

## ИЕРОГЛИФ И ЕГО РОЛЬ В КОМПОЗИЦИИ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ПЛАКАТА

*Работа представлена кафедрой теории и истории архитектуры и искусств*

*Санкт-Петербургской государственной художественно-  
промышленной академии им. А. Л. Штиглица.*

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор В. С. Сперанская*

*Основываясь на искусствоведческом анализе современных образцов художественного плаката и анализе уникальных графических свойств иероглифа, автор статьи исследует взаимосвязь плакатной композиции и письменного знака. Основной идеей этого исследования стало утверждение о том, что китайский иероглиф как специфическая единица письменной речи принимает активное участие в композиции листа.*

**Ключевые слова:** плакат, иероглиф, искусство, композиция, Китай.

*A. Rusakova*

## HIEROGLYPH AND ITS ROLE IN THE CONTEMPORARY CHINESE POSTER COMPOSITION

*The author of the article researches the correlation between a poster composition and a written symbol on the basis of the scientific analysis of contemporary artistic posters and the analysis of the unique graphic features of a hieroglyph. The article's main idea is the statement of active participation of the Chinese hieroglyph as a specific written speech unit in the poster composition.*

**Key words:** poster, hieroglyph, art, composition, China.

Единицей письменной речи в Китае, как известно, является иероглиф. Сегодня его нередко сопровождают знаки пунктуации и арабские цифры. Говоря о композиции китайского художественного плаката, внимание в первую очередь следует обратить именно на иероглиф как на важнейшее (но не единственное) отличие современной графики Китая от графики других стран.

Главное характерное свойство иероглифа, которым не обладают, например, цифры и буквы, – это возможность быть понятым даже

в отрыве от контекста. По структуре и смысловому наполнению иероглиф гораздо сложнее привычной европейскому глазу буквы, в корне отличается от нее. Он может быть как простым, так и составным, когда один иероглиф включает в себя несколько компактно сложенных вместе. Каждый иероглиф традиционно состоит из графических элементов-черт. Среди них выделяются тринадцать простых: горизонтальная, вертикальная, откидная влево, откидная вправо, малая откидная влево, малая откидная вправо, точка влево, точка

вправо, подъемная, горизонтальная с крюком, вертикальная с крюком влево, вертикальная с крюком вправо, откидная вправо с крюком. Помимо них, существуют еще тринадцать составных, но пишущихся одним движением.

Художественно-эстетические особенности составных частей иероглифа, его черт чрезвычайно актуальны в современном китайском искусстве. Молодые художники, следуя новейшей мировой тенденции обращения к национальному культурному наследию, все чаще и чаще привлекают к работе образ простой иероглифической черты. Здесь следует отметить, что в европейском плакате тема простейшего элемента письменного знака практически отсутствует. Это можно объяснить, с одной стороны, гораздо более быстрыми и мобильными, по сравнению с историей китайского шрифта, изменениями облика европейского письменного и печатного знака\*. Вследствие этого в сознании современного европейца не сложилось какого-либо конкретного стереотипа относительно стилистики (толщин, пропорций) знака письменной речи. Несмотря на то что наиболее характерным и традиционным в Европе признано антиквенное начертание письменных знаков, существуют страны, где наиболее характерными считаются другие шрифты\*\*. Кроме того, решающее значение имеют сравнительная простота алфавитных знаков, а также относительно небольшое их разнообразие, исключая необходимость классификации их внутренних элементов. По сравнению с буквами иероглифы намного сложнее и зрительно разнообразнее. Эти качества рождают необходимость классификации этих знаков по их простым элементам (а также, несомненно, по звучанию). В результате простые иероглифические черты становятся чем-то большим, чем составные части иероглифов, – эти черты воспринимаются как олицетворение данной системы письма, а вместе с ней и языковой среды, и культурного пространства, и особой, самобытной образности.

Черты, используемые в современном искусстве с этой целью, как правило, принадлежат наиболее древнему печатному шрифту Китая – *сун ти*. Его формированию во многом способ-

ствовало освоение ксилографии, произошедшее в Китае не позднее VI в. Прототипом *сун ти* был классический шрифт для написания официальных, канонических и других текстов. Название *сун ти* переводится как «шрифт Сун», по фамилии императорской династии, правившей в X в., во времена окончательного формирования этого шрифта. *Сун ти* стал старейшим в Китае печатным шрифтом, графически он представляет собой сочетание рукописного стиля и особенностей резной гравюры. При династии Мин (1368–1644 гг.) на государственном уровне был утвержден принцип построения каждого из иероглифов *сун ти*. Так же, как и в европейских антиквенных шрифтах, штрихи в нем имеют различные толщины, среди которых зрительно различаются две основные. Однако в *сун ти* практически все штрихи на своем протяжении традиционно имеют различную толщину, что объясняется традициями китайской письменности. Элементы *сун ти*, изображенные в отдельности, сами по себе, представляют собой графически богатую и эстетически самодостаточную микросистему. Каждый штрих имеет начальную точку, конечную точку (нередко с засечкой на конце) и разнообразную по толщине и ясную по движению траекторию от начала к концу.

Какой бы ни была единица письменной речи, в ней изначально заложены графические и лингвистические свойства, определяющие основные требования к использованию этой единицы на плоскости. Сложный по структуре знак имеет множество внутренних силовых линий, которые могут действовать на зрителя хаотически в сплошном тексте, но обязательно должны быть учтены и задействованы в композиционном решении плаката. Простые знаки, такие как в алфавитном или слоговом письме, находятся в постоянном взаимодействии друг с другом и, как правило, не пишутся по отдельности, а, следовательно, зрительно воспринимаются только как группа знаков. В таком случае, помимо внутренних силовых линий каждой отдельной буквы, в композиции работает ансамбль таких линий, а также общий силуэт стоящих рядом букв. Эти и другие свойства различных письменностей заключают художника плаката в определенные рамки,

нарушение которых приводит к снижению прочитываемости текстового материала.

Китайская цивилизация, как известно, обладает одной из древнейших в мире культур письма. Первые китайские письменные знаки относятся ко времени правления древнейшей династии Шан (1751–1112 гг. до н. э.) и дошли до нас в виде культовых надписей на костях животных – *цзягувэнь*. Во время правления династии Чжоу (1045–256 гг. до н. э.) сформировалась основная грамматика китайского языка, а также произведения древнекитайской письменности на бронзе – *чжундинвэнь*. В 800 г. до н. э. была осуществлена запись и систематизация всех известных в то время китайских иероглифов, в результате чего оформился стиль письма *дачжуань*, или *большая чжуань*. Император Цинь Шихуан (221–210 гг. до н. э.) ввел в обращение единую для китайского государства письменность, зафиксированную в специальном каталоге в количестве 3300 иероглифов. Результатом проведенной реформы стало рождение стиля письма *сяочжуань*, или *малая чжуань*. Постепенно складывалось отношение к иероглифу как к универсальному инструменту выражения не только информации, но и личностных творческих качеств пишущего. Этому во многом способствовали и многочисленные открытия и усовершенствования в области материалов создания произведений графики. Одним из важнейших событий подобного рода стало изобретение кисти в конце III в. до н. э., благодаря чему уже в I в. н. э. формируется безотрывное письмо *синшу*, а также начало изготовления бумаги для письма во II в. н. э., появление формы свитка в III в. до н. э. и др. Художественная образность, присущая китайскому письму с древнейших времен, коренится в особенностях структуры письменного знака, в его зримой и потенциальной иллюстративности. Эта образность подготовила почву для формирования различных форм воплощения шрифтового искусства и для отнесения каллиграфии к числу классических национальных искусств. Сегодня, несмотря на активнейшую «вестернизацию» классического китайского искусства и влияние на него технического прогресса, его традиции продолжают свое существование и прослеживаются в произ-

ведениях современного искусства. Так, принципы каллиграфической композиции и ее художественные средства нередко применяются в работе над плакатом и иным объектом искусства, задействующим шрифт.

В последние годы молодые китайские художники-плакатисты все чаще обращаются к жанру декоративного плаката, создаваемого для экспонирования на выставке как произведение изобразительного искусства. Целью такого плаката является самовыражение автора – как художника и как мыслителя. Одной из актуальных тем такого рода плакатов является иероглиф: его внешний облик, его внутреннее строение, его глубинные смыслы. Такие иероглифические плакаты наиболее ясно демонстрируют собой то, каким образом в Китае единица письменной речи влияет на общую композицию плаката. Для того чтобы рассмотреть пути этих влияний подробнее, следует выделить основные группы иероглифических плакатов по изобразительному содержанию. Таких групп три: 1) плакаты с *иероглифической чертой*; 2) плакаты с *целым иероглифом*; 3) плакаты с *группой иероглифов*.

1. Среди плакатов, имеющих в своей основе *иероглифическую черту*, наиболее часто сегодня встречаются серии работ традиционной для китайской каллиграфии цветовой гаммы\*\*\*, с какой-либо одной чертой в качестве главного действующего лица. Нередко эти отдельно стоящие черты наделяются дополнительными декоративными элементами, не нарушающими общего силуэта, но придающими всей композиции новое значение. Серия из трех плакатов молодого художника Ли Цзюаня (Li Juan), названная им «Идея китайского иероглифа: засечка», совмещает силуэт иероглифического элемента с деталями южнокитайской традиционной архитектуры. Фрагменты фотоизображений крыш со скульптурными фигурами мифических животных и черепицей особым образом вписаны в конечные засечки штрихов. Каждая из композиций содержит по три-четыре особым образом размещенные одинаковые черты разного размера, одна из которых имеет свой исходный облик, а остальные имеют декоративное наполнение. Композиция каждого из этих плакатов полностью подчинена

направлению, толщине и другим формальным качествам изображенных иероглифических черт. Горизонталь (*heng*), к примеру, придает одному из плакатов оттенок противостояния вертикальности плакатного формата с собственным направлением. Эта черта неизбежно делит лист на две части и создает визуально конфликтные ситуации в местах приближения начальной и конечной точек к краю формата. Последнее обстоятельство заставило художника искать выход из неоднозначной ситуации, поместив горизонтальную черту с ее левой (начальной) стороны навывлет. Динамика, необходимая для такого произведения искусства, как плакат, в работе с горизонтальным прямым объектом возможна, как показывает практика, одним единственным способом – усилением зрительного эффекта горизонтального движения и определением его направления. Все это было достигнуто с помощью повторения черты, создания многоплановости и смещенности этих повторений друг относительно друга. Подобным образом композиция двух других плакатов этой серии была сформирована в соответствии с внутренними композиционными свойствами изображенных в них иероглифических черт.

Работы, аналогичные описанным выше, очень распространены в современном Китае, особенно среди студентов и преподавателей художественных высших учебных заведений. Существуют и более сложные в исполнении, уникальные плакаты, композиция которых не прямо продиктована той или иной иероглифической чертой, а определенным образом связана с графико-эстетическими свойствами черты. Показательной с этой точки зрения является серия плакатов китайского художника Цзяна Яня (*Jiang Yan*), названная им «Впечатление от китайских иероглифов». Это серия из четырех композиций на черном фоне, состоящих из текстуры, набранной сравнительно мелкими разными чертами белого цвета, с крупным участком, в пределах которого элементы текстуры определенным образом увеличены и растянуты по принципу линзы. В одном плакате этот участок расположен по диагонали и имеет прямоугольную форму, а черты внутри него растянуты до

состояния почти прямых тонких линий. На другом плакате участков уже двенадцать, и все они имеют форму окружности, в которой растяжение происходит по принципу сильной увеличивающей линзы. Круги расположены не строго регулярно и не в каждый из них попала черта – некоторые участки почти полностью черны, с тончайшими линиями по краям. Все четыре плаката в результате действительно производят впечатление черно-белой китайской иероглифики, не используя при этом ни одного полного иероглифа. Эта работа, безусловно, декоративна по назначению и импрессионна по сути – она представляет собой рассуждение художника на тему составных частей китайского письменного знака методами современной компьютерной графики.

2. Составленный из простейших черт и нередко из более сложных составных элементов, *целый иероглиф* представляет собой, по сути, самодостаточную структуру – символ и изобразительный, и речевой одновременно. Сложность конструкции иероглифа позволяет современным художникам-плакатистам создавать очень лаконичные и в то же время богатые графически работы. Май Гуймин (*Mai Guiming*) и Цю Чанмин (*Zou Changming*) напечатали серию плакатов «Слива, орхидея, бамбук и хризантема», представляющую собой четыре листа с геометризованными крупными иероглифами, по одному – на каждом. Работа выполнена в черном и сером цветах на белом фоне. Для человека, не знающего китайский язык, эти плакаты являются воплощением многолинейности и сложносочиненности иероглифа. Каждое из перечисленных в названии понятий представлено одним знаком, которому придана форма вертикального прямоугольника, вторящая формату листа. Каждый прямоугольник размещен строго в зрительном центре, статично и составлен из нескольких малых прямоугольников разных пропорций. Черные малые фигуры формируют тело иероглифа, а серые – его фон. Естественно, черты письменного знака здесь сильно искажены относительно их привычного вида, но при этом хорошо прочитываются. Можно сказать, что эта серия плакатов является наиболее характерным случаем композиции, сформиро-

ванной одним иероглифом. Именно иероглиф продиктовал авторам плакатов предельно спокойную прямоугольную композицию с линейно-насыщенным центром. Сложность строения иероглифа при выбранном стиле написания заставила художников создавать к нему контраст – равномерный белый фон вокруг и спокойную цветовую гамму. Для сравнения можно представить себе попытку создать ясный и немногословный плакат с алфавитным (-ми) знаком (-ами). В европейских языках крайне мало слов, состоящих из одного знака. Более длинные слова будут формировать композицию с сильной горизонталью и несколькими поочередно расположенными в ней простыми знаками – в сравнении с иероглифом это кажется более громоздкой и сложной в работе структурой.

Иероглиф создан по принципу «ребуса», т. е. в нем задействованы как схематические предметные изображения, так и фонетические элементы, утратившие изобразительность. Современные возможности работы со шрифтом, в сочетании с навыками каллиграфии, позволяют некоторым молодым художникам создавать «композиции одного иероглифа», в котором одна из составных его частей заменяется изобразительным элементом, по форме похожим на этот элемент и по значению идентичным данному иероглифу. Одна из работ современного художника и преподавателя Лю Цзяня «Дракон» – плакат, построенный по вышеописанному принципу. Ограничиваясь традиционным вертикальным вытянутым форматом, лист имеет централизованную композицию: в центре находится иероглиф «дракон» (лун), одна из частей которого замещена драконьим хвостом, а все поле вокруг занято мелкими знаками – различными начертаниями этого же иероглифа. Знак китайской письменной речи уникален тем, что дает возможность строить внутри себя новые системы образов, не теряя при этом ни информативной функции знака, ни композиционной лаконичности построенного вокруг него плаката.

3. *Размещенные в строке иероглифы* имеют один общий прямоугольный силуэт, часто с равными пробелами – в отличие от алфавитной письменности, где большое значение имеют

увеличенные пробелы между словами, а также выносные элементы. Это создает особые условия компоновки текста в плакате. Являясь прямоугольным, силуэт каждого из знаков способствует проектированию статичной композиции. Чтобы добиться динамики, приходится либо делать основной акцент на внутренних элементах отдельного знака, зрительно разрушая его силуэт, либо, пользуясь прямыми линиями строк, создавать некое прямолинейное движение. В последнем случае очень важен тот факт, что иероглифы могут в равной степени легко располагаться как в строке, так и друг под другом, поскольку «иероглиф – достаточно крупный смысловой блок для того, чтобы не задерживать чтения по вертикали» [1, с. 16]. Таким образом, компоновать строки можно почти под любым углом к горизонту, не беспокоясь при этом за невозможность их прочтения.

Шрифтовой плакат молодого китайского художника Чжоу Хуна (Zhou Hong), озаглавленный «Впечатление на камнях», демонстрирует зрителю сетку с квадратным модулем, обычно образуемую блоком иероглифов, с динамичным заполнением каждого из квадратов. Все иероглифы расположены под разными углами к горизонту, с выходом некоторых элементов за пределы прямоугольной ячейки. Таким образом создано ощущение текста, набранного движущимися, почти природными, объектами. В этой работе акцент сделан именно на разнообразии китайских письменных знаков и вместе с тем подчеркивается их древняя история и определенная таинственность происхождения.

«Согласно китайской мифологии создателем системы письменности был Цан Цзе, который изобрел идеограммы, габлюдая за природными явлениями, такими как отпечатки следов, оставленных коготками птиц и лапами животных, тени от деревьев, созвездия» [2, с. 190].

В качестве вывода можно отметить, что, коснувшись в общих чертах истории и особенностей китайского иероглифа и рассмотрев некоторые основные ситуации использования иероглифа в качестве элемента китайского произведения современной графики, стало очевидным его активное участие в композиции листа. Китайская система письма, как и любая другая, с ее традициями и специфи-

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

---

ческой структурой, создает свои традиционно устоявшиеся законы компоновки текста в листе. В связи с этим перевод шрифтовой композиции, в частности плакатной, с одного языка на другой практически невозможен.

Невозможен он не только по причине зрительного различия знаков разных языков, но и по причине неприменимости одних и тех же композиционных ходов к различным системам письма.

### ПРИМЕЧАНИЯ

\* Печать текста буквами требует комплекта из трех десятков различных знаков. Для набора китайского иероглифического текста необходимо не менее 4300 знаков. По подсчетам, проводившимся в Китае в конце XIX в., на тот момент существовало около 50 тысяч китайских иероглифов. В современном китайском языке употребляется не менее 2400 знаков, упрощенных реформой письменности в 30-х гг. XX в. [3, с. 392].

\*\* Например, воплощением немецкой письменной и печатной культуры часто называются готические буквы.

\*\*\* Белый или цвета оттеночной бумаги – фон, черные элементы иероглифа, иногда с дополнениями красного цвета.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гордон Ю.* Книга про буквы от А до Я. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2006. 384 с.
2. Китай. Земля небесного дракона / общ. ред. проф. Э. Л. Шонесси; пер. с англ. А. П. Романов. М.: ЗАО «БММ», 2006. 256 с.
3. *Малявин В. В.* Китайская цивилизация. М.: Астрель; Дизайн. Информация. Картография, 2000. 631 с.