

## ТРАДИЦИОННАЯ ЖИВОПИСЬ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА КИТАЯ

*Освещаются вопросы развития китайской живописи, роль в этом процессе традиционных форм и влияние европейских художественных стилей. Рассматриваются аспекты изучения китайской художественной культуры в связи и взаимовлиянии синкретизма воззрений конфуцианства, даосизма и буддизма, их видения основ нравственного совершенствования идеи бытия, сущности и смысла истины.*

Прошедший XX-й век во всех сферах жизни Китая знаменован, в силу смены мировоззренческих ориентиров, кардинальными социально-политическими, экономическими и культурными процессами. Это актуализировало задачу теоретического осмысления сущности происходящих перемен с новых концептуальных теоретико-методологических позиций. Такая установка предполагает реализацию поиска исследовательской стратегии с учетом взаимодействия искусствоведческих, культурологических и философско-эстетических подходов в оценке и анализе процессов развития изобразительного искусства как в Китае, так и в мировом пространстве.

Китайское изобразительное искусство своеобразно реагирует на процессы культурного взаимовлияния, бережно сохраняя традиционное искусство и обогащаясь достижениями европейских художественных школ. Поскольку в настоящее время возросла динамика взаимообогащения и синтеза культур в глобальном масштабе, в искусствоведческой литературе многие вопросы формирования стилей, направлений, различных уровней и течений современного изобразительного искусства Китая остаются проблемными. В частности, полагаем, более полного исследования требуют вопросы воплощения ментальных первопринципов древнекитайской культуры (в соответствии с формулой «мир – мироощущение – мир культуры»), истоки которых в глубокой древности – времени расписной керамики неолита, искусства Древнего и Средневекового Китая. Обращение к анализу работ отечественных синологов, затрагивающих проблемы типологических особенностей живописи Китая, – одна из задач нашего исследования.

Среди имеющейся литературы по этой проблематике в целях данного исследования интерес представляют диссертационная работа Чжана Далэя, рассматривающая современную китайскую живопись во всем ее многообразии (не углубляясь в особенности пейзажного жанра), а также ряд работ на русском языке, посвященных традиционной китайской живописи, в том числе Е. Завадской «Эстетические проблемы живописи Старого Китая» [2] и Дж. Руоли «Принципы китайской живописи» [5], В. Виноградовой «Китайская пейзажная живопись» [1], М. Кравцовой «История культуры Китая» [3]. Кроме названных источников, большое значение для нашего исследования имели художественные альбомы, посвященные творчеству отдельных художников.

Особого внимания заслуживает диссертационное исследование Р. Мухаметзянова «Проблема типологии культуры древнего и средневекового Китая в российской историографии XIX–XX вв.» [4], в частности, параграф «Отражение философско-религиозной картины мира в художественной культуре древнего и средневекового Китая (концепции В. М. Алексеева, Н. И. Конрада, Е. В. Завадской, В. В. Малявина)», в котором на основе анализа работ российских историографов в их интерпретации даны типологические характеристики художественной культуры Китая.

С учетом данных исследований при рассмотрении философско-мифологической основы ментальной китайской культуры мы исходили из представления о специфике картины мира и древнекитайского типа мышления, предопределивших своеобразие китайской живописи.

Итоговый синкретизм конфуцианства, даосизма и буддизма, представляющий собой своего рода «единство противоположностей», своеобразно повлиял на отдельные сферы художественной культуры Китая. Причем, по мнению исследователей, многие области искусства оказались в «ведении» преимущественно конфуцианского компонента этой синкретической мироощущительной системы, другие – в «ведении» дао или буддизма, а

третьим равномерно свойственна вся древнекитайская ментальная система. Исследователи полагают, что на характере китайской архитектуры сказались в первую очередь конфуцианские первопринципы и идеи дао; на пейзаже – чань-буддизм и дао; на искусстве портрета – прежде всего конфуцианство.

Искусство живописи в Китае начало распространяться при династии Северная Сун, когда литература и искусство достигли высокого уровня развития. Основателем живописи считается Гу Кайчжи (345–406), живший в период династии Восточная Цзинь. Он был не только прославленным художником, но ученым и поэтом. Конечно, простые народные живописцы не располагали возможностями такого уровня. Однако именно они считаются создателями живописи Китая; а представители интеллигенции и служивого сословия, унаследовав это искусство, подняли его на новую высоту.

В традиционной китайской теории происхождения живописи важны, прежде всего несколько обстоятельств: утверждение одновременности возникновения письменности и живописи и отрицание общепринятой концепции постепенного перерастания изображения в знак, т.е. отход от изобразительного искусства в сторону схематизации и графической условности письменности, естественное прагматическое значение и глубокий философский смысл в элементарном знаке-линии.

Китайской живописи свойственны несколько стилей письма. Стилю **гун би** присуща тонкая и подробная графическая манера с тщательным нанесением слоев краски и прописыванием мелких деталей; на картинах такого стиля можно сосчитать волоски в бороде у старца. Стиль **се и** – свободная манера письма широкой кистью. Художники этого стиля стремятся передать не внешнее сходство предмета, а его сущность, в чем и заключается главная цель мастера. Эти два стиля издавна широко распространены в Китае и взаимно дополняют друг друга.

Стиль **вэньжэнь хуа**, соединяя воедино поэзию, каллиграфию и живопись, обладает яркой особенностью и популярен по сей день. Живопись вэньжэнь хуа отличалась от живописи как народных живописцев, так и дворцовых художников. Художники вэньжэнь хуа, как правило, имели прекрасную подготовку в области литературы и каллиграфии, например Су Дунпо (1037–1101), Ни Юньлинь (1306–1374), Дун Цичан (1555–1636) и др., их картины неизменно украшались стихотворными строчками или надписями. Изящество иероглифов и поэзия стиха не только дополняли и подчеркивали основное содержание и идею картины, но и в сочетании друг с другом придавали ей особую завершенность.

За тысячелетия выработан свой лаконичный *художественный язык*. В китайской живописи растения символически изображают четыре времени года, а луна или свеча – глубокую ночь. Очень редко изображается конкретное время суток, ясность или пасмурность погоды. Особый язык символов, лишенный предметной реальности, близок и понятен истинному ценителю китайского искусства.

Особая условность присуща китайскому искусству в целом. Например, на сцене традиционного китайского театра столы и табуретки символически представляют иногда горы, иногда высокие стены и т.д. Когда артист через стол или табуретку делает сальто, то зрителю ясно, что герой преодолел гору, стену или какое-то препятствие. Или если два артиста представляют ночную схватку, то по их движениям и выражению лиц зритель видит, что она идет в кромешной тьме, вслепую, хотя театральное действие происходит при ярком свете рампы. Зрителю вполне понятен любой сценический прием. Подобная условность присуща и живописи.

Иногда изображенное на картине конкретное время суток определяется стихотворной строчкой, усиливающей ассоциацию. Например, нарисовав нежный цветок мэй-хуа (цветок сливы), художник сбоку наносит кистью стихотворную строчку: «Легкий аромат расплывается в бледном свете луны». Конкретное время передается содержанием картины и стихотворной строкой.

Китайские картины – это такой вид искусства, который невозможен без своего рода «соучастия» автора и зрителя. Картина пробуждает в зрителе множество мыслей и чувств. Примером может служить картина с изображением бамбука с качающимся под ветром стволом и трепещущими листьями, выполненная линиями густой и бледной тушью. Сбоку приписана строка: «Свежеет ветер, выявляя негибимость бамбука». В строке говорится о бамбуке, который, полный непокорной жизненной силы, гордо стоит на ветру. В

китайской литературе бамбук – воплощение образа благородного и прямого человека. Таким образом, на китайских картинах бамбук – это не просто растение, а символ человеческого характера. Конечно, если художник не сумеет передать стойкость и жизненную силу растения, то и зритель не увидит в нем символ благородного мужа чистых и высоких устремлений. Владение секретами живописи тушью требует высокого мастерства. Как в живописи, так и в каллиграфии важно безупречное владение кистью. Ведь каждый мазок кисти с тушью, ложась на пористую бумагу, должен быть безукоризненно точным, так как ни стереть, ни поправить его уже невозможно.

Художник воспроизводил в своем произведении не субъективное видение окружающего мира, а выражал заранее заданную и определенную истину, служа нравственному совершенствованию. Задача художника состояла в том, чтобы раскрыть трансцендентную идею, единую и вечную в преходящих формах бытия. В определенной мере этим обусловлена и традиционность живописи, поскольку использование готовых формул считалось наиболее эффективным приемом для выражения вечной истины. И то обстоятельство, что художник должен был всегда руководствоваться готовыми художественными формулами, заставляло его идти на поиски самых тонких импровизаций, в которых и могла бы раскрыться его индивидуальность. Соответственно, и зрителям приходилось учиться воспринимать подобные нюансы. В целом, то обстоятельство, что живописные свитки представляли собой серии символов, способствовало тому, что в сфере восприятия искусства развивалась система ассоциаций. Прочтение символов требовало ассоциативного мышления, которое создавало общность и целостность восприятия разрозненных художественных символов.

В традиционной китайской живописи установились *определенные жанры*: пейзаж *шань шуй хуа* «горы и воды», живопись «цветов и птиц», типологически сопоставимая с европейским натюрмортом, портрет парадный и частный, а также жанровая живопись, объединяемые как *жэнь у* «люди и вещи», и анималистический жанр (изображение животного мира). Ей присуща специализация художника на определенном жанре. Некоторые художники искусны в пейзаже «горы и воды», но не работают с портретами или живописью «цветов и птиц». Иные, специализируясь на портретах или в жанре «цветов и птиц», не работают в других жанрах. Более того, есть художники, которые, работая в жанре «цветов и птиц», предпочитают изображать только цветок мэйхуа или бамбук. Например, знаменитый художник XVIII в. Чжэн Баньцяо всю жизнь рисовал лишь бамбук, орхидеи и камни. Такого рода «специализацию» редко встретишь в традиционной европейской живописи.

Пейзаж является одним из основных жанров китайской живописи. Философский подтекст, концепция дао, Неба и Земли пронизывают эстетику пейзажа. Этимология понятия «пейзаж» – *шань шуй хуа* (буквально «горы и воды») показывает, что эти два начала были важнейшими в жанре. Однако нередко можно встретить термин *шилинь* («горы и лес») как синоним понятия «горы и воды» или же соединение понятий «лес» и «поток» (например, у Го Си). Лес, деревья являются третьим «элементом» пейзажа. Каждый из названных трех элементов имеет свой ареал действия и свои многочисленные варианты форм. Можно, пожалуй, говорить о трех мирах в китайском пейзаже: мире воды, мире камня и мире деревьев. Объединяет названные три мира природы особая живописная организация времени и пространства. Иными словами, теория перспективы в эстетике пейзажа является отражением «четвертого измерения».

Выполняя функцию культового изображения, пейзажная живопись тесно связана с иконографическими принципами портрета. Более того, нередко лицо изображалось формулами пейзажа, тогда как пейзаж уподоблялся лицу. Приведем небольшой отрывок из рассуждений Е. В. Завадской: «Трактовка пространства в китайском пейзаже, раскрытие взаимоотношений открытости (в глади воды) и закрытости (в камне) как свойств пространства, умение в двухмерности свитка скупыми, немногочисленными линиями раскрыть мировую гармонию, явились вершиной средневекового живописного освоения природы, лишь наука XX столетия осознала, что мы объективно живем в искривленном пространстве и только узость нашей бытовой точки зрения мешает нам воспринять его кривизну. Но в пейзажном свитке юаньского мастера стирается четкая грань между прямолинейными и криволинейными структурами. Художник воплощает не

зримые вещи – данный камень или дерево, а их свойства, инварианты вещей. Китайские художники бессознательно искажали привычную метрику пространства, пытаясь выразить сакральную реальность» [2].

Примечательной особенностью живописи Китая и отличием от европейской является особый вид картин – картины-свитки. Они свертываются на палочке в рулон и хранятся в специальных футлярах. В нужный момент эти картины вывешиваются на стену и уже только тогда, в развернутом виде, предстают взору зрителя. Этот способ удобен для хранения и коллекционирования картин, да и места картины занимают меньше, чем обычные в рамах и багетах. Такие картины пишутся на традиционной китайской бумаге специальными красками и тушью (до XX в. живописцы, как правило, собственноручно изготавливали краски из растительного и минерального сырья и уже в наше время стали их покупать) и могут храниться свыше тысячи лет. Пространство в китайском живописном свитке строится в соответствии со строгой системой проекции пространственной характеристики изображаемого мира на двумерную плоскость. Каждая часть свитка написана по законам линейной перспективы, но, в то же время, точка схода каждый раз перемещается, причем отклонения от физической достоверности имеют семиотическое объяснение. Свет и тень в живописном свитке распределяются свободно, в соответствии с представлениями художника, высвечивая наиболее значимое и важное, вопреки оптическим законам, по которым такие участки должны оказаться затененными [2, с.184].

Первой реакцией по отношению к любому художественному произведению всегда является оценка, а основанием оценки, в свою очередь, всегда служит какой-либо определенный эстетический критерий. В традиционной китайской теории живописи было выработано несколько важнейших аксиологических понятий, которые анализирует в исследовании Е. В. Завадская. В том, что касается «пороков» живописи, теоретики усматривали два уровня: недостатки, связанные с содержанием, т.е. идеей произведения, и недостатки, неразрывно связанные с первыми и предопределенные ими, касающиеся формы, алгебры живописи. Наиболее ясно классификация пороков живописи представлена в приводимой автором цитате из трактата Цзин Хо: «Пороки живописи бывают двойкие: в первом случае идет речь не о форме, во втором – касается именно формы... Те пороки, которые касаются именно формы... не могут совсем исказить картину. Пороки же второго сорта связаны с тем, что «одухотворенный ритм» не выражен... и тут уж ничего нельзя исправить». Рассматривая достоинства живописи (так называемая «категория пинь»), Е. В. Завадская уделяет основное внимание прежде всего двум аспектам: эстетическому содержанию категории пинь и ее историческим трансформациям в ходе эволюции китайской живописи и тем сторонам и свойствам понятия самой категории пинь, которые созвучны и анализируются эстетикой XX в.

Особенности развития изобразительного искусства Китая, в частности живописи как динамично развивающейся художественно-изобразительной системы, раскрываются на примере сложной и специфичной эволюции, которую оно прошло на протяжении длительного времени, впитав лучшие достижения «иных» культурных импульсов, обогатившись инонациональным художественным опытом, трансформируясь и возвращаясь к духовным традициям китайского народа.

1. *Виноградова, Н. А.* Китайская пейзажная живопись / Н. А. Виноградова. – М.: Искусство, 1972. – 256 с.

2. *Завадская, Е. В.* Эстетические проблемы живописи Старого Китая / Е. В. Завадская. – М.: Искусство, 1975. – 440 с.

3. *Кравцова, М. Е.* История культуры Китая / М. Е. Кравцова. – СПб.: Лань, 1999. – 416 с.

4. *Мухаметзянов, Р. Р.* Проблема типологии культуры древнего и средневекового Китая в российской историографии XIX–XX вв.: дис. ...канд. ист. наук: 07.00.09 / Р. Р. Мухаметзянов. – Казань, 2003. – 217 с. – РГБ ОД, 61:04-7/592.

5. *Роули, Дж.* Принципы китайской живописи / Дж. Роули // Книга Прозрений / сост. В. В. Малявин / Дж. Роули. – М.: Наталис, 1997. – С. 212–325.

## **A TRADITIONAL PAINTING AS A BASIS OF THE MODERN NATIONAL ART OF CHINA DEVELOPMENT**

The issues of the Chinese painting's development which absorbed the traditional forms of the ancient Chinese art as well as the European art styles are covered in the article. The author states that the syncretism of the Confucianism, Taoism and Buddhism inherited through the centuries influenced all the aspects of the Chinese artistic culture which served to the moral perfection of a man, opened a unified and enduring idea of the objective reality and expressed the essence and the meaning of the eternal truth.

Дата поступления статьи в редакцию: 17.06.2010.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ