

33. Hronologicheskij perechen' sobytij iz istorii Sibirskogo kazach'ego vojska so vremeni vodvorenija zapadno-sibirskih kazakov na zanimajemoj imi nyne territorii / Sost. esaul N. G. Putintsev. Omsk, 1891.
34. Tsodikovich V.K. Semantika ikonografii «Strashnogo suda» v russkoj ikonopisi XV–XVII vv. Ul'janovsk, 1995.
35. Shishonko V. Permskaja letopis' s 1263–1881 g. Vtoroj period. S 1613–1645 gg. Perm', 1882.
36. Jaganov A. V., Ruzaeva E. I. Uspenskij sobor v Dmitrove. M., 2003.
37. Grabar A. L'expansion de la peinture russe aux XVI et XVII siècles // Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge. Vol. 2. Paris, 1968. P. 943–963.
38. Kjellin H. Ryska ikoner i svensk och norsk ägo. Stockholm, 1956.
39. Les icônes dans les collections suisses. Berne, 1968.
40. Popescu-Vilcea G. La miniature roumaine. Bucarest, 1982.

Ли Дэцзя

ИСКУССТВО И ИДЕОЛОГИЯ. ДУХОВНАЯ ИДЕОЛОГИЯ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Автор доказывает, что «идеология искусства», прежде всего, включает в себе требования людей по отношению к теме, выражаемой произведением искусства, к форме и стилю произведения, к идейной оценке, к наслаждению результатами творчества и к другим аспектам. Очевидно, она также касается и функциональных знаний людей относительно искусства вообще и произведений искусства в частности.

Ключевые слова: искусство, идеология, китайская живопись, традиции, ханьская культура, портретная живопись, художественный образ.

Lee Detzya

Art and Ideology. Spiritual Ideology of Chinese Painting Art

It is argued that the ideology of art comprises people's requirements to the theme represented in an artistic work, its shape and style, the ideological estimation, the pleasure of the results artist's work, and other aspects. Besides, the ideology of art concerns both people's general knowledge of art and particular works of art.

Keywords: arts, ideology, Chinese painting, traditions, culture of Han, portraiture, artistic image.

В Китае идеология искусства начала формироваться при патриархальном строе, во времена прямого наследования, когда кровные узы имели огромное значение, и до сих пор находится в развитии. В период аграрной экономики идеология искусства не зависела от смены власти при императорском дворе. Хотя династии, сменяя друг друга, вносили изменения во все сферы жизни общества, все же имел место процесс естественной эволюции искусства. При главенствующей роли одного идейного на-

правления в искусстве сосуществовало несколько идейных течений. В процессе их развития, подъемов и спадов происходили перемены в искусстве от простого к более сложному и разнообразному. В период между династиями Тан и Сун появилась группа художников из народа, которая заявила о новом культурном представлении о красоте и изяществе. Начиная с династий Юань и Мин, в низах общества, сдерживаемого патриархальными устоями, зародилась идеология искусства низшего общества, которая,

несмотря на свое происхождение, является одним из средств выражения искусства, всех его видов и форм, каждая деталь которого очень значима. Другие идейные слои общества тем не менее продолжали следовать ортодоксально-патриархальному пониманию прекрасного. Эти две идеологии искусства — низших слоев общества и аристократии — естественным образом составили единое целое идеологии китайского искусства. Взаимно проникая и обогащая друг друга, эти направления естественным образом создали особый синтез в идеологии китайского искусства [11].

Китайская философия, начавшая формироваться в доциньскую эпоху, имеет длительную историю. В сравнении с существовавшими в то же время мировыми философиями она отличалась высоким развитием. В доциньскую эпоху появились понятия небожителей, ци, Великого предела, инь и ян, дао, движения и пауз, бытия и небытия, постоянных изменений формы и содержания и других важных философских категорий, ставших базой для развития китайской философии после династии Цинь и Хань. Достаточно высокий уровень развития науки и технологий во всем мире в период существования феодальных обществ способствовал дальнейшему развитию китайской философии. В китайском феодальном обществе учение о религии, хотя и было популярным, не было господствующим. Китайская философия всегда придерживалась конфуцианства, продолжая традиционную концепцию велений неба, основное внимание уделяла миру реальному, а не потустороннему, делая упор на нравственности и образовании.

Некоторые идеологии философского материализма претендуют на абсолютную непогрешимость, подвергая критике религиозные представления о мире. Но на Западе теология в средние века занимала главенствующее место, философия была рабом теологии, материалистические идеологии могли лишь прикрываться религиозными одеж-

дами либо существовать в форме противопоставления религии. В доциньское время в философских работах и трактатах конфуцианские, даосские, моисские и многие другие философы рассматривали божественное в качестве теоретической основы этических учений. В послециньское время за основу было выбрано конфуцианство; во времена неоконфуцианства, в эпохи Сун и Мин, ощутимо сочетание онтологии, гносеологии и учения о дао и дэ. В китайской философии гносеология постепенно знакомится с учением о дао и дэ, связывая нравственность и этику с самовоспитанием. В китайской философии традиционное мышление обогатилось ясной диалектикой, для выражения своих диалектических идей многие философы используют богатую терминологию. Они рассматривают эволюцию Вселенной как ряд рождений и процесс превращений; небо и землю, все сущее на земле рассматривают как единство противоречий, в котором все отличается друг от друга и в то же время взаимосвязано. Также своеобразные понятия категорий китайской философии, как, например, дао, ци, категории Великого предела, инь — ян и многие другие зафиксировали мудрость китайских идеологов.

В длительной истории развития китайской философии эти категории непрерывно наполнялись новым содержанием, обогащались и наделялись новым смыслом, вокруг этих категорий происходили жаркие дискуссии, заставляя уровень теоретической мысли в китайской философии непрерывно повышаться.

Китайская философия исследует согласие людей и неба. В этом заключены две важные идеи. Во-первых, люди должны жить в гармонии с окружающей средой, бережно сохраняя естественное равновесие с существующим вокруг них миром. Во-вторых, люди должны блюсти верность своей истинной природе. Таковы требования к эстетическим устремлениям китайского искусства наивысшей пробы.

В Китае существует своя эстетическая идеология, отличная от западной. Различие между эстетическими воззрениями Запада и Китая очень велико. Если игнорировать исследования по этому вопросу, то становится проблематичным рассуждать об инновациях и развитии в китайской живописи. Знания ханьцев в области традиционной культуры главным образом сводятся к концепции «инь — ян», души и предмета. Из круга-символа изначального эфира с делением на символы инь и ян и пять первоэлементов (в древней книге «Ицзин») можно увидеть, что в ян присутствует инь, в инь присутствует ян, инь и ян попеременно рожают друг друга [3]. Так же и китайская живопись, согласно традиционным философским представлениям китайцев, рождает темное и светлое, большое и малое, сильное и слабое, далекое и близкое, реальное и иллюзорное, раскрытие и закрытие, квадратное и круглое, расслабленное и напряженное, высокое и низкое и т. д. — согласно диалектическому пониманию отношения единства противоположностей, а затем способствует выделению близкого из далекого, далекого из близкого, светлого из темного, имеющего и не имеющего сходства.

В записках известного филолога и каллиграфа позднего периода Северной Сун Хуан Босы говорится: «Как белую шелковую нить, его способность летать заставляет его лететь». Возникающая в процессе письма сила заставляет сухую кисть рождать «фэйбо»; густой слой туши, расплываясь, создает контраст и усиливает чувство ритма в произведении. В то же время можно использовать «фэйбо», чтобы на письме показать старый, но крепкий и надежный эффект искусства, придать произведению притягательность, усилить зрительный эффект картины. Конечно, каллиграфическая сила «фэйбо» тоже очень значима. «Фэйбо» в живописи и каллиграфии является образцовым проявлением единства реальности и иллюзии согласно китайскому традиционному искусству. Акцентируемые в китай-

ской картине «точка, линия, плоскость» и «кривая линия» красивы и как раз соответствуют принципам круга-символа изначального эфира [5].

Знания относительно любого предмета должны быть объективными и диалектическими. Красивое и уродливое, хорошее и плохое, правильное и неправильное и т. д. — все познается в сравнении. Так и в китайской живописи: картина, если на ней все нарисовано слишком реалистично и нет для сопоставления вымышленных деталей, кажется невыразительной, в ней будет недоставать «изюминки». Известный современный китайский мастер гохуа (китайская живопись) Ли Кэжань говорил, что есть люди, которые рисовали всю жизнь, но так и не смогли уловить концепцию «вымысла». По всей видимости, сказалось влияние идеологии Запада, под которым эти художники находились длительное время. Разъяснение роли вымысла в китайской живописи играет важную роль. Рисовать реальное легко, рисовать воображаемое сложно — принцип, соответствующий эстетическому вкусу китайцев.

Не бывает неизменных вещей, это относится и к китайской живописи. На протяжении последних двух тысячелетий, развиваясь согласно принципу преемственности, искусство китайской живописи стало частью национальной культуры. При этом каждый период в ее развитии отличался стилевым своеобразием.

Например, в дотанскую эпоху жанровая живопись придавала большое значение сюжету, содержание картин обычно носило предостерегающий характер. В танское время полнота считалась красивой, поэтому художники в соответствии с эстетическими предпочтениями того времени изображали людей полными. В послетанскую эпоху бытовые привычки людей и ощущение эстетики изменились, манера живописи вслед за этим также поменялась. Подобные примеры бесчисленны. В древности мастера, создавая картины, рисовали предметы, находя-

щиеся на переднем плане, очень маленькими, а расположенные вдаль — большими. В то время люди вовсе не находили это некрасивым [4].

Существует мнение, что картина Ци Байши сейчас кажется чем-то маловыдающимся, сейчас есть группа художников, чьи произведения по форме превзошли Ци Байши. Возможно, это так, но мы должны понимать, что в то время, когда китайская живопись не знала, куда двигаться дальше, Ци Байши стал одним из представителей появившихся в сложившейся ситуации новаторов, его труды открывали новое, используя лучшие достижения предшественников, и указали направление развития китайской живописи. Работы Ци Байши оригинальностью и новизной художественного стиля оказали влияние на людей той эпохи, подарили им новое чувственное переживание, одновременно удовлетворяя их эстетические требования. Конечно же, последующие поколения во многих аспектах уже превзошли своих предшественников, но ведь они постепенно эволюционировали, оттачиваясь от основ, заложенных именно этими предшественниками. Если мы станем оценивать произведения прошлых поколений с точки зрения современного понимания эстетики, то это будет совсем неразумно. В современных реалиях политики реформ и открытости Китая произошли радикальные изменения. В жизни общества, в его культурной составляющей, произошли качественные перемены. К тому же в страну проникла западная культура, жизненные привычки, манера одеваться, эстетический вкус, что также сильно повлияло на культурные запросы общества. В этой ситуации нельзя по-прежнему придерживаться старой модели рисования, необходимо учитывать тенденции современной эпохи, соответствовать ее дыханию [13].

Что касается вопроса формирования собственного стиля, то мы полагаем, что стиль художника не может быть сформирован сознательно. В условиях необходимости

определения темы, выбора он формируется сам собой в результате многократной практики. Знаменитый художник Цуй Кайси говорил, что повторение и есть стиль. Так называемые повторения вовсе не означают повтор основного рисунка в композиции картины, это — скорее повтор в форме воплощения, в стиле изображения. Художник должен искать свой язык искусства, свойственный только ему. Определившись с главным направлением, он не должен колебаться. Следует, не оглядываясь, идти назад, идти от незрелого творчества к зрелому, ни в коем случае не проявлять непостоянства в убеждениях, не гнаться за модой. Конечно, в рамках собственного стиля возможны различные перемены, с тем чтобы избежать пресности и монотонности в манере изображения. Естественно, не все творения с присущим художнику сформировавшимся индивидуальным стилем являются достойными произведениями искусства, в категории стиля также есть разделение на высокий и низкий уровни. Но для этого художнику требуется приложить больше усилий при создании произведения. Позиция господина Лю Яньшао такова: «Четверо учатся, трое пишут и трое рисуют». Это показывает роль совершенствования мастерства в создании художественных произведений. Рисование предполагает совершенствование художественного стиля, идеологии, мастерства, знаний о живописи, изображения контраста, художественных отношений. При этом что рисовать — вовсе не важно.

Резюмируя сказанное, хочется отметить, что как бы ни менялась китайская живопись, как бы она ни соотносилась с жизнью общества, существует то, что не допускает сомнений, а именно: в любые времена, при любой власти в ее основе лежал своеобразный национальный характер. Только национальное может быть всемирным. Мир в равной степени нуждается в подобного рода видах искусства. Стремительное развитие китайской науки, техники, народного хозяйства открывает перед китайской живописью

большие возможности быть представленной в общемировом масштабе, раскрыть очарование своего притягательного искусства, позволить миру познакомиться с вызывающим восхищение своеобразным искусством Востока.

История китайской живописи представлена огромным количеством превосходных картин. Среди них — свитки жанровых картин и древнекитайская настенная роспись. Многие из них изображают подвиги героев, императоров и князей, генералов и сановников, их наложниц, почитающих траур вдов. С одной стороны, это способствовало развитию жанровой живописи в китайском изобразительном искусстве, с другой — повышало значение живописи в общественной жизни [2].

У китайского художника эпохи Тан и теоретика живописи Чжан Яньюаня есть сочинение в 10 томах “Лидай минхуа цзи” (“Записки о знаменитых художниках разных эпох”), которое написано в 847 году и, должно быть, является первой сводной историей произведений искусства в Китае. Сочинение характеризуется собранием обширных сведений, тонким взглядом, ценностью изложенных в нем материалов. «Лидай минхуа цзи» — первый капитальный труд по всеобщей истории живописи. Автор проанализировал историю живописи предыдущих поколений, показал результаты исследования теории живописи, ее преемственность и развитие, обсудил ее лучшие традиции, открыл научную упорядоченность в истории живописи. Это, по сути, энциклопедия в области истории и теории китайской живописи. Чжан Яньюань сравнивал живопись с историческими трудами и поэзией, показал их различия и сходство в просветительском плане. Он считал, что исторические записки могут рассказать, но не могут показать внешний облик исторических деятелей, а стихи могут воспевать красоту, но не могут передать ее зрительно. Только живопись может помочь людям живо представить великие и добродетельные

подвиги заслуженных деятелей, дать людям представление об их внешнем облике. Такого рода образовательная роль искусства живописи оказывает на людей более глубокое впечатление. Политическая и морально-воспитательная роль живописи в обществе не может быть заменена другими формами. Наслаждаясь живописью, люди испытывают на себе ее просветительское влияние, в то же время они оценивают и анализируют форму, цветовую палитру, предметность живописи, у них развивается зрительная способность «любоваться формами красоты».

Чжан Яньюань подчеркивал необходимость таланта в живописи, выступая против картин, лишенных жизни. Он утверждал, что основа изобразительного мастерства заключается в решительности и использовании кисти, что художественный вкус придает особое значение творениям мастера, он раньше всех указал на то, что живопись является занятием, достойным независимого образованного человека, воспитывающего и обучающего новому.

Литератор времен династии Южной Сун Янь Яньчжи в связи с содержанием делил картины на три вида: первый — изображение триграммы, второй — иероглифическое изображение, третий — эскиз, картина. Объектом картины являются предметы и люди. Лю Цзи говорил: «В решении дел нет способа лучше языка, в описании внешнего вида нет ничего лучше картины». Смысл данного высказывания в том, что при решении проблем и для описания сути дела лучшим способом является речь, тогда как картина является лучшим средством передачи и сохранения внешнего вида предмета. На картине любое живое существо можно превратить в живописный объект художественного искусства; предметные образы тоже являются важными объектами живописи. Тематика китайских картин включает в себя область духов (образы исчезнувших людей), для которой характерны глубокие исторические корни и особо установленный способ изображения [10].

Живопись способствовала развитию древней китайской архитектуры, снабжая ее настенными фресками. С одной стороны, фрески служили отделкой дворцов и храмов, с другой — изображенные на них образы могли играть поучительную и предостерегающую роль. В дворцовой архитектуре настенные росписи играли образовательную роль и во времена династий Цинь, Хань, Вэй, Цзинь и были широко распространены.

Конфуций является великим идеологом и учителем Древнего Китая, основателем школы конфуцианства, одним из известнейших деятелей мировой культуры. Критический взгляд Конфуция на искусство оказал довольно сильное влияние на развитие китайской портретной живописи, в особенности на ее функции. Цао Чжи, Се Хэ, Чжан Яньюань и другие, анализируя живопись, придавали важное значение ее нравственно-воспитательной функции, тем самым сформировав китайский традиционный дух в критике художественного творчества. Конфуцианская критическая точка зрения оказала большое влияние на всю китайскую живопись, в особенности на портретную. Жанровая картина воплощает церемонии, ей принадлежит своеобразное первенство в воспитании добродетелей и в образовании, она наглядным чувственным образом изображает императоров и заслуженных деятелей, добродетельных вдов и патриотичных героев, тем самым побуждая публику к перевоспитанию, она способствует развитию морали. Конфуцианская идеология также акцентирует внимание на нравственности.

«Шуцзин» — один из классических конфуцианских трудов, самый древний китайский исторический памятник, сохранившийся в веках, — содержит воспоминания о Яо и Шуне, о временах первых трех династий Ся, Шан, Чжоу и, наконец, периода Чуньцю; в нем сохранилось немало действительно древних исторических материалов. В начале Шан образы в живописи играли значительную роль для предостережения императора [6].

Портретная живопись в Древнем Китае была очень развита и продолжала развиваться до эпохи Тан; как правило, это была настенная живопись башень, террас и кумирен. К другим формам портретной живописи относятся гравировка на камне, картины на шелке и появившиеся позднее портреты на бумаге. Великие подвиги заслуженных общественных деятелей также являлись сюжетами портретной живописи.

В Китае до эпохи Сун жанровая живопись занимала ведущее место. Одним из ее направлений было изображение красавиц, другим — изображение реалий буддизма. После династий Сун и Юань ведущим направлением в живописи стали пейзажи. В общих чертах жанр портретной живописи начал приходить в упадок. Поучительный, наставительный характер этого жанра все еще оказывал определенное влияние, но уже не доминировал.

В то же время наблюдается расцвет жанра, изображающего красавиц. При этом жизнь девушек, изображенных на картинах, выглядит очень естественной. С тем чтобы раскрыть сюжет и не погрязнуть в теме вдов, верных памяти мужа, других героических женщин и блистательных придворных дам, жанр старается изобразить все стороны женской жизни, такие как игра на флейте, ловля бабочек, весенние прогулки, игра на чжэне (струнный щипковый инструмент, разновидность гуслей в 13 или 16 струн), на двустороннем барабане и т. д. Другие жанры также отошли от традиций поучительной живописи и стали придавать больше значения выразительности форм и внешней привлекательности. Расцвет жанра «женской» живописи произошел в связи с тем, что ее прежняя ограниченность сюжетов, изображающих, как правило, добродетельных женщин, в конце концов перестала удовлетворять вкусы и эстетические запросы образованной публики, желающей наслаждаться картинными образами. Сюжет стал развиваться в направлении повседневной жизни, приобретая черты наибольшего реа-

лизма. При этом в картинах, изображающих женскую жизнь, все еще присутствует некоторая поучительность и нравственные нормы конфуцианства продолжают заявлять о себе.

В эпоху Тан жанровые картины, описывающие жизнь императоров, также достигли определенного уровня развития, «Лидай ванту» («Историческая картина императоров») Янь Лити является лучшим произведением танской эпохи. На картине изображены тринадцать императоров, начиная с эпохи Южных и Северных царств (410–589 гг.) до династии Суй (589–619 гг.). Янь Лити после проведенных им тщательных исследований сумел воссоздать характерные особенности каждого императора. Ханьский император Гуань У, вэйский император Вэнь Ди, правитель княжества У династии Цзинь У Ди — все они изображены очень величественными: все они были основателями государств и оставили след в истории. Очевидно, что автор по-разному относится к Чэнь Шубао и к императору династии Суй Яну (Ян Гуану): первого он восхваляет, а к последнему настроен критически. В этом можно увидеть предостережение политическим кругам. Таким образом, танские картины, изображающие жизнь императоров, сохраняют поучительный характер [12].

В эпоху Сун портретная живопись сделала большой шаг вперед. С одной стороны, она начала выделять в качестве главного буддийское видение предметов. С другой стороны, произошло развитие в сторону традиций, примером чего является появившаяся во время Северной Сун (сунская династия до перенесения столицы в Нанкин, 960–1127 гг.) картина Чжан Цзэдуаня «По реке в день поминовения усопших». На картине запечатлена повседневная жизнь обитателей императорской столицы, Кайфына, в день празднования Цинмина (5 апреля). Художник изобразил несколько сотен человеческих фигур, с помощью образов людей и животных он показывает широкую панораму жизни начала эпохи Сун. Для периода

буддийской предметной живописи творчество Чжан Цзэдуаня в первые годы Северной Сун является выдающимся. Художник явно подражает У Цзунюаню, его картине «Чаоюань сянь чжанту» («Шествие небожителей»), в основу которой легла легенда. На картине изображены небесные владыки Наньци и Дунхуа, ведущие процессию к Юаньши Тяньцзуну; их образы возвышенны, выписаны легко, свободно и в высшей степени изысканно. Даоская портретная живопись в эпоху Сун относится исследователями изобразительного искусства к одному из наиболее развитых жанров.

Расцвет буддийской и даоской живописи в Китае, с одной стороны, это необходимость развития буддизма и даосизма с их монастырями и пещерами, с другой стороны, эти два учения указали новый путь развития жанровой живописи и объективно способствовали расцвету национальной портретной живописи. Картины, созданные на буддийские и даосские сюжеты, имеют, как правило, поучительный характер, в них добро побеждает зло. Что касается правителей Сунской династии, то они всегда уделяли очень большое внимание воспитательной роли искусства. В первые годы своего правления под девизом «Цинли» император Жэнь Цзун (Чжао Чжэн), (1041) приказал мастерам изобразительного искусства запечатлеть «добро и зло предшествующих императоров» в качестве поучения. Чжао Чжэн создал серию картин, названную «Гуань-вэнь цзянь гуту» («Глядя на литературные источники, вникать в картину древности») и состоящую из 12 частей, насчитывающих 120 картин. Картины вывешивались в залах дворца на обозрение придворных [14].

Во время Южной Сун (1127–1279) правление под девизом «Шаосин» длилось 13 лет, под девизом «Цзятай» — два года, «Баоцянь» — два года. Императорский двор в это время приказывал живописцам рисовать портреты выдающихся деятелей, совершивших особые заслуги и отличившихся в области морали. В эпоху Сун была учреж-

дена Академия живописи, подчинявшаяся непосредственно императору, поэтому правитель мог требовать, чтобы художники рисовали портреты заслуженных деятелей, восхваляя их и демонстрируя преимущество данной династии по сравнению с Хань и Тан. Живопись, кажется, по убеждению императора, должна была играть роль орудия, а также одного из инструментов в образовании придворных.

Го Си, известный художник Академии Ханьлинь в период Северной Сун, отдавая предпочтение пейзажной живописи, хотя и находился под влиянием Лаоцзы и даоской школы, однако одобрял конфуцианские образовательные взгляды. В период Южной Сун в связи с серьезной национальной опасностью появилось немало портретных работ, выражающих патриотическую идеологию. Например, картины Ли Тана «Собирание папоротника» и «Цзиньский Вэнь Гун восстанавливает государство» и Гун Сужаня «Барышня Мин покидает царство Хань», прямо или косвенно разоблачают и осмеивают капитулировавших и изменивших Родине чиновников в период войны сопротивления, возлагая надежды на возрождение Сун и на восстановление былой славы Китая. Художественное мастерство этих произведений очень велико, использование кисти энергично; внешность персонажей, психология и человеческая натура — все изображено предельно четко.

В последние годы Цинской эпохи (1644–1911) в живописи наступило затишье. В этой ситуации дальновидные радикальные деятели приложили все усилия для поиска нового пути развития китайской живописи. Так, Кан Ювэй полагал, что выход — в том, чтобы «сочетать Китай и Запад для создания художественной школы новой эры». Чэнь Дусю также ратовал за «революцию в изобразительном искусстве», настаивая на введении «западного реализма» для преобразования китайской живописи [15].

Эта точка зрения о реформировании китайской живописи с помощью западной, на

самом деле, в некоторой степени является национальным нигилизмом. Ее сторонники не могут видеть преимущества и потенциал китайской живописи, не понимают ее особый характер, который может соперничать с любым искусством мира, и не имеют понятия о том, где — сильные, а где — слабые стороны картины. В картине главным является изображение мысленного образа — только так может в полной мере проявиться особая эстетическая ценность произведения. Если западное искусство действительно преобразует китайскую живопись, чего явно не следует делать, оно разрушит ее исключительность и национальный характер. Выдающийся современный мастер гохуа Бинь Хун, обладая сильным национальным сознанием и являясь глубоким исследователем китайской живописи, считает, что ее национальный характер ни в коем случае не должен быть утрачен. К тому же национальный дух китайской живописи, ярко проявляющийся в художественных произведениях, является наиболее отличительной ее характеристикой, основным языком выражения.

Все, что мы требуем от художника, — это творческое предчувствие, способное указать дорогу, а не призывающее быть лидером общественного отряда. Мы жаждем произведений изобразительного искусства, которые станут кульминацией проявления способностей китайской нации, а не идеологическим выражением низкого уровня.

Например, в изданном в 1918 году произведении «Теплый ветер» великого китайского литератора Лу Синя об изобразительном искусстве написано следующее: художники, хотя и должны владеть совершенной техникой, но, главным образом, должны развивать мысль и возвышать человеческое достоинство. Творение художника внешне является картиной или скульптурой, на самом деле — это воплощение его раздумий и индивидуальности. Оно заставляет нас обратить на него внимание, оценить и полюбить, оно сердечно трогает нас, оказывая

духовное влияние. Лу Синь очень ясно выразил свои критические взгляды на изобразительное искусство и его роль: оно не только снабжает людей предметами наслаждения, но и заставляет их «чувствовать», «оказывает духовное воздействие»; художники должны «быть поводырем на дороге». Лу Синь полагал, что роль произведений искусства раннего периода человечества очень велика, и хотя форма произведений искусства очень важна, но за формальностью по-прежнему скрывается их главное предназначение. Он требовал, чтобы произведения искусства содержали «одухотворенность», достигая цели «самосовершенствования». Под инициативой Лу Синя китайская гравюра и резьба по дереву достигли быстрого расцвета; эти работы, выражающие страдания народа, сыграли важную роль в войне сопротивления [1].

Другие прогрессивные художники придерживались точки зрения, что искусство по отношению к народу и обществу играет активную роль, но в современном искусстве значение традиционного наставления сменяется значением эстетического воспитания и украшения. Например, современный художник и каллиграф Ван Ячэнь в изданном в 20-е годы двадцатого века сочинении «Искусство и общество» писал, что следует исправлять пороки общества и громогласно кричать «поддержим искусство!». По его мнению, искусство обладает безграничной силой, достаточной для того, чтобы заставить человека чувствовать, поэтому искусство — основной и высший элемент духовного воспитания. Он также полагал, что «в современном китайском обществе как минимум нужно вызывать интерес к наслаждению искусством, увеличивать силу эстетического восприятия, прививать благородный вкус, тогда искусство и общество, естественно, будут тесно взаимосвязаны». Современный художник и просветитель Линь Фэнмянь в изданной в 1927 году «Книге об общегосударственных художественных кругах» говорил о том, что нужно сплотить

деятели искусства, создать ширококомаштабную художественную выставку, с тем чтобы реализовать общественные идеалы искусства. С одной стороны, искусство — это творец, тешащий самолюбие исполнением собственных желаний, с другой — оно оказывает помощь всем и каждому в обществе своими произведениями. Он полагал, что искусство полезно для общества, а также критиковал новую культуру за пренебрежение искусством, считая это неправильным.

Линь Фэнмянь, автор большой картины маслом «Гуманность» («Жэньдао») и «На ощупь» («Мосо»), выступил инициатором создания художественного музея в Пекине и основания в Ханчжоу, г. Сиху, государственной художественной академии. Таким образом воплощались в жизнь его художественные взгляды и взгляды на распространение искусства в обществе.

Основатель современной китайской живописи, великий художник и преподаватель изобразительного искусства Сюй Бэйхун в 1935 году в сочинении «Разговор с Ван Шаолином» писал о том, что деятели искусства — революционеры, спасающие Родину любыми способами. По его мнению, если удастся поднять культурный уровень и преобразовать общество, тогда усилится мощь страны. С точки зрения Сюй Бэйхуна, искусство — это способ спасения государства и преобразования общества, великое дело управления государством, это конфуцианский критический взгляд на искусство в революционное и военное время, соответствующий произошедшим в новом обществе изменениям. Картина Сюй Бэйхуна «Тянь Хэн и 500 разбойников» создает новое, используя лучшие традиции древности, посредством образов масляной живописи воспитывает в людях патриотические чувства [8].

В период зарождения демократических идей началась новая стадия развития китайской живописи. Все мастера-новаторы современной китайской живописи, включая

Чэнь Хэнкэ, Гао Цзяньфу, Ци Байши, Хуан Бинхуна, Сюй Бэйхуна, Линь Фэнмяня, Пань Тяньшоу и других, твердо придерживались лучших традиций реализма в национальном искусстве. Большую роль в возрождении и развитии китайской живописи сыграло изменение культурно-художественных взглядов общества и использование передовых современных приемов. Современные художники старшего поколения Сюй Бэйхун, Е Цяньюй, Цзян Чжао и другие творили новое, используя лучшие достижения предшественников, в искусстве наступил период нового подъема.

Лидер КНР, деятель коммунистического движения Мао Цзэдун в «Речи на совещании по литературе и искусству в Яньани» [7] 5 мая 1942 года исследует взаимосвязь литературной, художественной и обычной революционной работы». Эта речь открывала совещание, целью которого было преобразовать литературу и искусство в часть революционного аппарата, сделав их мощным оружием с целью объединения и образования народа, подавления и истребления врагов. На революционные взгляды Мао Цзэдуна, в частности на искусство, оказал влияние труд Ленина «Партийная организация и партийная литература», где он рассматривал литературу как «шестеренки» и «винты» революционной работы. Литература и искусство должны служить несметно-

му множеству людей, одновременно являясь проводником материалистических марксистских взглядов. Литература и искусство рассматривались как идеология строителей светлого будущего. Мао Цзэдун особо подчеркивал революционную роль литературы и искусства в обществе [9].

Различие китайского и западного искусства основано на разных философских воззрениях Китая и Запада. Европейское искусство — рационально, китайцы в искусстве, как правило, руководствуются общечеловеческой идеологией. На Западе художники ориентируются на форму, акцентируют свет, тень, учитывают субъективный и объективный научный анализ фактора света. В китайской живописи, напротив, мы нечасто наблюдаем подобный анализ объективных предметов, в ней акцентируется основная мысль, и эта мысль является вещью, которая уже находится в сознании художника.

Анализируя творчество выдающегося современного мастера гохуа Хуан Бинхуна, можно увидеть, как он в своих картинах начал пользоваться культурной идеологией Запада и в некоторых художественных областях объединил два идейных направления. Разность философских и эстетических воззрений явилась причиной зарождения многообразных форм и направлений в искусстве Китая в XX веке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гэ Лу*. История развития теории классической китайской живописи. Пекин, 2009. 95 с.
2. Исследование изобразительного искусства. Цилин, 1996. 185 с.
3. *Конфуций*. Ицзин (часть первая) (551 до н.э. — 479 до н.э.).
4. *Конфуций*. Ицзин (часть вторая) (551 до н.э. — 479 до н.э.).
5. *Конфуций*. Шуцзин, эпоха Хань (202–220 до н.э.), Цинан, 1934. 320 с.
6. Китайское изобразительное искусство. Пекин, 1985. 158 с.
7. *Линь Фэнминь*. Искусство и общество. Гуанчо, 1927. 210 с.
8. *Лу Синь* // Теплый ветер. Лициян, 1925. 131 с.
9. *Мао Цзэдун*. Речь на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани. Пекин, 1942. 150 с.
10. Об истории изобразительного искусства. Нанцин, 1981. 290 с.
11. *Ху Мань*. История китайского искусства. Шандон, 2006. 210 с.
12. *Хуа Бинь*. История китайской императорской живописи. Шанхай, 2003. 170 с.
13. *Цинь Чжунвэн*. История китайской живописи. Пекин, 1934. 205 с.

14. *Чжан Яньюань*. Записки об известных картинах. (Лидай минхуа цзи). Шанхай, 1964. 212 с.
15. *Чжан Санью*. Пейзажная живопись. (Шаньшуйхуа таньвэй). Сиань, 1990. 150 с.

REFERENCES

1. *Gje Lu*. Istorija razvitija teorii klassicheskoj kitajskoj zhivopisi. Pekin, 2009. 95 s.
2. Issledovanie izobrazitel'nogo iskusstva. Cilin, 1996. 185 s.
3. *Konfucij*. Itszin (chast' pervaja) (551 do n. je. — 479 do n. e.).
4. *Konfucij*. Itszin (chast' vtoraja) (551 do n. je. — 479 do n. e.).
5. *Konfucij*. Shutszin, epoha Han' (202–220 do n. e.), Cinan. 1934g. 320 s.
6. Kitajskoe izobrazitel'noe iskusstvo. Pekin, 1985. 158 s.
7. *Lin' Fjenmin'*. Iskusstvo i obshchestvo. Guancho, 1927. 210 s.
8. *Lu Sin'*. // Tepljy veter. Litsijan, 1925. 131 s.
9. *Mao Tszjedun*. Rech' na sovevanii po voprosam literatury i iskusstva v Jan'ani. Pekin, 1942. 150 s.
10. Ob istorii izobrazitel'nogo iskusstva. Nancin, 1981. 290 s.
11. *Hu Man'*. Istorija kitajskogo iskusstva. Shandon. 2006. 210 s.
12. *Hua Bin'*. Istorija kitajskoj imperatorskoj zhivopisi. Shanhaj, 2003. 170 s.
13. *Tsin' Chzhunvjen*. Istorija kitajskoj zhivopisi. Pekin, 1934. 205 s.
14. *Tshzhan Jan'juan'*. Zapiski ob izvestnyh kartinah. (Lidaj minhua czi). Shanhaj, 1964 g. 212 s.
15. *Chzhan San'ju*. Pejzazhnaja zhivopis'. (Shan'shujhua tan'vjej). Sian', 1990. 150 s.