

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.15.86.019

Методы выражения в теории традиционной китайской живописи с точки зрения современных западных методов выражения

Лун Синьян

Аспирант,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: longxingyang@mail.ru

Аннотация

Традиции китайской культуры представляют собой непрерывно продолжающуюся систему культурных компонентов. Искусство живописи в рамках продолжительной истории развития традиционной культурной системы Китая, а также в ходе общемирового исторического развития в большей или меньшей степени оказывала определенное влияние на живопись других регионов, в то время как живопись других стран также оказывала влияние на китайские художественные традиции. Помимо этого, и китайская, и зарубежная живопись влияли и на процессы, происходящие в ходе развития культуры, экономики и т.д. В частности, в традиционной китайской живописи и западном романтизме XIX века или в течениях модернизма XX века подчеркивалось выражение субъективных эмоций авторов, что демонстрирует тождественность их природы в области формы выражения реакции на подлинность субъективного мира, а также схожесть в плане творческого подхода, существовавшего с точки зрения идеологических концепций и психологической деятельности. Различия между двумя видами художественного выражения в пространстве и времени огромны, и здесь есть только одно объяснение: степень развития художественной выразительности не связана напрямую с течением времени.

Для цитирования в научных исследованиях

Лун Синьян. Методы выражения в теории традиционной китайской живописи с точки зрения современных западных методов выражения // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 7А. С. 118-124. DOI: 10.34670/AR.2023.15.86.019

Ключевые слова

Китайская теория живописи, современная живопись, субъективное выражение, экспрессионизм, западная живопись.

Введение. Методы выражения в рамках современной западной живописи

Понятие «экспрессионизм», которому посвящена данная работа, не является узким понятием, применявшимся представителями немецкой экспрессионистской школы или обозначением отдельного художественного направления в живописи, или термином, определяющим конкретную технику. Под данным понятием подразумевается становление современной западной живописи, возникшей в период поисков художников в конце XIX и начале XX века. В этот период сообщество европейских художников вступило в противоборство с догматическими ограничениями, выдвигаемыми традиционной живописью, стремясь найти новые стандарты, а также перейти от способов воспроизведения объективной реальности, характерных для традиционной живописи, к способам воспроизведения реальности через призму личных впечатлений, эмоций и переживаний художника. Столь яркое отличие от классической имитации и воспроизведения реальности традиционной живописи в ходе познания и восприятия окружающего мира проявлялось через создание особых приемов, которые позволяли отражать отдельные объекты более идеализированным и чувственным образом или же полностью отстраняться от конкретных объектов в ходе творческой работы. В погоне за сверхчувственным содержанием и понятиями художники часто прибегали к символизму, аллегории, гиперболе, деформации и абстракции, а также к иным средствам художественного языка, чтобы преодолеть привычный эмоциональный опыт. По этой причине с точки зрения творческих тенденций в данный период особый упор делался на осознании субъекта выражения и непосредственной демонстрации внутренних чувств.

В качестве цели выражения принимался исключительно личный и субъективный опыт человека. Принятие выражения как эстетической цели, к которой стремилось искусство живописи, стало важнейшим фактором, предвещавшим кардинальные изменения в технике художников, что в свою очередь стало сущностным прорывом, бросившим вызов традициям, которые отстаивались еще со времен Платона и Аристотеля. Они занимали доминирующее положение в западной эстетике и заключались в понимании сущности искусства в подражании вещам реального мира.

Методы выражения в теории китайской традиционной живописи

В китайской теории традиционной каллиграфии и живописи с древних времен была определена суть имитации реальности (природы), не являющейся искусством. Эстетика выражения уходит в глубокое прошлое, занимая важное место в истории развития китайского искусства. В разделе «Яо дэнь» (описание дел и высказываний императора Яо династии Тан) трактата «Шаншу» («Книга истории») представлена краткая формулировка сущности искусства: «Поэзия – это желания» (诗言志). Интересна трактовка в данном контексте слова «желание» (志). Согласно мнению Кун Инда, мыслителя времен династии Тан, под данным термином подразумевается чувства и переживания, которые находятся в душе человека. Это проясняет сущность прекрасного в искусстве в контексте понимания эстетики выражения.

В разделе «Тянь Цзыфан» трактата «Чжуан-цзы» представлена следующая информация: «Однажды Сун Юаньцзюнь занимался руководством по написанию картины. В этот момент к нему пришли другие художники, поклонились, встали в ожидании, облили кисти и обмакнули

их в туши, после чего стали повторять движения. Среди них последний не стал ждать, кланяться и стоять. Спустя некоторое время он покинул место собрания художников. Сун Юаньцзюнь отправил человека посмотреть, что именно он собирается делать. Посланный человек увидел, что он расстегнул подол халата, сел, скрестив ноги и задрал рукава, чтобы взяться за кисть. В это время благородный муж сказал: «Хорошо, это и есть настоящий художник» [宋元君将画图, www]. Таким образом, еще во времена мыслителя Чжуан-цзы в Китае было известно, что художник должен быть свободен телом и душой, а также должен быть свободен от власти и ограничений. Именно это делает человека настоящим художником.

Во время династии Западная Хань (206 до н. э. — 220 н. э.) известный китайский философский и политический деятель Лю Ань в разделе «Шошаньсюнь» (Учение на горе) трактата «Хуайнань-цзы» (Мудрецы из Хуайнани – древнекитайский философский трактат, созданный во времена династии Хань) отмечал: «Хотя на картине лицо красавицы Си Ши прекрасно, однако оно несчастно. Хотя у грозного воина Мэн Бэня изображены большие глаза, однако они не вызывают страх. Причина этого заключается в отсутствии жизненной силы» [Лю Ань, 2016, 365]. Таким образом, древнекитайский мыслитель отстаивает идею необходимости выражения духа и мыслей через форму, полагая, что во время написания картины художник должен больше уделять внимания внутреннему содержанию картины, а не ее форме. Иными словами, мыслитель поднимает вопрос о выражении окружающей действительности через чувства, мысли и эмоции, что противопоставляется простой имитации и воспроизведению на картинах. В конце династии Хань, а также в эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий в теории традиционной китайской живописи основное внимание уделялось изображению внутреннего мира персонажа, отражению его индивидуальности (т.е. передаче его духа), а также толкованию морально-этических норм, чувств, эмоций и социальных законов. В этот момент живопись в Китае стала одним из способов передачи своих чувств и средством материальной демонстрации внутреннего состояния души художника. Несмотря на то, что объекты, представленные на картинах того времени, было достаточно легко распознать, однако наиболее важной является возможность разглядеть внутреннее содержание того образа, который почувствовал художник, однако не мог увидеть в рамках границ материального мира.

Во время династии Сун (960-1279 гг.) известный китайский поэт и художник Су Ши (08.01.1037 – 24.08.1101) активно выступал против подхода, согласно которому на картинах лишь имитировались реальные объекты. Он утверждал, что необходимо искать скрытый смысл в имеющихся вещах. Другой китайский художник Ни Цзань (1301-1374 гг.) утверждал следующее: «Так называемая живопись – это прежде всего должна быть работа кистью, которая не должна стремиться к сходству с конкретными объектами, а должна отражать то, что находится в моей душе» [Юй Цзяньхуа, 2016, 702]. Художник Ши Тао (1642 – 1708 гг.), напротив, отмечал: «Я есть то, что я есть, и у меня есть то, чем являюсь я... своей кистью я описываю все сущее и изображаю в нем себя» [там же, 149]. Все это демонстрирует тот факт, что в традиционной китайской живописи использовались художественные средства выражения для изображения собственных эмоциональных переживаний и эстетических идеалов.

Классическая живопись на Западе изначально фокусировалась на форме, основываясь на представлении о том, что живопись – это визуальное наслаждение, которое позже переросло в визуальное воздействие. В то же время китайские художники считали, что картина должна отражать более высокие идеи, нежели то, что непосредственно представлено на ней, высвобождая дух и передавая красоту [Чэнь Чуаньси, 2017, 75]. В эпоху династии Тан

известный мыслитель Фу Цзай утверждал: «Искусство Чжан Гуна не является живописью, но является демонстрацией истинного пути. В нем есть что-то превосходящее простую технику – то, что отражает бытие и связи души со всем сущим, что не может проявляться только такими простыми вещами, как уши или глаза персонажа. Движения кисти художника были продиктованы его сердцем и его душой. То, что он хотел изобразить, находится внутри него. Если рассмотреть преимущества и недостатки картины, то следует обратить внимание на то, что скрыто от постороннего взгляда, а также то, что скрыто за тушью. Нужно абстрагироваться от тех вещей, которые нарисованы, стремясь познать самую суть» [观张员外画松图 符载, www]. Таким образом, автор утверждает, что художник не должен ограничиваться исключительно тем, что он видит вокруг себя в момент написания картины. Он также должен изображать то, что появляется в его сердце и голове. Эта идея во многом согласуется с представлениями школ стереоскопической и современной живописи. Так, например, Пабло Пикассо как яркий представитель школы стереоскопической живописи утверждал: «Художник рисует не то, что видит, а то, что чувствует». Именно поэтому среди работ художников стереоскопической живописи сочетаются различные виды объектов, которые могут даже быть раздроблены, а после снова пересобраны с разных точек зрения. Художник эпохи Южных династий писал следующее: «Глаза не могут все узреть, но мысли не могут быть ограничены. Именно поэтому посредством кисти мы стремимся передать бытие и все сущее» [Чэнь Чуаньси, 2017, 76]. Понятие «бытие» в данном контексте подразумевает то, что человек не в состоянии увидеть. Несмотря на то, что зрение человека ограничено, однако все то, что зрение человека не позволяет рассмотреть, можно представить в голове и отразить на картине.

Несмотря на то, что теории, которые предлагал Оуян Сю («Изображать мысли, а не форму») и У Чаншо («Дух картины заложен не в форме») были неизвестны западным художникам, которые выстраивали теории традиционной живописи, однако, например, Матисс на критику других людей «Вы словно чародей, который сам увлечен своим безумием и абсурдом, а также стремится сбить с пути других людей», отвечал следующее: «Если бы я встретил такую женщину, я убежал бы от нее без оглядки. Но, во-первых, я создаю не женщину, а картину...» [Хесс, 1987, 58]. Это демонстрирует то, что концепции данного художника были чрезвычайно близки китайским теоретикам живописи, подчеркивая субъективное выражение в ходе написания картины.

В работе «Точность не есть правда» Анри Матисс подчеркивал, что «анатомическая неточность несколько не мешает раскрыть здесь основную суть характера и личности изображаемого человека, наоборот, она помогает раскрыть ее более явно» [Матисс, 2002, 156]. Идея о том, что «дело не в том, чтобы изобразить форму», совпадает с идеей китайской живописи о том, что «ценность не в форме». Чэнь Юйи из династии Сун говорил: «Недостаточно стремиться к цветовому сходству, нужно быть подобным выбирающему хорошего коня Цзюфану Гао». Когда Цзюфан Гао выбирал лошадь, он неправильно воспринимал все цвета шерсти лошади, видя черную лошадь как желтую, а жеребца как кобылу. На самом деле он не обращал внимания на эти детали, но видел, что главная черта лошади – ее скорость. То же самое происходит и при написании китайских картин» [Чэнь Чуаньси, 2017, 76]. Необязательно присматриваться к формам, цветам, к мазкам, чтобы увидеть настроение картины, ее элегантность или вульгарность. Для этого необходимо обладать глубоким культурным воспитанием. Неточность формы, несовпадение цветов не важно, ключевым является мастерство подтекста, «элегантность» или «обыденность» исполнения. Живопись

сосредоточена на совершенствовании личности, картина содержит выражение темперамента и мыслей художника. Так было и с картинами Матисса: когда люди наслаждались великолепной одеждой с яркими цветами на его картинах, они не задумывались о том, что фигуры на картинах в то время были одеты в черный цвет. «Жена Матисса была одета в черное одеяние и позировала Матиссу для картины. Несмотря на это, он изобразил несколько портретов в самых ярких цветах» [Ван Шуанъян, 2002, 12]. Таким образом, Матисс не просто изображал цвета, которые видел, но, возможно, в его воображении модель была в одежде разных цветов. Это являлось истинным отражением его сознания, а также того, что Матисс считал «единственной истиной». Китайские художники с точки зрения способов применения цветов также могли использовать схожий подход. Так, китайские художники не ограничивались отражением естественных цветов, присутствовавших в действительности, а использовали свое субъективное восприятие, чтобы передавать цвета на картине, поскольку считали, что краской можно выразить любой объем мироздания. Художник Му Ци, живший во время династии Южная Сун, написал картину «Шесть плодов хурмы», где сами плоды были изображены в виде почти прямой линии, а также обработаны при помощи легкого нанесения туши, в некоторых местах был цветовой перепад, сформированный за счет различной густоты. Такой метод позволил художнику передать реалистичное ощущение, которое было простимулировано его чувствами и внутренним восприятием, за счет чего получилась великолепная картина, наполненная многогранностью и глубиной.

Заключение

Среди западных художников существует множество выдающихся мастеров, которые давно признали достижения китайской живописи. Профессор, член-корреспондент Академии художеств СССР В.Н. Петров, восхищаясь «гималайским величием китайской живописи», говорил, что «китайская живопись – это вершина философии, поэзии, аллегории» [Чэнь Чуаньси, 2017, 79]. Древнекитайская теория живописи с ее субъективным понятием выражения настолько совершенна, что не только сохранила свои основные традиции в китайском обществе и развивает их до наших дней, но и признана многими западными художниками, в том числе Ван Гогом, Матиссом, Пикассо и многими другими гигантами западной живописи, отмечавшими, что черпали вдохновение с Востока (Китая или Японии).

Если мы рассмотрим традиционную китайскую живопись с точки зрения базовой концепции западного модернистского выражения, то обнаружим, что живописное искусство Ли Тана, Лян Кая, Му Ци и других китайских художников, будь то концепция художественного выражения или его ценность, стоит точно на той же линии горизонта, что и искусство Матисса, Ван Гога, Сезанна и других западных художников. Различия между этими двумя видами художественного выражения в пространстве и времени огромны, и здесь есть только одно объяснение: степень развития художественной выразительности не связана напрямую с течением времени. С появлением западной современной живописи концепции китайской и западной живописи завершили пространственно-временное сближение. Современная западная живопись уже не стремится только к точности формы, но уделяет больше внимания выражению эмоций. Форма становится носителем мысли художника, что расширяет возможности живописи и позволяет превзойти границы объективной действительности, выходя на более сложный абстрактный уровень.

Библиография

1. Ван Шуанъян. Модернизм после импрессионизма: Матисс, Дерен и Ру. Гуанчжоу, 2002. С. 12.
2. Лю Ань. Династия Западная. Харбин, 2016. С. 365.
3. Матисс А. Заметки живописца – Матисс о творении. Гуйлинь, 2002. 156 с.
4. Хесс У. (ред.) Избранные картины европейских современных школ. Пекин, 1987. С. 58.
5. Чэнь Чуаньси. Как китайское искусство влияет на мир – от Моне до Пикассо. Пекин, 2017. С. 75, 76, 79.
6. Юй Цзяньхуа. Классификация теории китайской живописи. Пекин, 2016. С. 149, 702.
7. 宋元君将画图. URL: <https://www.jianshu.com/p/8a70e03e7669>
8. 观张员外画松图 符载. URL: <https://wenku.baidu.com/view/543d55b177232f60dcca130.html>
9. Fong W. C. Why Chinese painting is history //The Art Bulletin. – 2003. – Т. 85. – №. 2. – С. 258-280.
10. Cheng F. Empty and full: The language of Chinese painting. – 1994.

Methods of expression in the theory of traditional Chinese painting from the perspective of modern Western methods of expression

Long Xinyan

Postgraduate,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: longxingyang@mail.ru

Abstract

The traditions of Chinese culture are a continuously ongoing system of cultural components. The art of painting, within the long history of the development of the traditional cultural system of China, as well as in the course of the world historical development, to a greater or lesser extent, had a certain influence on the painting of other regions, while the painting of other countries also influenced Chinese artistic traditions. In addition, both Chinese and foreign painting influenced the processes taking place in the course of the development of culture, economy, etc. In particular, in traditional Chinese painting and Western romanticism of the 19th century or in the currents of modernism of the 20th century, the expression of the subjective emotions of the authors was emphasized, which demonstrates the identity of their nature in the form of expressing the reaction to the authenticity of the subjective world, as well as the similarity in terms of the creative approach that existed from the point of view view of ideological concepts and psychological activity. The differences between the two types of artistic expression in space and time are enormous, and there is only one explanation: the degree of development of artistic expression is not directly related to the passage of time.

For citation

Long Xinyan (2023) *Metody vyrazheniya v teorii traditsionnoi kitaiskoi zhivopisi s toчки zreniya sovremennykh zapadnykh metodov vyrazheniya* [Methods of expression in the theory of traditional Chinese painting from the perspective of modern Western methods of expression]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (7A), pp. 118-124. DOI: 10.34670/AR.2023.15.86.019

Keywords

Chinese painting theory, modern painting, subjective expression, expressionism, Western painting.

References

1. Chen Chuanxi (2017) How Chinese art influences the world – from Monet to Picasso. Beijing.
2. Cheng, F. (1994). Empty and full: The language of Chinese painting.
3. Fong, W. C. (2003). Why Chinese painting is history. *The Art Bulletin*, 85(2), 258-280.
4. Hess W. (1987) *Selected Paintings of European Modern Schools*. Beijing.
5. Liu An (2016) *Western Dynasty*. Harbin.
6. Matisse H. (2002) *Notes of a Painter – Matisse on Creation*. Guilin: Guangxi Normal University Press.
7. Wang Shuangyan (2002) *Modernism after Impressionism: Matisse, Derain and Roux*. Guangzhou.
8. Yu Jianhua (2016) *Classification of Chinese Painting Theory*. Beijing.
9. 宋元君将画图. Available at: <https://www.jianshu.com/p/8a70e03e7669> [Accessed 06/06/2023]
10. 观张员外画松图 符载. Available at: <https://wenku.baidu.com/view/543d55b177232f60dcca130.html> [Accessed 06/06/2023]