УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.37.82.053

Исторические отложения и современные техники в китайской снежной живописи

Чан Жуй

Аспирант,
Дальневосточный федеральный университет,
690922, Российская Федерация, Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10;
e-mail: 39508902@qq.com

Аннотация

В статье внимание автора акцентируется на подтверждении мнения о том, что китайским живописцам удалось сохранить благоговейно-восторженное чувство красоты природы, гармонии человека с ней, своего рода, художественную чистоту даже несмотря на технологические победы и социальные изменения, происходящие в современном Китае. Автор подчеркивает стремление современных пейзажистов находится в состоянии поиска новых методик, обогащая накопленный веками опыт иным видением и подходом, при условии сохранения национальной идентичности. В статье анализируется вопрос организации пространства и истолкования его смыслового содержания в живописных произведениях китайских пейзажистов в целом, так и обратившихся к образу зимы и мотиву снега на разных исторических этапах. Автор рассматривает символику «снежной живописи» в контексте развития мотивов и средств художественного выражения и приемов исполнения, а также ее интерпретацию и толкование. Статья подчеркивает преемственность в используемых творцами художественно-стилистических и композиционных приемах, а также стоящих за ними философско-эстетических концепциях. Китайское искусство живописи вообще и снежные пейзажи, в частности, имеют колоссальную историю. Несомненно, что этот вид национального искусства представляет собой отдельное уникальное явление. Перед учеными-искусствоведами стоит серьезная задача по переосмыслению богатства, накопленного впереди идущими поколениями: мировой культуре оставлено гигантское наследие в виде творческого опыта и практических базовых методик.

Для цитирования в научных исследованиях

Чан Жуй. Исторические отложения и современные техники в китайской снежной живописи // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 496-507. DOI: 10.34670/AR.2024.37.82.053

Ключевые слова

Анализ произведения, картина, образ, пейзажная живопись, религиозно-философские представления, свиток, символ, стиль, творческое наследие, традиция.

Введение

По мнению Чжоу Юй, высокие технологии, резкий скачок промышленного развития современного Китая стали факторами усиленного общественного внимания к развитию междисциплинарных областей знания и деятельности¹. Более того, как уточняет Жу Фэн, идет процесс «интегрирования в пространство национальной живописи различных иностранных течений, идей, образов, изобразительных приемов, материалов и инструментов» [Жу Фэн, 2007, 6]. С точки зрения ученых, данные перемены делают изобразительное искусство Поднебесной значительно богаче [Чжоу Юй, 2022, 171].

Необходимо отметить, что отличительной чертой китайской живописи, по мнению искусствоведов, является «совершенство художественной чистоты», – так об этом феномене в работе «Принципы китайской живописи» пишет Дж. Роули [Роули, 1997, 213]. По его мнению, «мастера пейзажа – от Цзин Хао до Го Си – стремились воссоздать естественный мир как всеобъемлющую систему, сопоставимую с системой самого космоса». Для того чтобы, возвеличивая природу, достигать желаемого результата, художники использовали движущийся фокус, при этом они избегали композиционные оси, создавая «открытые виды по краям обозреваемого пространства». В конечном счете, создаваемые произведения искусства должны были указывать «на последовательность различных моментов сознания и движение вовне изображенных видов в безбрежный простор мироздания» [там же, 217].

Основная часть

Затрагивая тему специфических особенностей китайского пейзажа, важно помнить, что исторически национальная культура обязывала художника быть целомудренным, чуждым всему пошлому, а также способным много читать и путешествовать. Дж. Роули по этому поводу задается вопросом: «Можно ли создать картину, не прочитав девять тысяч книг и не проделав путь в десять тысяч ли?», и отвечает на него с высоты понимания ситуации следующим образом: уделом художника «должна быть бедность, ибо только тот обретет свободу, кто не озабочен более собственностью, властью или удовольствием» [там же, 226]. Дополняя сказанное, отметим, что именно настроение было главным предметом изображений из жизни природы².

Наши представления о национальной живописи Китая значительно дополнились работой «Пейзаж в традиционной китайской живописи» автора У. Гуаньюй, который подчеркивает ее существенные отличия от западных образцов принципиально иным «художественным языком, более условным и декоративным»; исследователь связывает произведения живописи с

¹ Хотелось бы в этой связи привести цитату исследователя Ш. Жэнь, который в работе «Традиции, современность и аутентичность архитектуры Китая и Японии в XX веке» отметил, что «плюралистическое развитие человеческой истории и цивилизации под воздействием как политических, так и экономических сил, возглавляемых развитыми странами, выстраивается в единое русло. Глобализация доминирует в современном обществе, поэтому вопрос как сохранить традиции в развивающейся стране – вопрос совсем не праздный» [более подробно см. Жэнь Ш. Традиции, современность и аутентичность архитектуры Китая и Японии в XX веке // Начала Русского мира. 2023. № 2. С. 32.]

² Сунскими живописцами Го Си и Хань Чжо была создана классификация, согласно которой «горы, воды, деревья, облака, туманы и ветры должны отображать особенности времен года. Горы должны быть “покойными и свежими” весной, “пышными и зелеными” летом, “лучезарными и чистыми” осенью, “грустными и поникшими” зимой» [об этом более подробно см. Роули, 1997, 234].

достопримечательностями древней культуры родной страны.

У. Гуаньюй, отмечая значительный интерес искусствоведов к данному жанру творчества, перечисляет в этой связи труды как китайских – Гу Дэ-жунь, Гу Фу-хуапэ, Гэ Гуй-линь, Ли Мин-яо, Лю Сун-янь, Лю Фэн-чжэ, Лю Чжи-бай, Сэ Хе, Сюй Юн-вань, Тай Мэн-на, Тан Чжи-ци, Цзин Хао, Чэнь Дэ-хуа, Чень Чжи-мин, Ши-тао, так и российских ученых – В.Г. Белозеровой, Н.А. Виноградовой, Е.В. Завадской, Т.П. Каптеревой, С.Н. Соколова, Т.Х. Стародуб и ряда других. По мнению автора, несмотря даже на столь внушительный список тех, кто профессионально интересуется китайской живописью, «еще много аспектов пейзажной живописи Китая разных исторических периодов требуют профессионального внимания» [Гуаньюй, 2017, 46]. На какие же особенности национальных живописных произведений, с точки зрения У. Гуаньюй, следует обратить внимание? К их разряду автор причисляет «отсутствие тяжелой позолоченной рамы или даже тонкого багета, который бы отделял ее от плоскости стены, превращая в изолированный мир» [Тай Мэн-на, 2008, 18; цит. по Гуаньюй, 2017, 46]. Дело в том, что исторически, под влиянием особенностей климата, картины изображали на свитках³, которые затем хранились как своего рода, драгоценность, ревностно охраняемая обладателями раритета (ее даже не выставляли на всеобщее обозрение).

Важными, в контексте нашего анализа, представляются и принципы китайской живописи, смысл которых заключается в следующем: «равновесие сил» и «структурная целостность»; «сочетание динамики и равновесия противоположностей»; «процедура сочетания традиционной манеры создания живописи и добавления собственных новаций» и др. Неслучайно, даже в третьем тысячелетии, китайская традиционная живопись считается «одним из магистральных направлений изобразительного искусства Востока», признаваемым в качестве самостоятельного феномена мирового искусства [Гуаньюй, 2017, 47], уникальную часть которого составляет «снежная живопись» или «снежный пейзаж»⁴.

³ Китайские живописные произведения были двух типов – «вертикальные, когда развернутый и прикрепленный к стене свиток висел перпендикулярно к полу; и горизонтальные, когда свиток постепенно разворачивался фрагмент за фрагментом» [Фостер, 2007, 63; цит. по Фостер, 2017, 47]. Вертикальные свертки обычно не превышали трех метров. Горизонтальные, являясь своеобразной панорамой или иллюстрированным рассказом, в котором воспроизводится серия объединенных в единую композицию пейзажей или сцены городской уличной жизни, превосходили иногда даже масштаб в десять метров [Соколов, 1973, 40; цит. по Гуаньюй, 2017, 47].

⁴ Следует отметить, что российская наука рассматривает данный феномен опосредованно, как правило, в контексте развития китайского национального пейзажного искусства в рамках символической и художественной системы «горы – воды»: Виноградова, Н.А. Китайская пейзажная живопись / Н.А. Виноградова. – Москва : Изобразительное искусство, 1972. – 160 с.; Завадская, Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. – Москва : Искусство, 1975. – 439 с.; Кузьменко, Л.И. Искусство Китая. Путеводитель по постоянной экспозиции Государственного музея Востока в Москве / Л.И. Кузьменко. – Москва : Государственный музей Востока, 1972. – 80 с.; Лифей, Д. Этапы выполнения пейзажа в технике масляной живописи / Д. Лифей, Д.С. Сенько // В сборнике: Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн в системе художественного образования. Материалы VII Международной научно-практической конференции. Под редакцией Д.С. Сенько. – 2011. – С. 44-48; Неглинская, М.А. Современное изобразительное искусство / М.А. Неглинская // История Китая : с древнейших времен до начала XXI века : в 10 т. / отв. ред. А.В. Виноградов. Москва : Наука, 2016. – Т. 9 : Реформы и модернизация (1976-2009), гл. 7. – С. 822-825; Соколов-Ремизов, С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока / С.Н. Соколов-Ремизов. – М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1985. – 256 с.; Сычев, В.Л. Искусство Китая / В.Л. Сычев, Л.И. Кузьменко. – Москва : Союзрекламкультура, 1990. – 46 с.

Указанная разновидность пейзажа зародилась на участке умеренно-холодного климата с долгой снежной зимой⁵, эстетикой которой восхищались национальные писатели и поэты: был важен эмоциональный подтекст, связанный «с чем-то таинственным, волшебным, мрачным, потусторонним». По этому поводу Ж. Чан в работе «Интерпретация символов “снежной живописи” в китайском искусстве как отражение процесса изменений в национальных религиозно-философских и эстетических представлениях» подмечает, что ограниченность выразительных средств мастеров пера и туши соответствовала графичности зимних пейзажей.

По утверждениям автора, «снежная живопись» напрямую связана с буддизмом, когда заснеженные горы воспринимаются подобием «нирваны», так как «белизна снега словно очищает грязь грехов, а холод вводит в особое состояние, близкое блаженному состоянию, освобождающему от жизненных забот и стремлений» [Чан, 2023, 167]. Ж. Чан отмечает, что продвижению стиля «снежных пейзажей» в Китае способствовал Гу Кайчжи, поскольку его предшественники «были сосредоточены на изображении фигур на фоне пейзажей, ... а изображаемым временем года преимущественно было лето или весна». На фоне правления Цзинь в просвещенной среде развивается культура уединения и покоя, максимальной релаксации и гармонизации с природным ландшафтом, что, в свою очередь, открывает не только иные духовные содержания и практики, но и новые возможности в занятиях живописью.

По мнению ряда современных ученых-искусствоведов, внимание к изысканным изображениям снега возрастает, тем не менее на данный стиль и мастерство воплощения задуманного естественным образом воздействуют общемировые практики: художники, используя традиционные, уже апробированные техники и технологии, находятся в поиске, обогащая накопленный веками опыт иным видением и подходом, иными методиками, при условии сохранения того, что называется национальным духом.

Ж. Чан в вышеназванной работе⁶ отмечает безусловность отличия подходов «к природе в сравнении с древними авторами» художников XX-XXI веков – они «умеют работать с различными видами перспективы, владеют навыками светотеневой моделировки формы». Тем не менее, несмотря на все современные технологические преимущества для современных живописцев до сих пор остаются привлекательными «композиционные схемы прошлого, эстетика мотивов и стоящие за ними смыслы».

Рассуждая об эволюции искусства, представляется значимым сделать акцент на тесной взаимосвязи социокультурных трансформаций, равно национального менталитета, и способах отображения окружающей реальности, в данном случае снега. Дело в том, что восприятие данного погодного явления носит полярный характер: он есть, с одной стороны, символ красоты и благородства, но, с другой – это разрушение и смерть. К тому же, снег есть пустота, которую должно «наполнять видением, идеями и эмоциями самому зрителю», вынуждающая

⁵ Большая часть Китая расположена в умеренно климатическом поясе с мягкими, но довольно снежными зимами.

⁶ Подчеркнем современность и своевременность данного исследования, указав дату публикации – статья «Интерпретация символов “снежной живописи” в китайском искусстве как отражение процесса изменений в национальных религиозно-философских и эстетических представлениях» была опубликована в 2023 году; более подробно см: Чан, Ж. Интерпретация символов «снежной живописи» в китайском искусстве как отражение процесса изменений в национальных религиозно-философских и эстетических представлениях / Ж. Чан // Культура и искусство. 2023. № 12. С. 166-176.

домысливать и дополнять собственными ощущениями. Практически, речь идет о некоей интеллектуальной вынужденности, заставляющей зрителя совершенствоваться в понимании культурного пространства ... К тому же необходимо учесть и тот факт, что «интерес к “снежным пейзажам” в среде художников, как правило, возникал в непростые периоды истории страны», сочетаясь с желанием авторов «найти уединение», далее, «гармонию с миром и самим собой» [Чан, 2023, 169-170].

Что же происходит в настоящее время? На волне современного понимания мировой реальности сформировалось некое творческое сообщество, члены которого настолько мощно оттолкнулись от доминирования меланхолии и уныния, связанных с восприятием снега, что перевернули отношение к изображению снежных пространств до состояния радостного принятия возможных обновлений. Соответственно, подобный радикальный подход сам становится основанием, если угодно, даже триггером для поиска новых приемов в изображении – увлеченные приемами, допустимыми в символическом реализме, мастера находят лакуны для реализации своих многообразных творческих прорывов-замыслов.

Происходящее весьма созвучно с ситуацией в системе художественного образования, которая описана в работе «Пейзаж в системе художественно-педагогического образования в университетах Китая», автор которой, Инчжо Ай, указывает на проблему формирования «высококвалифицированных специалистов, способных к самостоятельному творческому мышлению и поиску путей самосовершенствования». И. Ай делает акцент на приобретении профессионального мастерства в работе над пейзажем, что активизирует пространственное мышление как способность к трансформации объектов изображения на плоскости. Автор статьи полагает, что объекты изображения в пейзаже имеют специфику: в отличие от иных видов живописи мастера пейзажа должны понимать, что они имеют дело с частью неограниченного пространства (например, неба, земли, гор, воды и пр.) [Ай, 2016, 80].

В контексте нашей работы представляется значимым обратить внимание еще на один немаловажный аспект в подготовке специалистов⁷, который упоминается в работе И. Ай: в данном случае речь идет об углубленном изучении «разных технических приемов и техник», которые традиционно используются в жанре пейзажа. Автор, подчеркивая его сложности, указывает на умение «решать непростые графические, цветовые, композиционные задачи в более условной, понятной форме»; кроме того, мастер пейзажа должен владеть знаниями «об определенном порядке действий от общего к частному; от определения линии горизонта, деления на планы, тонального решения больших пространственных отношений, в рамках которых находятся определенные объекты, требующие более детальной проработки» [там же, 80].

Стоит ли подвергать сомнению, что указанные подходы прямым образом влияют на создание полотен с изображением снежного пространства... По мнению И. Ай, при работе над пейзажем следует обратить внимание на «применение цвета в процессе воспроизведения глубины пространства». Поскольку работа над пейзажем исключает момент «бездумного срисовывания», художник должен обладать стратегией считывания «больших пространственных отношений и их художественной трактовки на плоскости», что требует

⁷ Пейзажная живопись, отмечает И. Ай, является «одним из обязательных курсов в Китайских художественных университетах, дающих дизайнерам профессиональное образование» [более подробно см Ай, 2016].

«сосредоточенности внимания, сознательного подход к натуре, умения мыслить творчески, условно-декоративно и самостоятельно» [там же, 81]. Кроме того, в работе И. Ай перечисляется ряд подходов к изображению натурального пейзажа, среди которых указывается экспрессионистическая манера с усилением эмоциональных оттенков; метод условно-абстрактного изображения с концентрацией внимания на эстетической красоте и настроении⁸; декоративные приемы и др., чтобы автор произведения мог увидеть пейзаж «в более условно-декоративном ключе» [там же, 81].

Рассуждая о создании современного китайского пейзажа, в частности и так называемого «снежного», мы должны обратить внимание на тот факт, что пейзажный жанр в современном видении это еще и воспитательное средство⁹ «с учетом актуальных условий социальной среды и потребностей китайского общества» – читаем мы в работе Ч. Дуань «Эстетическое воспитание китайских школьников посредством рисования пейзажа» [Дуань, 2017].

Так что же по мнению Ч. Дуань, представляется наиболее важным в данном аспекте? По этому поводу автор отмечает значимость примеров уже известных живописцев, которые позволяют постигать духовное содержание природы¹⁰, различные методы отображения личного отношения к созерцаемому, усложнение структуры восприятия, обогащение палитры методов творческого и духовного самовыражения [там же, 37]. Собственно, аналогичной точки зрения по отношению к пейзажному творчеству придерживается Д. Тан: в работе «Сельский пейзаж в китайской живописи», где автор подчеркивает, что благодаря традициям создания национальной живописи у человека открывается возможность вести разговор с природой, а «картина китайского художника больше напоминает модель Вселенной, гармонично связывающая природное и искусственное человеческое». Подобный философский подход¹¹ позволяет воплощать недосказанность, которой наполнена «каждая живописная картина», с другой стороны, произведение искусства ставит перед публикой некую загадку, решение которой определяется уровнем миропонимания конкретной созерцающей личности [Тан, 2020, 86]. Д. Тан подчеркивает уровень абстрактности китайской живописи, поскольку, по мнению автора, объекты живописи не являются «точной копией окружающей реальности. Они, скорее,

⁸ По мнению Дай Кунь, «несмотря на порой жесткую действительность, рисунок и искусство по-китайски означают приближение зрителя к высокому, истинно эстетическому началу» [более подробно см: Дай К. К вопросу о влиянии русского искусства на китайскую живопись 50-ых годов XX века // Начала Русского мира. 2023. № 5. С. 12].

⁹ Ч. Дуань отмечает, что пейзажная живопись основана на базовых философских понятиях Инь и Ян. «Неподвижная, спокойная, но устремленная вверх гора – символ Ян, символ человека, занимающегося практиками бессмертия. ... Вечно пребывающие в движении Воды, стремящиеся стечь вниз, занять все свободные ложины – символ начала Инь, символ человека, погруженного в мирские радости» [История и философия..., www]. Это вид живописи служит постижению базовых духовных концепций: соотношения земного / небесного, движения / покоя, тьмы / света, присутствия / отсутствия. Для формирования совершенной личности, по мысли китайских философов, необходимо воспитывать в человеке умение уравнивать эти начала, так он «познает срединный путь “Чжун дао”, и великий предел “Тайцзи”» [там же; цит. по Дуань, 2017, 36].

¹⁰ Рисование пейзажа позволяет увидеть «пропорциональное соотношение частей и целого», улавливать «ритм и гармонию форм природы, богатство цветовых оттенков, тем самым развивая эстетическое восприятие мира» [подробно см: Се Юнхуэй. Рисование с натуры как метод наглядного обучения и общего развития ребенка // Муниципальное образование и эксперимент. Вып. 1, 2013. С. 77].

¹¹ Традиционно, искусство Китая имеет свои истоки в таких этико-философских учениях, как даосизм, конфуцианство и буддизм [Тан, 2020, 86].

являются гармоническим соединением мира природы и человеческого ощущения». Дело в том, что задача художников-пейзажистов традиционно состоит в «духовном слиянии с природой», более того, «китайские пейзажисты едва ли оценивают природу, ... как объект», поскольку она для них является, прежде всего, объектом почитания, и, чтобы войти в подобное состояние от человека требуется способность к абстрагированию, а далее старание “увидеть в природе то, что скрыто от неопытного глаза”» [Пондопуло, 2006, 117; Тан, 2020, 88].

Перечислив некоторые национальные принципы создания пейзажной живописи, хотелось бы вычленить ряд уточняющих моментов относительно полотен, запечатлевающих снежные просторы...

В этой связи обратимся к работе М. Лу «Компаративный анализ выразительных средств пейзажа “шань-шуй”» в контексте взаимодействия китайской и европейской культур». В ней говорится о пейзаже «шань-шуй»¹², в основе которого лежат мотивы ландшафта – цветные или монохромные изображения, нанесенные тушью на тонкий шелк или бумагу при помощи аутентичной писчей кисти. М. Лу замечает, что именно поэтому «китайской пейзажной живописью обычно любуются с близкого расстояния». Разница в стандартах создания полотен западными и восточными (в нашем случае, китайскими) живописцами также позволяет оттенить специфику снежной живописи: например, китайские мастера уделяют значительное внимание философии и эстетике замысла, кроме того, пейзаж «шань-шуй» намеренно скромнен в части цветового наполнения и объемности. Более того, на пейзажных полотнах сказывается активное влияние даосизма и буддизма – по этой причине человек изображается «в тяжелых раздумьях в окружении природы». Проживая именно такое понимание реальности, «китайские художники представляют мир как “пустоту”, превращая необитаемые или малонаселенные земли в идеальное пространство [Лу, 2017, 349-350].

М. Лу уточняет, что такой творческий подход сформировался после эпох Сун (960-1279) и Юань (1271-1368), когда «изображались чистые безлюдные пейзажи, атмосфера “необитаемого льда”, что демонстрировало идею “прихода в мир”, “преодоления мирского”, а также раскрывалось отношение человека к природе» [там же, 353]. По мнению Ц. Сун, китайский художник, работающий в жанре природоописания, всегда был связан непосредственно с мировоззрением¹³, именно по этой причине «он отражает не местности и стихии, а систему миропредставления, организованную в определенной композиционной последовательности». Важное примечание, подчеркивающее особенности исполнения пейзажа: в традиционной китайской живописи не было эквивалентов понятиям «ПЛЕНЭР», «ЭСКИЗ», «ЭТЮД», «НАБРОСОК», которые связаны «с реалистическим восприятием природы и ее миметическим изображением» [Сун, 2023, 202].

Чж. Чжоу, анализируя историю становления жанра “шань-шуй”, уточняет следующее: до

¹² Результат сочетания слов «шань» – гора и «шуй» – вода; стиль сложился в эпоху династий Вэй-Цзинь и времена Северных и Южных династий (приблизительно IV в. н. э.).

¹³ Вот что пишет по этому поводу Л.А. Ходякова: «Китайский художник никогда не писал с природы и никогда не делал этюдов, как это принято в русской и европейской живописи. Он воспринимает пейзаж как часть необъятного и просторного мира, как грандиозный космос, где человеческая личность ничто, она как бы растворена в созерцании великого, непостижимого и поглощающего ее пространства» [об этом более подробно см.: Ходякова Л.А. Диалог культур при обучении русскому языку с использованием произведений живописи в китайской аудитории // Преподаватель XXI век. 2007. № 1. С. 174].

династии Тан и Сун картины данного жанра содержали «изображения людей на фоне пейзажа»; картины отличались «чрезвычайно богатой цветовой гаммой». Однако, в постпространстве вышеуказанного правления «основным течением становятся монохроматические пейзажи, выполненные тушью», а также иной принцип нанесения цвета – «окрашивание в зависимости от типа объекта». Кроме того, Чж. Чжоу делает значимое уточнение по поводу аутентичности цвета: художники намеренно не воспроизводят фактический цвет природного объекта, перерабатывая его «через призму образности» [Чжоу, 2019, 214-215].

Н. Виноградова в книге «Горы-воды. Китайская пейзажная живопись» рождение монохромной пейзажной живописи связывает с именем Ван Вэя (699-759), который отказался от многоцветной палитры и стал писать «только черной тушью с размывами, добиваясь через тональное единство впечатления единства и целостности увиденного». Ван Вэй становится певцом зимнего пейзажа. Н. Виноградова весьма поэтично описывает детали его работы «Просвет после снегопада в горах у реки»: «заснеженные дали, застывшая туманная гладь реки, черные деревья и белизна зимних холмов создают неведомый прошлому образ природы. Сочетание белого фона свитка и черной туши приобрело глубокий философский смысл» [Виноградова, 2011, 15-17].

Известно, что в Китае белое¹⁴ и черное – это начала природы инь и ян. Проникаясь постулатами Лао-цзы¹⁵, Ван Вэй работает над зимними пейзажами в монохромном стиле, в основе которого лишь два цвета – белый и черный. Художник становится новатором и в переосмыслении пространственного равновесия всех элементов живописи: он создает «плавные переходы от одного плана к другому, скрадывая явную кулисность». Ван Вэй намеренно делает пейзаж безлюдным, перенося все творческое внимание на выразительность и самостоятельность природы, красоту и тайны гармонии которой он раскрывает в поэтических произведениях: «Среди путей живописца тушь простая выше всего. Он раскроет природу, он закончит деянья творца. Порой на картине всего лишь в фут пейзаж он напишет сотнями тысяч верст. Восток и запад, север и юг лежат перед взором во всей красе. Весна или лето, осень, зима рождаются прямо под кистью»¹⁶ [там же, 17].

Н. Виноградова упоминает художника Ли Тана (ок. 1050 – после 1135), в творчестве которого образ природы приобретает новое звучание: «от грандиозных и суровых ландшафтов, полных мощи и эпического величия, он постепенно пришел к изображению скромной сельской природы ... Снежные равнины с неторопливыми фигурами путников проникнуты ощущением зимнего сна, усталости, задумчивости». Благодаря композиционным переменам¹⁷, художнику удается мир сделать более приближенным к человеку [там же, 27].

Интонационно-интимными, проникнутыми мягкой печалью или тревогой, Н. Виноградова характеризует картины Ли Ди (ок. 1100 – после 1197). Художник становится мастером осенних и зимних ландшафтов, на которых изображены «неспешно бредущие по заснеженным перелескам одинокие фигуры крестьян, тянущих за собой буйволов, или мальчишки-пастушки, внезапно застигнутые налетевшим грозным ураганом, сгибающим деревья, рвущим их

¹⁴ Символ траура, ухода в небытие, время природного погружения в глубокий сон.

¹⁵ Речь идет об известном изречении Лао-Цзы о том, что «пять цветов притупляют зрение, а пять звуков притупляют слух».

¹⁶ Ван Вэй. Тайны живописи // Восток. Кн. 3. 1923. С. 731.

¹⁷ Ли Тан меняет масштабы композиции, убирая с полотен огромные горы и большие открытые пространства.

соломенные накидки, пугающим буйволов, торопящихся вернуться домой». Н. Виноградова открыто восхищается «достоверностью и жизненностью» таких полотен [там же, 28].

Очевидно, именно поэтичность и возможность обогатить себя внутренне, философски делает монохромные полотна в жанре снежной живописи актуальными и до сих пор. Одним из продолжателей такого вида творчества является Юй Чжисюе (род. в 1935 году). Работы этого живописца детально исследует Дж. Сяолин, в частности, в статье «Создание нового мира пейзажной живописи», к тексту которой мы и обратимся. Речь идет о живописце мирового уровня, полотна которого считаются совершенными в стиле «шань-шуй» на тему «льда и снега». Дж. Сяолин, указывая на его уникальную творческую манеру, отмечает, что современная национальная живопись «начинает “разговаривать” на новом языке и достигать новых высот». Фактически, мы являемся современниками человека, который «после 40 лет изысканий» создал собственный стиль пейзажной живописи, характеризующийся «новаторским подходом к традиционной технике рисования тушью и отвечающий современным эстетическим представлениям». Явление талантливого художника было как бы подготовлено ожиданиями нескольких предыдущих поколений творцов¹⁸, которые осознавали «актуальную необходимость выработки новой системы теоретических знаний и практических методов» [Сяолин, 2012, 60]. Именно Юй Чжисюе удается воплотить в реальность «уникальный художественный язык и своеобразную техническую методику», для того чтобы «в полную силу проявлять красоту и эстетические характеристики белого снега». Художник придумал «добавлять в раствор квасцов немного туши», что позволило передавать «предельную натуральность цвета» изображаемого объекта – его естественную белизну, при этом мазки кистью он совершает «в соответствии с кристаллической текстурой льда и снега». Живописец, сотворивший новый стиль в технике «шань-шуй», полагает, что «мир снега и льда можно описать двумя словами – уединенный и тихий»: уединение имеет след «непохожести, свободы и величия», потому что природа неуправляема и ни с чем не сопоставима, а тишина есть следствие царственного покоя и безмолвия [там же, 62-63].

Заключение

Подведем некоторый итог нашим размышлениям. Китайское искусство живописи вообще и снежные пейзажи, в частности, имеют колоссальную историю. Несомненно, что этот вид национального искусства представляет собой отдельное уникальное явление. Перед учеными-искусствоведами стоит серьезная задача по переосмыслению богатства, накопленного впереди идущими поколениями: мировой культуре оставлено гигантское наследие в виде творческого опыта и практических базовых методик. Важно понимать, что изучение наследия китайской школы живописи позволит «не только обогатить мировой художественный язык, но и стать чрезвычайно полезным для открытия новых идей и отхода от устоявшихся парадигм в современном мировом искусстве» [Чжоу, 2019, 215].

¹⁸ Школа Линь Фэнмина известна попытками гармонического слияния китайского и западного искусства; школа Сюй Бэнхуна – «прививками» традиционной манере исполнения реалистической стилистики и др. [более подробно см Сяолин Дж. Создание нового мира пейзажной живописи // Китай. 2012. № 11. С. 60-63.]

Библиография

1. Ай И. Пейзаж в системе художественно-педагогического образования в университетах Китая // Альманах мировой науки. 2016. № 9-1 (12). С. 80-81.
2. Виноградова Н. Горы-воды. Китайская пейзажная живопись. М.: Белый город, 2011. 48 с.
3. Гуаньюй У. Пейзаж в традиционной китайской живописи // *Juvenis Scientia*. 2017. № 5. С. 46-47.
4. Дуань Ч. Эстетическое воспитание китайских школьников посредством рисования пейзажа // *Новая наука: Стратегии и векторы развития*. 2017. Т. 2. № 4. С. 35-38.
5. Жу Фэн. Эволюция визуальной схемы. Пекин: Китайская академия искусств, 2007. 338 с.
6. История и философия китайского пейзажа: язык Гор и Вод. URL: <http://nad-suetoi.livejournal.com/270858.html>
7. Лу М. Компаративный анализ выразительных средств пейзажа «шан-шуй» в контексте взаимодействия китайской и европейской культур // *Культура. Наука. Творчество*. 2017. С. 349-356.
8. Пондопуло Г.К. Древний Китай. Формирование культурной традиции. М., 2006. 191 с.
9. Роули Дж. Принципы китайской живописи // *Книга Прозрений*. М.: Наталис, 1997. 448 с.
10. Соколов С.Н. К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока // *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. М.: Наука, 1973. С. 36-48.
11. Сун Ц. Пути адаптации термина «пейзаж» для китайских студентов художественно-педагогических вузов // *Наука и школа*. 2023. № 1. С. 200-206.
12. Сяолин Дж. Создание нового мира пейзажной живописи // *Китай*. 2012. № 11. С. 60-63.
13. Тай Мэн-на. Культура китайской живописи. Пекин, 2008.
14. Тан Д. Сельский пейзаж в китайской живописи // *Искусствознание и педагогика диалектика. Взаимосвязи и взаимодействия*. 2020. С. 86-89.
15. Фостер В. Китайская живопись кистью: энциклопедия: путеводитель по основам китайской живописи для начинающего художника. М., 2007. 224 с.
16. Чан Ж. Интерпретация символов «снежной живописи» в китайском искусстве как отражение процесса изменений в национальных религиозно-философских и эстетических представлениях // *Культура и искусство*. 2023. № 12. С. 166-176.
17. Чжоу Чж. Жанр шань-шуй – пейзаж гор и воды в китайской живописи XVII века // *Университетский научный журнал*. 2019. № 48. С. 211-215.
18. Чжоу Юй. Влияние приемов современной китайской живописи Гохуа на развитие живописи в смешанной технике в Китае // *Университетский научный журнал*. 2022. № 67. С. 171-177.

Historical deposits and modern techniques in Chinese snow painting

Chang Rui

Postgraduate,
Far Eastern Federal University,
690922, 10, Ajax, Russky Island, Vladivostok, Russian Federation;
e-mail: 39508902@qq.com

Abstract

In the article, the author's attention is focused on confirming the opinion that Chinese painters managed to preserve a reverently enthusiastic sense of the beauty of nature, human harmony with it, a kind of artistic purity, even despite technological victories and social changes taking place in modern China. The author emphasizes the desire of modern landscape painters to be in a state of search for new techniques, enriching the experience accumulated over the centuries with a different vision and approach, provided that national identity is preserved. The article analyzes the issue of the organization of space and the interpretation of its semantic content in the paintings of Chinese landscape painters in general, and turned to the image of winter and the motif of snow at different historical stages. The author examines the symbolism of «snow painting» in the context of the

development of motives and means of artistic expression and techniques of performance, as well as its interpretation and interpretation. The article emphasizes the continuity in the artistic, stylistic and compositional techniques used by the creators, as well as the philosophical and aesthetic concepts behind them. Chinese painting in general and snow landscapes in particular have a colossal history. There is no doubt that this type of national art is a separate unique phenomenon. Art scholars face a serious task of rethinking the wealth accumulated by the generations ahead: world culture has been left with a gigantic legacy in the form of creative experience and practical basic techniques.

For citation

Chang Rui (2024) Istoricheskie otlozheniya i sovremennye tekhniki v kitaiskoi snezhnoi zhivopisi [Historical deposits and modern techniques in Chinese snow painting]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 496-507. DOI: 10.34670/AR.2024.37.82.053

Keywords

Analysis of the work, painting, image, landscape painting, religious and philosophical ideas, scroll, symbol, style, creative heritage, tradition.

References

1. Ai I. (2016) Peizazh v sisteme khudozhestvenno-pedagogicheskogo obrazovaniya v universitetakh Kitaya [Landscape in the system of artistic and pedagogical education at universities in China]. *Al'manakh mirovoi nauki* [Almanac of World Science], 9-1 (12), pp. 80-81.
2. Chan J. (2023) Interpretatsiya simvolov «snezhnoi zhivopisi» v kitaiskom iskusstve kak otrazhenie protsessa izmenenii v natsional'nykh religiozno-filosofskikh i esteticheskikh predstavleniyakh [Interpretation of the symbols of “snow painting” in Chinese art as a reflection of the process of changes in national religious, philosophical and aesthetic ideas]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 12, pp. 166-176.
3. Duan Ch. (2017) Esteticheskoe vospitanie kitaiskikh shkol'nikov posredstvom risovaniya peizazha [Aesthetic education of Chinese schoolchildren through landscape painting]. *Novaya nauka: Strategii i vektory razvitiya* [New science: Strategies and vectors of development], 2, 4, pp. 35-38.
4. Foster V. (2007) *Kitaiskaya zhivopis' kist'yu: entsiklopediya: putevoditel' po osnovam kitaiskoi zhivopisi dlya nachinayushchego khudozhnika* [The Chinese Brush Painting Handbook]. Moscow.
5. Guanyu W. (2017) Peizazh v traditsionnoi kitaiskoi zhivopisi [Landscape in traditional Chinese painting]. *Juvenis Scientia*, 5, pp. 46-47.
6. *Istoriya i filosofiya kitaiskogo peizazha: yazyk Gori i Vod* [History and philosophy of Chinese landscape: the language of Mountains and Waters]. Available at: <http://nad-suetoi.livejournal.com/270858.html> [Accessed 02/02/2024]
7. Lu M. (2017) Komparativnyi analiz vyrazitel'nykh sredstv peizazha «shan-shui» v kontekste vzaimodeistviya kitaiskoi i evropeiskoi kul'tur [Comparative analysis of the expressive means of the Shan Shui landscape in the context of the interaction of Chinese and European cultures]. In: *Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo* [Culture. Science. Creation].
8. Pondopulo G.K. (2006) *Drevnii Kitai. Formirovanie kul'turnoi traditsii* [Ancient China. Formation of cultural tradition.]. Moscow.
9. Rowley J. (1997) Printsipy kitaiskoi zhivopisi [Principles of Chinese painting]. In: *Kniga Prozrenii* [Book of Insights]. Moscow: Natalis Publ.
10. Sokolov S.N. (1973) K voprosu o strukture i funktsii kanona v klassicheskoi zhivopisi Dal'nego Vostoka [On the question of the structure and function of the canon in classical painting of the Far East]. In: *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [The problem of the canon in ancient and medieval art of Asia and Africa]. Moscow: Nauka Publ.
11. Sun Ts. (2023) Puti adaptatsii termina «peizazh» dlya kitaiskikh studentov khudozhestvenno-pedagogicheskikh vuzov [Ways to adapt the term “landscape” for Chinese students of art and pedagogical universities]. *Nauka i shkola* [Science and school], 1, pp. 200-206.
12. Tai Man-na (2008) *The culture of Chinese painting*. Beijing.
13. Tan D. (2020) Sel'skii peizazh v kitaiskoi zhivopisi [Rural landscape in Chinese painting]. In: *Iskusstvoznanie i pedagogika dialektika. Vzaimosvyazi i vzaimodeistviya* [Art history and pedagogy dialectics. Relationships and interaction].
14. Vinogradova N. (2011) *Gory-vody. Kitaiskaya peizazhnaya zhivopis'* [Mountains and waters. Chinese landscape

-
- painting]. Moscow: Belyi gorod Publ.
15. Xiaoling J. (2012) Sozdanie novogo mira peizazhnoi zhivopisi [Creation of a new world of landscape painting]. *Kitai* [China], 11, pp. 60-63.
 16. Zhou Yui (2022) Vliyanie priemov sovremennoi kitaiskoi zhivopisi Gokhua na razvitie zhivopisi v smeshannoi tekhnike v Kitae [The influence of modern Chinese Guohua painting techniques on the development of mixed media painting in China]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University Scientific Journal], 67, pp. 171-177.
 17. Zhou Zh (2019) Zhanr shan'-shui – peizazh gor i vody v kitaiskoi zhivopisi XVII veka [The Shan Shui genre is a landscape of mountains and water in Chinese painting of the 17th century]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University Scientific Journal], 48, pp. 211-215.
 18. Zhu Feng (2007) *The evolution of visual schema*. Beijing: Chinese Academy of Arts.