

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОСНОВ КИТАЙСКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

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

В статье рассматриваются характерные особенности и проводится сопоставительный анализ основ китайской традиционной и западноевропейской живописи: художественные методы, композиционные принципы, стили, жанры, техники, способы оформления.

Ключевые слова: жанр, живопись, картина, композиция, перспектива, стиль, техники живописи, формат.

The author of the article considers characteristic features and carries out a comparative analysis of basics of traditional Chinese and Western European painting: artistic methods, compositional principles, styles, genres, techniques and ways of decoration.

Key words: genre, painting, picture, composition, perspective, style, techniques of painting, format.

Традиционная китайская живопись представляет собой самостоятельное явление в мировом искусстве, резко отличаясь от западноевропейской живописи по фундаментальным принципам, тематике, изобразительным методам и средствам.

Для европейцев осмысление теории и практики китайской живописи сопряжено с немалыми и своеобразными трудностями, поскольку первичная основа в культурах Китая и Европы разная. Незнающий европеец, рассматривая образцы китайской традиционной живописи, может подумать, что они однотипны, просты и не интересны по сюжету. А за этим кроется чудный мир китайской культуры, отпугивающий тех, кто с ней мало знаком. Китайская живопись соединяет в себе эстетические качества каллиграфии и поэзии, музыки и изображения. Аллегория, символ и поэтическое образное толкование мира истари вошли в ее плоть и кровь. Символическое мировоззрение древних китайцев заложило основу сути традиционного искусства. Вся китайская мифология связана с борьбой человека против стихий, с наивным и образным толкованием явлений природы, образы которой служили для передачи собственных чувств и мыслей в искусстве. Китайские живописцы, часто бывшие одновременно учеными, поэтами, религиозными подвижниками, направляли свое искусство на соединение символических и натуралистических начал художественного образа. Безупречное владение художественным ремеслом служило раскрытию естественных свойств вещей. Осознание самобытности каждой вещи, находящейся в бесконечно сложном мире, и стремление через нее выразить, выявить этот мир рождает в китайской живописи большое количество ассоциаций, углубляет смысловое пространство картины. Объекты изображения, будучи реалистично точно исполнены, располагались в плоскости картины соответственно символическому смыслу, а не визуально воспринимаемому реальному пространству. «Китайская

картина - это не копия какого бы то ни было предмета материального или идеального мира, а пространство «совместного рождения» (*бин шэн*) всего сущего - пространство активное, энергетически заряженное и символически деятельное по своей природе» [1, с. 39].

Исторический опыт европейцев в научно-естественном познании побудил их в поиске целостного мироотражения в науке и искусстве полагаться преимущественно на объективный вид вещей и соотносить упорядоченность с геометрической организацией, тогда как рефлексия китайцев заставляла их искать ощущение единства в идеях соотносительности вещей и их взаимной дополненности. Это фундаментальное различие в ориентации искусства требует конкретного изучения, поскольку композиционные приемы художников были неодинаковы в разные эпохи.

В европейском искусстве во времена Античности и позднее в эпоху Ренессанса (XIV-XVI вв.) синтезировались представления о гармонической природе мироздания и вера в неограниченные возможности человека, его воли и разума, в результате чего в развитии живописи установилась тенденция к реализму (*от лат. realis — действительный, вещественный*) - воспроизведению действительности в естественном правдоподобии. История реализма в Европе показывает колебания в творчестве художников от романтической одухотворенности до натурализма.

«Китайских художников интересовало не соответствие картины тем или иным объективным прототипам, а ее верность внутренней правде жизни, глубочайшим истокам человеческого опыта» [1, с. 6]. Китайский художник никогда не рисовал свои картины с натуры и никогда не делал этюдов, как это принято в европейской живописи. Прежде чем писать свои картины, он, подобно естествоиспытателю, с бесконечной тщательностью изучал природу во всех мельчайших ее проявлениях. Художник

наблюдал за жизнью гор и водных потоков, лесов и долин, всего живого в природе. Он прекрасно знал структуру каждого листа, движение медлительных гусениц, пожирающих спелые плоды, он знал мягкую поступь крадущегося тигра и настороженный поворот головы молодого оленя, прислушивающегося к шорохам леса. Он сам хорошо это знал и стремился легко и убедительно изобразить. Впечатление, которое остается от многих китайских произведений, таково, будто художник только что осязал шелковистые перья изображенной им маленькой птички или подсмотрел танец бабочек над душистым цветком. Рисунок китайского художника - результат его наблюдений, знаний, представлений и размышлений - это обобщение наблюдений по зрительной памяти.

Европейский художник наблюдал за природой с карандашом в руках, фиксируя свои непосредственные впечатления, отражая объективные и субъективные состояния в момент творчества, стремясь направить свое мастерство на точное воспроизведение. Картина европейского живописца создавалась по принципу отражения реального мира, как вид через окно в параметрах формата картинной плоскости.

Живописное искусство обладает специфичными выразительными средствами, среди которых важнейшими являются композиция, рисунок, цвет. Композиция - структурный принцип создания произведения, организующий взаимное расположение частей, их соподчинение друг другу и целому, что придает произведению единство, цельность, завершенность.

И в европейской, и в традиционной китайской живописи целью композиции является достижение художественного единства, но различия в ориентации культур обусловили и разные способы его достижения. Особенно такие различия наблюдаются в изображении пространства на плоской (двухмерной) картинной поверхности.

В классической европейской живописи сложилась система линейной перспективы с одной неподвижной позиции наблюдения, когда все удаляющиеся линии сходятся в одной точке на горизонте. Такой метод построения пространства позволял добиться впечатления большого удаления от поверхности картины с соблюдением пропорциональных изменений всех изображаемых объектов. Возникла зрительная иллюзия реального пространства в его жесткой, статичной фиксации.

В китайской живописи изображение пространства всегда соотносилось с движением идей, поэтому пространство в картине имело характер умственных представлений, а не подобия зрительного восприятия, как у европейцев. В отличие от европейского искусства рисования, которое пользуется единичной или комбинированной точками перспективы, китайское искусство пейзажа пользуется движущейся и параллельной точками перспективы, что придает подвижность изображаемому пространству. Традиционная китайская живопись воплощает принципы перцептивной перспективы. Художники, изображая пространство, используют разные точки смотрения на один и тот же мотив природы. Заботясь о передаче душевных переживаний, они вовсе не стремились к реальному изображению предмета, изображая свое знание о нем, полученное в разном восприятии и при движении.

Поскольку китайские художники интересовались больше идеями вещей, чем их видимостью, то соотношения размеров в картинах были подчинены композиции. Величины фигур персонажей зависели не от реальных размеров, а от их иерархического статуса. Знаком высокого положения персонажа являлся его рост, и он изображался крупнее по сравнению с остальными менее значимыми фигурами. Величина роста является одним из традиционных композиционных приемов в идеационном искусстве Китая. Каждая группа предметов на

китайской картине была не столь убедительна зрительно, сколько понятна умственно, имела свое значение, место и ракурс, а контрасты глубины не играли большой роли. Часто более удаленные деревья или здания могли быть даже больше передних, если этого требовала композиция. Во всех случаях изображения природы китайские художники почти всегда пренебрегали естественными комбинациями в пользу тех, которые больше соответствуют умственным представлениям.

На первый взгляд может показаться, что столь свободное обращение в китайской живописи с пространством и размерами вещей давало им преимущества перед европейскими художниками, однако европейские мастера добивались более разнообразных отношений между объектами, используя приемы перспективы с ее бесконечно большим числом размеров, данных в постоянном уменьшении в даль. Но притом что китайские художники отказались от эффектов натуралистического изображения, таких как пластичность, игра света и тени, закономерная преемственность в пространстве и т. д., в своем творчестве они были верны психологическим законам восприятия, придававшим большую убедительность композициям их картин.

Существенное различие между традиционной китайской и европейской классической живописью заключается в жанровой классификации. В теории изобразительного искусства понятие «жанр» (*франц. genre*, род, вид) относится к определенной области живописи, ограниченной кругом общих тем и предметов изображения [3, с. 40]. В Европе жанровая классификация стала складываться на почве станкового искусства начиная с XV-XVI вв., это - портрет, пейзаж, натюрморт, исторический, бытовой, батальный, анималистический жанры. В европейской живописи жанр претерпевал серьезные изменения в процессе истории развития искусства, подвергаясь дальнейшей дифференциации или слиянию тради-

ционных жанров, в результате чего возникали новые жанры (например, архитектурный пейзаж, марины, групповой портрет, жанр сюжетно-тематической картины, галантный жанр и т. д.).

В китайской традиционной живописи жанр объединяет произведения не столько по предметному наполнению, сколько по смысловому содержанию. Так жанр «люди» («жэн-у») включает произведения, в которых художники запечатлевали конкретные исторические события или делали реконструкции сюжетов древних героических легенд. Жанр «люди и предметы» («шэй-су жэн-у хуа»), как правило, был связан с изображением жизни императорского двора, его церемониями, великосветскими занятиями; не редкими были и картины с изображениями городской жизни. Портретный жанр разделялся на «мужской» и «женский» («шэй-ню хуа»). Мужской портрет - реалистический, героический, философский; по преимуществу это были портреты мужчин - членов императорской фамилии, заслуженных сановников и военачальников, важных чужеземных послов, мудрецов. Женский портрет - эстетизированный, романтический; он создавался как выражение преклонения перед женской красотой и изяществом. Природа изображалась как в развернутых многоплановых композициях жанра «горы и вода» («шань-шуй»), так и фрагментарно в жанре «цветы и птицы» («хуа-няо»), а также в жанрах «растения и насекомые», «бамбук и камни», «животные и лес». В панорамных пейзажах «шань-шуй» изображались горы и водопады, ущелья и скалы, облака и туманы, деревья и растения, монастыри и мосты, дворцы и хижины - все, что составляло бесконечный мир природы. Художники, работавшие в жанре «хуа-няо», стремились через изображение отдельных элементов природы к выражению столь же значительных идей, что и создатели больших пейзажей.

Различными были и композиционные принципы создания картин. Еще в древ-

ности китайскими художниками были установлены *«шесть законов живописи»* (Се Хэ.-вЬ.):

1) созвучие энергий в движении жизни («ци-юнь шэнь-дун»);

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 [1, с. 283-284].

Сразу может показаться, что это достаточно специфичные для китайской культуры рекомендации. На самом же деле только первый закон не находит прямого соответствия с принципами европейской живописи. Здесь метафорически подразумевалось, что живописец в процессе творчества должен испытывать особое внутреннее напряжение, такую концентрацию духовных жизненных сил, чтобы в момент работы он источал жизненный трепет, наполняя им произведение, сообщая ему часть своего «ци». «Шэнь-дун» означает движение жизни, которое помогает живописцу передать в своих картинах «ци» - Дух, определяющий жизнь, космические потоки. Понятие «ци» включает и космическое дыхание, и природу человека, соединяет Дух и материю [4, с. 11]. В европейской реалистической живописи преобладает больший рационализм, и понятию «Дух» противопоставляются идея, замысел, концепция картины.

Другие же законы китайской живописи легко соотносятся с принципами творчества европейских художников, а именно: владение изобразительным мастерством, следование правде жизни, продумывание композиционного построения картины, достижение цветовой гармонии, учение у старых мастеров.

Видны различия и в определении категории стиля в китайской и европейской живописи. Европейская теория искусства

определяет стиль как устойчивое единство художественной образной системы, выразительных средств, как совокупность тех общих черт, которые отличают искусство одной исторической эпохи от другой (романский стиль, готика, барокко, классицизм, рококо), а также направление в искусстве, объединенное стилевыми признаками (реализм, импрессионизм, кубизм, абстракционизм, сюрреализм и т. п.) [3, с. 125].

В китайском искусстве стилем считают художественный принцип изображения и даже технику рисования, полагая, что основные проблемы художественного образа решаются в процессе его создания, а конечный результат - произведение - несет в себе энергию художника и информацию об отношении автора к содержанию картины. «Если визуальная конструкция картины (композиция) изменится, то изменится и отношение к ней вследствие поиска нового метода решения новой визуальной проблемы. <...> Стиль является отражением места и времени создания оригинального произведения, видоизменяясь по трем сторонам искусства: схематизация фактора или темы, конструкция изображения, выражение особенности личности» [2, с. 143]. Поэтому в китайской живописи выделяются два исторически устойчивых стиля (два художественных принципа, два художественных метода) «гун-би» и «се-и».

«Гун-би» («тщательная кисть») - метод, основанный на тончайшей графической проработке деталей ясно читаемой линии. В манере «гун-би» обычно выполнялись полихромные повествовательные и жанровые композиции. Метод «се-и» («выражение идеи») отличается живописной свободой спонтанного лаконичного рисунка, призванного выразить сущность предмета и позволяющего зрителю домыслить изображение. В манере «се-и» исполнялись обычно монохромные композиции в жанрах «горы-воды» и «цветы-птицы».

Многие китайские художники были и замечательными поэтами, они вводили в

свои картины тексты, что необычно для европейского восприятия.

В создании художественного образа произведения большое значение имеют материалы и техники. В арсенале европейских художников большой выбор рисующих материалов и техник создания картин: краски масляные, разводящиеся водой (гуашь, акварель), на яично-эмульсионной основе (темпера), пастель (от. *итал.* *pasta* - паста, тесто из сухого красящего порошка с примесью скрепляющих веществ). Масляная живопись - важная и наиболее распространенная в европейском искусстве разновидность живописной техники, основанная на применении растительного масла в качестве связующего вещества. Она выполняется на многих разновидностях основы (льняной холст, картон, дерево, металл), по многочисленным видам грунта, разнообразными сортами кистей. Ее красочный слой может быть тонким и густым, пастообразным, прозрачным и плотным, блестящим и матовым, светлым и очень темным, глубоким по тону. Масляная живопись позволяет создавать самые богатые и тонкие варианты колорита, иллюзию пространства и объема на плоскости. Что и составляет особенности европейской живописи. Картины создаются на холсте (льняном, пеньковом, джутовом), натянутом на деревянный подрамник. Художники сами подбирают холст нужной текстуры, грунтуют его разными специальными составами с целью придать поверхности нужные технологические качества. И создаются, и экспонируются картины жестко закрепленными на подрамнике.

Древнейшей и основополагающей формой для китайской станковой живописи является свиток. Свитки подразделяются на настенные (*фу*), которые предназначались для развески и могли иметь горизонтальный и вертикальный формат, и ручные (*цзюань*), рассчитанные исключительно на индивидуальное рассматривание произведения, находящегося в горизонтальном положении. Ручные свитки имеют только го-

ризонтальный формат и рассматриваются справа налево. В такой последовательности исполнялось и само произведение. В вертикальных свитках композиция располагалась и воспринималась сверху вниз. Вертикальные свитки, как правило, были небольших размеров - статичные композиции, а горизонтальные - многометровые, динамичные композиции, которые разворачивались в пространстве и во времени.

Основой для живописи в Китае издревле является шелк, который специально аппретируется в растворе клея и квасцов. Само письмо осуществляется тушью и земляными красками, разводящимися водой. Эта технология известна в Китае уже с III в. до н. э. Тушь - черная краска, которую изготавливают из сажи, копоти, клеящих веществ, получают при сжигании хвойной древесины, растительных масел и смол. Она не теряет со временем интенсивности цвета; при сильном разбавлении водой дает богатые оттенки от интенсивного черного до серебристо-серого.

Различными в европейской и дальневосточной культурах являются и принципы оформления картин. Важным атрибутом европейской картины стала рама, придающая живописному образу состояние завершенности. Рамы появились в XIV в. вместе со станковой картиной. Они имели двойное назначение: должны отграничить живописное иллюзорное пространство картины от реального окружения, сосредоточить внимание зрителя на ее содержании, и в то же время они сами были частью архитектуры интерьерера, воспринимая его стилистические особенности

Китайское живописное и каллиграфическое произведение существовало только в органическом единстве с его оформительской частью. Оформление китайских древних живописей и каллиграфии «пехуа» имело немаловажное значение в композиционном завершении уникального произведения искусства. В функциональном смысле оформление (рамка, кайма) должно было слу-

жить для укрепления бумаги или тонкого шелка, оно создавалось с учетом формата и колорита живописи, а также поэтического содержания каллиграфии. В качестве оформительских материалов использовались различные виды шелковых тканей: гладкий, камчатый шелк, парча и сорта бумаги. Оформление пропитывалось желатиновым клеем, который вываривался из бычьей кожи, что придавало упругую пластичность полотну и позволяло сворачивать его в свиток. В древности эти оформления называли по-разному: «*зуанхуань*», «*зуинбэй*», «*зуанци*».

Для каждого типа оформления свитков были предусмотрены и строгие семиотические правила. Свиток непременно имел прямоугольный формат, а произведение, обозначаемое как «живописный середник» (*хуасинь*), обязательно помещалось в его центральной части. Кроме «живописного середника» (*хуасинь*) было еще поле сверху над живописью - «небесная глава» (*тяньто*) и под «живописным середником» - «земная глава» [*дито*]. Они придавали свитку космологическую семантику и делали его воспроизведением трехчленной вертикально ориентированной модели мира - Небо - Человек - Земля. Тильная часть свитка называлась «заглавный отворот» (*баошоу*). На «заглавный отворот» (*баошоу*) с двух концов свитка заворачивались «небесный и земной стержни» (*тяньгань и дигань*), и заканчивались они «головами древков» (*зото*), благодаря которым можно было разворачивать и сворачивать свиток, не прикасаясь к нему руками.

Композицию завершал шнур (*диниань*), который служил для подвески и включался в композицию оформления.

Семиотическое построение ручного свитка имело следующие главные элементы: правое древко с прикрепленной лентой с застежкой «открывало» произведение, затем следовало начальное поле или «введение» (*иншоу*), за которым - «живописный середник», затем - «послесловие» (*тиба*) и «хвостовая часть» (*товэй*), образующая валик для намотки свитка. Ленты и застежки не только выполняли практическую функцию, но и имели важное декоративное значение.

Подобная технико-оформительская конструкция позволяет хранить даже крупноформатные произведения в свернутом виде, защищая их от воздействия солнечного света и запыления.

Цвет в оформлении свитков обуславливался эстетическими требованиями и подбирался стойким вкусом к живописи основного «середника».

Оформительское искусство «пехуа» продолжало развиваться и в более поздние эпохи вплоть до начала XX вв. и до сих пор хранит свои традиции. Оно имеет генетическое родство с традиционной китайской живописью и книжной каллиграфией, которое не исчерпывается общностью их материалов и технических способов оформления. Творческие принципы «пехуа» имеют ту же культурно-эстетическую основу.

Европейские художники с конца XIX в. обратились к бесконечному экспериментированию в формах и принципах творчества. Китайские же художники после династии Сун придерживались законов традиционной живописи, старинного стиля композиции. Однако с начала XX в. на китайское искусство стало оказывать сильное влияние творчество западноевропейских художников, что привело к его сильной трансформации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ.ст., очерки и комм. В. В. Малявин. М.: «ОАО Люкс»; Астрель; АСТ, 2004.
2. *Meyer Shapiro*. For Style. London: Oxford, 1998.
3. Пластические искусства: Краткий терминологический словарь. М.: ПАССИМ, 1995.
4. *Россбах С.* Фэн-шуй. Шанхай, 1995.