой мыслью.

3. *Правильное дыхание приводит внутренний ритм в гармонию.*

Китайские философы были убеждены, что все сущее из вдоха проистекает, вдохом постигается. Воздушные потоки движутся по миру, тем самым создавая полное жизненных сил пространство. Под влиянием философских воззрений в китайских художественных кругах большое значение в творчестве придавалось необходимости «открыть окна», «отворить двери», «дать воздуху войти», чтобы принести людям ветер, который позволит отбросить старое и принять новое. Каждое строение есть пространство сбора воздуха. Художник эпохи Цин Дай Чунши (戴醇士, 1801–1860) говорил: «Из пустой беседки выходит туман и в нее входит чистый воздух». Фактически, «оставленные в картине пустоты не являются совершенно пустыми, духовное начало циркулирует по ним» [4, с. 62]. Великий мастер китайской национальной живописи гохуа Пань Тяньшоу говорил: «Реальность присутствует в картине, но неуловима для глаза» [5, с. 51]. Картина является неделимым целым, пронизанным и связанным воедино воздухом. Для написания картины нужен «проницательный взор», живая идея, только так можно беспрепятственно плыть по настроению, дышать свободой. Воздух пронизывает кисти и тушь, делая их живыми. Если чрезмерно наполнить картину реальностью, то можно получить эффект человека с закрытым носом и ртом, который не сможет дышать и задохнется. В картинах великого мастера национальной живописи Хуан Биньхуна (黃賓虹, 1865–1955) хоть и присутствует «чернота», «таинственность», «наполненность», «глубина», «тяжесть», но также обязательно есть пустое пространство с «воздухом». И мы, видя это пустое пространство, пусть даже всего точку, не только любимся им, но также ощущаем, будто мы оказались в лесу и вдохнули свежий воздух, а потому тело и душа заполняется бесконечным чувством легкости [2, с. 196].

4. *Выражение смысла сквозь чувства, выражение желаний через порядок.*

Основная цель присутствия пробелов заключается в том, чтобы найти для субъекта пространство для свободного перемещения, что включает в себя как движения, так и душевное состояние. Прием «лю-бай» представляет собой кисть без кисти, тушь без туши, «стремление к необъятному пространству», «необычайную горную цепь», «невероятно далекое сердце» и может достигать «стремления к уединению» [4, с. 62]. Художник эпохи Цин Шэн Даши (盛大士, 1771–1836) в «Записках о путешествии по горным ручьям» выделил три подхода к пониманию картины: порядок, воздух, желание [13, с. 83]. Ни один из трех подходов не может в полной мере проникнуть в суть явления. Например, здравые желания являются внутренней духовной составляющей искусства. В китайской живописи внимание уделяется «изображению смысла, а не формы». Прием «лю-бай» еще в большей степени передает стремление к уединению, является его самой простой формой выражения, раскрывает также взгляд человека на жизнь, демонстрируя отношения его

с обществом, природой, самим собой. Например, в картине Ма Юаня «Одинок рыбаку в студенной реке» (приблизительно XII – XIII вв.) движение широкой реки заставляет зрителя думать о неустойчивости рек и озер, чувство спокойствия нарушается печалью о превратностях судьбы. В картине Сюй Вэя «Написанный тушью виноград» (приблизительно 1571–1593 гг.) большое пустое пространство не только содержит в себе скорбь автора, но также дает зрителю ощущение далекого холода. Художник эпохи Сун Чжэн Сисяо изображал орхидеи, но не изображал землю. Когда у него спрашивали почему, мастер отвечал: «Земля государства уже утеряна, где же мне найти силы в сердце, чтобы ее нарисовать». Его характерное произведение «Орхидея, писанная тушью» обрело широкую известность. По поводу своеобразных пустот данной картины современный писатель Ло Шуминь (罗淑敏) в книге «Исследование китайской живописи» отметил: «Изначальная композиция Чжэн Сисяо была очень простая, в ней была всего одна ветка орхидеи и одно стихотворение, вся остальная картина оставалась пустой. Роль такой простоты в композиции заключается в том, чтобы сконцентрировать внимание зрителя на орхидее и стихотворении. Но когда мы смотрим на этот написанный тушью цветок, мы видим, что у него нет корней, а после этого мы обращаем внимание на смысл стихотворения» [3, с. 95]. Автор картины мысленно уносится к прошлым династиям и грустит по утраченной родине, а также раскрывает возвышенный характер произведения и истинные ценности жизни.

Художественный прием «лю-бай», являясь одним из характерных в китайской традиционной живописи (воплощенный в портрете (人物), живописи «цветов и птиц» (花鸟), пейзаже (山水)), представляет собой не просто определенную структуру, метод рисования, это своего рода мудрость, некий предел возвышения духовных и эстетических идеалов. Как сказал художник Цю Чжэньлян (邱振亮, род. 1947): «В пустотах в китайской живописи вовсе не ничего нет, а, наоборот, все есть, выражение счастья художника, глубочайший смысл, сокровенные переживания. Нет таких переживаний, которые не были бы заложены в «пустотах», которых не коснулись кисть и тушь. И это совсем не тайна и не сложно понять, что это характерная особенность китайской философии, а также характерная черта китайской живописи. «Лю-бай» – это «незавершенный круг» [4, с. 63]. Искусство постоянно остается на пути «исправления круга», стремится к безграничности и завершенности.

1. 王伯敏 《黄宾虹画语录》上海：上海人民美术出版社，1997年版，共71页 = Ван, Боминь. Цитаты Хуан Биньхуна о живописи / Боминь Ван. – Шанхай：Шанхай Жэньминь Мэйшу, 1997. – 71 с.

2. 王伯敏 《山水画纵横谈》济南：山东美术出版社，2010年版，共352页 = Ван, Боминь. Принципы «шаньшуй» / Боминь Ван. – Цзинань：Шаньдун Мэйшу, 2010. – 352 с.

3. 罗淑敏 《对焦中国画》桂林：广西师范大学出版社，2010年版，共163页 = Ло, Шуминь. Внимание к китайской живописи / Шуминь Ло. – Гуйлинь：Гуансиский педагогический университет, 2010. – 163 с.

4. 刘丽辉, 徐俊六 《“留白”的审美功能及其华夏美学意蕴 – 关于“艺术空白中国化”的微观考察》当代文坛, 2012年5月第60–63页 = Лю, Лихой. Эстетическая функция «лю-бай» и ее значение для китайской эстетики – наблюдения о «китайском характере художественных пробелов» / Лихой Лю. Цзунью Сюй // Современная культура. – 2012. – №5. – С. 60–63.

5. 徐建融 编选《潘天寿艺术随笔》上海：上海文艺出版社，2001年版，共174页 = Сюй, Цзяньжун. Очерки об искусстве Пань Тяньшоу / Цзяньжун Сюй. – Шанхай：Шанхай Вэньи, 2001. – 174 с.

6. (清) 华琳 《南宗抉秘》北京 : 民国时期, 1911年版, 共125页 = Хуа, Линь. Уникальный прием изобразительного искусства юга / Линь Хуа. – Пекин : Миньго, 1911. – 125 с.
7. 姜耕玉 《艺术辩证法》北京 : 高等教育出版社, 2006年版, 共414页 = Цзян, Гэнюй. Диалектика искусства / Гэнюй Цзян. – Пекин : Гаодэн Цзяюй, 2006. – С. 414.
8. 姜今 《画境》长沙 : 湖南美术出版社, 1982年版, 共156页 = Цзян Цзинь. Мир живописи / Цзинь Цзян. – Чанша : Хунань Мэйшу, 1982. – 156 с.
9. 宗白华 《美学散步》上海 : 上海人民美术出版社, 1981年版, 共262页 = Цзун, Байхуа. Прогулка по миру эстетики / Байхуа Цзун. – Шанхай : Шанхай Жэньминь Мэйшу, 1981. – 262 с.
10. 宗白华 《艺境》北京 : 北京大学出版社, 1987年版, 共442页 = Цзун, Байхуа. Мир искусства / Байхуа Цзун. – Пекин : Пекинский университет, 1987. – 442 с.
11. 张彦远 《历代名画记》肖剑华译, 南京 : 江苏美术出版社, 2007年版, 共182页 = Чжан, Яньюань. Записки о картинах минувших дней / Яньюань Чжан ; перевод Сяо Цияньхуа. – Нанкин : Цзянсу Мэйшу, 2007. – 182 с.
12. 朱良志 《曲院风荷》合肥 : 安徽教育出版社, 2003年版, 共228页 = Чжу, Лянчжи. Сад лотоса / Лянчжи Чжу. – Хэфэй : Аньхой Цзяюй, 2003. – 228 с.
13. 盛大士 《溪山卧游录》杭州 : 西泠印社出版社, 2008年版, 共193页 = Шэн, Даши. Путевые записки горы сишань / Даши Шэн. – Ханчжоу : Силин Иньшэ, 2008. – 193 с.

ВИЗУАЛЬНОСТЬ КАК ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ КОМПОНЕНТ ФИГУРНОГО СТИХА

Гаврилова А. Н.

кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора международных выставок выставочного отдела Национального художественного музея Республики Беларусь (г. Минск)

Аннотация. Статья посвящена проблеме содержательности визуальной формы в отношении фигурных стихов. Их визуальная форма определяется как синтетическая композиция, презентуемая в совокупности вербальных и визуальных выразительных средств, с помощью которых формулируется (раскрывается) восприятие и суждение автора об окружающем мире, основанное на философско-эстетических концепциях конкретной эпохи и представленное в знаковом выражении.

Summary. The article is devoted to the problem of the meaningfulness of the visual form in relation to figurative verses. Their visual form is defined as a synthetic composition presented in the aggregate of verbal and visual expressive means with the help of which the perception and judgment of the author about the surrounding world is formulated (revealed), based on the philosophical and aesthetic concepts of a particular epoch and presented in a sign expression.

В современной научной литературе существует несколько дефиниций термина «фигурные стихи». Так, «Поэтический словарь» А. Квятковского «фигурные стихи» определяет как «стихотворение, строки которого расположены таким образом, что весь текст имеет очертание какой-либо фигуры – звезды, креста, сердца, вазы, треугольника, пирамиды и т.д.» [5, с. 321]. Близкое понятие дает «Большой энциклопедический словарь», который «фигурные стихи» трактует как стихотворения, в которых графический рисунок строк или выделенных в строках букв, складывается в изображение какой-либо фигуры или предмета [1]. Обе