

85.143(4/8)
Н 388

D 140

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УДК 75.036(510)(043.3) + 75.036(4)(043.3)

Не Ци

**ТРАДИЦИОННАЯ ЖИВОПИСЬ КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ
НАЦИОНАЛЬНОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА
XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

по специальности 17.00.09 - теория и история искусства

Минск 2014

КРАТКОЕ ВВЕДЕНИЕ

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

Официальные оппоненты: **Жук Валерий Иванович,**
доктор искусствоведения, профессор, заместитель директора по научной работе государственного научного учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси»

Корсакова Елена Евгеньевна,
кандидат искусствоведения, доцент, заместитель декана по учебно-методической работе факультета традиционной белорусской культуры и современного искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Оппонирующая организация: **Витебский государственный университет им. П. М. Машерова**

Защита состоится 28 ноября 2014 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, e-mail: buk@buk.by; тел. ученого секретаря: 222-83-36.

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

Автореферат разослан 14 октября 2014 г.

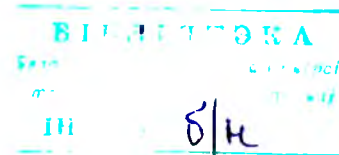
Ученый секретарь
совета по защите диссертаций
кандидат искусствоведения,
доцент

О. В. Мазаник

Традиционное искусство с древнейших времен является основой культуры каждого народа и обусловлено укладом его жизни, устоями мировоззрения, исторически сложившимися и передаваемыми из поколения в поколение обычаями, навыками, художественными принципами, нормами. В европейском и китайском искусстве значительное место занимает живопись.

Китайская традиционная живопись (гохуа) – это уникальное и самобытное явление мировой художественной культуры, которое по тематике, форме и изобразительным средствам принципиально отличается от западной живописи. Как вид изобразительного искусства она является одной из немногих существующих в современной культуре неевропейских традиций живописи. Для этого вида изобразительного искусства характерно использование шелковых и бумажных свитков, разведенных в воде туши и красок. Специфика китайской традиционной живописи заключается в высокой технике письма кистью, тонкости цветовых оттенков, пластичности и выразительности линий, особом построении пространства в картине и отсутствии линейной перспективы. Основными ее жанрами являются хуаняо («цветы и птицы»), шаньшуй («горы и вода») и жэньу (портрет). Для жанра хуаняо характерно отражение красоты и гармонии природы, а также ее взаимодействия с человеком. Наполненные глубоким философским смыслом пейзажи в жанре шаньшуй символизируют единство и борьбу противоположностей инь и ян. Сюжеты их представлены изображениями крутых горных склонов, домов, башен и деревьев. Жанр жэньу включает портретный рисунок, исторические, дворцовые, бытовые, городские сюжеты, а также иллюстрации преданий и легенд.

Зародилась китайская традиционная живопись в Древнем Китае и активно развивается по сегодняшний день. В XVII в. живопись Китая начала испытывать влияние западной традиции в изобразительном искусстве, которое длилось на протяжении всех последующих столетий и особенно усилилось в XX в. На рубеже XX – XXI вв. на фоне столь характерных для наших дней мировых глобализационных процессов данное влияние стало особенно интенсивным. Несмотря на довольно длительное влияние западного изобразительного искусства на живопись Китая, в современном искусствоведении до сих пор нет исследования, посвященного глубокому изучению данного вопроса. Этим и определяется актуальность и своевременность обращения к избранной нами теме исследования.



ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Связь работы с научными программами (проектами), темами

Диссертационное исследование выполнено в рамках инновационных научно-исследовательских тем кафедры белорусской и мировой художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» «Компаративизм в современном искусствоведении как научный подход и творческий метод (утв. на заседании Совета университета 16.02.2006, пр. № 12, гос. регистрация № 20066712 от 20.12.2006) и «Белорусское искусство XX века в условиях глобализации: компаративный анализ» (утв. на заседании Совета университета 21.12.2010, пр. № 4, гос. регистрация № 20115721 от 30.12.2011).

Проблематика диссертации соответствует основным направлениям государственной политики Китайской Народной Республики и Республики Беларусь в сфере международного сотрудничества и опирается на такие нормативно-правовые документы, как 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 8.09.2009) и Соглашение между Правительством Республики Беларусь и Правительством Китайской Народной Республики о научно-техническом сотрудничестве (заключено в Минске 24.04.1992).

Цель и задачи исследования

Цель исследования – выявление особенностей традиционной живописи Китая в контексте развития национального и европейского искусства XX – начала XXI в.

В соответствии с поставленной целью выдвигаются следующие *задачи*:

- раскрыть роль философско-религиозных учений в формировании художественных концепций и эволюции традиционной живописи Китая;
- охарактеризовать и сопоставить материалы, инструменты и техники европейской и китайской традиционной живописи;
- выделить основные направления развития живописи Китая в первой половине XX в.;
- определить особенности трансформационных процессов в развитии живописи во второй половине XX в.;
- наметить пути сохранения своеобразия традиционной живописи Китая в эпоху современных преобразований.

Научная новизна

Научная новизна диссертационного исследования состоит в том, что впервые в искусствоведении специфика китайской традиционной живописи рассмотрена сквозь призму национального и европейского искусства XX – начала XXI в.

Положения, выносимые на защиту

1. Сущность китайской традиционной живописи, которая на протяжении столетий развивалась под влиянием философии конфуцианства, даосизма и идей буддизма, состоит в синтезе традиционной народной культуры и психологии общественного сознания. Благодаря особой концепции космоса как руководства в духовной жизни, стало возможным формирование специфических эстетических ценностей, творческих методов и техник китайской живописи, которые явились отражением китайской традиционной философии и субъективного понимания художником картины мира, закономерностей и законов диалектики.

Эволюция китайской традиционной живописи происходила на протяжении длительного периода: начиная от времени правления династии Вэй-Цзинь (220 – 420) до Нового Китая (с 1949 г. по настоящее время). На этом пути художественные традиции формировались, развивались и трансформировались под влиянием политических, идеологических и социальных факторов, которые способствовали взаимопроникновению и взаимообмену региональных, национальных культур и художественной культуры Запада.

2. Ключевое отличие китайской и европейской живописи состоит в используемых техниках, материалах и инструментах. Так, для европейской живописи характерно применение линейной перспективы, рам в качестве оформления картин, специфических материалов (красок, основ, грунтов), разнообразных сортов кистей и т. д. Истоки китайской традиционной живописи закладывались в глубокой древности и тесно связаны с развитием каллиграфии. Именно техника письма иероглифами предопределила формирование живописной культуры, имеющей в китайском изобразительном искусстве особую специфику. Не менее важным является использование инструментов и материалов, а также качественные характеристики кисти, туши и бумаги. Специфика китайской традиционной живописи проявляется в наличии полифокусной перспективы (объединение объектов, видимых из разных точек), а также в разнообразии форм и размеров картин, среди которых наиболее распространенными являются чжунтан («средний зал»), тяофу («полотно-полоса»), чантяо («длинная полоса»), хэнфу («горизонтальное полотно»), тунпин («общий экран»), цзе («альбомные страницы»), шаньянь («веер»), чанцзюань («длинный свиток»).

3. Развитие живописи Китая в первой половине XX в. характеризуется созданием художественных школ, как продолжавших традиции предшественников, так и использовавших новые изобразительно-выразительные средства. Представители традиционно-классического направления (Гу Линьши, Пу Жу, У Дайцю, Фэн Чаожань,

Хуан Цзюньби, Цзинь Чен, Чжоу Чжаосян) основным принципом работы считали сохранение китайской традиционной живописи. Сторонники новаторского направления развития живописи (Линь Фэнмянь, Лю Хайсу, Пань Тяньшоу, Сюй Бэйхун, Хуан Биньхун, Ци Байши, Чжан Дайцзянь) активно внедряли в практику творческие формы, методы и идеи, характерные для западной живописи, что не только открыло новые пути для развития китайской традиционной живописи, но и создало предпосылки слияния восточных и западных традиций.

4. Вторая половина XX в. характеризуется знаковыми событиями в истории развития китайской традиционной живописи, а именно: строительством «нового искусства» социализма, которое рассматривалось как составная часть революционных идей Коммунистической партии Китая; культурной революцией, в соответствии с идеями которой искусство явилось инструментом контрреволюционной политической борьбы; периодом Китайской Народной Республики, искусство которого стало отражением нового исторического курса и основой трансформации живописи в новых условиях общественной формации. Сущность трансформационных процессов в развитии китайской традиционной живописи второй половины XX в. состоит в возникновении плюрализма, который проявился возможностью поиска разнообразных форм, стилей и творческого мастерства. Художественная практика показала, что такой подход не только не мог прервать связи с традициями и привести к возникновению западной копии, но и позволил китайскому изобразительному искусству найти свое место в современном мире.

5. Период рубежа XX – XXI вв. в истории развития Китая характеризуется возрождением наций и полной перестройкой социальной и культурной жизни страны. Под влиянием актуализированных во всех сферах общественной жизни глобализационных процессов наступила эпоха открытости и синтеза национальной культуры с достижениями западноевропейского и мирового искусства, что принципиально изменило художественное сознание китайской творческой интеллигенции. Новое представление об искусстве, в основу которого был положен принцип служения строительству современного общества, стало идеальным сюжетом для живописи периода новой истории. Традиционная живопись, «социалистический реализм» и современный «авангард» стали основными принципами творческого метода данного периода. Однако в областях радикального идеализма политической жизни на фоне традиционного искусства творчество реализма нашло выражение в идеализации жизненных процессов, что соответствовало цели новой эпохи в китайской живописи этого периода.

Личный вклад соискателя ученой степени

Диссертация выполнена автором в полном объеме самостоятельно. Впервые в белорусском искусствоведении осуществлено комплексное исследование, раскрывающее феномен традиционной китайской живописи в контексте развития национального и

европейского искусства XX – начала XXI в. В исследовании впервые раскрыта роль философско-религиозных учений в формировании художественных концепций и эволюции традиционной живописи Китая; охарактеризованы и сопоставлены материалы, инструменты и техники европейской и китайской традиционной живописи; выделены основные направления развития живописи Китая в первой половине XX в.; определены особенности трансформационных процессов в развитии живописи во второй половине XX в.; намечены пути сохранения своеобразия традиционной живописи Китая в эпоху современных преобразований.

Апробация диссертации и информация об использовании ее результатов

Результаты исследования апробированы на 6 научных конференциях международного и республиканского уровня: Международной научной конференции «Актуальные проблемы мировой художественной культуры» (УО «Гродненский государственный университет им. Я. Купалы», Гродно, 25–26 марта 2010 г.), V Международной научной конференции «Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання» (УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск, 29 апреля – 1 мая 2011 г.), XIV Международной научной конференции аспирантов, магистрантов и студентов «Человек, психология, экономика, право, управление: проблемы и перспективы» (УО «Минский институт управления», Минск, 19 мая 2011 г.), XXXVI научной конференции студентов, магистрантов и аспирантов «Культурная спадчына беларускага народа: праблемы захавання і развіцця» (УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск, 28–29 апреля 2011 г.), XXXVII научной конференции студентов, магистрантов и аспирантов «Сучасны культурны працэс: праблемы, перспектывы, метады даследавання» (УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск, 18–19 апреля 2012 г.), XXXVIII Международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (Новосибирск, 16 июля 2014 г.).

Опубликование результатов диссертации

Основные положения и результаты диссертационного исследования отражены в 12 научных публикациях: 4 статьи в научных рецензируемых журналах, 2 статьи в зарубежных изданиях, 3 статьи в научных сборниках, 3 материала научных конференций. Общий объем опубликованных материалов по теме диссертации – 3,5 авторских листа, в том числе в рецензируемых научных журналах – 1,9 авторских листа.

Структура и объем диссертации

Диссертационное исследование состоит из введения, общей характеристики работы, двух глав, шести разделов, заключения, библиографического списка, который состоит из списка использованных источников (214 наименований на русском, китайском, английском языках), списка публикаций соискателя (12 наименований на русском и китайском языках)

и 2 приложений (иллюстративного и текстового). Полный объем диссертации составляет 161 страницу.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении и общей характеристике работы аргументируется выбор темы исследования, обосновывается связь работы с научными программами (проектами) и темами, ставятся цель и задачи исследования, аргументируется новизна исследования, предлагаются положения, выносимые на защиту, определяется личный вклад соискателя ученой степени, отражается апробация диссертационного исследования и информация об использовании ее результатов, указывается количество опубликованных работ, структура и объем диссертации.

Глава первая «Китайская традиционная живопись: историко-теоретический аспект» включает три раздела и посвящена осмыслению специфики живописи Китая как самостоятельного явления мировой художественной культуры.

В разделе 1.1 «Предмет исследования в контексте обзора литературы. Методология исследования» проанализированы работы ряда ученых, затрагивающих вопросы специфики развития китайской традиционной живописи, а также представлена методология исследования. Так, изучению истории развития живописи Китая от зарождения до современного периода посвящены труды российских и китайских авторов Е. Завадской, М. Кравцовой, В. Малявина, Ван Боминь, Ден Цзяньцзинь, Ден Цяобен, Се Вэй, Фу Баоши, Хуан Ихан, Чжан Фа, Чжэн Гун, Чэнь Куйдун и др. Философско-религиозная картина мира в художественной культуре Китая отражена в работах В. Алексева, Н. Конрада, Е. Завадской, В. Малявина и др. Авторами Лю Лэи, Чжан Далэй, Чжан Фа, Чэнь Куйдун освещены некоторые вопросы влияния западного эстетического мышления на живопись Китая. Специфика техники и технологии европейской и китайской традиционной живописи рассмотрена в работах Э. Бергера, Ю. Гренберга, Б. Сланского, У Мэнсян, Ту Лун, Фан Юйлу, Хань Вэй, Ху Кайвэнь, Чэн Цзюньфан, Чэнь Куйдун Цао Сугун и др. Однако, несмотря на это, вопросы синтеза национальных и европейских художественных школ в традиционной живописи Китая комплексного отражения в научной литературе так и не нашли.

Методологическая основа исследования опирается на методы, принципы и подходы, характерные для искусствovedения, истории, философии, религиоведения и культурологии. Методология нашего исследования базируется на системе методов и принципов научного познания, которая позволила выявить специфику китайской традиционной живописи на фоне истории развития мировой художественной культуры. В диссертации использован системный общенаучный методологический подход, диалектический принцип историзма.

метод структурно-функционального, синхронного и диахронного анализов, а также фактологический, аналитический, сравнительно-критический методы. Компаративный метод позволил осуществить сравнительное изучение материалов и техник европейской и национальной живописи, а также различных периодов развития традиционной китайской живописи.

В разделе 1.2 «Роль философско-религиозных учений в формировании художественных концепций и эволюции традиционной живописи Китая» китайская традиционная живопись характеризуется как сформировавшаяся в процессе исторического развития цельная художественная система, вобравшая в себя особые черты философских концепций и эстетического сознания.

На протяжении своего многовекового развития живопись Китая трансформировалась под влиянием ряда политических, идеологических и социальных факторов, благодаря которым осуществлялось взаимодействие между региональными и национальными культурами. В период правления династии Вэй-Цзинь (220 – 420) контакты региональных культур внутри страны стимулировали стремительное развитие живописи. Появилось большое количество художников среди привилегированного класса военных (высокие чиновники и обладавшие особыми правами представители знатных родов). При династии Тан (618 – 907) произошел активный обмен между культурой Китая и другими странами, что дало толчок дальнейшему развитию живописи. В жанре жэньу особое внимание уделялось изображению реальной жизни, духа и энергии человека. В шаньшуй выделилось две системы: зеленая (преобладание зеленого цвета) и монохромная (использование только туши, густой или жидкой, сухой или влажной). Для жанра хуаняо стала характерна тщательная прорисовка сюжета в красках и рисование тушью бледных оттенков. Расцвет живописи стимулировал развитие исследований по теории живописи (Пай Сяюан «Записи о картинах», Чжан Яньюань «Записки об известных живописцах» и др.). Период Пяти династий (907 – 960) является эпохой зрелости монохромной шаньшуй. Основание Ханьлиньской академии живописи стимулировало еще более стремительное развитие китайской традиционной живописи и ее профессионализацию. Произошло деление на живопись военного сословия, императорского двора и народную. В эпоху династии Сун (960 – 1279) сформировался благоприятный для развития живописи климат, расширился круг заказчиков, увеличился спрос на произведения, появились многочисленные коллекционеры и ценители живописи. Была основана Императорская художественная академия, которая имела своеобразную внутреннюю структуру: звания художников делились на «изучающих живопись», «ожидающих зачисления», «почетных князей», «изучающих искусство» и «начальников школы». Кроме того, были дифференцированы звания художников из разных местностей и разного происхождения (выходцы из знатных семей назывались «шилю», а из народа – «цзालю»). Живопись отошла

от привычных для предшествующих эпох политических и религиозных тем. Художники больше внимания стали уделять изображению природы и людей разных слоев общества. В связи с художественными приоритетами правящего класса, главенствующее место занял жанр шаньшуй, расцвет которого повлек за собой создание многочисленных теоретических работ (Го Си «Лес и родник: высший предел», Хань Чжо «Полный сборник картин шаньшуй» и др.). Во времена династии Юань (1271 – 1368) по причине дискриминации отдельных народностей Китая некоторым художникам пришлось стать частью политической структуры, т. к. только в этом случае можно было заниматься искусством. В связи использованием в качестве материала бумаги, которая позволяла применять эффекты штриховки, натирания и закрашивания, техническое мастерство художников поднялось на новую высоту. В начале эпохи Мин (1368 – 1644) наблюдалась преемственность у юаньских живописцев, поскольку по мастерству никто не мог превзойти «юаньскую четверку» (Ван Мэн, Ни Цзань, У Чжэнь, Хуан Гунван). При династии Мин существовала Художественная академия, но она не могла сравниться с академией периода династии Юань. Значительно оживились межкультурные контакты Китая и Европы, главную роль в которых сыграли европейские христианские миссионеры (Г. Кастаньоне, М. Ричи и др.), которые впервые познакомили китайских художников со спецификой европейской живописи (законами перспективы и светотени, жанром натюрморта, техникой работы маслом и др.). С приходом династии Цин (1616 – 1912) возникли активные контакты и культурные обмены между Китаем и Европой. Под жестким контролем правящего класса живопись стала консервативной, что привело к ее упадку.

В истории страны XX в. принес социальные изменения, культурную революцию и противостояние с Западом. В начале XX в. в живописи наметились новаторские тенденции. Художники «шанхайской группировки» (Жень И, Жень Сюн, Жень Ю, Пу Хуа, У Чаншо, Хюй Гу, Чжао Чжицян) в своих работах заложили основу для развития живописи. В истории китайской живописи не было последовательной смены художественных направлений и стилей, как это происходило в европейском искусстве. Развитие ее в основном было связано с новациями в области технических приемов и использования материалов. Однако все течения и направления в западноевропейском искусстве не прошли незамеченными со стороны китайской художественной культуры. Молодое поколение художников, будучи на стажировках и обучающаяся в западных художественных академиях, по возвращении на родину всячески адаптировала все формы модернизма к национальному изобразительному искусству, что, в свою очередь, размывало вековые традиционные устои и создавало пути формирования искусства по форме и подобию европейской и мировой художественных школ.

В период Народной Республики (1912 – 1949) многие художники получили образование за границей и в своем творчестве стали активно сочетать западную и

китайскую традиции (Сюй Бэйхун и др.). Живописцы первой половины 1950-х гг. вышли за рамки старых приемов и техники: изображали реальную жизнь, прославляли революцию, использовали идеи и образы поэзии Мао Цзэдуна. Конец 1970-х гг. стал периодом многовекторного развития китайской традиционной живописи. Художники вновь обратились к традициям, в чем проявилась цикличность процесса развития. Благодаря открытости к новациям, изобразительному искусству удалось вырваться за пределы копирования старого. В этот период прошла очередная волна проникновения западной культуры на Восток, что сделало процесс развития китайской традиционной живописи еще более стремительным.

На протяжении столетий живопись Китая развивалась под влиянием философии конфуцианства, идей буддизма и даосизма, которые, отражая этнокультурную специфику, явились мощным средством воздействия на культуру. Компаративистски обоснованный сравнительный анализ западной и китайской традиционной живописи дает возможность сделать вывод о том, что их принципиальное различие состоит в особенностях западного и китайского мировоззрения и философии. Западная живопись опирается на разные формы дуализма тела и души, земного и небесного, рационального и иррационального, тогда как китайская традиционная живопись базируется на своеобразном натуралистическом монизме, единстве телесного и духовного (аналогии с макро- и микросистемами в пейзажах с карликовыми деревьями (паньзизин – «пейзаж на блюде»)). Философия конфуцианства рассматривала живопись как метод воспитания человека, организации бытия в соответствии с положением об идеальном социуме, что привнесло особую ценностную концепцию человеческой жизни. Буддистское понимание «единства неба и человека» с его сверхъестественным характером реализовывало эстетическое переплетение ограниченной души человека и ритма развития космоса, тем самым предоставив для китайской живописи широчайшее творческое пространство вне временных границ. Что же касается даосизма, то в живописи он стал средством отражения мыслей и чувств конкретного человека, стремящегося проникнуть в тайны мироздания.

Композиция в китайской традиционной живописи детерминирована духовно-философской основой и выражает закономерности и законы диалектики. Так, принцип единства противоположностей проявляется в связях главного и второстепенного, близкого и далекого, реального и воображаемого, концентрированного и рассеянного, явного и скрытого, черного и белого, большого и малого. Противоположностям присущи изменения, единству – равновесие. Только путем балансировки противоположностей и связей между ними можно создать совершенное художественное полотно и достичь гармонии в картине. В каждом завершенном живописном произведении можно найти последовательность вещей, выделить главное и второстепенное, что делает идею картины более ясной, подчеркивает аспекты ее содержания, благодаря чему она становится ритмичной и

мелодичной. Весь процесс создания пейзажа в китайской традиционной живописи представляет собой кропотливый труд по кристаллизации его содержания.

В разделе 1.3 «Сравнительная характеристика материалов и техник европейской и китайской традиционной живописи» выявляется принципиальное отличие китайской и европейской живописи, которое состоит в используемых техниках, материалах и инструментах. Для европейской живописи характерна система линейной перспективы, использование рам в качестве оформления картин, специфических материалов (красок на яично-эмульсионной основе, масляных, разводящихся водой, пастелей; основ из льняного холста, дерева, картона; многочисленных видов грунта), разнообразных сортов кистей и т. д.

Важнейшей особенностью живописи в Китае является ее неразрывное единство с каллиграфией. Китайская письменность (каллиграфия) относится к идеографическому типу, для которого характерно понимание иероглифа как миниатюрного рисунка, воспроизводящего изображаемый объект. В связи с этим с древних времен китайцы рассматривали живопись в тесной связи с каллиграфией, полагая, что у данных видов деятельности один источник.

Искусство каллиграфии реализуется посредством черт, которые выполняются с помощью традиционных письменных принадлежностей, называемых «четырьмя сокровищами кабинета», – кисти, туши, бумаги и тушечницы. За столетия существования каллиграфии как вида искусства сформировалось пять основных ее стилей: чжуаньшу (стиль древних печатей), лишу (официальное письмо), кайшу (уставное письмо), синшу (ходовое письмо) и цаошу (скоропись).

Китайская традиционная живопись как вид искусства тесно связана с использованием инструментов и материалов. Как и в каллиграфии, основными инструментами в живописи являются кисть, тушь и бумага. Художники применяют кисти разной толщины, твердости, густоты, влагуустойчивости. Требование к качеству кисти сводится к четырем характеристикам: цзянь尖, ци, юань, цзянь健. Понятие «цзянь尖» («острие») характеризует кончик кисти, который должен быть похож на побег бамбука с острой верхушкой. Понятие «ци» («ровный») определяет, что кончик кисти после смачивания водой и соприкосновения с поверхностью должен быть идеально ровным по всей длине. Понятие «юань» («круглый») характеризует форму кончика кисти: после смачивания он должен свободно двигаться по поверхности во все стороны. Понятие «цзянь健» («здоровый») относится к степени эластичности кончика кисти: после смачивания кисть должна свободно вращаться на ногте или бумаге, причем ее кончик должен сохранять свою форму. Наилучшими характеристиками для изготовления кистей обладают заячья, козья и волчья шерсть. Кисти бываю жесткие, мягкие и смешанные. Жесткими кистями нельзя рисовать слишком быстро, но они весьма удобны для

прорисовки объектов. Для их изготовления используют волчью и заячью шерсть. Мягкие кисти изготавливают из овечьей шерсти и куриного пуха. Такие кисти очень гибкие, и это их качество высоко ценится. Мягким волосом легко рисовать быстро, и он пригоден для изображения круглых объектов. Кисть со смешанным волосом сочетает свойства жестких и мягких кистей. поэтому для производства используется овечья, волчья и заячья шерсть.

Качество письма во многом зависит от свойств туши. Стандартной является абсолютно черная тушь, которая при высыхании дает фиолетовый оттенок. Существует два вида туши: сосновая и масляная. Сосновая тушь изготавливается из пепла сосновых веток, она имеет насыщенно черный, но не блестящий цвет, хорошо растворяется и впитывается. Масляная тушь производится в процессе сжигания тунгового, рапсового масла или свиного жира. Данный вид туши больше подходит для детальной работы. Цвет масляной туши – черный и блестящий. На качество и свойства туши влияют пропорции формирующих структуру ингредиентов. После перетирания хорошая тушь должна блестеть на поверхности как зеркало.

На этапе становления китайской традиционной живописи в качестве материала использовался шелк, который со временем был заменен на бумагу. Причиной замещения явилась дешевизна и практичность бумаги. В настоящее время художниками используется специальная сюаньченская бумага, материалом для изготовления которой служат волокна сандалового дерева. Сюаньченская бумага делится на сырую и зрелую. Зрелый сюаньчен обрабатывается купоросом для улучшения водоотталкивающих свойств. На этот вид бумаги можно повторно наносить краски. Такая бумага используется для тонкого письма, портретов и др. Сырой сюаньчен не проходит обработку купоросом, поэтому легко впитывает воду. На данном виде бумаги легко достичь игры оттенков туши.

Специфика китайской традиционной живописи также проявляется в разнообразии форм и размеров картин. Наиболее распространенными являются чжунтан («средний зал») – форма в виде вертикального прямоугольника больших размеров; тяофу («полотно-полоса») – половинный формат, который можно развернуть и свернуть; хэнфу («горизонтальное полотно») – горизонтальная версия формата тяофу; тунпин («общий экран») – форма, включающая 4 или 6 отдельных полотен тяофу; цзе («альбомные страницы») – форма, состоящая из 8, 12 или 16 полотен шириной в 4 чи; шаньянь («веер») – форма в виде опахала, круглого или овального веера; чанцзюань («длинный свиток») также известен как хэнцзюань («горизонтальный свиток») и шоуцзюань («ручной свиток»), длина и высота которых может варьироваться.

Существует несколько техник использования туши. Техника нунмо («густая тушь») – самая ранняя по времени появления и самая распространенная. Техника даньмо («разбавленная тушь») характерна для портретной живописи, подходит для изображения далеких горных вершин, облаков, дождливой ночи, дыма и других пейзажных объектов.

Техника помо («прерывистая тушь») характеризуется прерыванием как водой (чистой и подкрашенной), так и тушью (сухой и мокрой с разной густотой). Техника пхомо («брызги туши») привносит в картину дымку и смешение полутонов. Техника цзимо («слои туши») предполагает нанесение туши слоями, что приводит к яркому цвету, и используется для передачи снежных и ночных пейзажей. В технике сумо («вчерашняя тушь») используется заранее приготовленная тушь, которая уже дала осадок. Данный метод создает особый художественный эффект, который является завершающим штрихом при создании картины. Техника цзяо («сухая тушь») используется для прорисовки веток, листвы и лепестков.

Глава вторая «Динамика и направления развития китайской традиционной живописи в XX – начале XXI в.» включает три раздела и посвящена выявлению особенностей развития живописи Китая в XX – начале XXI в.

В разделе 2.1 «Традиционно-классическое и новаторское направления в живописи Китая первой половины XX в.» подчеркивается, что начало XX в. ознаменовалось особенно тесными контактами между западной и китайской живописью. Мощным стимулом развития живописи явились стажировки и учеба китайских художников за рубежом, открытие образовательных учреждений нового типа с привнесением в учебный процесс специфики западноевропейского университетского художественного образования, активная пропаганда западного изобразительного искусства посредством периодической печати, научных публикаций, проведения выставок. В результате китайская традиционная живопись полностью избавилась от догматичности салонной и дворцовой живописи.

Деятели искусства прилагались большие усилия для объединения китайской и европейской художественных традиций, проведения реформы живописи и создания китайского изобразительного искусства нового типа. В развитии живописи Китая выделились два диаметрально противоположных направления. Традиционно-классическое направление характеризуется исследованием и сохранением исконных традиций живописи (Гу Линьши, Пу Жу, У Дайцю, Фэн Чаожань, Хуан Цзюньби, Цзинь Чен, Чжоу Чжаосян и др.). Художники изучали и копировали древние шедевры китайской традиционной живописи, пропагандировали традиционную технику живописи. Новаторское направление было ориентировано на синтез западной и восточной живописи (Линь Фэнмянь, Лю Хайсу, Пань Тяньшоу, Сюй Бэйхун, Хуан Биньхун, Ци Байши, Чжан Дайцзянь и др.). Для того чтобы расширить считавшиеся непоколебимыми модели китайской традиционной живописи, художники-новаторы внедряли в практику творческие формы, методы и идеи, характерные для западной живописи. Синтез китайской традиционной и западной живописи стал возможным благодаря непрерывным усилиям и поискам многих художников. Данный процесс не только открыл новые пути для китайской традиционной живописи, но и создал предпосылки слияния восточных и западных традиций.

В разделе 2.2 «Особенности трансформационных процессов в развитии китайской традиционной живописи второй половины XX в.» отмечается, что после 1949 г. Китай вступил в период строительства «нового искусства» социализма, которое рассматривалось как составная часть революционных идей Коммунистической Партии Китая. В этот период синтез западной реалистической системы преподавания и традиционной китайской, явившейся основой творческого подъема, отражал политику в сфере образования Китайской Народной Республики. В художественном образовании активно использовались зарубежные достижения и, хотя основные идеи западной художественной школы не соответствовали устоявшимся национальным культурным стереотипам, они вывели китайскую традиционную живопись на новую высоту. Самым ярким направлением стала масляная живопись, сюжеты которой раскрывали революционную историю и отображали тему социалистического строительства. Китайские художники активно изучали западное искусство во время стажировок в СССР и социалистических странах Восточной Европы, а приглашенные художники из Советского Союза и Румынии активно выставлялись в Пекине и Ханчжоу. Однако в результате начавшейся культурной революции искусство стало инструментом контрреволюционной политической борьбы. Под лозунгами уничтожения старых идей, культуры и обычаев ликвидировали шедевры живописи, закрывали учебные заведения. Подлинное искусство вытеснялось политикой.

Новое искусство Китая стало отражением исторического курса Китайской Народной Республики, который был направлен на проведение политики реформ открытости государства и стал основой трансформации живописи в новых условиях общественной формации. С наступлением 1990-х гг. для развития китайской традиционной живописи стал характерен плюрализм, который проявился в возможности поиска разнообразных форм, языков, стилей и творческого мастерства. Художественная практика показала, что такой подход не только не прервал связи с традициями и привел к возникновению западной копии, но позволил китайскому изобразительному искусству найти свое место в мире. Культура Китая стала активно интегрироваться в мировом пространстве, что еще больше усилило тенденцию культурного обмена с другими странами.

В разделе 2.3 «Пути сохранения своеобразия традиционной живописи Китая в эпоху современных глобализационных процессов» подчеркивается, что на рубеже XX – XXI вв. китайская традиционная живопись вступила в мультикультурную, плюралистическую, полифоническую эпоху, что привело к предельной демократизации и появлению разнообразных изобразительных методов. Между Китаем и странами Запада значительно усилился культурный взаимообмен, что побудило искусство к активному развитию. Китайские художники начали объективно относиться как к западным направлениям в живописи, так и к традициям собственной нации. В результате более

пристальное изучение приемов западной живописи обогатило живописные произведения, а не ограничило их. Такое умение свободно заимствовать и интерпретировать, не сдерживая в традиционных рамках, в конечном итоге только расширило угол зрения авторов.

Изучив свойства масляных красок, современные китайские художники превратили основной недостаток масла (его текучесть) в достоинство, существенно улучшив собственную технику и сделав картины, написанные маслом, подвижными и живыми, добившись этим на холсте максимального подобию «случайности» монохромной живописи.

Начиная с 1990-х гг. обсуждение, связанное с реформами китайской традиционной живописи, было сфокусировано на актуальной проблеме: сможет ли традиционная техника войти в современное искусство и стать основным его направлением. По сравнению с 1980-ми гг., когда китайская традиционная живопись находилась в кризисе, вызванном идеологическим ударом со стороны западной культуры и искусства, вопрос существования живописи тушью в новом мире стал еще более актуальным. В 1998 г., после трансляции японской телевизионной станцией NHK мероприятий по проведению ежегодной выставки рисунка тушью в Шанхае, к данному направлению живописи значительно усилился интерес мировой общественности. Искусство рисования тушью показало, что традиционная культура Востока пытается возродиться и вступить в новую эпоху развития.

В последние десятилетия китайские художники, пишущие маслом, все больше подчеркивают важность осмысления сущности традиционной народной культуры. Некоторые художники-пейзажисты, глубоко интересующиеся китайским традиционным искусством, заимствовали манеру письма традиционных пейзажей в жанре шаньшуй и способы работы с кистью и тушью, создав написанные маслом пейзажи, которые позволяют провести параллели с китайскими традиционными пейзажами. Художники заимствуют основы китайской традиционной живописи, объединяют материалы для письма маслом и технику письма гохуа, осуществляя поиск нового облика современной китайской пейзажной живописи маслом.

Однако в процессе освоения новых направлений в живописи нельзя забывать о таком важном вопросе, как качество и текстура материалов, используемых при письме маслом и их изобразительные свойства, так как живопись маслом – это не то же самое, что живопись тушью. Мазки и текстуры, используемые в живописи маслом, имеют некоторые сходные характеристики с мазками и текстурами, используемыми в китайской живописи тушью. Вместе с тем они имеют и свои особенности, а именно, в отличие от живописи тушью, живопись маслом обладает особой выразительностью. Письмо маслом может заимствовать и перенимать стремительность, непринужденность и свободу китайской живописи тушью. Но в процессе освоения необходимо следить за тем, чтобы живопись маслом не превратилась в живопись тушью, лишившись тех преимуществ, которыми обладает масло, потеряв при этом свою особенную выразительную силу. Так, написанные маслом пейзажи

в жанре шаньшуй – это совершенно новый жанр, появившийся в процессе приобретения живописью маслом китайских особенностей. Такие пейзажи отличаются и от пейзажей, написанных маслом, и от традиционных работ в жанре шаньшуй. Манера письма с натуры, используемая в западной пейзажной живописи, отражает наблюдение за явлениями природы сквозь призму западного «вертикального видения». Такая манера письма – это лишь своего рода способ добиться наглядной визуальной эстетики, получить зрительное наслаждение благодаря красоте форм. Что же касается китайской традиционной живописи в жанре шаньшуй, то она рождается благодаря путешествиям художников по стране, изучению природы, упоению ее мельчайшими изменениями. Она рождается из неповторимой красоты природы, из духовных переживаний, появившихся в процессе поиска визуального пространства; из приближения к природе, соприкосновения с ней; из попыток добиться слияния собственного духа с удивительной красотой природы. Именно это и есть концепция природы в традиционной китайской культуре, концепция о единстве космоса и человека, духовного и материального. Пейзажи в жанре шаньшуй, написанные маслом, унаследовали дух китайской традиционной живописи. Они отражают настроение художника, являются воплощением слияния традиционного и современного искусства, соединения западного и восточного видения. Такие пейзажи обновляют и воссоздают духовный мир традиционной живописи с помощью современных изобразительных средств.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основные научные результаты диссертации

1. Особенности китайской традиционной живописи является отражение специфики народной культуры и психологии общественного сознания. Китайская традиционная живопись развивалась под влиянием философии конфуцианства, даосизма и идей буддизма. Благодаря особой концепции космоса в китайской философии как руководства к жизни, стало возможным формирование специфических эстетических концепций, творческих методов и техник живописи. Так, композиция пейзажа в жанре шаньшуй заключает в себе сущность китайской традиционной философии и субъективного понимания художником картины мира, в которой закономерности и законы диалектики подчеркиваются с позиции восточной философской мысли. Живопись довольно правдиво отражает и создает объективные сущности, рождает адекватные объектам мира ассоциации у зрителя, в наибольшей степени раскрывая художественный эффект произведения, сочетая в себе реализм и романтизм. На протяжении длительного времени формировалось особое творческое мышление и теоретическая основа китайской традиционной живописи, обусловившая ее особую художественную притягательность, так хорошо известную во всем мире.

В истории развития Китая изобразительное искусство прошло этапы зарождения, формирования и развития. Следует отметить, что развитие древней китайской цивилизации во времена династий Цинь (221 – 207 гг. до н. э.) и Хань (202 г. до н. э. – 220 г. н. э.) является ключевым периодом, поскольку династия Цинь в китайской истории является первой феодальной династией, а во времена Хань произошло укрепление и дальнейшее становление феодального строя. Эпоха Вэй-Цзинь (220 – 420) является важной в становлении китайской традиционной живописи, так как в этот период были сформированы характерные для нее художественный стиль, эстетические черты и базисная теоретическая система. На протяжении столетий изобразительное искусство Китая активно развивалось и трансформировалось под влиянием политических, идеологических и социальных факторов, обусловивших возможность взаимодействия региональных и национальных культур. В результате начиная с XVI в. изобразительное искусство Китая начало испытывать влияние западного искусства, которое было характерно для всех без исключения последующих периодов развития и стало особенно активным на фоне современных мировых глобализационных процессов [1; 3].

2. Принципиальным отличием китайской и европейской живописи является используемые ими техники, материалы и инструменты. Европейская живопись характеризуется применением линейной перспективы, оформлением картин в рамы, использованием специфических материалов (красок на яично-эмульсионной основе, масляных, разводящихся водой, пастелей; основ из льняного холста, дерева, картона; многочисленных видов грунтов) и разнообразных инструментов.

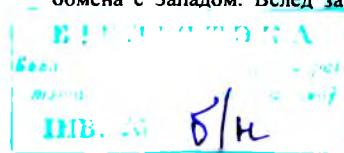
В развитии китайской традиционной живописи особое место принадлежит искусству письма иероглифами. Именно иероглифы явились определяющим фактором в зарождении китайской традиционной живописи и китайского изобразительного искусства в целом. По способу образования китайские иероглифы принято разделять на шесть основных категорий (*люшу*): изобразительная категория (*сянсин*) – прямое изображение объекта; фонетическая категория (*чжиши*) – сочетание изобразительного и фонетического элементов; идеографическая категория (*хуэйи*) – сочетание конкретного изобразительного элемента с абстрактным символом; пиктографическая категория (*синшэн*) – символическое выражение абстрактной идеи; заимствованная категория (*цзяцзе*) – использование знака для записи понятия, не связанного с ним по значению, но имеющего одинаковое звучание; видоизмененная категория (*чжуаньчжу*) – модификация отдельных частей иероглифа в связи с приобретением им нового значения.

В этом процессе существенная роль отводится инструментам и материалам. Для письма тушью художники используют *кисти* разной толщины, твердости, густоты и влагуостойчивости. Важное значение имеет качество туши. Стандартной является черная тушь, которая при высыхании дает фиолетовый оттенок. Особая композиция китайской

традиционной живописи проявляется в разнообразии форм и размеров картин [6; 11; 12].

3. Западноевропейское искусство активно адаптировало все формы модернизма к национальному изобразительному искусству Китая, что, в свою очередь, размывало вековые устои традиционного и создавало пути формирования искусства по форме и подобию европейской и мировой художественных школ. В первой половине XX в., наряду с приверженцами многовековых устоев в живописи, в стране появилось множество школ, которые учитывали сложившиеся веками традиции и вместе с тем следовали новациям в использовании изобразительно-выразительных средств, что придало живописи новый облик и привело к ее реформированию. Мощным стимулом для развития живописи стали зарубежные стажировки китайских художников, привнесение в учебный процесс особенностей западноевропейского университетского художественного образования, пропаганда западного изобразительного искусства через периодическую печать, научные публикации, проведение выставок. Все это привело к тому, что китайская традиционная живопись полностью избавилась от догматичности салонной и дворцовой живописи. Выделилось традиционно-классическое и реформаторское направление в живописи. Представителями традиционно-классического направления стали пекинцы Цзинь Чен, Чжоу Чжаосян, возглавлявшие Китайский исследовательский институт живописи, а также многие художники Китайского исследовательского института живописи в Гуандуне. Их основным принципом было исследование и сохранение традиций национальной живописи. Что касается направления, основанного на смешении китайской и западной живописи, то в его рамках возникла сложность в воплощении эстетических принципов китайской традиционной живописи, использованием традиционных китайских техник, материалов и инструментов [8; 10].

4. Китайское искусство второй половины XX в. можно условно разделить на три этапа: семнадцатилетний период после создания Народной Республики (1949 – 1966); период культурной революции (1966 – 1976); возрождение наций и осуществление курса реформ открытости (с 1976 г. до настоящего времени). Очевидно, что каждый из этих этапов приносил изменения не только в политической жизни страны, но и в сфере художественной культуры. Так, изобразительное искусство 17 лет развивалось в направлении соцреализма, показывающего простоту и стремление ввысь, но с особенностями революционного реализма и романтизма. В эпоху культурной революции в политической и художественной жизни присутствовал фанатично-политизированный субъективизм и показной романтизм, которые наглядно отразились в живописи данного периода. Вместе с тем искусство новой эпохи отобразило многообразие структур открытого социалистического искусства, обладающего спецификой китайской художественной культуры. Данный период стал самым благоприятным для культурного обмена с Западом. Вслед за проведением политики открытости, культура Китая начала



активно интегрироваться в мировое пространство, что оказало положительное влияние на развитие живописи Китая [4; 7 – 10].

5. На рубеже XX – XXI вв. китайская традиционная живопись вступила в мультикультурную эпоху, что привело к демократизации ее изобразительных методов. Реформы в экономике и обществе дали китайской традиционной живописи не только возможность развиваться, но и новую для этого среду. Эти перемены способствовали отходу искусства от идеологических баталий и противостояния всему миру. Современный этап развития китайской традиционной живописи представляет собой синтез традиционного искусства, западноевропейских направлений изобразительного искусства и достижений мировой художественной культуры. Между странами Запада и Китаем значительно усилилось культурное взаимодействие, что стимулировало искусство к дальнейшему развитию. Изучение техник и приемов западной живописи обогатило живописные произведения китайских художников [2; 5; 8; 10].

Рекомендации по практическому использованию результатов

Исследование историко-культурных особенностей китайской традиционной живописи и ее современных трансформаций значительно расширяет проблемное поле современного искусствоведения, а именно обогащает представление о специфике развития живописи в Китае и особенностях воздействия на нее со стороны других культур. Непосредственная практическая значимость материалов исследования определяется возможностью их использования при подготовке и преподавании искусствоведческих и специальных дисциплин в творческих вузах и ссузах Беларуси, России и Китая. Результаты диссертации могут найти свое применение в дальнейших научных исследованиях китайской традиционной живописи и изобразительного искусства Китая.

Основные результаты диссертационного исследования используются в процессе преподавания дисциплин «Устное народное творчество: теория фольклора» и «Художественно-декоративное решение праздника» в учреждении образования «Белорусский государственный университет культуры и искусства», «История зарубежного искусства» в учреждении образования «Белорусская государственная академия искусства», что подтверждается актами о практическом использовании результатов исследования от 19.06.2013, 25.02.2014, 08.09.2014.

Nie

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ СОИСКАТЕЛЯ

Статьи в рецензируемых журналах

1. Не, Ци. Философско-эстетические концепции китайской живописи «горы и вода» / Ци Не // Вести Института современных знаний. – 2010. – № 2 (43). – С. 71 – 75.
2. Не, Ци. Традиционная живопись как основа развития современного национального искусства Китая / Ци Не // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2011. – № 1 (15). – С. 80 – 85.
3. Не, Ци. Философские и эстетические воззрения в традиционном китайском изобразительном искусстве / Ци Не // Вести Института современных знаний. – 2011. – № 3 (48). – С. 19 – 23.
4. Не, Ци. Проблема синтеза традиционной и европейской живописи в китайском изобразительном искусстве в период нового Китая / Ци Не // Искусство и культура. – 2013. – № 2 (10). – С. 63 – 70.

Статьи в зарубежных сборниках

5. 聂启. 传统平面视觉中的缺失美 // 洛阳师范大学期刊. – 洛阳. 2011年4月30卷第四. 126 – 128. = Не, Ци. Эстетические эффекты в традиционных визуальных картинах / Ци Не // ЛюЯн педагогический университет. – 2011. – № 4 (30). – С. 126 – 128.
6. Nie, Qi. Specifics of the instruments and materials in the traditional chinese paintings / Qi Nie // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. – 2014. – № 3. – P. 24 – 25. = Не, Ци. Специфика инструментов и материалов китайской традиционной живописи / Ци Не // Австрийский журнал гуманитарных и общественных наук. – 2014. – № 3. – С. 24 – 25.

Статьи в научных сборниках

7. Не, Ци. Традиции и новации в новом изобразительном искусстве Китая / Ци Не // Аутэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзел. V Міжнар. навук. канф. (Мінск, 29 крас. – 1 мая 2011 г.) / рэдсавет. : М. А. Мажэйка (старш.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. дзярж. ўн-т культуры і мастацтваў, 2011. – С. 176 – 177.
8. Не, Ци. Современная китайская живопись как уникальный образец воплощения традиционной и европейской художественной культуры / Ци Не // Культурная спадчына беларускага народа: праблемы захавання і развіцця : XXXVI навук. канф. студ., магіст. і аспір. (Мінск, 28–29 крас. 2011 г.) : зб. навук. арт. / рэдсавет. : М. А. Мажэйка (старш.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. дзярж. ўн-т культуры і мастацтваў, 2011. – С. 104 – 108.

9. Не, Ци. Развитие изобразительного искусства в период нового Китая / Ци Не // Сучасны культурны працэс: праблемы, перспектывы, метады даследавання : зб. арт. XXXVII навук. канф. студ., магістр. і аспір. Беларус. дзярж. ўн-та культуры і мастацтваў (Мінск, 18 – 19 крас. 2012 г.) – Мінск : БДУКМ, 2012. – С. 136 – 140.

Материалы научных конференций

10. Не, Ци. Традиции и новации в изобразительном искусстве Китая / Ци Не // Человек, психология, экономика, право, управление: проблемы и перспективы : материалы XIV Междунар. науч. конф. асп., магистр. и студ. (Минск, 19 мая 2011 г.) / под ред. В. В. Гедранович. – Минск : Изд-во Минского ин-та управления, 2011. – С. 289 – 290.
11. Не, Ци. Инструменты и материалы, используемые в традиционной китайской живописи / Ци Не // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфельда (Гродно, 25 – 26 марта 2010 г.). В 2 ч. Ч. 2 / ГрГУ им. Я. Купалы. – Гродно : ГрГУ, 2011. – С. 96 – 101.
12. Не, Ци. Некоторые особенности использования материалов и инструментов в китайской традиционной живописи / Ци Не // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : материалы XXXVIII Междунар. науч.-практ. конф. (Новосибирск, 16 июля 2014 г.). – Новосибирск : СибАК, 2014. – С. 91 – 95.

РЕЗЮМЕ

Не Ци

ТРАДИЦИОННАЯ ЖИВОПИСЬ КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Ключевые слова: традиционная живопись Китая, европейское искусство, западноевропейская живопись, жанры живописи, материалы и техники.

Цель исследования: выявление особенностей традиционной живописи Китая в контексте развития национального и европейского искусства XX – начала XXI в.

Методы исследования. В исследовании использована система методов и принципов научного познания, позволившая выявить специфику китайской традиционной живописи: системный подход; диалектический принцип историзма; структурно-функциональный, синхронный, диахронный, фактологический, аналитический, сравнительно-критический методы.

Полученные результаты и их новизна: впервые в искусствоведении осуществлено комплексное исследование, раскрывающее феномен традиционной китайской живописи в контексте развития национального и европейского искусства XX – начала XXI в.; раскрыта роль философско-религиозных учений в формировании художественных концепций и эволюции традиционной живописи Китая; охарактеризованы и сопоставлены материалы, инструменты и техники китайской и европейской традиционной живописи; выделены основные направления развития живописи Китая в первой половине XX в.; определены особенности трансформационных процессов в развитии живописи во второй половине XX в.; намечены пути сохранения своеобразия традиционной живописи Китая в эпоху современных преобразований.

Рекомендации по использованию: материалы исследования могут стать теоретической и источниковедческой базой современного искусствоведения, найти применение в дальнейших научных исследованиях специфики европейской и китайской традиционной живописи, быть использованы в практике вузов и ссузов культуры и искусства, в системе повышения квалификации.

Область применения: искусствоведение, история и теория искусства, художественная практика, художественное образование.

РЭЗЮМЭ

Не Цы

ТРАДЫЦЫЙНЫ ЖЫВАПІС КІТАЯ Ў КАНТЭКСЦЕ РАЗВІЦЦА
НАЦЫЯНАЛЬНАГА І ЕЎРАПЕЙСКАГА МАСТАЦТВА
XX – ПАЧАТКУ XXI СТАГОДДЗЯ

Ключавыя словы: традыцыйны жывапіс Кітая, еўрапейскае мастацтва, заходнееўрапейскі жывапіс, жанры жывапісу, матэрыялы і тэхнікі.

Мэта даследавання: выяўленне асаблівасцей традыцыйнага жывапісу Кітая ў кантэксце развіцця нацыянальнага і еўрапейскага мастацтва XX – пачатку XXI ст.

Метады даследавання. У даследаванні выкарыстана сістэма метадаў і прынцыпаў навуковага пазнання, якая дазволіла выявіць спецыфіку кітайскага традыцыйнага жывапісу: сістэмны падыход; дыялектычны прынцып гістарызму; структурна-функцыянальны, сінхронны, дыяхронны, факталагічны, аналітычны, параўнальна-крытычны метады.

Атрыманыя вынікі і іх навізна: упершыню ў мастацтвазнаўстве ажыццёлена комплекснае даследаванне, якое раскрывае феномен традыцыйнага кітайскага жывапісу ў кантэксце развіцця нацыянальнага і еўрапейскага мастацтва XX – пачатку XXI ст.; адлюстравана роля філасофска-рэлігійных вучэнняў у фарміраванні мастацкіх канцэпцый і эвалюцыі традыцыйнага жывапісу Кітая; ахарактарызаваны і супастаўлены матэрыялы, інструменты і тэхнікі кітайскага і еўрапейскага традыцыйнага жывапісу; выдзелены асноўныя напрамкі развіцця жывапісу Кітая ў першай палове XX ст.; вызначаны асаблівасці трансфармацыйных працэсаў у развіцці жывапісу ў другой палове XX ст.; акрэслены шляхі захавання адметнасці традыцыйнага жывапісу Кітая ў эпоху сучасных пераўтварэнняў.

Рэкамендацыі па выкарыстанні: матэрыялы даследавання могуць стаць тэарэтычнай і крыніцазнаўчай базай сучаснага мастацтвазнаўства, знайсці прымяненне ў далейшых навуковых даследаваннях спецыфікі еўрапейскага і кітайскага традыцыйнага жывапісу, быць выкарыстаны ў практыцы вучбы і сусветнай культуры і мастацтва, у сістэме павышэння кваліфікацыі.

Галіны прымянення: мастацтвазнаўства, гісторыя і тэорыя мастацтва, мастацкая практыка, мастацкая адукацыя.

RESUME

Nie Qi

CHINESE TRADITIONAL PAINTING IN THE CONTEXT OF NATIONAL AND
EUROPEAN ARTISTIC DEVELOPMENT
IN THE XX – AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Key words: traditional Chinese painting, European art, Western European painting, genres of paintings, materials and techniques.

The objective of the study: to determine the characteristics of the traditional Chinese painting in the context of the development of national and European art of XX and the beginning of XXI century.

Methods for researching. The study used a system of methods and principles of scientific knowledge which revealed the specifics of Chinese traditional painting: systematic approach; the dialectical principle of historicism; structural-functional, synchronous, diachronic, factual, analytical, comparative and critical methods.

Results and innovations consist in the following: for the first time in the arts carried out the complex research that reveals the phenomenon of traditional Chinese painting in the context of national and European artistic development of the XX and the beginning of XXI century. In this study for the first time revealed the role of philosophical and religious teachings in the formation of artistic concepts and evolution of traditional Chinese painting; characterized and compared the materials, tools and techniques of traditional Chinese and European paintings; identified the basic directions of the development of painting in China in the first half of the twentieth century; determined the features of the transformation processes in the development of painting in the second half of the twentieth century.; outlined ways to save the identity of traditional Chinese painting with the modern era of transformation.

Recommendations for using: the materials used for researching may become the theoretical and source base of the modern art history; find usages in the further research for the specifics of European and traditional Chinese painting, to be used in the practices of the universities and colleges of art and culture, in the system of improving qualifications.

The scope of application: art criticism, history and theory of art, art practice, art education.

Научное издание Не Ци

**ТРАДИЦИОННАЯ ЖИВОПИСЬ КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО
И ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА
XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

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

Подписано в печать 8.10.2014 г. Формат 60x84 1/16.

Бумага писчая № 1. Усл. печ. л. 39 Уч.-изд. л 1,52.

Тираж 80 экз. Заказ 285

**УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск**

Напечатано на ризографе

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»