

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ ЖИВОПИСНОГО И КАЛЛИГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КИТАЯ

*Работа представлена кафедрой художественного образования и музейной педагогики.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор О. Л. Некрасова-Каратеева*

Статья посвящена исследованию композиционных принципов создания живописных и каллиграфических произведений в традиционном изобразительном искусстве Китая. Выявлены и рассмотрены следующие композиционные принципы: целостного единства, единства противоположностей, структурной целостности, движения жизни, нахождения общего и разнообразия, изобразительной реальности, изображения пространства и др.

Ключевые слова: живопись, традиция, образ, символ, композиция.

The article is devoted to the composition principles of painting and calligraphy creations in the Chinese traditional pictorial art. The author defines and analyses the following principles: the integral unity, the unity of oppositions, the structural unity, movement of life, distinguishing of the whole and the particular, pictorial reality, depiction of space and others.

Key words: painting, tradition, figure, symbol, composition.

Искусство, и в частности живопись, – это способ осмысления и претворения миропонимания в зримых образах форм и духа.

Китайская традиционная живопись – одно из самобытных и универсальных воплощений духа народа Китая на протяжении многих веков.

Современное искусствоведение отмечает следующие этапы развития китайской живописи на основе творческого отношения к изображению:

- *первый этап* – «искусство воспроизведения» (206 г. до н. э. – 1300 г. н. э.) – стремление к освоению реальности в субъективном отражении;

• *второй этап* – «искусство сверхвоспроизведения» (extrarepresentational qualities), которое последовательно развивалось после династии Юань (1279–1368) – стремление к объективному отображению;

• *третий этап* в период династий Мин и Цин (1368–1911) – развитие традиционного стиля в форме и содержании нового искусства [3, с. 182–192].

Идеология даосизма постепенно сформировала в обществе культ поклонения природе, ее силам, что укрепляло человека в его стремлении к единению с силами природы, их обожествлению. Созерцание стало средством постижения мира. Для этого требовалось внутреннее спокойствие, скромность в желаниях, добродетель в помыслах. В китайской философии ценились естественная гармония, внутреннее единение человека с миром. Интерес к ритмической организации изображения и экспрессивным качествам образа можно наблюдать уже в древнейших орнаментах, его унаследовала классическая живопись Китая. Основой ханьского искусства (207 г. до н. э. – 220 г. н. э.) явилось внимание художников к отдельному, единичному предмету, стремление выявить его сущность («искусство воспроизведения»).

Древние каллиграфы и художники Цай Юн (II в.), Ван Сэнцян (V в.), Цзун Бин (V в.), Ван Вэй (V в.) оставили трактаты, в которых осмысливались принципы художественного творчества. Известный художник Се Хе (конец V в.) написал сочинение «Категории древних живописцев» (Гу Хуа пинь»), где сформулировал шесть законов живописи:

- 1) созвучие энергий в движении жизни;
- 2) прочная основа в работе кистью;
- 3) соответствие действительности в изображении предметов;
- 4) следование категориям вещей в распределении цветов;
- 5) правильное распределение предметов в композиции картины;
- 6) точное воспроизведение образов в копировании картин [2, с. 283–284].

Эти законы стали основой творчества живописцев в последующие эпохи. Особое значение уделялось первому, поскольку он выделял духовный элемент, столь значимый для китайского искусства.

Искусство, как и философия, после династий Тан (618–907) и Сун (960–1279) развивается от простого имитирования формы к ее познанию. Как же всепроникающий дух может проявиться в расположении вещей? Движение идей относится и к движению пространства вокруг нас. Если бы способы изображения в картине копировали реальность без отбора, отражали случайные интервалы в реальной действительности, дух остался бы не проявленным. А если бы это выделение было чрезмерно регулярным, композиция стала бы математически сухой и мертвой. Поэтому творчество живописцев стремилось к союзу духовного и реального, естественного и упорядоченного, к синтезу искусств (музыки, поэзии, каллиграфии, рисования).

Проблема изображения пространства, естественно, решалась в пейзажной живописи. Изначально пейзаж появился в истории китайского искусства как фон к портрету, к изображению людей. Начиная с III в. до н. э. и до династии Хань (VI в.) горы и деревья изображались как знак пиктограммы. Знак горы – один главный и два второстепенных пика, знак дерева – ствол с двумя разветвлениями и корнем, поддерживающим ствол. Отсюда происходит зарождение символизма в пейзажной живописи. Природа «питает» художника и помогает придать своей картине особый духовный смысл, возвышенность, глубину, поэтичность.

В процессе исторического развития в китайском искусстве сформировались свои композиционно-стилистические особенности, определившие отличие традиционной живописи Китая от европейского живописного искусства.

Главный художественно-философский принцип – *целостное единство* произведения, единство духовного и реального, жизненного и абстрактного, формы и содержа-

ния. Все в картине является отпечатком духовного состояния художника и обращено к душе зрителя. Художественное единство достигается согласованием всех моментов творчества, достижением созвучия взаимных соответствий и противоположностей.

Принцип *единства противоположностей* – «инь – ян» – восходит к древним началам даосского миропонимания, как к закону согласованности всего в мире, выявленному в хаотическом разнообразии природы, когда инь и ян представляют противоположности, нуждающиеся друг в друге, чтобы обрести целостную завершенность. В живописи противопоставлялись друг другу линии и пятна, вертикали и горизонталы, фигуры и фон, светлое и темное, разряженность и сгущение, движение и устойчивое напряжение – все должно было стремиться к согласию, равновесию, целостному единству.

Принцип *структурной целостности* – «гу-фа, кай-хэ» – означает собранность произведения, пронизанного одним дыханием. Это создание «костяка» образа и нахождение «силы» композиционной структуры. Получающаяся в рисунке кистью форма обладает своими характеристиками, такими как ширина, высота, плотность, пластичность и пр. В соотношении с другими формами возникают силы, создающие напряжение, которое, в свою очередь, должно быть уравновешено в композиции. Созвучие и равновесие напряжений определяет целостную структуру произведения. Создание картины происходит на динамическом соединении элементов, подобно слиянию жизненного движения.

Принцип *«движение жизни»* – «шэн-дун» имеет отношение к категориям вариаций и порядка, движения и меры, жизненности и стилизации. В китайской традиционной живописи он предполагает акцент на естественных ритмах. Ритмическое качество зарождалось в чутком восприятии природы и преобразующей силе воображения художника – ритмы чередующихся гор, летящих птиц, изгибов тела дракона, повторяе-

мости листьев бамбука, рыбой чешуи и пр. Организующие силы ритмизированного изображения: пластичность, текучесть, устойчивость, подвижность, напряжение, равновесие.

Принцип *нахождения общего и разнообразия* – «чжан-фа» – заключается в решении проблем сочетания объектов, последовательности, масштаба изображения, акцента, схемы всей композиции. В китайской традиционной картине фигуры разобщены, каждая рисуется с убедительной точностью, но китайские художники применяли особые приемы, чтобы как можно больше обострить зрительное восприятие интервалов, повысить их самостоятельное значение и связать все в неразрывное единство. Разобщенность, изоляция фигур означала, что формы нужно связывать не столько зрительно, сколько мысленно, что делает восприятие более осмысленным и прочувственным.

Принцип *изобразительной реальности* – «ши» – заключается в том, что она не идентична естественной реальности, но имеет внутреннюю правду и самостоятельную эстетическую ценность. Изобразительная реальность в живописи – не повторение видимого, не геометрическое построение, не идеальная красота или норма пропорций – художники постигали внутреннюю реальность вещей, которая служила оправданием бытия всего сущего и выражала силу самой жизни.

Принцип *равновесия* основывается на безошибочном чувстве согласованных отношений между формами и интервалами, называемыми «промежуточным пространством» – «цзянь цзя». Взаимоотношение между ритмами контура объекта и ритмической разбивкой пространства на плоскости картины является одной из сложнейших проблем композиции, поскольку они требуют соединения естественно-природного ритма, абстрактного ритма и ритма отношений. Ритмическое движение и силовое напряжение, равномерно пронизывающее картину китайского художника, придают равновесию большую устойчивость. Отно-

шения фигур и пустот в произведениях китайских художников волнуют эстетическое восприятие более, чем другие аспекты композиции. *Пустота* – «*кун*» является ценным элементом композиции и не только позволяет уравнивать разные фрагменты картины, но имеет глубинный философский смысл, который основывается на даосском понимании значения «*не-сущего, в котором пребывает все сущее*». В живописном отношении пустота в картине (чистый шелк или бумага) – это одухотворенная пустота,местилище духа «*ци*», и она должна быть живой. Пустота в картине также символизирует собой неизмеримое пространство, бескрайнее небо, священные облака, влажный туман, свежесть, чистоту, глубину, вечность.

Принцип *изображения пространства* – «*ци-фу*» – в картине имеет первостепенное значение на всех уровнях – от соотношения основных частей до расположения точек, обозначающих мох на земле или улетающих вдаль птиц. Вслед за использованием природных мотив в фоне для фигур, конструкция пейзажных картин стала создаваться в три параллельных плана: передний, средний, дальний, каждый из которых имеет свой угол восприятия. На переднем плане масштабные изображения силуэтов деревьев, хижин, ближних гор. Части картин переплетаются, одна тема связывается с другой. Задний план поднимается. Пространство пейзажа организуется вдоль плоскости картины. Китайский художник XI в., мастер китайского пейзажа Гуо Си (1010–1090), назвал свои методы построения изображения «три далеких метода»: «высокий далекий, глубокий далекий и параллельно далекий метод». «Высокий далекий метод» означал наблюдение за вершиной горы, находясь у ее подножия; «глубокий далекий метод» значил наблюдение от передней горы в даль; «параллельный далекий метод» означал наблюдение с ближайшей горы за дальней [1, с. 639]. В «параллельном далеком методе» горы идут друг за другом без сокращения.

Впоследствии (период с 1050 до 1250 г.) в пейзажных композициях стал применяться метод «перекрытия картины треугольником», что позволяло изображать глубину пространства. Техника написания фигур и природы все более приближалась к реальным образам. Пейзаж теперь собран в едином пространстве, что достигается более сложным использованием туши (способ *размывки* – «*жань*»). Абстрактные образы стали реальнее и последовательнее. Силуэт гор остроумно исчезает в окружающих облаках и тумане, что создает впечатление единого зрительного образа.

В период примерно с 1250 по 1400 г. изображение пространства в пейзажах становится более целостным и конкретным. Происходит удаление планов, фоновый пейзаж находится на далеком расстоянии. В изображении объектов появляется большое количество темных и светлых оттенков туши, которые увеличивают иллюзию глубины. Изображение земли последовательно соединяет все детали пейзажа. Изменения в масштабе и высоте деревьев подсказывают, что пространство уходит в даль. Стремление достичь единства в изображении природы сокращало связь между плановым пространством.

В период династий Мин и Цин (1368–1911) художники вернулись от метода зрительного «воспроизведения мира» к плоскости рисунка и развивали прежние традиции пейзажной живописи. Развитие традиционного стиля в форме и содержании нового искусства продолжалось в движении от природы к культуре.

Принцип *многоточечной (многоплановой) перспективы* (с разных точек зрения) приводил к изображению неограниченного пространства в картине на плоскости. Такая композиция создавалась не по непосредственному зрительному восприятию, а по памяти, после многих месяцев жизни художника на лоне природы и усвоения закономерностей окружающей жизни и жизненного роста до тех пор, пока художник не «вмещал в сердце» весь пейзаж. Дви-

жение пространства в картине строилось по принципу «лун-мо» – «драконьи вены», и этот термин применялся для обозначения связующих линий в композиции. Многоплановое построение картины и мастерское использование ускорений и замедлений в пространственном устройстве элементов пейзажа обеспечивало художественную выразительность произведениям китайских живописцев.

Следование традициям в искусстве живописи надолго сохранило основные позиции в написании пейзажей. Китайские художники почти всегда пренебрегали естественными комбинациями в пользу тех, которые больше соответствовали умственным представлениям, поэтому естественный масштаб в картине неизменно был подчинен масштабу изобразительному. Им неизменно присуще чувство соразмерности частей в картинном пространстве. Они использовали широкий обзор и подвижную фокусировку, чтобы выразить в символизированном образе пейзажа собственные ощущения и впечатления.

Принцип «оптимального числа» в композиции заключался в необходимости соединить несколько изобразительных элементов и групп в едином поле картины. Количество элементов в каждой группе и число групп должно быть легко доступно нашему восприятию, даже если в реальной жизни, переживая мир как богатейшее разнообразие (будь то многолюдная улица, стадо зверей, стая птиц или поросшие лесом холмы), мы интуитивно стремимся объединить и сгруппировать наблюдаемые объекты. Потребность свести содержание картины к сущностным чертам привела к распространению в китайской живописи комбинаций наименьшего из возможных числа элементов. Обычно их не более пяти фигур. Если иконографическая традиция требовала изображения более пяти фигур, композиция разбивалась на несколько маленьких групп.

Много веков назад китайские художники интуитивно осознали, что человек обыч-

но не в состоянии воспринять сразу более пяти предметов («фаю»). Этот феномен лишь недавно был подтвержден в западных лабораториях экспериментальным путем. Всякий раз, когда китайцы сталкивались с проблемой количественности в композиции, они неизменно соблюдали «закон пятерки». Исключения из этого правила допускались в тех случаях, когда более многочисленные группы были объединены каким-либо объектом, например: столом с беседующими или читающими людьми или лошадью императора, окруженного свитой. Здесь вся группа воспринимается как одно целое вне численного соотношения. В соответствии с «законом пятерки» применялся и способ комбинации деревьев в пейзаже. В изображении зарослей и леса деревья разрастались в многочисленную группу, выступавшую в качестве отдельной единицы композиции.

Хотя в природе встречаются обширные заросли бамбука, в Китае превыше всего ценились картины с изображением лишь нескольких стеблей этого растения. Даже если листья бамбука, нарисованного китайским художником, могут показаться свободным разбросом или сплошным массивом листвы, внимательный взор откроет нам группы не более чем из пяти листьев, где каждый лист ритмически соединен с другими, и все эти группы, в свою очередь, следуют законам ритмической последовательности.

Принцип «оптимального числа», наименьшего допустимого числа элементов в композиции был неизменным законом китайской живописи, какие бы задачи ни стояли перед художниками Китая. Декоративная ясность двух-, трех- и пятичастных композиций в живописи может быть иногда чересчур очевидной, но в целом она делает содержание более понятным. Та же приверженность к простоте определила характер частей в каждой группе предметов, образующих композицию. В плане содержания этот принцип требовал от живописца умения сказать многое посред-

ством немногого, выразить смысл картины в нескольких образах.

Принцип *декоративности* относится к общей организации поля картины. Подчинение изображаемого пространства плоскости картины, четкость, простота и ясность рисования, изысканность контуров фигур, достижение равновесия и устойчивого напряжения, эстетизация всех элементов картины придают произведениям китайских живописцев качество декоративности. Декоративный эффект в китайской традиционной живописи возникает вследствие стилизации природных форм, ритма, пропорций, масштабов, использования ненатурального (символического) цвета, схематических повторов, двухмерного пространства. Все это придает китайской живописи необычайную художественную выразительность и силу воздействия. Иногда смысл картины художника может быть тривиальным, но он всегда выражен предельно четко и эстетизированно. Символическое содержание часто выражается через обращение китайских художников к образам красивых цветов, растений, животных, пейзажных мотивов в разное время года. Видя красоту природы, художники приносят в изображение свою эмоцию любования, усиливая декоративность картины. Особую декоративность сообщают картинам мифологические сюжеты и изображения фантастических существ, наделенных китайским народом качествами внешней выразительности.

Декоративность картин заключается и в особом отношении к размерам изображения, где выражаемый смысл преобладает над природными масштабами. Этот принцип *идеографического пропорционирования*, т. е. зависимости величины фигур персонажей от их иерархического статуса, в традиционной китайской живописи является одним из устойчивых композиционных приемов. Рядом с Конфуцием его любимый ученик кажется маленьким мальчиком, а главная фигура в любой группе бывает и самой большой. В пейзаже действует тот же

принцип выделения главного объекта – господствующей горы или дерева.

Декоративность китайской живописи обеспечивает и *принцип графичности*, основывающийся на близости живописи и поэзии. Многие китайские художники были и замечательными поэтами. Один китайский критик так подчеркнул неразрывность поэзии с живописью и каллиграфией: «Когда они не могли выразить свои чувства живописью, они писали иероглифы, когда они не могли выразить свою мысль через письменность, они писали картины».

Один из важнейших принципов – *мастерство владения кистью и тушью* – «*би*» и «*мо*». Для китайцев кисть и тушь являлись одновременно ценностью, средством и целью, так как тушь является божественным материалом, кисть же выявляет образ, а в образе пребывает дух. Дух (*ци*) находил выражение в понятии силы (*ли*) линии. Китайские художники не только дополняли и эмоционально обогащали смысл своих произведений стихами, которые рождали как бы новые образы, развивали фантазию зрителя, но и вписывали свои иероглифы в картину с таким мастерством и блеском, что она приобретала от этого какую-то особую законченность и остроту. В живописи тушью преодолевались три основных порока кисти – жесткость (*бань*), напряженность (*кэ*) и узловатость (*цзе*), что вело к абсолютной свободе пользования кистью. Принцип единства каллиграфии и рисования выражался в том, что в написании иероглифов отслеживалась их выразительность, а в рисовании – графическая красота линий. Сама по себе каллиграфия в виде надписей часто отдельно помещалась на свитках, образуя картины из одних иероглифов, и имела много разных стилей.

Древнее искусство каллиграфии называется «*шуфа*» и означает способность человека передавать через знак, пятно и линию символическое значение образа текста: эмоциональное состояние, настроение и характер темперамента художника. Исполнялась надпись кистью монохромной крас-

кой. По традиции каллиграф использовал «четыре драгоценности» – тушь, кисть, тушечницу и бумагу (или шелк), качество и изготовление которых издревле были заботой каллиграфа, а их изображение в отдельной композиции символизировало собой искусство каллиграфии и благопожелание успехов в деятельности. Шуфа включает ряд основных почерков: *чжуань* – вязь, резьба, гравировка; *лишу* – почтительное деловое письмо с декоративными чертами; *кайшу* – уставное письмо, четкое, с правильной уравнишенностью элементов; *синшу* – беглое письмо; *цаошу* – стремительная скоропись, почти безотрывное письмо и т. д. В декоративных композициях часто встре-

чаются разновидности шуфы, усиливающие как смысл иероглифического текста, так и художественный целостный образ произведения. Письменные тексты несут как смысловую нагрузку, так и декоративную, изобразительную. Красота природы, воспеваемая поэтом, соединяется с каллиграфическим написанием поэтического слова, исполненным кистью, в результате чего создается уникальный художественный образ «видимой поэзии».

Названные композиционные принципы живописного и каллиграфического искусства определяют специфические особенности такого художественного феномена, как традиционная живопись Китая.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Го Си, Го Шы.* Душа пейзажа // Теория китайской живописи. Гонконг. Китайское издательство, 1973.
2. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и ком. В. В. Малявин. М.: ОАО «Люкс»; Астрель; АСТ, 2004.
3. *Лоджий М.* Вопросы истории китайской живописи // Исследования Азии. 1964. № 2.