

Ян Гуан

dom-hors@mail.ru

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ТРАДИЦИОННОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ

Аннотация:

Изложен краткий исторический очерк развития художественного образования и традиционной живописи Китая. Дается анализ структуры и организации обучения в императорской Академии живописи, ставшей образовательным методическим центром.

Ключевые слова:

художественное образование Китая, императорская Академия живописи, китайская традиционная живопись.

Yang Guang

dom-hors@mail.ru

GLIMPSES OF HISTORY OF ART EDUCATION AND TRADITIONAL PICTORIAL ART DEVELOPMENT IN CHINA

Summary:

The article presents a brief historic essay on art education and traditional pictorial art of China. The author gives an analysis of structure and organization of education in the Imperial Academy of Pictorial Art, which became an educational methodic centre.

Keywords:

art education of China, Imperial Academy of pictorial art, Chinese traditional painting.

О древнем происхождении китайского художественного искусства и становлении художественного образования в Китае написано немало исследований и публикаций [1, 2, 3, 4, 5]. Так, в работе известного искусствоведа Н.А. Виноградовой указывается, что уже в период Чжанью (середина I тыс. до н.э.) живопись на шелке выделилась в самостоятельный вид искусства [6, 7]. Этот факт говорит о более раннем зарождении искусства живописи в сравнении с другими древними государствами Европы. Дальнейшее развитие Китая как централизованного государства (периоды Цинь и Хань 221 до н.э. – 220 н.э.) привело к бурному росту городов, созданию школ по подготовке ремесленников для украшения храмов, дворцов, погребений знати и т.п. Как в Древнем Египте и Греции, в Древнем Китае также создаются первые художественные школы в основном при императорском дворце и буддийских храмах. Обучение в них строилось в основном на следовании многовековым традициям, нашедшим закрепление в первых трактатах: Се Хэ «Шесть законов живописи» (V в. н.э.), Ван Вэй (VIII в. н.э.) [8]. Целью нашей статьи является изложение краткого исторического очерка развития художественного образования и традиционной живописи Китая, предвещающего последующие публикации по исследуемой проблеме – теории и методике обучения живописи в художественных училищах КНР.

Наивысшего расцвета художественное образование Китая достигает с созданием императорской Академии живописи (середина X в.). Уже в тот период она представляла собой образовательный, практический и методологический центр со специальными мастерскими по изготовлению живописных материалов и музеев. Как это и положено государственному учреждению, академия имела штатное расписание, строящееся по иерархическому принципу. Возглавлял Академию «начальник», ожидающий императорских приказов». На следующих ступенях в штатном расписании стояли должности (ранги): «почтительно ожидающего»; «наставника в искусстве» и «ученика». Члены Академии получали не только казенное жалование, но и специальные почетные звания и награды и приравнивались к чиновникам высших гражданских рангов. Кроме исполнения придворных заказов, они были обязаны заниматься преподавательской деятельностью, вести научно-исследовательскую и экспериментальную работу, то есть разрабатывать теорию и практику живописи, а в свободное от исполнения служебных обязанностей время имели право работать по заказам частных лиц [9].

Деятельность Академии живописи X–XIII вв. как и история Китая, делится на два периода: первый – с 960 по 1127 г., то есть время жизнедеятельности единого государства; второй – с 1127 по 1229 г., когда под властью сунской династии, получившей название южно-сунской, оставался только юг. В течение этого длительного периода в истории Академии живописи утверждаются общие принципы изобразительного искусства, характерные для всей эпохи. К ним прежде всего относится глубокое изучение окружающего мира, природы, стремление не только зафиксировать отдельные ее мотивы, но и передать философское восприятие и понимание мира челове-

ком. В период, когда страна переживала заметный подъем экономики и культуры, мир изображался могучим и огромным, полным сурового величия и гармонии [10, с. 38].

При поступлении в академическую художественную школу основным экзаменом была живопись. Условия проведения экзаменов составлялись главным директором департамента живописи, или начальником государственного университета, или директором художественной школы. Будущим молодым художникам раздавались темы, которые они должны были продумать, и на другой день выполнить и сдать законченное живописное произведение. Экзамены принимали группы мастеров-живописцев и чиновников административного руководства. Тематика экзамена по живописи служили стихи ханских и сунских поэтов. Поступающему в живописную школу необходимо было создать произведение, наполненное философским содержанием, исходящим из смысла эстетической ценности стихотворения, внешне отвечающим требованиям времени. Молодой художник должен был воспевать гармонию и вечность красоты, что требовало от него изящности и интеллекта, достигавшихся трудным путем получения образования и культуры. Дошедшие до нас описания экзаменационных работ современниками раскрывают пути проникновения экзаменуемых в подтексты поэзии при создании в живописи художественных образов [11; 12; 13].

Начинающие художники обучались художественному мастерству в каком-либо одном жанре (изображения на религиозные темы, гор и вод, людей и вещей, птиц и животных, цветов и бамбука, домов и деревьев) по желанию или же по указанию преподавателей [14, с. 78].

Практическое обучение живописи велось на основании использования великолепной императорской коллекции живописи, каллиграфии, предметов материальной культуры. Ее образцы штудировались и копировались ради овладения техническим мастерством классиков. Работы учащихся, хотя и единые по теме, иногда похожие по трактовке, все же отличались и по манере исполнения, и по уровню художественного мастерства. Господствовавшие в XII в. различные стили находили свое отражение и в художественных произведениях учеников. О размахе художественного образования свидетельствует тот факт, что школы подобного типа были созданы не только в столице, но и в других городах империи [15].

После обучения в школе живописи молодые художники могли поступить для работы при дворе в императорскую Академию живописи, которая получила более и менее законченный структурный облик в 10-х гг. XII столетия. Ее состав постоянно пополнялся за счет талантливых и уже известных живописцев, приглашенных уполномоченным лицом, либо художников, самостоятельно приехавших в столицу. Претендовать на место в Академии могли только лица, занимавшие достаточно высокое положение в обществе [16, с. 78].

Художники-живописцы работали по учебному плану, который включал как основные, так и вспомогательные дисциплины, призванные развивать общий культурный уровень. К ним относились: заучивание конфуцианских канонов; изучение канонической литературы; знакомство с живописью предшественников. Одним из главных предметов было изучение шедевров древности, познание философской концепции каждой картины, освоение приемов и творческого метода старых мастеров, выражавших свое отношение к жизни и окружающему их миру в ярких образах природы.

Китайскую императорскую академию характеризовала сложившаяся общность творческих требований, форм организации, отношения к традициям прошлого. Академия не только ставила своей задачей воспитание молодых художников, но и активно влияла на эволюцию китайской живописи. Подготовка большой плеяды блестящих мастеров искусства, обладавших как высоким техническим совершенством, так и твердой, стройной системой теоретико-эстетических воззрений, определяет высокую заслугу Академии живописи перед китайским изобразительным искусством. В исключительно сложный период (X–XIII вв.), насыщенный крайне многообразными событиями как внутри страны, так и во внешнеполитической жизни, Академия живописи неизменно оставалась действительно полноценным высшим учебным художественным заведением Китая. Ее деятельность оказала огромное воздействие на развитие изобразительного искусства Китая, заложила прочный фундамент плодотворных традиций, которым следовали многие поколения китайских художников [17, с. 159].

Традиционная китайская живопись отличается большим своеобразием, имеет свою собственную оригинальную манеру письма (материалы, техники, художественные средства), существенно отличавшуюся от западной и российской. Если западные живописцы опирались на игру цвета и светотени, то манере китайских художников присуще прежде всего использование одного цвета (грязайль) и изящных линий. Инструментами живописца были кисти, тушь, акварель и бумага, хорошо впитывающая влагу, либо шелк. Китайские картины писались этими инструментами и имели форму свитков, развертывавшихся в горизонтальном и вертикальном направлении. Живопись выполнялась в Китае кистями разных размеров, от очень тоненьких до очень

толстых больших (от 5 миллиметров до 5 сантиметров в диаметре). Штрихи могли быть «легкими, как облако, или мощными, как дракон».

В китайской живописи различают две манеры: «гунн би» («прилежная кисть») – тщательный, тонкий, передающий мельчайшие детали рисунок, и «се и» («передача идеи») – свободный, смелый, обобщенный стиль. Удары кисти должны были быть абсолютно точными, так как тушь или краски мгновенно впитываются в тонкий шелк или бумагу, и переделка написанного уже невозможна. Перед тем как писать картину, художник должен был создать ее в своем воображении во всех подробностях, с совершенной ясностью и яркостью зрительных представлений. В традиционной китайской живописи не применялась линейная перспектива. Впечатление объема передавалось светотеневой моделировкой контурными линиями и штрихами, а иллюзия пространства вызывалась размещением изображенных на картине предметов в различных планах, благодаря чему разворачивался панорамный пейзаж с высоким горизонтом, как бы обозреваемый с большой высоты. Для передачи так называемой «воздушной перспективы» – мягкости, расплывчатости очертаний дальних гор, окутанных воздушной дымкой или полосами тумана, большое значение имело искусное использование ничем не заполненной резервной поверхности свитка, а также размывка тушью, передающая тончайшие градации оттенков тона – от сочного, насыщенного, бархатисто-черного до нежного, легкого, серебристо-серого [18, с. 82].

Классическая китайская живопись – это ключ к пониманию изобразительной тайны культуры великого народа. Очарование, нежность, вековая безмятежность сплелись в танце изящных линий и тональных градаций. Как будто мягкие, «точные» руки водят наше воображение по бескрайнему пространству шелка, и с бессознательной, детской доверчивостью зритель отдается миру художника.

Традиционная китайская картина представляет собой триединство живописи, каллиграфии и поэзии. Почти всегда на свитке мы видим каллиграфически выполненную надпись – обычно стихотворение автора картины, философа, поэта лирические мотивы и настроения которого связаны с тем, что изображено на картине.

Живой каллиграфический штрих, которым выполняются китайские иероглифические надписи, близок по своему характеру к живописному штриху, так как в основе иероглифа лежит упрощенный, стилизованный рисунок. Китайские живописцы почти всегда были одновременно каллиграфами и учеными, эрудированными в литературе, поэзии и философии. В большинстве своем они принадлежали к среде сановников и часто занимали важные государственные должности. Однако наряду с этим встречались и художники-профессионалы, вышедшие из народа. Неразрывное единство живописи и поэзии подчеркивается в работах китайских искусствоведов. С давних пор о знаменитом поэте-живописце VIII в. Ван Вэе они писали, что его стихи – картины, а картины исполнены поэзии и философии.

Прекрасное реалистическое начало непосредственного наблюдения действительности сочетается в китайской живописи с рядом условных канонов, а величавая простота и благородная строгость не исключают тонкости декоративных деталей. Традиционно образы китайской живописи воплощают глубокие философские идеи конфуцианства, даосизма и буддизма. Большое значение в искусстве и художественном образовании уделялось теории. Так уже в V в. художник Се Хэ на основе еще более древних воззрений сформировал шесть основных принципов, которыми должны руководствоваться живописцы. И самый главный из них состоял в требовании передать в живописи тот жизненный ритм, который присущ всем вещам в природе, передать их сущность, а не внешнее натуралистическое изображение [19].

Одна из формулировок законов живописи у Се Хэ («гу-фа юн би») переводится буквально – «для костяка образа используй кисть». Этот принцип поставлен на второе место после понятия Ци – духа. Именно с тех пор структура, создаваемая движением кисти, навсегда осталась главным способом живописного проявления духа у китайцев и определяет лицо китайской живописи. Хуа Линь отмечал: «Хотя несколько черт, создающих костяк, могут быть совсем скрыты, картина должна обладать устойчивостью. Даже пугала могут быть похожи на людей, но может ли человек быть человеком, не имея костей?» [20, с. 152].

Изображая в пейзажах времена года, китайский художник не загоняет себя в рамки конкретности, его цель заключается в том, чтобы передать атмосферу сезона, явить таинственное в нем и через это установить истину, открыть в привычном и явном загадку. Чарующую недосказанность, завораживающее повторение и бесконечную свободу композиции, ритм в китайской картине искусствоведы определяют как «движение жизни». Декоративное подобие ритмов рождает созвучие, и поэтому всякий ритм в китайской живописи кажется нам более декоративным и условным, нежели те, которые приняты в традиционной европейской и русской реалистической живописи. Именно благодаря этому «движению жизни» картины Китая так завораживают. Владению художественным ремеслом на высоком профессиональном уровне, осознание

самобытности каждой вещи, находящейся в бесконечно сложном мире, и стремление через нее выразить этот мир вызывает большое количество ассоциаций, углубляет смысловое пространство традиционной китайской живописи, объекты изображения, будучи реалистично точно исполнены, располагаются на плоскости картины в соответствии с символическим смыслом, а не с визуально воспринимаемым реальным пространством. «Китайская картина – это не копия какого бы то ни было предмета материального или идеального мира, а пространство «совместного рождения» (бин шэн) всего сущего – пространство активное, энергетически заряженное и символически деятельное по своей природе» [21, с.39]. Картины китайских художников, написанные в традиционной манере, кажутся для не специалиста одинаковыми и представляют собой композицию из нанесенных тушью мазков и линий. Однако искусствоведы различают два основных стиля китайской живописи: «гунби» и «сеи». Картины, написанные в стиле «гунби», – («тщательная кисть») отличаются тщательно выписанными контурными линиями, обрисовывающими предметы и детали. Этот стиль, который называют еще «стилем четких линий» проявляется в аккуратном закрашивании абриса рисунка минеральными красками. Картины в стиле «гунби» долговечны, выглядят очень декоративно и создают яркий колорит. Именно в стиле «гунби» работали средневековые художники, оформлявшие росписью интерьеры дворцов императора и знатных вельмож Китая.

Картины стиля «сеи» («передача идеи») это работы, в которых отсутствуют четкие контурные линии и они написаны непосредственно с проявлением тушью «фактуры» изображаемой действительности. Здесь художник больше заботится о передаче эмоционального, душевного настроения, чем о точной передаче деталей, который называют также стилем «грубой кисти». Работавшие в этом стиле нередко прибегали к обобщению, гиперболизациям, ассоциациям. Художники этого стиля любят писать экспромтом, по наитию, под влиянием сиюминутного настроения. И поэтому трудно поддаются копированию и имитированию. Большинство художников стиля «сеи» писали тушью монохромно, в черно-бело-серых тонах, их картины выглядят не столь ярко, как выглядят работы стиля «гунби». Однако им присущи экспрессия и неподдельная искренность [22, с. 187].

Многие традиции китайской живописи к началу XX в. были уже размыты. Одни художники продолжали творить в согласии с традициями прошлого, другие же все больше поддавались новому, в том числе западным веяниям, несколько меняя подход к изображению, третьи пытались овладеть совершенно новой для них системой реалистической масляной живописи.

В отличие от традиционной китайской живописи основным принципом европейского классического академического искусства является создание изображения внешнего реального мира в подобию всех его реалий. Поэтому объекты изображались не в их единичном виде и значении, а в естественной среде окружающего их мира. Европейская картина была не умозрительным (философским) отражением бытия, а была визуальным отражением мгновений жизни. Рама картины стала «окном» в реальный мир, и художник стремился изобразить его правдоподобно. Поэтому идея пространства в картине решалась иными методами, чем это было в традиционной китайской живописи: и с помощью живописно-тонального цвета, и при использовании системы пространственной перспективы. Для китайских художников и любителей искусства такая система была сложна, но заманчиво привлекательна, и поэтому некоторые из них ездили учиться в европейские академии, другие искали возможности слияния западного изобразительного искусства с китайской традиционной культурой, а некоторые стремились глубоко освоить европейское искусство для создания нового авторского стиля [23, с. 207].

Чэнь Вэнхуа отмечает, что в Китае, как и во всем мире, на рубеже XIX–XX вв. в среде образованных людей зрели идеи обновления государственного устройства, большей открытости к мировой цивилизации, контактам с Западом. Огромное количество иностранных миссионеров, торговцев, промышленников и эмигрантов принесли с собой мощный поток информации и тем самым проломили преграды традиционного национального мышления. Китайское общество было подготовлено к восприятию нового для себя знания и искусства [24, с. 105].

Октябрьская революция в России донесла до Китая идеи коммунизма, а знакомство с русским и революционным советским искусством расширило художественный кругозор китайцев. Некоторые китайские ученые и революционеры считали китайскую тушевую живопись уже устаревшей. А вот новое живое и боевое искусство – русское и советское – все больше привлекало их внимание. Как считает Чэнь Вэнхуа: «Первым, кто обратился к России, к советскому искусству и представил их китайской публике, был Лу Синь. Он интересовался новой русской литературой и музыкой, много писал о графическом искусстве революционной России. Первая статья Лу Синя о русском и советском искусстве, была написана 25 февраля 1930 г. Он в общем виде изложил развитие искусства в России. Этот реалист трезво относился к новаторским школам дореволюционной и послереволюционной России. Он дал собственную оценку русским

авангардистам, так написав в статье: «Конструктивизм не руководствуется постоянными правилами, он умеет решить новую проблему по-новому в зависимости от обстановки... Конструктивист в большинстве случаев не писал форму предмета, а геометрическую фигуру. Он пошел дальше кубиста». Лу Синь опубликовал 13 советских графических работ художников [25, с. 106]. Однако, о развитии художественного образования и изобразительного искусства в 50–60 гг. период, когда художественные связи КНР и СССР вышли на новый высокий уровень мы изложим в следующей статье.

Ссылки:

1. Виноградова Н.А. Искусство средневекового Китая. М., 1962.
2. Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. М., 1972.
3. Лю Жундэ. Китайская традиционная живопись: сб. науч. трудов. Искусствознание и педагогика / под ред. П. А. Кудина. СПб., 2007. С. 186–189.
4. Малявин В.В. Китайское искусство. М., 2004.
5. Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1979.
6. Виноградова Н.А. Искусство средневекового Китая.
7. Денисенко В.И., Отливная Ю.А. Из истории художественного образования в Китае (X–XIII вв.): сб. специальная и профессионально-педагогическая подготовка художники-педагога: Краснодар, 2006. С. 149–157.
8. Васильев А.А. История и теория развития художественного образования. Краснодар, 2003.
9. Денисенко В. И. Отливная Ю.А. Указ. соч.
10. Там же.
11. Васильев А.А. Указ. соч.
12. Денисенко В. И. Отливная Ю.А. Указ. соч.
13. Лю Жундэ. Указ. соч.
14. Пострелова Т.А. Указ. соч.
15. Виноградова Н.А. Искусство средневекового Китая. Указ. соч.
16. Пострелова Т.А. Указ. соч.
17. Кравцова М.Е. История культуры Китая. СПб., 1999.
18. Самосюк К. Го Си. Л., 1979.
19. Васильев А.А. Указ. соч.
20. Там же.
21. Лю Жундэ. Указ. соч.
22. Малявин В.В. Указ. соч.
23. Лю Жундэ. Указ. соч.
24. Чэнь Вэнхуа. Пропаганда советского искусства в Китае в 30–60-е годы XX века. Традиции художественной школы и педагогика искусства вып. VII: / Сб. науч. трудов Рос. Гос. пед. университета им. А.И. Герцена; науч. ред.: канд. искусствовед. проф. Н. Н. Громов. СПб., 2007.
25. Там же.

References (transliterated):

1. Vinogradova N.A. Iskusstvo srednevekovogo Kitaya. M., 1962.
2. Vinogradova N.A. Kitayskaya peyzazhnaya zhivopis'. M., 1972.
3. Lyu Zhunde. Kitayskaya traditsionnaya zhivopis': sb. nauch. trudov. Iskusstvoznaniye i pedagogika / ed. by P. A. Kudina SPb., 2007. P. 186–189.
4. Malyavin V.V. Kitayskoe iskusstvo. M., 2004.
5. Postrelova T.A. Akademiya zhivopisi v Kitae v X–XIII vv. M., 1979.
6. Vinogradova N.A. Iskusstvo srednevekovogo Kitaya.
7. Denisenko V.I., Otlivnaya Y.A. Iz istorii khudozhestvennogo obrazovaniya v Kitae (X–XIII vv.): sb. spetsial'naya i professional'no-pedagogicheskaya podgotovka khudozhniki-pedagogi: Krasnodar, 2006. P. 149–157.
8. Vasil'ev A.A. Istoriya i teoriya razvitiya khudozhestvennogo obrazovaniya. Krasnodar, 2003.
9. Denisenko V. I. Otlivnaya Y.A. Op. cit.
10. Ibid.
11. Vasil'ev A.A. Op. cit.
12. Denisenko V. I. Otlivnaya Y.A. Op. cit.
13. Lyu Zhunde. Op. cit.
14. Postrelova T.A. Op. cit.
15. Vinogradova N.A. Iskusstvo srednevekovogo Kitaya. Op. cit.
16. Postrelova T.A. Op. cit.
17. Kravtsova M.E. Istoriya kul'tury Kitaya. SPb., 1999.
18. Samosyuk K. Go Si. L., 1979.
19. Vasil'ev A.A. Op. cit.
20. Ibid.
21. Lyu Zhunde. Op. cit.
22. Malyavin V.V. Op. cit.
23. Lyu Zhunde. Op. cit.
24. Chen' Venkhua. Propaganda sovetskogo iskusstva v Kitae v 30–60-e gody XX veka. Traditsii khudozhestvennoy shkoly i pedagogika iskusstva vyp. VII: / Sb. nauch. trudov Ros. Gos. ped. universiteta im. A.I. Gertsena; nauch. red.: kand. iskusstvoved. prof. N. N. Gromov. SPb., 2007.
25. Ibid.