

## Противостояние и единство в искусстве китайской живописи

Научный руководитель – Кошаев Владимир Борисович

*Ли Сяомэй нет*

*Аспирант*

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Факультет искусств,  
Кафедра семиотики и общей теории искусства, Москва, Россия

*E-mail: yokilixm1226@gmail.com*

**Аннотация:** В произведении китайской живописи мы часто видим очевидные противоречивые отношения между «черным» и «белым», «меньшим» и «большим», «сюй (пустотой)» и «ши (реальностью)». Художник разумно использует эти противоположные отношения для изображения предметов. Это не только важное приёмо-исполнение в китайской живописи, но также отражение древней китайской философии и художественно-эстетического выражения. Ранняя китайская философия - основа эстетики китайской живописи. В древнекитайской философии повсюду существует дуализм «противоположности и единства», например, «инь» и «ян» в «Тайцзи (Великом пределе)» в «Книге Перемен» в ранних философских мыслях Китая; такие как в Даосизме: «Дао рождает одно, одно рождает два, два рождают три, а три рождают все существа» [1, с.91]; «Пустота» Дзэн-буддизм-мысли в китайских буддийских сектах ... Эти идеи «противопоставления и единства» не только обогатили коннотацию китайской живописи, но и благодаря пониманию идеи «противостояния и единства» художник также умело управляет объектами и выражает их, и в конечном итоге формирует всю картину в гармоничное художественное целое, соответствующее эстетическим принципам.

**Abstract:** In a work of Chinese painting, we often see an obvious contradictory relationship between "black" and "white", "less" and "more", "xu (emptiness)" and "shi (reality)". The artist intelligently uses these opposing relationships to depict objects. It is not only an important technique in Chinese painting, but also a reflection of ancient Chinese philosophy and artistic and aesthetic expression. Early Chinese philosophy is the foundation of the aesthetics of Chinese painting. In ancient Chinese philosophy, there is a dualism of "opposition and unity" everywhere, for example, "yin" and "yang" in "Tai Chi (Great Boundary)" in the "Yi Jing" in the early philosophical thoughts of China; such as in Taoism: "Tao gives birth to one, one gives birth to two, two give birth to three, and three give birth to all beings" [1, p.91]; The "emptiness" of Zen thought in Chinese Buddhist sects ... These ideas of "opposition and unity" not only enriched the connotation of Chinese painting, but thanks to the understanding of the idea of "opposition and unity", the artist also skillfully manipulates objects and expresses them, and in ultimately forms the whole picture into a harmonious artistic whole, corresponding to aesthetic principles.

**Ключевые слова:** китайская живопись, китайское искусство, китайская философия, эстетика, дуализм, инь-ян, единство, противопоставление.

**Keywords:** Chinese painting, Chinese art, Chinese philosophy, aesthetics, dualism, yin-yang, unity, opposition.

### **1. Противостояния в китайской живописи**

#### **1.1 «Черное» и «белое»**

«Черное» и «белое» в китайской живописи - это основные цвета, которые закладывают основу для существования противоположностей повсюду в китайской живописи. Среди

них «черное» и «белое» - это не просто белый цвет и черный цвет, в этом также уникальность китайской живописи, где черный цвет означает «мосэ» - цвет туши, а белый означает «любай», то есть «оставление пустым» - где намеренно не нарисовано - цвет рисовой бумаги из бамбука «сюанжи».

При написании китайской живописи художники используют кисти, китайскую тушь и бумагу из бамбука «сюанжи». Кисть - это особый вид инструмента для рисования с шерстью животных на переднем конце, которая имеет разную степень мягкости и твердости из-за разных волос; китайская тушь - единственная краска (пигмент) в традиционной китайской живописи. Основным сырьем являются костный клей и сажа, которые являются твердыми и жидкими; бумага из бамбука «сюанжи» в основном изготовлена из зеленого сандалового дерева (*Pteroceltis tatarinowii* Maxim), которое обладает сильной способностью поглощать воду. Китайская тушь может проникать в «сюанжи», и из-за различных пропорций туши и воды она будет демонстрировать различные эффекты диффузии.

«Черное» в китайской живописи - это «мосэ», который можно просто понимать как интенсивность туши. После того, как тушь смешана с водой, они будут иметь различную цветность (оттенков) на бумаге. Существует пять основных «цветов туши»: «Жженая, Черная влажная, Средняя, Водяная, Светлая сухая». [3, с.12]

«Белое» в китайской живописи это «любай» ([U+7559] [U+767D]), что означает оставленную область где намеренно ничего не нарисовано. Эти пустые области можно использовать в качестве фона живописи, или они могут быть своего рода размытыми объектами, такими как облака, туман, водопад и ручей. Он также может выражать глубину изображения, например, невидимое расстояние и так далее.

При создании китайской живописи художники используют различные «мосэ» и «любай» и сотрудничают с «бифа» для рисования. «Бифа» - то есть метод рисования кистью. В «Шаньшуй цюань лунь» Хань Шу сказал, что «кисти создают его форму, а тушь основа его инь и ян». - это означает, что «бифа» используется для рисования структуры, формы и текстуры, а «мосэ» используется для выражения «черного» и «белого» - это душа китайской живописи.

«Любай» не может существовать независимо, оно должно быть значимым и ценным на фоне «мосэ», чтобы зритель мог понять смысл и эмоции, которые художник хочет выразить. В то же время контраст и изменения «мосэ» также должны быть показаны с помощью «любай». Например, «Мо Мэйту» Тан Иня из династии Тан: в середине картины — цветущая слива «мэйхуа», лепестки цветка сливы имеют водяную «мосэ», ветви цветка сливы почернели до жженого цвета, а окружение пустое «любай». «Белый» фон подчеркивает «черный» в центре. Из-за пустоты фона зрители могут уделять больше внимания изменениям цвета предмета изображения в своей оценке. Контраст «черного» и «белого» не только играет роль в объяснении и выделении друг друга, но в то же время контраст «черного» и «белого» делает картинку яркой, живой, богатой настроением и интересной. «Черное» и «белое» в китайской живописи могут показаться простыми и чистыми, но они очень обобщены. При правильном обращении они могут показать богатое эстетическое внутреннее значение.

## 1.2 «Инь» и «ян»

«Природа для китайского художника - это целый мир образов и представлений о системе мироздания, в котором действуют два противоборствующих начала - мужская, солнечная, активная сила - «ян» и женская, темная, пассивная - «инь». Это двуединое начало мира является самой устойчивой космогонической системой Китая.» [4, с.5]

Широко известной в китайской культуре «инь и ян» является «Диаграмма Тайцзи Ба-

гуа (Восемь триграмм)». «*Диаграмма Тайцзи Багуа*» также можно назвать «*Диаграмма Тайцзи Инь ян рыбы*». Эта диаграмма представляет собой круг, который состоит из белого полукольца и черного полукольца, их формы как две рыбы, встречаются друг с другом. У черной рыбы есть белое пятно, а у белой - черное пятно. Происхождение этой диаграммы невозможно изучить, но, согласно существующим древним записям, наиболее похожий узор впервые появился в книге «*Исюань*», написанной Чжаном Синчэном во времена династии Сун. Позже это стало широко известно благодаря «*Диаграмме Тайцзи Багуа*» в «Книге перемен». «*Диаграмма Тайцзи Багуа*» - это символизация китайской культуры «*инь и ян*», которая представляет бинарную структуру мира в глазах китайского народа - две черные и белые рыбы, соединенные друг с другом, отражают противоположность и единство «*инь и ян*», влияют друг на друга и преобразуют философские идеи друг друга. Дж. Роули: «По представлению китайцев сущность их единения таилась в дуализме сил, пронизывающих вселенную и порождавших в своем взаимодействии все жизненные оппозиции: неба и земли, мужского и женского, рождения и смерти. [4, с.5] Этого достаточно, чтобы показать глубокое влияние философии «*инь и ян*» на китайский народ.

Противопоставление «*инь и ян*» в китайской живописи отчетливо прослеживается в пейзажной живописи - «*шань-шуй*»), то есть горыводы. Живопись называли «картиной гор и вод», подразумевая противостояние двух основных элементов - горы и воды. Например в небольших по формату картинах «Гостеприимная сосна гор Хуаншань» (1989) (см., например, иллюстрации 1). Чень Вэй, использовал черную тушь, чтобы изобразить деревья и горы. Вертикальные сосны в центре картины и возвышающиеся горы на заднем плане придают зрителям солидное и крепкое ощущение, символизируя своего рода «господствующее» положение, который является стороной «*ян*». Белый туман, который пронизывает горы, имеет свободную форму, и он более воздушный, более сложный и ускользающий из-за контраста между «устойчивыми» деревьями и горами, который является стороной «*инь*».

### 1.3 «Сюй» и «ши» [U+FF08] «неуверенность» и «уверенность» [U+FF09].

«Сюй» и «ши» в китайской живописи относятся к эффектам, создаваемым художником с помощью субъективного метода трактовки в живописи. «Сюй» - означает абстрагировать, обобщать, ослаблять или даже не рисовать ту часть, которая должна быть выражена, а с другой стороны «ши» - состоит в том, чтобы изображать, визуализировать или детализировать части, которые должны быть выражены с акцентом и интенсивностью. Посредством сравнения «сюй» и «ши» можно усилить привлекательность и выразительность живописи, а также выразить смысл авторской живописи.

«Сюй» объектами могут быть текучие, воздушные и ускользающие, такие как фон, воздух, облака, вода, туман и т.д. «Сюй» объекты, как правило, неопределенны, такие как вода в «шань-шуй». «Ши» объектами могут быть основные объекты картины, такие как цветы и птицы в «живописи цветов и птиц (жанр китайской живописи)» или горы и камни в «шань-шуй». Эти объекты обычно определяются. «Сюй» метод трактовки может сыграть определенную роль в выделении предмета, а также может нарушить ограничения мышления и дать людям пространство для размышлений; «Ши» метод трактовки может сделать изображение предмета более заметным, более детальным и более выразительным. Сочетание «сюй» и «ши» может сделать изображение более ярким и усилить чувство интереса к изображению. Чередование светлого и темного, создаваемое контрастом между ними, может сделать изображение более ритмичным и динамическим.

Хорошая живопись - «айсберг», «три десятых ее должны быть должным образом расположены на небесах и земле, а семь десятых ее должны быть не написаны в облачном ме-

сте». [5,с.278]Эти два предложения полностью описывают чувства «уверенности» и «неуверенности», которые дает зрителю китайская живопись. Благодаря контрасту между изображенными «уверенности» и «неуверенности» художник создает «богатое настроение» для своих картин. Это относится к восприятию художником жизни, трактовке и квинтэссенции естественного искусства, а также сочетанию эмоций, которые он хочет выразить, чтобы придать произведениям искусства интерес, создавая своеобразное пространство и своеобразную область.

Китайская живопись подчеркивает, что «она не стремится к полноте естественных атрибутов объектов, но стремится к выражению субъективного духа» [7,с. 109-110] «Неуверенная» часть, хотя художник её не рисовал или не рисовал подробно, но «смысл» у неё есть. Поэтому зритель объединяет свой собственный опыт, чувства, восприятия и знания, чтобы посвятить себя оценке живописи. Этот процесс развивает творческие способности и воображение ценителя, дает полную свободу его эстетическому сознанию и расширяет его эстетическое мышление. Контраст между «уверенностью» и «неуверенностью» делает произведение более интересной и яркой, формируя ассоциацию расширения за пределами визуального образа.

Например, «Вид из Сишаня» Фань Хуэя очень умно использует «*сюй*» и «*ши*». Вдалеке на картине изображены такие объекты, как горы, вода, туман и корабли. Эти объекты являются «*сюй*», и художник использует большое количество пробелов или частичную неуверенность, чтобы выразить свою «неуверенность». Но такие объекты, как горы, камни, деревья и люди, являются «*ши*», и художник изображает их четко и сосредоточено. Когда зритель восхищается всей картиной, он может не только ощутить величие природы через бескрайние реки и высокие волнистые горы, но и почувствовать себя непринужденно через близлежащие деревья, камни и людей на природе. Пустой частью могут быть устойчивые объекты, такие как реки, водяной пар и туманы в горах, которые создают ощущение подвижности и воздушности. Пустое пространство в верхней части изображения может быть расстоянием, которое невозможно увидеть, что делает всю картину еще более великолепной. «*Сюй*» часть дает зрителям неопределенное чувство, которое заставляет зрителя думать и мечтать. А четкие объекты, такие как люди, деревья, камни и т.д., находящиеся поблизости, дают зрителями ощущение реальности и стабильности, чтобы выразить уверенность. Эти два вида объектов, которые вызывают у людей разные чувства, умело интегрированы в картину, не потому, что эти объекты слишком *сюй*, а картина слабая, не потому, что они слишком «*ши*» а картина вызывает у людей чувство напряжения и скуки, а потому, что здесь есть баланс между «*сюй*» и «*ши*». Гибкая и субъективная трактовка автора обеспечивает пространство для использования эстетического сознания зрителя, а также делает всю картину более гибкой и привлекательной.

#### 1.4 «Меньше» и «больше»

«Меньше» и «больше» в китайской живописи - это средства композиции, а также своего рода «управление местоположением». «Меньше» относится к разрозненным и редким частям изображения. «Больше» - это плотная и концентрированная часть картины. В создании китайской живописи ключевым является субъективный выбор художника, что свидетельствует о высокой степени обобщения китайской живописи и концепции «меньше выигрывает больше». Дэн Ширу из династии Цин сказал: «Каллиграфия и китайская живопись, похоже, позволяют лошадям проходить в местах с редкими рисунками, а места с плотными рисунками, похоже, не могут пропускать воздух». Контраст «меньше» и «больше» ломает стереотип мягкого, симметричного и сбалансированного, вялого и скучного, делая картину ритмичной, богатой и интересной.

В частности, в живописи «меньше» может быть очень небольшим количеством, очень редкими мазками или нескольких пятен. И «больше» могут быть очень плотными, с множеством линий, или это могут быть блоки или грани. Контраст «меньше» и «больше» может лучше раскрыть и усилить тему. Картинка слишком плотная, из-за чего люди могут чувствовать себя не в состоянии дышать, создавая у людей ощущение напряжения и несчастья. В это время использование «меньше» для «буферизации» может придать изображению «свободного дыхания». Благодаря контрасту «меньше» и «больше» характеристики друг друга могут быть лучше интерпретированы. Во времена династии Цин Шэнь Цзунцян сказал: «Если хотите показать, что деревья пышные и густые, должны сначала украсить некоторые редкие части сбоку». Благодаря сочетанию «меньше» и «больше» изображение не будет казаться слабым из-за пространства, и изображение не будет иметь изменений, потому что оно слишком плотное.

Чжу Да, один из «Четырех монахов» в мире живописи ранней династии Цин, известный как «Бада Шаньжэнь», живописи в его работе «Альбом пейзажной живописи сухой кистью» представляют собой умное сочетание «больше» и «меньше». Автор ловко расставляет деревья, горы, камни, воду, людей, хижины и другие объекты на одной картине, правильно расставляет «редкие» и «густые» и приукрашивает «плотные» в «жидких». Например, на скале находится густой лес, и есть также «редкие» в «густом», такие как простая хижина в горном лесу. Благодаря использованию автором контраста между «меньше» и «больше», живописи «шань-шуй» делают общую картину богатой и интересной, с сильным чувством ритма.

## **2. Единство в китайской живописи**

Бесчисленные наборы антагонистических отношений можно найти в китайской живописи: «черное» и «белое», «инь» и «ян», «виртуальное» и «реальное», «меньше» и «больше», «первичное» и «вторичное», «мягкое» и «жесткое», «статичное» и «динамичное», «кривое» и «прямое»... Художник рационально использует эти антагонистические отношения и достигает цели выделения главной темы, которая также является отражением уникальной китайской эстетической мысли.

Конечная цель и смысл китайского искусства живописи состоит в том, чтобы выражать «эмоции» через «объекты», то есть от поверхности до глубины души, и наконец, забыть природу и объекты, чтобы понять смысл жизни. В буддизме «цвет - это пустота, а пустота - это цвет» означает чувствовать и выражать сердцем «несуществование я», и только достигнув «пустоты», можно испытать высшее «пробуждение Дзэн-буддизма». В ходе развития китайской живописи наивная философия «противостояния и единства» в древнем Китае всегда пронизывала ее. «Инь и ян» в «Книге Перемен», диалектическая объединенная мысль Лао-цзы о том, чтобы «знать свою белизну, сохранять свою черноту, чтобы смотреть на мир с улыбкой», и «цвет - это пустота», упомянутая в буддизме. Дуалистическое мышление Китая не ограничивается противоположными отношениями, и конечным стремлением является «единство». Например, стихотворение Су Ши «Если хотите сделать поэзию красивой, невозможно без скуки и тишины, только благодаря тишине мы знаем, что существует множество движений, и пустота может вместить десять тысяч сцен». Хотя между поэзией и буддизмом есть разница, оба они едины в «пустоте» и «тишине». Как сказал Лао-цзы: «Человек следует законам земли. Земля следует законам неба. Небо следует законам Дао, а Дао следует самому себе». [1, с. 53] Постигните «Дао», которое существует во всех вещах во вселенной в природе. Все вещи в мире «гармоничны и различны». Есть единство в противостоянии, противостояние в единстве, взаимные противоречия, взаимные объяснения, взаимные достижения и, наконец, гармоничный симбиоз.

Это идея Дао, диалектического единства.

В искусстве китайской живописи художники субъективно управляют картиной так, чтобы двое в контрастных отношениях могли объяснить друг-друга и помочь друг-другу выделить свои собственные характеристики при сравнении. Благодаря использованию контрастных способов композиция китайской живописи становится более интересной и яркой, обогащая чувство наслоения картины, усиливая чувство ритма и улучшая эстетическую коннотацию картины. Художник умело использовал контраст для создания бесчисленных наборов интересных противоречий, и наконец, благодаря умному сочетанию этих двух факторов вся картина образовала согласованное целое. Пусть будет единство в противостоянии и перемены в единстве. Точно так же, как «белое пятно» и «черное пятно» в «Инь ян Рыбы», соединенные друг с другом в «Диаграмме Багуа», они похожи на две чаши весов. Художник добавляет разные веса к двум концам и, наконец, позволяет им достичь баланса и гармонии. Субъективное отношение художника не только требует определенного опыта и навыков живописи, но также требует от художника глубокого понимания китайской философии и мышления.

### Источники и литература

- 1) 1. Лао-Цзы. Дао Дэ Цзин // Пекинская объединенная издательская компания. М., 2015.91с.53с.
- 2) 2. Хань Шу. Шаньшуй цюань лунь // Коммерческая пресса. М., 1939.
- 3) 3. Полин Шерретт. Китайский рисунок кистью: Художественное пособие для начинающих // Издательство «АРТ-РОДНИК». М., 2004.
- 4) 4. К. М. Климов. Чень Вэй Каталог выставки// Удмуртский государственный университет. М., 1990
- 5) 5. Цзя Нхэ. Классический сборник теории древнекитайской живописи// Издательство Народного Изобразительного Искусства. М., 2007.278с.
- 6) 6. Мул Лин. Исследование искусства-Краткий анализ композиции китайской живописи// Искусство науки и техники № 8. Чжэцзян, 2016. 109-110 с.
- 7) 7. Чжуан Ибин. Философское происхождение и эстетическая ценность пустоты в китайской живописи // Китайская живопись и каллиграфия № 12. Пекин, 2012. 74-77 с.
- 8) 8. Су Ши. Полное собрание сочинений Су Дунпо// Пекинское издательство Яньшань. М., 2009
- 9) 9. Ли Фэн. Правила композиции китайской живописи// Издательство изящных искусств Гуанси. М., 2000
- 10) 10. М.Л. Титаренко и др. Духовная культура Китая: Энциклопедия [U+FF1A] Искусство// Издательская фирма «Восточная литература» РАН, Москва. М., 2010

### Иллюстрации



Рис. 1. Илл.1 Чень Вэй.Гостеприимная сосна гор Хуаншань (1989)