

УДК 7.021.32:[75.041.5:7.071](510)

Бай Цзыцзян

Особенности воплощения образа музыканта в живописи Китая

Воплощение образа музыканта в традиционной китайской живописи имеет свои особенности и значительно отличается от европейской. Китайские художники, изображая конкретных исторических личностей – композиторов, исполнителей, не стремились к передаче портретного сходства. Их работы характеризовались условностью образа – отсутствием индивидуальных черт лица, фигуры изображаемого человека, и носили, как правило, абстрактный характер. Главной художественной задачей становилась передача процесса творчества: выявления и запечатления важных моментов творческой деятельности человека. Такая особенность китайской портретной живописи обусловлена уникальным мировоззрением, которое формировалось столетиями. Огромное количество созданных китайскими художниками живописных произведений, раскрывающих тему музыки и воплощающих образ музыканта, свидетельствует о важном значении музыки в духовной культуре Китая.

Ключевые слова: музыка, образ музыканта, портретная живопись, творчество, традиционное искусство, условность изображения, Китай.

Bai Zijiang

Features of the image of a musician in Chinese painting

The tradition of incarnating the image of a musician in traditional Chinese painting has its own characteristics and differs significantly from the European one. Chinese artists, depicting specific historical figures – composers, performers – did not seek to convey a portrait resemblance. Their works were, as a rule, abstract in nature, while the main artistic task was to convey the process of creativity, in identifying and capturing important moments of human creative activity. Undoubtedly, this feature of Chinese portraiture is connected, first of all, with their unique ideological positions, which have been formed over the centuries. Therefore, the embodiment of the image of a musician in Chinese painting is generally characterized by the conventionality of the image itself, which manifests itself, first of all, in the absence of individual facial features and figure of the depicted person. Nevertheless, a huge number of paintings created by Chinese artists, revealing the theme of music and embodying the image of a musician, testifies to the great importance of music and a musician in the spiritual culture of China.

Key words: music, the image of a musician, portraiture, creativity, traditional art, image convention, China.

Особенности китайского искусства в общем и живописи в частности, обусловлены, прежде всего, мировоззренческими установками, согласно которым облик человека можно запечатлевать с определенной степенью достоверности. В то же время воспроизведение образов известных китайских музыкантов, относящиеся к исторической портрет-

ной живописи, достаточно условно, далеко от точного, реалистичного воплощения их облика – в нем отсутствуют индивидуализация и детализация черт лица и фигуры.

Китайское изобразительное искусство привлекает внимание многих исследователей [1–3], однако воплощению образа музыканта посвящены лишь отдельные очерки, что и актуализировало наш научный интерес к проблематике.

Цель статьи – выявить особенности воплощения образа музыканта в китайской живописи.

Согласно Ци Байши, «достоинство живописца в том, чтобы найти грань между сходством и несходством. Полнейшее сходство – банальность, а явное несходство – искажение действительности» [цит. по: 1, с. 9]. В этом тезисе выражена одна из ведущих особенностей китайского изобразительного искусства – стремление не к идеально точному воспроизведению реальности, а к передаче внутренних сущностных черт изображаемого объекта. Такова, например, картина «Император Минхуан играет на флейте», находящаяся в Дворцовом музее в Тайбэе. Эта картина является более поздней копией оригинального изображения, авторство которого приписывается Чжан Сюань (713–755), но окончательно не установлено. На полотне изображен правитель, возлежащий на ложе в непринужденной, расслабленной позе и импровизирующий на флейте. Рядом находятся четыре женщины, вероятно, служанки или наложницы, которые внимательно, потупив взоры, вслушиваются в звучание музыкального инструмента. В данной работе легко определить типичные стилистические черты гохуа, среди которых наличие плоскостного изображения, значительной части «пустого», незаполненного пространства, отсутствие перспективы, линии горизонта, стандартной для европейских норм и техник, позволяющей визуально упорядочить композиционные элементы. Художник фокусирует внимание на фигурах людей, помещая их на абсолютно пустой фон. Им используется характерный изобразительный прием, в соответствии с которым соотношение и пропорциональность героев определяются не их реальными размерами, а государственным статусом и социальным положением – император показан значительно крупнее женских фигур [Там же, с. 11].

Ярким художественным примером является картина «Слушающие цинь», авторство которой принадлежит императору Хуэй-цзуну (1082–1135). Будучи наследным правителем династии Сун, Хуэй-цзун вошел в историю китайского государства как меценат, музыкант, реформатор системы образования, в том числе музыкального, художник, каллиграф, поэт, автор книг по философии и медицине, мастер чайной церемонии, создавший знаменитый «Трактат о чае» [2]. В отношении техники живописи он придерживался стиля гунби (что значит «прилежная кисть»), базирующегося на детальной и тонкой прорисовке художественных эле-

ментов изображения и тщательном накладывании краски. Точность, легкость и изящество отличают каллиграфию данного свитка.

Изображение музыкальных инструментов выступает неотъемлемой частью художественных полотен китайских мастеров, посвященных образам музыкантов. В качестве примера можно привести работу «Изготовление циня», созданную одним из четырех «отцов-основателей китайской живописи» Гу Кайчжи (ок. 346–407?). На картине продемонстрированы основные стадии создания музыкального инструмента: поиск подходящего материала (дерева), его обработка, шлифовка, натяжение струн, проверка музыкантом-профессионалом качества звучания. Запечатленные персонажи написаны в традициях стиля гунби с детальным прорисовыванием черт лица. Позы людей (сидя, стоя, в движении) отличаются естественностью, выразительностью. Легкими и изящными штрихами художник добивается умелой визуальной передачи фактуры материалов, складок одежды, объема фигур при общем стандартном для гохуа плоскостном изображении [2]. Композиционное решение картины выражено в сочетании ряда самостоятельных рисунков, в совокупности создающих единую последовательную структуру, обусловленную идейным содержанием: картина словно «рассказывает» историю, в соответствии с сюжетом которой герои двигаются из одного места на свитке в другое. В пространственном расположении персонажей нет симметричного изложения, ритм чередования фрагментов достаточно свободен, тем не менее прослеживается явное, выстроенное хронологически, развертываемое во времени действие.

Можно провести некоторые параллели между данной картиной и работой «Настройка музыкального инструмента» Чэнь Хуншоу (1598–1652). В идейно-образном отношении эта картина близка бытовым сценам: на ней представлен эпизод настройки одного из самых популярных и любимых в Китае инструментов – гучиня. На свитке изображен сидящий музыкант-мужчина в окружении шести женских фигур. Девушки, склонив головы, внимательно слушают, каждая держит в руках какой-нибудь предмет (веер, ветку, поднос и др.); музыкант смотрит не на них, а вдаль, словно вслушиваясь в извлекаемые звуки музыкального инструмента. Женские фигуры написаны в традициях живописи эпохи Мин – чрезмерно тонкие, болезненно слабые и бледные; облик музыканта контрастен – это немолодой мужчина плотного телосложения, в простой одежде, явно не принадлежащий к высшему сословию. Картину отличают типичная для гохуа условность изображения и отсутствие реалистичности во внешности людей. В то же время при внимательном рассмотрении можно обнаружить удивительно точное положение кисти и полусогнутых пальцев музыканта, которое возникает, если щипком затрагивать струну. Достаточно необычен ракурс мужчины – он сидит по отношению к зрителю почти спиной, при этом значительная часть его

фігуры і музыкальнага інструмента прыкрыта длинным і шірокім рукавом. Как правило, художники стараются изобразить главного героя картины в прямом для взора положении, расположив его в пространстве лицом к смотрящему человеку. С художественной точки зрения это позволяет максимально раскрыть облик персонажа, сделать акцент на важных чертах внешности, выражении лица, позе, одежде, предметах, находящихся в руках [2].

В китайском изобразительном искусстве встречаются композиции, основанные на репрезентации музицирующих ансамблей. Таким произведением, например, является свиток «Ночная пирушка Хань Сицзая» (или «Вечерний банкет у Хань Сицзая»), приписываемый Гу Хунчжуну (937–975). Горизонтальный свиток, длиной более трех метров, представляет собой сочетание отдельных жанровых сцен с элементами портретной живописи, которые выстроены в хронологическом порядке в соответствии со сменой событий, происходящих в доме министра Хань Сицзая. В контексте темы настоящего исследования интерес представляют три фрагмента свитка, традиционно обозначаемые как «Слушание музыки», «Любование танцем» и «Духовой оркестр». Первый фрагмент демонстрирует образ девушки, играющей на традиционном китайском инструменте пипе; окружающие ее мужчины и женщины (и даже служанка, выглядывающая из-за двери) с интересом и вниманием слушают исполнительницу. На фоне довольно крупного изображения музыкального инструмента руки девушки выглядят маленькими, с тонкими, изящными пальцами, перебирающими струны инструмента [Там же].

В сцене «Любование танцем» в качестве музыканта-любителя предстает сам министр, отбивающий ритм на большом китайском барабане в такт движениям танцующих.

На третьем фрагменте показан инструментальный ансамбль из пяти девушек, играющих на продольных и поперечных флейтах. Их позы естественны и непринужденны, полны внутреннего движения; внешний облик героинь передан достаточно достоверно, но в соответствующей стилистике танской эпохи – это круглолицые, довольно плотного телосложения, с выражением спокойного достоинства на лице дамы [Там же].

Использование принципа последовательного изложения сюжета картины напоминает рассмотренную выше работу «Изготовление циня» Гу Кайчжи, хотя композиционное строение свитка Гу Хунчжуна отличается большей структурной четкостью. Определенная повествовательность и в то же время динамика смены сцен-рисунков, их взаимосвязь, характерные для этих двух художественных произведений, отдаленно, в упрощенном варианте напоминают смену кадров-фаз последовательных изображений, применяемых в кинематографии. Таким образом, можно сказать, что оба художника много столетий назад удивительным

образом предвосхитили некоторые технологические аспекты современного киноискусства.

В XX в. китайские художники получили возможность познакомиться с современными достижениями европейской культуры, в том числе благодаря учебе или работе за границей. Используя новые стилевые приемы и техники, они обогатили свое творчество. В 1983 г. Цзинь Шан И написал картину «Таджикская невеста». Это произведение стало знаковым явлением для современного китайского искусства. Критики считают, что это полотно послужило началом нового этапа в истории современной китайской масляной живописи [3].

Цзинь Шан И увлекся масляной живописью, стремясь освоить многовековые достижения европейского изобразительного искусства. Это было необходимо сделать еще потому, что Китай начал активно взаимодействовать с европейскими странами в области культурного сотрудничества. В картинах художника мы отметим важную особенность: соединение европейской техники письма и традиционной китайской живописи тушью. Это можно назвать подлинной новацией в современном китайском искусстве [Там же]. В каждое полотно Цзинь Шан И стремился привнести что-то новое, принципиально отличное от предыдущих работ. Так, например, на полотне «Молодая певица» женский образ подчеркнут изображением пейзажа. Осенне-зимний снежный пейзаж напоминает работы мастера пейзажной живописи династии Сун Фан Куана. На полотне словно соединились традиции древнекитайского искусства: характерное для эпохи Северной Сун письмо тушью и актуальные тенденции современности – современный портрет, написанный маслом. Женский портрет передает сияние женской красоты, пленяет искренностью и непосредственностью, блеск женских глаз излучает особую притягательность [Там же].

Сочетание национальных традиций китайской живописи и техники школы импрессионистов представлено в произведении «Девушка с лютней» Фу Баоши (1904–1965). Объединение внешне далеких и разноплановых стилей представлено в гармоничном единстве. Изображение людей на фоне пейзажа типично для китайского традиционного искусства, но композиционное решение картины в значительной степени соответствует современным западноевропейским тенденциям. Так, почти вся «рабочая» поверхность полотна заполнена цветом, свободного пространства, характерного для живописи гохуа и создающего ощущение воздуха и прозрачности, практически нет. Визуально картина делится на два сходных в идейном плане фрагмента, которые тем не менее масштабно не уравновешены. Значительная часть отведена изображению деревьев, также показаны шесть персонажей, композиционно расположенные в диагональном просвете и группирующиеся по трое – одна женщина и двое мужчин. Три человека, представленные на заднем плане (в том числе и девушка с лютней), плывут в лодке по реке, а изобра-

женные на переднем плане находятся на суше. Явные параллели можно обнаружить в позах и поворотах головы героев; прием, основанный на четкости и симметрии, нивелирует персонаж, заявленный в названии картины в качестве основного. Хотя работа называется «Девушка с лютней», образ девушки почти незаметен, композиционно автор размещает ее дальше остальных фигур. При этом лицо героини нарисовано условно, также как и руки, поэтому создается впечатление, что она не играет на лютне (изображение которой также достаточно схематично), а просто держит музыкальный инструмент. Картина выдержана в темных, глубоких тонах с преобладающими черным (ствол и ветви деревьев) и фиолетово-голубым (листья, одежда) цветом. Отсутствие ярких контрастов, цветовая приглушенность палитры, а также соответствующее композиционно-драматургическое решение в совокупности создают ощущение некоторой отстраненности и эмоциональной сдержанности [3].

Данная картина, где в качестве главной героини заявлен женский персонаж, во многом отражает одну из тенденций китайского изобразительного искусства XX – начала XXI в. Конечно, женские фигуры, как и мужские, присутствовали в китайской живописи на протяжении столетий, но именно в современной культуре им уделяется особое внимание: эмоциональные, харизматичные, выразительные женские образы трактуются с эстетических позиций и раскрыты в том числе сквозь призму музыкального искусства.

Приведем в пример работы Ван Цуньдэ (род. 1939). Проживающий с 1988 г. в Австралии, художник тем не менее не порывает с культурными истоками родной страны, принося дань уважения национальным традициям Китая. Ван Цуньдэ создал серию картин, объединенных названием «Китайская музыка», на которых изображены девушки, играющие на национальных музыкальных инструментах Китая [Там же]. Картины объединены стилистическими приемами и средствами художественной выразительности, что напрямую определено концепцией данного цикла. Цветовое решение полотен отличается красочностью палитры, эффектностью, яркостью, некоторой сказочностью, в то же время не создает ощущения чрезмерной пестроты и перегруженности. Каждая из работ подчиняется индивидуальной цветовой гамме, но при этом включение контрастных оттенков выгодно подчеркивают основной, преобладающий цвет [Там же].

Главные персонажи картин представляют собой молодых девушек, облаченных в национальный наряд ханьфу, хрупких, грациозных, с утонченными чертами лица и изящными руками, напоминающих фарфоровые статуэтки. При взгляде на их одухотворенные, задумчивые лица создается впечатление полного погружения героинь в звучание музыкальных инструментов. Несмотря на то, что акцент сделан на демонстрации образов, реализация фоновых составляющих на картинах не менее важна. Следует отметить многообразие присутствующих компо-

ментов, которые при внешней разноплановости и разнохарактерности тем не менее сочетаются, создавая гармоничное изображение.

Интересной авторской находкой является соединение на одной картине разных видов изображения – плоскостного (чаще используемого для фоновых элементов, например при стилизации петроглифов) и объемного (для центральных персонажей). Объемность достигается за счет применения приемов светотени и тщательной прорисовки деталей. Особенно выразительными являются линии, относящиеся к рисунку одежды: каждая «выписанная» складка, изгиб ткани создают наглядную, словно осязаемую текстуру изображения [3].

Многие стилистические черты гохуа, а также отдельные элементы, приемы и техники, используемые в современной китайской живописи, нашли претворение и в области мультипликации. По мнению исследователей Н. Яковлевой, Е. Мозговой и А. Сечина, именно анимация является ныне одним из наиболее популярных видов практического применения традиционной живописи [4]. Многочисленные мультипликационные фильмы, нарисованные в стиле гохуа, очень популярны как в самом Китае, так и за границей; нередко на международных кинофестивалях они завоевывают главные призы. Как правило, для создания такого рода картин привлекают высокопрофессиональных режиссеров, художников-мультипликаторов, композиторов и др. Показательными в этом отношении являются мультфильмы «Пастух», «Ощущение от гор и воды» и «Струн больше не будет».

Таким образом, для традиционной живописи Китая в целом малохарактерна связь изображения музыканта с конкретной личностью, в отличие от европейского искусства, где обычно в качестве модели выступал реально существующий человек. Следует говорить о художественной абстракции, запечатлении облика музыканта как такового, без соответствующей отсылки к «прототипу». Показывая обобщенный образ персонажей, китайские художники стремились выявить ключевые моменты деятельности музыканта, передать средствами художественной выразительности неуловимость мгновения и свободу творческого процесса.

1. Вэнь, У. Живопись и каллиграфия Китая / У Вэнь. – Днепропетровск : Юникон ЛТД, 2004. – 44 с.

2. Краткая история изобразительного искусства Китая / Факультет истории искусств Китайской академии художеств, кафедра истории искусства Китая. – Пекин : Молодежь Китая, 2010. – 443 с. – Изд. на кит. яз.: 中国美术学院美术史系, 中国美术史教研室编, 中国美术简史(新修订版), 北京: 中国青年出版社, 2010年, 443页.

3. Фань, Мэн. Очерки об изобразительном искусстве / Мэн Фань. – Пекин : Китайское молодежное изд-во, 2002. – 445 с. – Изд. на кит. яз.: 范梦. 美术概论, 北京: 中国青年出版社, 2002年 10月, 445页.

4. Яковлева, Н. А. Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество / Н. А. Яковлева, Е. Б. Мозговая, А. Г. Сечин. – М. : Планета музыки, 2017. – 720 с.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 20.01.2022.