

2. *Хаятина М. С.* Природа и этика «дружбы» в Древнем Китае эпохи Западного Чжоу (XI–VIII вв. до н. э.) // Материалы III молодежной научной конференции по проблемам философии, религии, культуры Востока. СПб., 2000. С. 104–111.

3. *Караулов Ю. Н.* Русский ассоциативный словарь : в 2 т. М., 2002. Т. 1. От стимула к реакции. 784 с.

УДК 7.021.32(510)+7.022.2(510)+7.036.1

А. А. Харитошкина

*Искусствовед,
Екатеринбург, Россия*

A. A. Kharitoshkina

*Fine art expert,
Yekaterinburg, Russia*

**Особенности выразительных средств
традиционной китайской живописи на примере
сравнительного анализа произведений**

**Features of expressive means
of traditional Chinese painting on example
of a comparative analysis of work**

В статье приводятся описание и анализ произведений китайской живописи, основанные на переосмысленных для специфики китайской живописи тушью классификации и характеристике ее выразительных средств. Затрагиваются вопросы актуальности традиционной китайской живописи, способов понимания идеи произведения и определения его художественной ценности.

Ключевые слова: традиционная китайская живопись; современная китайская живопись; выразительные средства; кисть и тушь; линия; пространство и объём; реализм.

The article provides a description and analysis of some of the works of Chinese paintings based on reinterpreted for the specifics of Chinese ink painting classification and characterization of expressive means. Issues: the relevance of traditional Chinese

painting; methods of understanding the idea of the work and determination of its artistic value.

Keywords: traditional Chinese painting, contemporary Chinese painting; expressive means; painting brush and ink; the line; space and volume; realism.

Для изучения потенциала художественного языка традиционной живописи «кисти и туши», пути его развития, роли западноевропейской школы в её обновлении требуется прежде всего ясное понимание отличительных особенностей её основных выразительных средств.

Принято считать, что выразительные средства универсальны в любой художественной системе, однако при анализе китайской традиционной живописи тушью знакомые понятия, взятые в привычной трактовке, не всегда дают возможность адекватно описать изображённые формы.

В первую очередь это касается самых базовых понятий «линия» и «пятно». Понятие линии применительно к традиционной китайской живописи не может быть употребимо в классическом ключе. Китайская живописная линия не есть граница форм и пространства, не обладает разделительной функцией. Она сама является формой, выявляющейся в окружающем пространстве, но не изолирующейся от него. Только при такой трактовке живопись обретает истинную и очевидную, а не голословную и малопонятную в прочих культурах связь с китайскими философскими учениями о единстве мира, взаимопревращении вещей. (В «Беседах о живописи Ши-тао» введено понятие Единой черты, перекинут мост между чистой философией и практикой живописи [1, с. 26–27]). Только будучи исполнено с соблюдением единства движения, изображение способно захватить зрителя и повести за собой шаг за шагом по листу его взгляд, мысли и чувства — эффект, которым славится китайская живопись. Помимо перечисленного, целостное динамическое восприятие оставляемых кистью следов позволяет точнее различать технический уровень исполнения и выносить более корректные оценочные суждения.

В качестве примера рассмотрим как картины мастеров, работающих на базе смешения художественных традиций, так и произведения приверженцев чистой традиции.

В качестве одного из наиболее ранних примеров попытки совмещения традиций можно назвать творчество западноевропейского

живописца Джузеппе Кастильоне, работавшего при дворе китайских императоров, (1688–1766 гг., итальянский монах-иезуит, миссионер и придворный художник в Китае с 1715 г.). В его работах традиционные китайские композиционные решения и сюжеты исполняются в чисто европейской манере. Во-первых, это не китайская многоплановая, а прямая перспектива — невзирая на отсутствие заднего плана, все изображённые элементы ей подчинены («Портрет Цяньлуна» (ил. 1)). Во-вторых, вместо рассеянного многоточечного освещения и передачи целостной формы единой линией — объёмная светотеневая лепка формы и единый источник света для всей композиции (работы в жанре «цветы и птицы» (ил. 2)) [2, с. 75–76]. Такой подход к живописи описан ещё Шэнь Цзэчжоу как следствие непонимания и неумения пользоваться выразительностью туши: «Те, кто не знают, как это достигается при помощи туши, передают разницу между ян и инь... с помощью дневного освещения: там, где освещено, оставляют белым, где затемнено — чёрным. Так возникает группа художников, пишущих в европейской манере» [3, с. 317]. Мастер не опирается на подлинную традицию китайской живописи «кисти и туши», скорее может рассматриваться как живописец, принадлежащий стилю шинуазри, и, кроме того, это даёт возможность характеризовать задачи и цели его искусства как чисто дипломатические: завоевать расположение монархов и донести принципы, идеалы западного искусства понятным китайскому менталитету языком.

На рубеже XIX–XX вв. школу западноевропейской живописи начинают осваивать китайские мастера. Известный всем Сюй Бэйхун (1895–1953), выросший в среде традиционной китайской живописи и обучавшийся европейской академической живописи, будет сочетать их в своём творчестве. Его задачами станут переосмысление реалистических основ китайской живописи, стремление дать новый толчок их развитию, обогащение за счёт изучения западного опыта. В результате расширятся тематические и сюжетные горизонты, прежде всего анималистическая тема, в которую будут введены новые мотивы и идеи. Несмотря на большой пиитет западной живописи, в зрелых работах Сюй Бэйхуна уже не остаётся прямых заимствований от европейской школы. Разрабатываемая им тема изображения коней есть воплощённая протяжённая, непрерывная и динамичная китайская живописная линия-форма, содержащая в себе и сотканную тушью

зримую часть образа, и незримую, но неотъемлемую в окружающем пространстве (ил. 3).

Путь развития живописного языка мастера мы проследим на примере мотива бамбука. На свитке «Служанка» (1934) монотонные коленца бамбука выписаны ещё однообразными движениями, словно из-за боязни, что линия не удастся (ил. 4). Наличествуют всего лишь две резко разделённые для переднего и заднего планов тональные градации в изображении листы, словно во избежание путаницы в более сложных переходах. В работе «Служанка» 1945 г. прежний мотив технически выполнен значительно сложнее (ил. 5). Общее ощущение более холодное, ломкое, композиционное решение гораздо более музыкально и трепетно. Колонноподобные стебли теперь более живые, более плавно движение кисти и разнообразнее фактура, создающая коленца стволов, их гладкую растительную кору. В листе сложнее тональные переходы и чередования сочных тёмных и прозрачных светлых тонов, что создаёт более естественное освещение листы, даёт большую объёмность пространства и протяжённость созерцания. В работе «Бамбук» 1944 г. такие же прямые стебли, как и в вариациях темы «Служанка», но прямота эта наполненная, вибрирующая, чуткая, трепещущая, как взволнованный конь, а не однообразная, вымученно сухая и жёсткая (ил. 6).

В портретных работах Сюй Бэйхуна можно найти острохарактерность и обобщение тела, как на древнекитайских свитках, традиционное драпирование фигуры. Острохарактерность лиц — пожалуй, единственное, что оказывается близко китайским традициям из западной живописи (каноны изображения лиц китайской живописи — не навязанный норматив, а итог внимательнейшего наблюдения за натурой), поэтому, в отличие от академических канонов изображения тела, она перенимается легко, глубоко и полностью. Драпирование исполняется либо в стиле фона, ритмическими изломами, сближающими тело с природными образами (портрет Рабиндраната Тагора (ил. 7)), либо по принципу единой китайской линии, которая в этом случае одновременно передаёт и качество формы, и её взаимодействие с пространством (плотность, упругость тела и очерчивающая фигуру тень, как в портрете господина Ли Иньцзюаня (ил. 8)). Даже работы, выполненные в европейской технике масляной живописи («Опусти свою плётку», 1939 (ил. 9)), строятся на этих же принципах.

Аналогичное изображение образа человека — реалистические острахарактерные лица и ритмизованное драпирование тел — в скором времени применит Цзян Чжаохэ в знаменитом произведении «Беженцы» (1943).

Новые принципы портретной и жанровой живописи в Китае быстро распространяются и закрепляются даже в университетском художественном образовании. Данная тенденция якобы слияния приёмов европейской живописи с китайскими, помимо прочего, оказывается комплементарна социальным и политическим изменениям, предполагающим внешнее противопоставление наследию прошлого. Сегодня тенденция в трактовке лиц и фигур, технически исчерпываясь вышеописанными приёмами, по-прежнему является подавляющей («Мы» Фэн Юаня, «Отвечают на письмо» Сунь Чжэншэна [4]).

Цвет как выразительное средство в классической китайской живописи практически не имеет самостоятельного значения. Однако на рубеже XIX–XX вв. и в этой сфере наблюдаются значительные изменения. Например, Ци Бай-ши (1864–1957), сформировавшийся как художник исключительно в национальной традиции, привнесёт в «живопись учёных» яркость, мощь и даже грубость народного национального искусства, подобно европейским постимпрессионистам.

В творчестве Ци Байши цветовые пятна — отнюдь не принятые традицией и канонами подцветки монохромной живописи и не яркие декоративные пятна. Его цвет — это тщательно продуманное авторское решение, основанное на натуральных наблюдениях. Если Ци Байши работает цветом, он становится главным элементом изобразительного языка. Среди произведений Ци Байши много выразительнейших по письму традиционно монохромных творений («Креветки»), но если работы мастера, где задействован цвет, перевести в монохром, их выразительность рухнет.

Чёрная птица сидит на коричневом камне («Хохлатая майна и нарцисс тацетта», 1936 (ил. 10)). Коричневом именно для того, чтобы подчеркнуть «черноту» птичьего оперения. Или холмы на заднем плане в работах из серии пейзажей «Виды Цзешань» 1931 г.: ближний — коричневый, дальний — голубой (ил. 11). Для передачи перспективы использовано изменение восприятия цвета при изменении расстояния, а не принятое, естественное для работ тушью освещение, ослабление тона на дальних планах. По тону холмы одинаковы,

и с точки зрения китайской эстетики это парадоксально и грубо. В пейзаже «Восход солнца» (1910–1917), в русских источниках зачастую воспроизводимом чёрно-белым, значение цвета, казалось бы, лёгкой, легко вообразимой подцветки тоже очевидно: всего лишь несколько гармоничных линий преобразуются в симфонию радости и свежести (ил. 12). Цвет наряду с другими выразительными средствами заставляет работы этого мастера оживать. Он здесь самодостаточен и самодавяющ. Может быть, это одна из причин, по которым Ци Байши среди китайских специалистов не считается носителем традиций китайской живописи и не ценится как мастер таковой. Если в своё время Сюй Бэйхун обогатил традиционную живопись европейской школой рисунка, то Ци Байши мог бы внести в неё полихромную в характерном для западной живописи понимании. В этом смысле он европеист даже больший, чем Сюй Бэйхун. Однако обогащения традиционной живописи цветом не произошло, не исключено, что по причине превалирования, если не сказать, абсолюта монохромии в культурном базисе и, соответственно, неготовности сознания воспринять иной эстетический концепт. Даже сегодня цвет в китайской живописи не обретает такой степени самостоятельности и значимости.

Надо отметить, что само живописное мастерство упомянутых Сюй Бэйхуна и Ци Байши в китайских живописных кругах не имеет в целом высоких оценок. Они прежде всего великой значимости деятели культуры, экспериментаторы. Многие художники идут по их пути реализма, изучения древности и народных традиций, так как это приветствуется обществом, и приходят к схожим, зачастую менее значимым, вторичным результатам в творчестве.

Среди современных мастеров есть те, кто придерживаются сочетания китайской и западной живописи в духе Кастильоне. Пример современного мастера, формально работающего в традиционной манере «кисти и туши», получившего европейское художественное образование, имеющего мировую славу, — У Гуаньчжун (1919–2010). В зрелых и поздних его работах мало фигуративности, внимание уделяется пластичности линии и мелодичности цветовых точечных акцентов. Китайская живопись, однако, для него внешний ориентир, набор специфических художественных материалов, европейская — сущность, что видно в применении точечной перспективы, в компоновке

привычных европейских линии и пятна, создании ритмики нотного стана, а не динамического единства (ил. 13–15).

Наконец, обращаясь к рассмотрению чистой традиции и живописного мастерства, следует назвать имя Хуан Биньхуна (1865–1955) — мастера пейзажной живописи, обладающего высочайшим техническим мастерством, следующего идеалам традиционной живописи и удивительно мастерски, одухотворённо их воплощающего. Его живопись для того периода можно назвать апогеем и квинтэссенцией традиции. Применительно к нему сложно говорить о явственном обновлении, но это фигура, которая является ориентиром для многих современных художников, которых всё больше интересует традиция в чистом виде. Именно в его стиле они находят то, что позволяет обновляться и развиваться им самим. Его живопись очень подробна, многопредметна, но такое изобилие явленных движением кисти и туши форм мира не лишает его работы дыхания жизни, единства движения и преобразования форм, что свидетельствует о высоком техническом мастерстве. Густые леса не сливаются в монотонное грязное пятно, не становятся разрозненным беспорядочным скоплением. Ствол за стволом, ветвь за ветвью, лист за листом рождают они единую мелодию чувств, дух эпохи и душу мастера (ил. 16–18). Подобная насыщенность есть база, из умелого владения которой и рождаются подлинный лаконизм и монументальность, точность и соразмерность, если того требуют задумка.

Так, духовный последователь Хуан Биньхуна — Пу Ши (1957 г. р.). Сдержанный и традиционный в большинстве работ («Звук ручьёв в долине источников» (2011), «Циньчэн после дождя» (2010) (ил. 19, 20)), в иных он творит, по-сути, абсолютно нефигуративную живопись («Луна в горах» (2011), «Лунный пейзаж: вариации» (2011) (ил. 21, 22)). Единственный образ в них — луна и её отражение. Здесь видоизменяется мотив «мужа, созерцающего луну», включённый в пейзажную схему ещё в эпоху Сун. Содержание этих работ — дуалистическая тема одиночества и внутреннего диалога (диалога с самим собой), дружбы и диалога внешнего (по душам). Недаром луна в них не изображена на бумаге, а находится по эту сторону листа, со стороны художника и зрителя, которые композиционно становятся лунной («Граница» (2011) (ил. 23)). Атмосфера амбивалентности и разлома преобразует старый мотив, прежде проникнутый единым ощущением

тишины, созерцательности и дум. В этих лунных пейзажах мастерское владение техникой, передача сложнейших размывов и преобразований непрерывной линии, дышащей мощью, и лежащейся, и изменяющейся столь же неоднозначно, как неоднозначна переживаемая эмоция.

Современные мастера живописи ещё более раскрепощённо применяют традиционную технику для создания актуальных образов. В их живописи возникают городские пейзажи с небоскрёбами («Пасмурно, с прояснением» Мао Дунхуа), горные пейзажи, звучащие не покоем, а ритмами и чувствами машинных цехов («Благодатный дождь в верховьях рек» Сюй Циньсун), сюрреалистические и экспрессионистические интонации («Незнакомое» Хэ Си) [4].

Высокое мастерство владения кистью и тушью, а главное, динамическое единство и взаимопревращение изображённых форм и изображающих их приёмов как сущность традиционной живописи вновь обретают приверженность и почитание современных художников. Восприятие динамики окружающего мира позволяет в стандартных пейзажных мотивах передавать чувства сегодняшнего дня, традиционная же техника без каких-либо усовершенствований извне позволяет ощущать и осознавать через живопись изменённую окружающую среду. В китайской живописи подобная восприимчивость — не данный Богом талант в чистом виде, а одновременно необходимое условие для произведения искусства и вполне нарабатываемое качество, и нарабатываемое независимо от жанра или школы традиционной живописи тушью.

Китайская живопись находится на подъёме и, не утрачивая своих исконных особенностей, искусно передаёт и осмысляет актуальный облик сегодняшнего мира. Трансформации, вызванные восприятием западного живописного опыта, в картинах, выполненных в традиционной технике, гораздо слабее, чем хотелось бы представить европейцам и официальным китайским идеологам. Язык же традиционной живописи «кистью и тушью» сохраняется целостной своеобразной живой системой с обширнейшим комплексом технических приёмов и эстетических требований. С его помощью создаются великолепные по оригинальности и выразительности произведения.

2. Харитошкина А. А. Свет в китайской традиционной живописи // Китай: история и современность : материалы науч.-практ. конф. Екатеринбург, 2012.

3. Завадская Е. В. Слово о живописи из сада с горчичное зерно. М., 2001.

4. Пекинский музей изобразительных искусств. 11-я всекитайская выставка китайской живописи, 2009 г. URL: <http://11qgmz.artron.net/10works.php?BookCode=85810> (дата обращения: 30.09.2015).

УДК 070:39(510)+323.15(510)+316.774

Цао Лян

*Уральский федеральный университет,
Екатеринбург, Россия*

Cao Liang

*Ural Federal University,
Ekaterinburg, Russia*

Обзор китайской этнической журналистики

Overview of the Chinese ethnic journalism

Статья посвящена китайской этнической журналистике, ее истории и современному состоянию. Рассмотрена политика властей КНР по отношению к СМИ национальных меньшинств Китая. Автор приходит к выводу, что китайская этническая журналистика является важной частью современной культуры страны.

Ключевые слова: Китай, СМИ, этническая журналистика, национальные меньшинства.

The article is devoted to ethnic Chinese journalism, its history and present state. Considered policy of the authorities of the PRC in relation to the media of national minorities of China. The author comes to the conclusion that the Chinese ethnic journalism is an important part of the modern culture of the country.

Keywords: China, ethnic journalism, media, ethnic minorities.

Этническая журналистика является важной частью средств массовой информации Китая. В 1902 г. в г. Тяньцзине маньчжур Ин Ляньжи начал издавать газету на китайском (ханьском) языке,