

Тан Цзин

Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ В СТИЛЕ *СЕ-И*

Основой китайской живописи в стиле *Се-и* является передача идеи — самой сути предметов — в свободной форме. Живопись в стиле *Се-и* обладает красотой поэзии, каллиграфии и печати, в ней используется цветной метод, основанный на черно-белом изображении и концепции линейного моделирования кистью и тушью. Живопись в стиле *Се-и* отличается от западной перспективными методами, которые преодолевают ограничения времени и пространства. Дух *Се-и* — это отражение реальной жизни, но утонченное и сублимированное с помощью воображения, завершающего в конечном итоге процесс создания художественных образов. Обладая большой инновационной и творческой силой и наследуя традициям китайской культуры и искусства, *Се-и* конденсирует в себе внутренний идеологический характер нации. При этом *Се-и* является уникальной формой свободного и эмоционального выражения, стимулируя непрерывное развитие и движение вперед искусства китайской пейзажной живописи.

Художественные характеристики китайской пейзажной живописи в стиле *Се-и* уникальны и воплощают восточную эстетическую мысль и китайскую философию. Конфуцианство, даосизм и буддизм являются духовными домами китайской живописи, которые воспитывают и формируют ее художественные особенности, в то же время европейская живопись XX века также оказала воздействие на стиль *Се-и*.

Ключевые слова: *Се-и*, живопись китайских литераторов, китайская пейзажная живопись «горы-воды» (пейзажи «шань-шуй»), китайская философия

DOI: 10.36871/hon.202202015

Статья поступила в редакцию: 25 ноября 2021 года

Рекомендована в печать: 11 мая 2022 года

Информация об авторе:

Тан Цзин — аспирант (Китайская Народная Республика)

22061296@qq.com

ORCID:0000-0002-1983-4342

ВВЕДЕНИЕ

Китайская живопись имеет многовековую историю, во всем мире признаны выдающиеся достижения авторов произведений китайского изобразительного искусства. Об этом убедительно свидетельствуют уже сохранившиеся наскальные рисунки и расписная керамика первобытных обществ. Своей зрелости китайская живопись достигла во времена династий Цинь и Хань (221 год до н. э. — 220 год н. э.), развилась во всеобъемлющий спектр живописи с разнообразными жанрами во времена династий Суй и Тан (581–907) и достигла своего пика во времена династий Сун и Юань (960–1368).

Уникальный стиль китайского изобразительного искусства характеризуется четким стремлением к внутренней духовности и кра-

сотой четырех элементов — поэзии, каллиграфии, живописи и печати. Он выделяется цветовым подходом, основанным на сочетании черного и белого, линейной формой кисти и туши и перспективным мышлением, нарушающим границы времени и пространства, что отличает китайскую живопись от западной.

Художественные характеристики китайской пейзажной живописи в стиле *Се-и* уникальны и воплощают восточную эстетическую мысль и китайскую философию. Конфуцианство, даосизм и буддизм являются духовными домами, которые формируют и воспитывают художественные особенности китайской живописи.

XXI век — эпоха развития и углубления гуманитарного и культурного сотрудничества между странами. В связи с этим китайская живопись в стиле *Се-и* все больше испытывала

влияние культуры и искусства других стран, одновременно перенимая их сильные стороны и достигая некой культурной общности.

КОНЦЕПЦИЯ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ В СТИЛЕ *СЕ-И*

Определение стиля *Се-и*

Стиль *Се-и* — это метод рисования, который не подразумевает точных линий. Главным здесь является настроение, эмоциональное состояние художника, а определяющую роль в нем играют детали (в отличие от стиля *гунби*) [4, 705]. *Се-и* — это терминология художественного творчества, находящегося по другую сторону реализма. В то же время это техника изобразительного искусства, при которой игнорируется внешняя реальность и подчеркивается внутренняя, духовная сущность художественного образа.

Стиль *Се-и* первоначально появился в эпоху династии Северная Сун, что потребовало вкрапления коннотаций в изображение, позволяя «сян» (изображению) функционировать как идеограмма или средство выражения. Это стало символом сознательного перехода эстетического фокуса китайского искусства к субъективности [2, 832]. Изображение и цвет являются необходимым условием передачи смысла китайской живописи в стиле *Се-и*.

Цель живописи в стиле *Се-и* — передать смысл картины, который может быть эстетическим, эмоциональным или концептуальным, опираясь при этом на уникальную технику, отличную от техники западной живописи. Данная техника используется для выражения «И» (идеи, смысла) в сердце. Можно сказать, что китайская живопись в стиле *Се-и* это то же самое, что «писать», но на языке рисования. Разница между статьей и картиной в стиле *Се-и* заключается в том, что в статье используются слова, предложения и т. д. для изменения «смысла» («И»), а в рисовании чернилами — для изображения «смысла» («И»). Основатель современной китайской литературы, известный писатель, мыслитель и борец за демократию Лу Синь (1881–1936) в статье «Советская выставка гравюр» отметил, что «*Се-и* был популярен со времен династии Сун в китайской живописи» [3, 76].

Определение живописи литераторов (*вэньжэнь-хуа*) и история ее развития

Китайская пейзажная живопись в стиле *Се-и* принадлежит к живописи литераторов (*шижэнь хуа*). Поскольку в феодальном

обществе ее авторами были чиновники-любители, их картины отличались от картин художников-профессионалов. Они достигли хороших результатов, но цель их рисования состояла только в том, чтобы выразить свой личный темперамент. Современный китайский ученый Чэнь Инькэ определил это искусство так: «Что такое живопись литераторов? То есть картина имеет характер литераторов, содержит вкус литераторов, но не обладает искусством живописи» [1, 162]. Живопись литераторов была более ориентирована на выражение «И» («смысла»), чем живопись кистью.

Формирование живописи литераторов (*вэньжэнь-хуа*) прошло долгий путь, оно неразрывно связано с классом китайского чиновничества. Авторы *вэньжэнь-хуа*, как правило, были чиновниками, они владели не только более высокими художественными приемами, но и были хорошо знакомы с достижениями культуры.

Еще в эпоху династии Хань существовали письменные источники о причастности литераторов к живописи, но тогда живопись литераторов еще находилась в зачаточном состоянии. Во времена династий Суй (581–618) и Тан (618–907) появилось большое количество литературных деятелей, которые были талантливы и хорошо проявили себя в живописи. Среди них — Ван Вэй как наиболее представительная фигура среди художников этого стиля. Будучи выдающимся поэтом эпохи Тан, Ван Вэй стремился использовать поэтические приемы в живописи, что оказало глубокое воздействие на картины поздних литераторов, в настроении которых ощущается синтез поэзии и живописи. В связи с этим Ван Вэя называли дедом-наставником живописи литераторов.

Чжан Зао, Сян Жун, Ван Ця, Сюэ Ю и другие художники указали путь для дальнейшего развития живописи литераторов. В период между династией Тан и Пятью династиями содержание живописи литераторов значительно обогатилось. Теперь художники разрабатывали в своем творчестве не только пейзаж «горы-воды», но и пейзаж «цветы и птиц», а также жанр портрета. В это время слива, орхидея, бамбук и хризантема стали объектами изображения для художников, эти темы получили новое значение в их творчестве.

Расцвет живописи литераторов пришелся на эпоху династии Юань, для которой был характерен особый исторический фон. Им-

перия Юань, являясь династией потомков Чингисхана, возникла в результате завоевания всей китайской территории монголами. Это была эпоха многоэтнической интеграции. Монголы оказали предпочтение касте военных, они отменили систему императорских экзаменов, что привело к радикальному изменению социального статуса литераторов и позволило им выдвинуться вперед. В это время в живописи отразилось разочарование художников-литераторов, и их произведения естественным образом наполнились эмоциями, демонстрируя чувство одиночества, избранности и пренебрежения деньгами и выгодой.

В средний и поздний период династии Юань четыре художника — Хуан Гонгванг, Ван Мэн, Ни Цзань и У Чжэнь — стали последователями живописи литераторов (см. рис.). Ни Цзань выразил основную мысль искусства литераторов, сказав, что «Бамбук, который я нарисовал, должен выражать, прежде всего, чувства моего сердца. Как на это может повлиять, похоже изображение или нет на свой прототип, густые или редкие ветки у дерева, кривые они или прямые?» [5, 67]. При династии Мин (1368–1644) живопись литераторов заняла основное место в изобразительном искусстве.

Однако с развитием экономики при династии Цин (1644–1911) и проникновением в Ки-

тай западной культуры произошла культурная и художественная диффузия. В это время появляется уникальная группа профессиональных художников и каллиграфов, так называемые «Восемь эксцентриков из Янчжоу» (или «Восемь чудаков из Янчжоу»). Влияние новой культуры и новых идей положительно сказалось на изобразительном искусстве Китая, что помогло сформировать уникальную систему живописи и эстетического рисунка.

Отражение эстетической тенденции традиционной живописи литераторов в современной китайской пейзажной живописи в стиле *Се-и*

В оригинальных китайских картинах форма всегда занимала господствующее положение. Однако, начиная с династий Суй и Тан, художники стали проявлять недовольство относительно описания исключительно формы. Постепенно в картинах литераторов сформировалась эстетическая позиция с акцентом на «значение» и «простоту».

Во времена династии Цин в труде Бу Янту «Вопросы и ответы по осознанности рисования» было отмечено: «...хорошие картины должны первоначально выразить содержание. Если выразить содержание точно, неидеальная техника не мешает, если содержание не выражено точно, то даже идеальная техника не поможет» [1, 72]. Так было выражено эстетическое стремление художника-литератора восхищаться истинным духом и презирать техническое мастерство. О том же сказал и Хуан Гунван в своем труде «Тайна написания пейзажей» («*Се шань шуй цзюэ*»): «Картина — не что иное, как смысл». Это еще раз доказывает, что для живописи литераторов был, главным образом, важен смысл, а техника при наименьшем количестве средств должна была привести к наилучшему результату.

Содержание живописи литераторов вытекало из характеристик самих художников. Они изучали поэзию и литературу, но не нашли применения своим знаниям. Отмена экзаменов для получения должности чиновника и в связи с этим разочарование в карьере заставили их почувствовать неудовлетворенность. Возникшие чувства печали и отвергнутости художники-литераторы вложили в свои произведения, выразив эти чувства через искусство. Таким образом, собственный жизненный опыт и достижения в области изящной словесности обратили литераторов к чернилам и кисти. Слива и ор-



Рис. Ни Цзань. «Далекый поток и холодные сосны». 1370-е годы. Музей Гугун, Пекин

хидея, бамбук и хризантема как порождения природы стали для художников-литераторов объектами изображения. Цветы и растения не имеют мышления и эмоциональной ориентации, однако художник использует метод метафоры или заимствования, чтобы дополнить поэзию и привнести субъективную эмоцию в природный пейзаж. Так, слива была наделена независимым высоким качеством благодарности, а бамбук использовался художниками, чтобы символизировать характер простоты, прямоты и твердой воли.

Нетрудно заметить, что обращение большего внимания на содержание и меньшего на форму стало типичной эстетической тенденцией традиционной живописи литераторов, что позволило уловить наиболее уникальные черты объектов. Художники уделяли большее внимание внутреннему сходству и меньшее сходству внешнему, что делало их творения полностью связанными с субъективной эмоцией. Именно эта особенность стала важной чертой живописи литераторов.

Сочетание поэзии, каллиграфии живописи и печати

Каллиграфия всегда была мастерством, где литераторы преуспевали, и художники-литераторы почти всегда были каллиграфами. Как метко выразился Тан Инь, «большинство людей, которые хороши в каллиграфии, хороши и в живописи, потому что ручка не застаивается, когда вы поворачиваете запястье» [6]. Чжан Яньюань также подчеркивал, что «люди, у которых хороший почерк, обязательно будут хорошо рисовать». Таким образом, каллиграфия и живопись оказывают взаимное влияние друг на друга.

Су Ши, Хуан Тинцзянь и многие другие художники-литераторы доказали это на практике. Они использовали каллиграфию для рисования картин и разработали технику рисования пером и тушью. По их мнению, каллиграфическая кисть должна присутствовать в картине. В то же время взаимопроникновение каллиграфии и живописи отражено в заголовке, который находится в гармонии с самой картиной, что компенсирует «отсутствие» содержания на свитке.

Заглавие на свитке появилось в период династии Сун и представляло собой только год создания картины. При династии Юань литераторы добавили в свою живопись поэзию, чтобы сделать картину более элегантно. После династий Сун и Юань художники-литераторы стали наносить на картины

печать¹, чтобы не только обозначить свою фамилию, но и донести до зрителя личные размышления. После династий Мин и Цин благодаря своей уникальной красоте, сочетающейся с каллиграфией и живописью, печать стала составным элементом, уникальным для китайской литературной живописи. По печатям можно проследить путь свитка с течением времени от одного коллекционера к другому.

Внутреннее совершенствование живописи литераторов

Фокусировка внимания на внутреннем развитии живописи также является одной из отличительных черт живописи литераторов. Как известно, чиновничество феодального общества в Китае было элитой, отобранной на императорских экзаменах, все они были начитанными и талантливыми, что стало одной из основ высокого стиля их картин. Таким образом, накопление литературных знаний явилось необходимым этапом для художников-литераторов, чтобы создавать качественные картины.

Кроме того, художники-литераторы были неспособны проявлять собственные амбиции, поэтому живопись стала для них средством выражения своих идей, и в работах, естественно, отразился независимый характер их авторов. Чэнь Ши изложил четыре элемента живописи литераторов: «первый — персонаж, второй — знание, третий — талант, четвертый — мысль». Видно, что культивирование художественной живописи находится за пределами только одной живописи.

ФИЛОСОФИЯ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ В СТИЛЕ СЕ-И

Китайские пейзажи «гор и вод» воплощают конфуцианскую мысль о гармонии между человеком и природой

За время своей тысячелетней истории китайская живопись продолжала развиваться и процветать, не испытывая в целом кар-

¹ Существовали печати разных видов. «Помимо именных печатей (фамилии, имени или творческого псевдонима автора или коллекционера, а также названия их кабинетов-студий) большое распространение получили печати «сяньчжан» 閒章 — «свободные» или «досужные» неофициальные печати. Такие печати содержали философские или стихотворные афоризмы либо авторские сентенции, отражающие взгляды мастера-интеллектуала на жизнь» (Китайские печати чжуань. URL: <http://www.zhengongfu.org/ru/kultura/kalligrafiya/kitajskie-pechati-chzhuan-dlya-zhivopisi-i-kalligrafii/> (дата обращения: 26.04.2022).

динальных изменений, благодаря влиянию идеологии конфуцианства. Еще со времен династии Хань и на протяжении многих веков ортодоксальное конфуцианское философско-религиозное учение было идеологическим стержнем китайского государства. Конфуцианство — это этическая и политическая философия, которая постулирует доброжелательность, «самосовершенствование, создание семьи, управление государством и миром». Ее идеи были направлены на то, чтобы гармонизовать социальную среду. Практика доказала, что все художественные произведения в Китае создавались под влиянием этических норм, а содержание и форма китайских картин всегда имели образовательную функцию — функцию «просвещения и оказания помощи людям».

Например, литераторы часто рисовали «четыре благородных растения», наделяя их символами. Так, бамбук символизирует «непреклонность характера», слива — это символ зимы, она воплощает чистоту «помыслов и стойкость к невгодам», орхидея символизирует собой «раннюю весну, пробуждение, нежность, лаконичность и скромность», а хризантема — это осенний цветок, который связывают со зрелой красотой и целомудрием².

В китайской живописи форма объекта составляет единое целое с темпераментом художника, таким образом достигается идеальная гармония «неба и человека». Помимо этого считается, что только люди с высокими моральными качествами могут писать элегантные и высокие в этическом плане произведения, которые будут любимы будущими поколениями, в то время как люди с низкой моралью будут отвергнуты, даже если они обладают высоким мастерством.

Китайская пейзажная живопись «гор и вод» воплощает даосскую мысль о возвращении к естественному, природному состоянию

Даосизм также является важным философским учением, которое оказало воздействие на китайскую живопись. Оно наполнено уважением к свободе субъекта и стремлением к индивидуальности. Даосизм имеет идеальные предпосылки для освобождения ума и возвращения человека к природе.

Лаконичность китайской живописи соответствует концепции Лао Цзы: «Великая изо-

бретательность кажется глупостью». Лао Цзы сказал, что «Пять цветов притупляют зрение», поэтому китайская живопись в основном написана чернилами и редко окрашивается.

Китайская пейзажная живопись воплощает дзен-буддийскую доктрину «истинного просветления»

В ряду конфуцианской, даосской и буддийской культур свое особое влияние на китайскую живопись оказала буддийская мысль. Чтобы быть точным, именно школа Чань (Чань-цзун) вызвала изменения в эстетическом вкусе китайской живописи.

Согласно учению Чань цзун, творчество — это процесс эволюции от количественных изменений к качественным изменениям, от контекста к ситуации и к художественной концепции. Приобретение художественной концепции — высшее состояние.

Поэт, писатель, каллиграф и художник Су Ши также считал, что «было бы детской забавой судить о картине только по ее сходству. Это все равно, что написать стихотворение, если содержание стихотворения — лишь описание реальной вещи, то это, конечно, не работа искусного поэта. Поэзия и живопись — это одно и то же, небесное и свежее». Здесь он более точно указал, что творческое воображение — высшее состояние китайской живописи. В династии Юань Ни Юньлинь нарисовал пейзаж с концепцией благодарности и одиночества. Он сказал: «Картины мои, пером и травой, выражают мои идеи». Эти картины написаны исключительно тушью и водой, с небольшим количеством красок; пейзаж чрезвычайно прост — с тонкостью, которую невозможно передать более чем одним мазком; пейзаж тихий, спокойный и неторопливый; на картине часто остается много белого пространства, что оставляет безграничный простор для воображения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Китайская пейзажная живопись в стиле *Се-и* обладает красотой поэзии, каллиграфии, живописи и печати, и это форма живописи китайских литераторов. Художественные произведения воплощают духовные искания китайских национальных художников и образуют особый вид искусства. Китайская пейзажная живопись в стиле *Се-и* черпает пищу из древнего конфуцианства, даосизма и буддизма и отражает традиционную китайскую философию.

² Об этом см.: Четыре благородных растения Китая. URL: <https://anashina.com/chetyre-blagorodnyh-cvetka/> (дата обращения 27.04.2022).

ЛИТЕРАТУРА

1. 李可染. 李可染论艺术. 北京: 人民美术出版社, 2000. 264页. *Ли Керан. Ли Керан об искусстве. Издательство народного изобразительного искусства. Пекин, 2000. 264с.*
2. 林崇德. 心理学大辞典 (下卷). 上海: 上海教育出版社, 2003. 1349页. *Линь Чундэ. Большой словарь психологии. Т. 2. Шанхай: Издательство образования Шанхая, 2003. 1349 с.*
3. 鲁迅. 且介亭杂文末编. 北京: 人民文学出版社, 2006. 188页. *Лу Синь. Очерки Чъецзетин. Пекин: Издательство народной литературы, 2006. 188 с.*
4. 吕叔湘, 丁声树. 现代汉语词典. 北京: 商务印书馆, 2016. 799页. *Льюй Шусян, Дин Шэншу. Современный словарь китайского языка. Пекин: Коммерческое издательство, 2016. 799 с.*
5. 伍蠡甫. 中国画论研究. 北京: 北京大学出版社, 1983. 291页. *У Лифу. Исследования по теории китайской живописи. Пекин: Издательство Пекинского университета, 1983. 291с.*
6. 季伏昆. 中国书论辑要. 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2019. 614页. *Цзи Фукунь. Краткое изложение теории китайской каллиграфии. Нанкин: Издательство изобразительных искусств Цзянсу Феникс, 2019. 614 с.*

Tang Jing

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation

INTERPRETATION OF CHINESE PAINTING IN THE XIEYI STYLE

The core of Chinese painting in the Xieyi style is to convey an idea in a free form, Xieyi paintings have the beauty of poetry, calligraphy and prints. It uses a colour method based on black and white imagery and the concept of linear modelling with brush and ink. It differs from Western painting in its methods of perspective, which transcend the limitations of time and space. The spirit of Xieyi is a reflection of real life, but refined and sublimated through imagination, ultimately completing the process of creating artistic images. Having great innovative and creative force and inheriting the tradition of Chinese culture and art, Xieyi condenses the inner ideological characters of Chinese nation. Moreover, Xieyi is a unique form of free emotional expression stimulating the continuous development and advancement of the art of Chinese landscape painting.

The artistic characteristics of Chinese Xieyi landscape painting are unique and embody the oriental aesthetic thought and Chinese philosophy. Confucianism, Taoism and Buddhism are the spiritual basis that shape and nurture the artistic features of Chinese painting, at the same time, the XXth century European painting also influenced them.

Keywords: Xieyi, painting of Chinese literati, Chinese Landscape painting "mountain-water" ("shan shui" landscapes), Chinese philosophy

DOI: 10.36871/hon.202202015

Received: November 25, 2021

Accepted: May 11, 2022

Information about the author:

Tang Jing — Ph.D. student (People's Republic of China)

22061296@qq.com

ORCID: 0000-0002-1983-4342

REFERENCES

1. Li Keran. 李可染论艺术 [Li Keran on Art]. Beijing, 2000. 264 p. (In Chinese)
2. Lin Chongde. 心理学大辞典 (下卷) [The Great Dictionary of Psychology]. Vol. 2. Shanghai, 2003. 1349 p. (In Chinese)
3. Lu Xun. 且介亭杂文末编 [The Last Compilation of Qijieting's Essays]. Beijing, 2006. 188 p. (In Chinese)
4. Lyui Shusyan, Din Shenshu. 现代汉语词典 [Modern Chinese Dictionary]. Beijing, 2016. 799 p. (In Chinese)
5. Wu Lifu. 中国画论研究 [Research on Chinese Painting Theory]. Beijing, 1983. 291 p. (In Chinese)
6. Tszi Fukun. 中国书论辑要 [A Summary of the Theory of Chinese Calligraphy]. Nanking, 2019. 614 p. (In Chinese)