

УДК 75.021(510)"19"

Вэнь Жань

Художественная ценность приема «лю-бай» в китайской живописи XX в.

Описываются характерные особенности художественного приема «лю-бай» (незаполненное пространство), который нашел выражение в теории и практике китайской живописи и каллиграфии и является проявлением конфуциано-даосистской философии. Рассматриваются его теоретические основы, место и специфика отражения в современной живописи. На примерах работ китайских художников показано, как использование «лю-бай» помогает передавать эмоции и мирозерцание автора, усиливает эстетический эффект и ассоциативное мышление зрителей.

«Лю-бай» (кит. 留白), что буквально означает «незаполненное пространство», является специфическим приемом китайской живописи и композиции, в котором заключены принципы восточной философии. В древнем письменном источнике «Дао дэ цзин» периода Чуньцю (772–481 гг. до н. э.) в одной из сентенций наглядно иллюстрируются идеи «лю-бай», которые проявляются в изначальном, то есть в «отсутствии»: «Наипрекраснейшим звуком является отсутствие звука, наипрекраснейшим образом является отсутствие его следов» (текст 41) [4, с. 103]. Этот даосистский канон воспринимается как прообраз мироздания, где слова (звуки) пусты и излишни. И в то же время не существует абсолютной тишины. Она является результатом сопоставления «пустого» и «полного».

Многие исследователи с термином «лю-бай», впервые упомянутом в книге «Скромные суждения о пейзажной живописи шаньшуй» (1980) [5, с. 143], связывают особую технику написания пейзажей «шаньшуй» (кит. 山水). Особенность ее в том, что мастер наносил тушью на рисовую сюаньчэнскую бумагу белые следы, необходимые для изображения облаков и тумана, горных троп, родников и других образов. Ярким примером использования этой техники являются работы художника Лу Яньшао (陆俨少, 1909–1993).

Художественный прием «лю-бай» напоминал распространенные в теории и практике традиционной китайской живописи способы «бу-бай» (кит. 布白; показывает на интервал между строками иероглифов в каллиграфии) и «цзибай данхэй» (кит. 计白当黑; создает пространство при расположении отдельных линий). В современных исследованиях теории искусства многие ученые ставят знак равенства между «лю-бай», «бу-бай» и «цзибай данхэй». Приемы «бу-бай» и «цзибай данхэй» появились в древнекитайской теории каллиграфии и широко использовались в художественной практике живописи. В современном искусствоведе-

нии Китая между терминами «лю-бай», «бу-бай» и «цзибай данхэй» не делают различий, поскольку их роль и функции подобны. Они являются разными вариантами одной и той же художественной концепции.

Характер современной китайской живописи непосредственно связан с идеей «незаполненного пространства» полотна, пустые места всегда хранят в себе какие-либо переживания и настроения, очерчивают основную тему произведения, обеспечивают четкость художественных образов. Помимо этого, «лю-бай» является наилучшим способом для расширения композиционного пространства произведения.

В современной живописи Китая, вобравшей в себя отдельные достижения западного искусства (графика, масляная живопись, дизайн), тщательно продуманный прием «лю-бай» постоянно совершенствуется и оказывает влияние на искусство. Эпоха XX – начала XXI в. стала временем освобождения китайской живописи от оков традиционной художественной школы, непростых поисков в процессе обновления художественного языка. Важно отметить школу «консерваторов» (кит. 保守派), которая появилась около 1910 г. и придерживалась позиции «использования древнего на пользу современного» [6, с. 77]. Представители школы Ци Байши (齐白石, 1864–1957), Хуан Биньхун (黄宾虹, 1865–1955), Пань Тяньшоу (潘天寿, 1897–1971) и другие своим творчеством распространяли идеи сохранения и развития традиционной китайской живописи. Школа «реформаторов» (кит. 革新派), появившаяся позже, положительно оценивала «использование иностранного на пользу китайскому» [Там же] и ставила своей целью обновление китайской живописи. Среди художников XX в., которые объединяли национальные художественные традиции с элементами европейской живописи, известны Сюй Бэйхун (徐悲鸿, 1895–1953), Линь Фэнмянь (林风眠, 1900–1991), У Гуаньчжун (吴冠中, 1919–2010), Ли Сяосюань (李孝萱, 1959) и др. Несмотря на различные художественные убеждения, приверженность определенным стилям многие авторы использовали прием «лю-бай», который стал национальным символом китайской живописи. Он мог быть представлен в жанре «сесин» (кит. 写形) с целью описания форм объектов, в жанре «сеи» (кит. 写意) для передачи эмоций автора и скрытого мира идей произведения и т. д. Этот прием обогащает ассоциативное мышление зрителя, внутреннее содержание произведения и усиливает эстетический эффект.

Рассуждая о современной китайской живописи, отметим выдающегося ее представителя Ци Байши (1864–1957). По мнению искусствоведа Сюй Вэньцина, достижения художника «в искусстве представляют собой чудо истории современной китайской живописи» [8, с. 64]. Философ Ли Цзэхоу подчеркивает, что «композиция, панорама, мазки кисти Ци Байши обладают чистейшим привкусом Китая, китайским изяществом

с глубокими корнями. Они действительно являются вещами, которые представляют собой Китай. Он национален, но не консервативен» [3, с. 40].

Живопись Ци Байши основана на традиционной китайской философии, где «субъект находится под влиянием идей конфуцианства, а объект – под влиянием идей даосизма (в действительности доля даосизма больше), а также вбирает в себя атмосферу сельской жизни и настроения народного искусства» [8, с. 67]. Исследователи подчеркивают огромное влияние Ци Байши на китайскую живопись XX в. В произведениях он воссоздавал картины реальной жизни (используя грани «сходства – несходства»), которые отличались от традиционной обособленной салонной живописи эпохи Мин и Цин. Художник по сути сделал первые шаги по трансформации китайской живописи.

В июне 1956 г. Пабло Пикассо (1881–1973) во время посещения известного китайского художника Чжана Дацяня (张大千, 1899–1983) сказал: «Ци Байши действительно является вашим выдающимся восточным художником!.. Чародей китайской живописи! У рыб, нарисованных тушью господином Ци, нет красок, но он заставляет людей увидеть реку и плавающих в ней рыб» [2, с. 77]. В монохроматических картинах Ци Байши, где он рисует рыб (рис. 1) и креветок (рис. 2), мастер никогда не изображает воду, но заставляет зрителя посредством ассоциаций почувствовать их оживленные перемещения в воде.

Произведения изящны и лаконичны в высшей степени, но вместе с тем они дарят богатейшее субъективное восприятие главной темы. В этом и заключается прелесть приема «лю-бай» в живописи Ци Байши.

Художник сочетает в композиции своих работ точки, линии, плоскости и пробелы, реализуя причудливые замыслы. Например, на картине «Цыплята радуются солнцу» (1940) все подчинено гармонии – изображения цыплят, наблюдающих за движениями живого существа типа кузнечика, пальмы и скромная подпись с печатью художника (рис. 3). Это полотно отнюдь не кажется зрителю пустым из-за «лю-бай», здесь «незаполненное пространство» превращается в жизненное, достигая завершенного визуального баланса.

Интерес представляет картина «Гимн миру», написанная Ци Байши (в соавторстве) в 1953 г., за которую он был удостоен Международной премии мира (1955). Художник визуальными средствами актуализирует аудиальное восприятие, при помощи «лю-бай» выражая внутренний мир идей. Благодаря ассоциациям зрители могут увидеть красоту природы, цветов, услышать «разговор» птиц, ощутить движение ветра (рис. 5).

Хуан Биньхун – великий мастер XX в. (если Ци Байши получил 2-е имя «северный Ци», то он – «южный Хуан»). Исследователи называют его традиционалистом с душой революционера, так как стиль жи-

вописи Хуан Биньхуна формировался под влиянием импрессионизма. Художник уделял большое внимание изменениям и единству реального и нереального, сложного и простого, разреженного и насыщенного в живописи. Его стиль отличался изысканностью и постоянством. Он изучал технику старых мастеров династий Тан и Сун. Хуан Биньхун комбинировал техники «цзимо» (кит. 积墨; слои туши), «помо» (кит. 泼墨; разбрызгивание туши), «по-мо» (кит. 破墨; изломанные прерывистые линии туши), «сумо» (кит. 宿墨; остатки туши), создавая глубокие горные реки и подчеркивая величественность природы. Такие характеристики как «черное, плотное, густое, тяжелое» стали определяющими особенностями живописи Хуан Биньхуна в поздние годы, что отделило мастера от традиционной салонной живописи, но в то же время расширило эстетические границы пейзажа. Как утверждал искусствовед Сюй Вэньцин, «самыми выдающимися его пейзажными работами являются как раз разреженные вещи, его самой сильной стороной является разреженное в плотном. В особенности это пейзажи поздних лет, которые еще более совершенны и исключительны по своей красоте» [8, с. 91]. Здесь под разреженным понимается проявление «лю-бай» – «незаполненности» пространства. Согласно убеждению Хуан Биньхуна, когда созерцаешь картину, «нужно смотреть не только туда, где что-то нарисовано, но и на пустое пространство» [1, с. 5].

В эпоху проникновения художественных идей Запада на Восток консерватор Пань Тяньшоу был защитником традиционной культуры, он придавал очень большое значение приему «лю-бай». Возможно, Пань Тяньшоу не осознавал того, что преднамеренно ищет «ощущение современности», однако анализ его картин показывает, что одновременно с сохранением национальных основ формообразующие факторы современной живописи уже беззвучно проникли в эти традиции. Его картины композиционно динамичны и контрастны, вызывают у зрителей ощущения тревоги и одновременно спокойствия.

Оригинальное видение светотени присуще консерватору Ли Кэжаню (李可染, 1907–1989). Его пейзажной живописи характерна объемность наложения туши Хуан Биньхуна, но при сохранении ритма светотени. Введение светового эффекта на дальнем плане картины, создание пропусков («лю-бай») в густой туши подобно струящемуся свету кажется массивным, но при этом не теряет динамику и содержательность. Примером может служить работа Ли Кэжана «Горы и рожи в наряде багряном» (1973; рис. 6).

В 1920–1930-х гг. после обучения за рубежом художники Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь активно пропагандировали принципы реализма и модернизма западноевропейского искусства и их проникновение в китайскую живопись.

Реформатор Сюй Бэйхун прославился не только на китайской, но и на международной арене благодаря своему творчеству в области национальной китайской живописи. Тем не менее его художественное мышление, методы и приемы по-прежнему оставались западными [8, с. 99]. Под влиянием реалистической живописи в работе «Галопирующий конь» (1951) художник мастерски использует перспективу, светотень для точной передачи объема и стремительного движения лошади. Вместе с тем он не отказывается от традиционного стиля письма, используя живопись идей «сеи», уверенными толстыми линиями точно очерчивая контуры лошади. Сюй Бэйхун четко разделяет слои туши, а в местах изломов при помощи приема «лю-бай» подчеркивает эффект светотени (рис. 7).

Понимание колорита и формы у художника Линь Фэнмянь базируются на наследии таких мастеров, как Поль Сезанн (1839–1906), Анри Матисс (1869–1954), Жорж Руо (1871–1958), которые он сочетает с монохроматической живописью. Линь Фэнмянь изменил традиционную вертикальную и горизонтальную форму композиции и создал оригинальную квадратную форму. Ее возникновение в живописи зафиксировано в источниках эпохи Сун, где она использовалась исключительно для изображения отдельных фрагментов произведения. Следовательно, истинные основы этой композиции коренятся в западной живописи [7, с. 15, 17, 35].

Полностью заполняя пространство картины, художник оставлял небольшие пробелы только в некоторых ключевых местах. Но именно по причине незначительности размеров прием «лю-бай» выглядел еще более утонченным, что способствовало картине быть неперегруженной, оставляя зрителю пространство для «дыхания». Вместе с тем присутствие «лю-бай» в колористически заполненной композиции стало абсолютно новой ее формой, отличающейся от академической западной живописи.

Линь Фэнмянь уделял много внимания передаче светотени. Используя акварель, гуашь, традиционную тушь, он раскрашивал полотно для усиления визуального контраста. В его работах прием «лю-бай» помогал передавать переходы от белого света к сумеркам, создавая тихое и спокойное настроение. Будучи реформатором, Линь Фэнмянь стремился синтезировать достижения китайского и западного искусства и оказал влияние на целую плеяду замечательных современных китайских художников, таких как У Гуаньчжун, Чжу Дэцюнь (朱德群, 1920–2014), Чжао Уцзи (赵无极, 1921–2013), Ли Сяосюань.

Реформатор У Гуаньчжун, обучаясь художественному мастерству во Франции, приобрел глубокие знания в области западной живописи. Он стремился при помощи традиционных приемов и материалов передать дух эпохи. У Гуаньчжун, создавая свой авторский стиль, обобщил сущность китайской и западной живописи, заимствовал эстетику модерниз-

ма, а такжэ ўключыў у работы прынцыпы сучаснай плоскастнай кампазіцыі. На яго картинах произвольные точки и линии, незаполненные пространства в действительности являются тщательно продуманными. Благодаря переплетению коротких и длинных линий художник разделял полотно на несколько групп прямоугольников, а используемый им прием «лю-бай» помогал передавать на картине ярко выраженное противопоставление, разрушая застывшую форму отдельных сегментов. При помощи «лю-бай» автор всего лишь несколькими мазками кисти создал атмосферу спокойствия и уединенности.

Художник Ли Сяосюань «осуществил новаторскую деконструкцию и реорганизацию стиля своих предшественников, <...> соединил в единое целое гиперболизированные формы экспрессионизма, химеры и фантазии сюрреализма и традиционные стили письма» [9, с. 19]. Авторское видение приема «лю-бай» находит воплощение в работе Ли Сяосюаня «Автобус» (1995; рис. 4). Создав новый язык кисти и туши, вместе с тем он заимствовал восточный колорит традиционной китайской живописи из работ Чжу Да и Ци Байши, преуспел в создании больших по площади пробелов, а также при помощи линий сильными мазками кисти и густой туши сделал еще более выразительным противопоставление черного, белого и серого цветов.

Художественный прием «лю-бай» с присущим ему духом восточной философии является мостом, соединяющим время и пространство традиционного и современного искусства. Это маяк, который не позволяет потерять себя китайской живописи на пути изучения западного искусства. В процессе развития и обновления китайской живописи «лю-бай» будет служить уникальным национальным символом, сопровождающим выход современной живописи на более высокий художественный уровень.

1. 王伯敏《黄宾虹画语录》上海：上海人民美术出版社，1978年版，共65页 = Ван, Боминь. Цитаты Хуан Биньхуна о живописи / Боминь Ван. – Шанхай : Шанхай Жэньминь Мэйшу, 1978. – 65 с.

2. 易镜荣《美术欣赏》北京：清华大学出版社，2006年版，共241页 = И, Цзинжун. Эстетическое наслаждение изобразительным искусством / Цзинжун И. – Пекин : Университет Цинхуа, 2006. – 241 с.

3. 李泽厚《杂著集》北京：三联书店，2008年版，共405页 = Ли, Цзэху. Сборник монографий / Цзэху Ли. – Пекин : Саньянь, 2008. – 405 с.

4. 李耳《老子》北京：北京燕山出版社，1996年版，共202页 = Ли, Эр. Лао-цзы / Эр Ли. – Пекин : Пекин Яньшань, 1996. – 202 с.

5. 陆俨少《山水画论》上海：上海人民美术出版社，2016年176页 = Лу, Яньшао. Скромные суждения о пейзажной живописи шаньшуй / Яньшао Лу. – Шанхай : Пекин Яньшань Мэйшу, 2016. – 176 с.

6. 梁云彬《当代中国画的传承与创新》攀枝花学院学报，2010年第4期第76至78页 = Лян, Юньбинь. Традиции и новации современной китайской живописи / Юньбинь Лян // Студенческая газета института Паньчжихуа. – 2010. – № 4. – С. 76–78.

7. 蔡骅《林风眠的绘画艺术成就对当代中国画的影响》苏州大学硕士学位论文，美术学专业：13.04.00，苏州，2008年，共41页 = Цай, Хуа. Влияние художественных дости-

жений Линь Фэнмяня на современную китайскую живопись : дис. ... магистра теории и истории искусства : 13.04.00 / Хуа Цай. – Сучжоу, 2008. – 41 с.

8. 徐文景 徐千懿《中国画品评(现代卷)》北京: 人民出版社, 2014 年版, 共 399 页 = Сюй, Вэньцзин. Критика китайской живописи (современность) / Вэньцзин Сюй, Цяньи Сюй. – Пекин : Народ, 2014. – 399 с.

9. 张晓英《浅析中国画传统笔墨的现代表现形式》河北师范大学硕士学位论文, 美术学专业: 13.04.00, 石家庄, 2008 年, 共 28 页 = Чжан, Сяоин. Краткий анализ современных изобразительных форм традиционных стилей китайской живописи : дис. ... магистра теории и истории искусства : 13.04.00 / Сяоин Чжан. – Шицзячжуан, 2008. – 28 с.

Wen Ran

The artistic value of the "liu-bai" method in the Chinese painting of the XXth century

The outstanding characteristics of the artistic method "liu-bai" (empty space), that found its expression in the theory and practice of the Chinese painting and calligraphy, and is a manifestation of the Confucian and Taoist philosophy, are described. Its theoretical foundations, place and specificity of reflection in modern painting are considered. The examples of works by Chinese artists show how the usage of "liu-bai" helps to convey the emotions and outlook of the author, enhances the aesthetic effect and associative thinking of the audience.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 24.01.2019.