Международная научно-практическая конференция

РОССИЯ-КИТАЙ ДИАЛОГ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ

国际科学会议

俄罗斯 -中国。造型艺术对话



International scientific and practical conference

RUSSIA-CHINA DIALOGUE OF PLASTIC ARTS

Москва Moscow
25 марта March 25
2022 2022





Российская
Академия
Художеств
НИИ теории и
истории изо-
бразительных
искусств

Национальная
Академия
Дизайна



Московская
Государственная
Художественно-
Промышленная
Академия
им. С.Г. Строганова

К 200-летию
основания
Строгановской
школы

УДК 7
ББК 85.1
Р 74
ISBN 978-5-87627-253-9

рецензенты
И.В.Смекалов, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник
ГБУК ВМО «Государственная Третьяковская галерея»
Е.И.Ковычева, доктор искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»

Печатается по решению Научно-методического совета МГХПА им. С.Г.Строганова
Научно-методический отдел

Международная научно-практическая конференция
«РОССИЯ-КИТАЙ. ДИАЛОГ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ»
Материалы международной научной конференции 25 марта 2022 г.
Сборник подготовлен на основе материалов международной научной конференции посвящен проблемам межкультурного диалога в художественном и проектном творчестве, перекресткам эпох и тенденций в живописи и скульптуре, художественном образовании, дизайне, современным направлениям искусства двух стран. Авторы анализируют историко-культурное наследие, современные тенденций в развитии пластических искусств, взаимодействие различных видов и жанров искусства и проектно-художественного творчества.

International scientific and practical conference
«RUSSIA-CHINA. DIALOGUE OF PLASTIC ARTS»
Proceedings of the international scientific conference March 25, 2022
The selection of papars represents the materials of the international scientific conference and is devoted to the problems of intercultural dialogue in art and design work, the crossroads of eras and trends in painting and sculpture, art education, design, and modern art trends in the two countries. The authors analyze the historical and cultural heritage, current trends in the development of plastic arts, the interaction of various types and genres of art and design and artistic creativity.

рекдакторы-составители:
А.Н.Лаврентьев
Н.Н.Ганцева
А.В.Сазиков

редактор-корректор
Н.В.Яшина

дизайн и верстка
А.В.Сазиков

© МГХПА им. С.Г.Строганова, 2022
© Авторы, 2022

Международная научно-практическая конференция

РОССИЯ-КИТАЙ ДИАЛОГ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ

国际科学会议
俄罗斯 -中国。造型艺术对话

International scientific and practical conference

RUSSIA-CHINA DIALOGUE OF PLASTIC ARTS

Москва, 2022

Оргкомитет конференции:

Председатель: С.В.Курасов, профессор, ректор МГХПА им. С.Г.Строганова, член президиума Российской Академии Художеств

Члены оргкомитета:

Ю.В.Назаров, член-корреспондент РАХ, профессор РГУ им. А.Н.Косыгина (Технологии. Дзайн. Искусство), Президент Национальной академии дизайна

Г.В.Алексеева, профессор ДВФУ, руководитель образовательных программ магистарртуры и аспирантуры История искусств, академик РАЕ

Зои Чжан, доктор наук, зам. директора и зав. отделом исследований Китайского музея дизайна на базе Китайской Академии Искусств, Ханчжоу

А.Н.Лаврентьев, проректор по научной и международной работе МГХПА им. С.Г.Строганова

К.Н.Гаврилин, профессор, зав. кафедрой «История Искусства и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г.Строганова

Н.Н.Ганцева, Ученый секретарь МГХПА им. С.Г.Строганова

А.В.Сазиков, зав. отделом художественных проблем дизайна, декоративного и народного искусства НИИ РАХ, Главный ученый секретарь Национальной академии дизайна, секретарь Оргкомитета

Conference Organizing Committee:

Chairman: S.V.Kurasov, professor, rector of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts, Member of the Presidium of the Russian Academy of Arts

Members of the organizing committee:

Yu.V.Nazarov, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Professor of the Russian State Kosygin University (Technology. Design. Art), President of the National Academy of Design

G.V. Alekseeva, Professor of FEFU, Head of Educational Programs for Master and Postgraduate Studies in Art History, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences

Zoe Zhang, Ph.D., Deputy director and chief Research Department of the China Design Museum based at the Chinese Academy of Arts, Hangzhou

A.N. Lavrentiev, Vice-Rector for Scientific and International Affairs of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

K.N.Gavrilin, professor, head of the Department of History of Art and Humanities of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

N.N. Gantseva, Scientific Secretary of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

A.V. Sazikov, head of the Department of Artistic Problems of Design, Decorative and Folk Art of the Research Institute of the Russian Academy of Arts, Chief Scientific Secretary of the National Academy of Design, Secretary of the Organizing Committee

СОДЕРЖАНИЕ

16 С.В. КУРАСОВ. Россия–Китай. Диалог пластических искусств

Часть I. Диалог искусств и культур во времени, пространстве и художественном образовании

22 А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ, ЗОИ ЧЖАН (ЧЖАН ЧУНЬЯН). Выставка российского дизайна в Китайском музее дизайна: диалог проектного творчества

29 М.А. БУРГАНОВА. Россия и Китай. Диалог в рамках высшего художественного образования

37 Е.В. ЖЕРДЕВ, ЛЮ БИНЬ. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Древнего Китая в контексте первых информационных революций

45 ЧЖАН ЖУБИН. Краткий анализ влияния российского высшего художественного образования на Китай

58 Н.С. КАРПЕНКО. «Шелковый» путь голубой росписи

63 Е.Т. ЦВЕТКОВА. Иконологический анализ фресковых росписей церкви Успения Богородицы в Мелётово: проблемы методологии

75 ЧЖАН ЧАОЦЗЕ. Эмоциональный пейзаж. Краткий дискурс о национальной общности в русском и китайском изобразительном искусстве

82 ТАН И. Роль гуманизма в воспитании творческой личности

87 ЯНЬ ЖУЙ. Исследование реформы обучения китайской живописи в контексте глобализации

98 ЛЮ ХУА. Китайско-российский художественный обмен и развитие в XXI веке

104 ЛИНЬ ЯН. Аспекты развития творческих способностей дошкольников в изобразительной деятельности

CONTENT

16 S.V. KURASOV. Russia–China. Plastic Arts Dialogue

Part I. Dialogue of Arts and Cultures in Time, Space and Art Education

22 A.N. LAVRENTIEV, ZOE ZHANG (ZHANG CHUNYAN). Exhibition of Russian design at the Chinese Design Museum: creative dialogue

29 M.A. BURGANOVA. Russia and China. Dialogue within the Framework of Higher Art Education

37 E.V. ZHERDEV, LU BIN. Fine and Decorative Arts of Ancient China in the Context of the First Information Revolutions

45 ZHANG ZHUBING. A Brief Analysis of the Influence of Russian Higher Art Education on China

58 N.S. KARPENKO. «Silk» Road Blue Painting

63 E.T. TSVETKOVA. Iconological Analysis of the Frescoes of the Assumption Church of the Virgin in Meletovo: Problems of Methodology

75 ZHANG CHAOJIE. The Emotional Landscape. A Brief Discourse on the National Commonality in Russian and Chinese Fine Arts

82 TANG YI. The Role of Humanism in the Education of a Creative Personality

87 YAN RUI. Research on Chinese Painting Teaching Reform in the Context of Globalization

98 LIU HUA. The Exchange and Development of Art Between China and Russia in the XXIst century

104 LIN YANG. Aspects of the Development of Creative Abilities of Preschoolers in Visual Activity

110 Г.А. НИГМАТЗЯНОВА. Развитие творческой одаренности детей на уроках живописи в Детской школе искусств «Да-Да» архитектурно-дизайнерского профиля

113 О.В. ПУДАКОВА. Супрематизм и национальный костюм

Часть II. Предметно-пространственная среда: проблемы взаимодействия культур и синтез искусств

118 В.Е. БАРЫШЕВА, ВАН ДЗИН, ДАЛЯНЬ. Важность китайских традиционных культурных элементов в современном дизайне интерьера

125 ЧЖАО ЦАЙВЭНЬ. Архитектурное наследие Восточно-китайской железной дороги в контексте влияния русского стиля

137 ДИ ОУЛЭЙ. Исламская архитектура Китая: мечеть Хуайшэн — особенности формирования архитектурного ансамбля

144 ДУАНЬ ЦЗЭЧЖУН, М.Т. Майстровская. Охрана и восстановление исторических районов в перспективе городской реновации

157 СУНЬ ЮЙЖАНЬ, М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ. Музейное строительство Китая: опыт последнего десятилетия (2010–2020 гг.)

165 ЧАН СЯОГЭН. Преломление китайских мировоззренческих концептов в пластических искусствах Китая: живопись, архитектурное и ландшафтное проектирование, средовой дизайн

175 СУН ЦУН. Влияние концепции «синтеза искусств» на художественное проектирование станций метрополитена Китая

188 ЛО ХУНХУЭЙ. Принципы традиционного искусства в монументально-декоративных произведениях метрополитена Китая по теме народных праздников

200 ВАН ФАН. Анализ образа скульптуры героев-революционеров в мемориальной предметно-пространственной среде КНР

204 У БИНСЯНЬ, С.М. ВАНЬКОВИЧ. Развитие монументальной скульптуры в Китае

210 ТЯНЬ ЯЦЯНЬ, В.О. РЫЖИКОВ. Архитектура Ма Яньсонг: национальные традиции и художественные течения современности

215 ЦЗИН ЛИНЬ, А.С. БУРОВА, Е.А. ЛАВРЕНТЬЕВА. Предметный мир в книгах для детей в работах художников Китая и России

226 ЧЖАО ЛИЛЭ. Новогодние ксилографические картинки посёлка Чжусянь: технико-технологические и художественные особенности

110 G.A. NIGMATZYANOVA. Development of Creative Talented Children at Painting Lessons at Children's Art School «Da-Da» of Architectural and Design Profile

114 O.V. PUDAKOVA. Supreatism and the National Costume

Part II. Object-Spatial Environment: Problems of Cultural Interaction and Art Synthesis

118 V.E. BARYSHEVA, VAN DZIN, DALYAN. The Importance of Chinese Traditional Cultural Elements in Contemporary Interior Design

125 ZHAO CAIWEN. The Architectural Heritage of the East China Railway in the Context of the Influence of the Russian Style

137 DEE OWLEY. Islamic Architecture of China: Huaisheng Mosque — Features of the Formation of an Architectural Ensemble

144 DUAN ZEZHONG, M.T. Maistrovskaya. Protection and Restoration of Historic Areas in the Perspective of Urban Renovation

157 SUN YUZHAN, M.T. MAISTROVSKAYA. Museum Construction in China: the Experience of the Last Decade (2010–2020)

165 CHANG XIAOGEN. Refraction of Chinese Worldview Concepts In the Plastic Arts of China: Painting, Architectural and Landscape Design, Environmental Design

175 SONG CONG. The Influence of the «Synthesis Of The Arts» Concept on the Artistic Design of China's Subway Stations

188 LUO HONGHUI. Traditional Art Principles in the Monumental-Decorative Works of the Chinese Subway with the Theme of Nationality Festivals

200 WANG FANG. Analysis of the Image of the Sculpture of Revolutionary Heroes in the Memorial Object-Spatial Environment of the People's Republic of China

204 WU BINGXIAN, S.M. VANKOVICH. Development of Monumental Sculpture in China

210 TIAN YAQIAN, V.O. RYZHIKOV. The Architecture of Ma Yansong: National Traditions and Artistic Trends of the Present

215 JING LIN, A.S. BUROVA, E.A. LAVRENTIEVA. The Object World in Children's Books in the Works of Chinese And Russian Artists

226 ZHAO LILE. New Year woodcut pictures of Zhuxian village: technical, technological and artistic features

Часть III. Изобразительное искусство: диалог времен, школ и направлений

236 К.Н. ГАВРИЛИН, ЛУ СЯОНАНЬ. Творчество Гелия Коржева и живопись нового Китая

241 ЧЖАН ЮН, А.В. ТРОЩИНСКАЯ. Анималистическое направление в классической живописи Китая: к вопросу о сложности разграничения жанров

246 СЮЙ СЯО. Образы цветов в пейзажах средневекового Китая и Европы эпохи Возрождения

254 С.Л. АРИСТОВА, ЛЯНЬ ВЭЙЕ. Морская школа живописи (Шанхай) конца XIX – начала XXI века: история и современность

262 В.М. ЗУБЕЦ. Строгановские традиции в китайский период творчества художника М.А. Кичигина

270 ЧАН ЖУЙ. Снежный пейзаж в творчестве китайских и российских художников

279 ХУАН ЮАНЬПЭН. Художественные произведения Чжун Ханя и образ реки Хуанхэ в его работах

291 ЛИ ЮАНЬ. Сравнительное исследование художественного стиля и художественного языка китайских и русских акварелей

299 Д.Ю. ПОЗДНЯКОВА. Определитель гор, деревьев, цветов и людей в книге «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» и изображения на японском фарфоре начала XX веке

309 ГО ЦЗИНЬЮЙ, И.Н. МИКЛУШЕВСКАЯ. Продолжение традиций русской академической школы в живописи современного Китая (на примере работ Сюй Минхуа и Лу Цинлуна)

316 ЛЮ ХАЙ. «На теплой земле» В.М. Сидорова и Ци Байши. Воспоминания ученика В.М. Сидорова

332 БАЙ ДЗЭКУНЬ. Ольга Розанова: цветопись сияющей вселенной. Заметки китайского художника

336 ЧЖАО ИТИН. Книжная графика Е Линфэна 1925–1935 гг.

343 ВАН АНЬЮЙ, А.В. ТРОЩИНСКАЯ. Стиль живописи и психологические аспекты творчества Чжу Да

350 ВАН КЭИН, В.Б. КОШАЕВ. Ядро развития инноваций в искусстве масляной живописи

355 Д.А. МАНЬШИНА, Е.В. ВИШНЕВСКАЯ. Образ и графика в иллюстрации народных сказок

362 МА ЦЗЫЮЕ. Влияние советской гравюры на развитие китайской гравюры

Part III. Fine Arts: a Dialogue of Times, Schools and Trends

236 K.N. GAVRILIN, LU XIAONAN. Creativity of Gely Korzhev and Painting of New China

241 ZHANG YONG, A.V. TROSCHINSKAYA. Animalistic Direction in Classical Painting of China: on the Question of the Complexity of Distinguishing Genres

246 XU XIAO. Images of Flowers in the Landscapes of Medieval China and Europe of the Renaissance

254 S.L. ARISTOVA, LYAN VEIE. Marine School of Painting (Shanghai) of the Late XIX – Early XXI Century: History and Modernity

262 V.M. ZUBETS. Stroganov Traditions in the Chinese Period of the Artist M.A. Kichigin

270 CHAN RUI. Snow Landscape in the Work of Chinese and Russian Artists

279 HUANG YUANPENG. Artistic Works of Zhong Han and the Image of the Yellow River in His Works

291 LI YUAN. Comparative Study of the Artistic Style and Artistic Language of Chinese and Russian Watercolors

299 D.Y. POZDNYAKOVA. Indefier of Montains, Trees, Flowers and People in The Book «A Word About Painting from a Garden with a Mustard Seed», and Images on Japanese Porcelain of the Early 20th Century

309 GUO JIN YU, I.N. MIKLUSHEVSKAIA. Continuation of the Traditions of the Russian Academic School in the Painting of Modern China (On the Example of the Works of Xu Minghua And Lu Qinglong)

316 LUI HAI. «On the Warm Earth» by V.M. Sidorov and Qi Baishi. Memoirs of A Student of V.M. Sidorov

332 BAI ZEKUN. Olga Rozanova: Color Painting of the Radiant Universe. Notes of a Chinese Artist

336 ZHAO YITING. Book Graphics by Ye Lingfeng 1925–1935

343 ANYU WANG, A.V. TROSCHINSKAYA. Zhu Da's Painting Style and Psychology of Creativity

350 WANG KEIN, V.B. KOSHAEV. The Core of Innovation in the Art of Oil Painting

355 D.A. MANSHINA, E.V. VISHNEVSKAYA. Image and Graphics in the Folk Tales Illustration

362 MA ZIYUE. The Influence of Soviet Engraving on the Development of Chinese Engraving

369 ЧЖАН ИНЬЕ. Искусство иллюстрирования современных детских книг Китая и России

377 ЛУН СИНЬЯН. О символическом языке и символизме в творчестве Карло Кривелли

383 ЛИ ЛИ. Христианское искусство в Китае

Часть IV. Декоративное искусство и дизайн: национальные культуры и региональные традиции. Проблемы визуальной идентичности

396 ЦЮ МУБИН. Погребальный инвентарь в эпоху Хань — лаковая утварь

403 СУНЬ ЦЗИН, М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ. Принципы украшения аристократических костюмов в Китае в XVIII веке

418 ЛУ ЧЖЭНЬ. Взаимодействие традиций орнамента народности Мяо и Хань

432 ЯНЬ ВЭНЬЮЙ. Вышивка Шу в традиционном китайском костюме

439 СУНЬ НА, Г.В. АЛЕКСЕЕВА. Обработка одежды из рыбьей кожи на территориях Китая и России по течению реки Амур

445 С.А. ШЕННИКОВ, И. И. ОРЛОВ, Е.Л. ЛАРСКИХ. От ремесла — к ювелирному делу. Из историографии российского ювелирного искусства

451 А.В. СИЛИНА. Деятельность педагогов и учеников витебского народного художественного училища в области художественной игрушки

459 СЕ ЦЗИСЯНЬ. Китайские фарфоровые музыкальные инструменты цзиндэчжэнь: этапы развития

465 ЧЖАН ЦЗЯНЬ. Традиции и инновации технологий берестяной культуры эвенков в дизайне современной туристической сувенирной продукции

478 ХУАН МЭН. Этнокультурная символика и эстетические особенности в графике китайской упаковки

487 ЦЮ ЦЯН. Элементы китайско-русской народной культуры в создании масляной живописи

492 ШЭНЬ И. Русский конструктивизм и элементы мировой практики визуального языка

Часть V. Новейшие технологии художественного творчества в культурном диалоге

496 СУНЬ ЦЗЯТУН. О форме выражения электронных пиксельных элементов в создании живописи. Сочетание виртуального и реального

369 ZHANG YINGYE. The Art of Illustration of Modern Children's Books in China and Russia

377 LONG XINYANG. On Symbolic Language and Symbolism in the Work of Carlo Crivelli

383 LI LI. Christian Art in China

Part IV. Decorative Arts and Design: National Cultures and Regional Traditions. Problems of Visual Identity

396 QIU MUBING. Burial Implements in the Han Dynasty — Lacquerware

403 SUN JING, M.T. MAISTROVSKAYA. Principles of Decorating Aristocratic Costumes in China in the 18th Century

418 LU ZHEN. Interaction of the Traditions of the Ornament of the Miao and Han People

432 YAN WENYU. Shu Embroidery in a Traditional Chinese Costume

439 SUN NA, G.V. ALEKSEEVA. Processing of Clothes from Fish Skin in the Territories of China and Russia Along the Amur River

445 S.A. SHENNIKOV, I.I. ORLOV, E.L. LARSKIKH. A Brief Historiography of the Problem of Jewelry Design of the 20th Century

451 A.V. SILINA. Activities of Teachers and Students of the the Vitebsk People's Art School in the Field of Art Toys

459 XIE JIXIAN. Research on Jingdezhen Porcelain Musical Instruments

465 ZHANG JIAN. Traditions and Innovations of the Technologies of the Birch Bark Culture of the Evenks in the Design of Modern Tourist Souvenirs

478 HUANG MENG. Ethno-Cultural Symbolism and Aesthetic Characteristics in Chinese Packaging Graphics

487 QIU QIANG. Elements of Chinese-Russian Folk Culture in the Creation of Oil Painting

492 SHEN YI. Russian constructivism and elements of the world practice of visual language

Part V. The Up-To-Date Technologies of Creative Work in the Cultural Dialogue

496 SUN JIATONG. On the form of Expression of Electronic Pixel Elements in the Creation of Painting. Combination of Virtual and Real

505 А.В. АРИСТОВ. Современные цифровые технологии в художественном проектировании

508 ВАНЬ ЦЗИНЬБО. Применение традиционных культурных элементов в современном арт-дизайне

518 К.Н. КЛИМОВ, М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ. Кинетическое мультимедиа «Balancity» в павильоне Германии на ЭКСПО в Шанхае

527 М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ, К.Н. КЛИМОВ. Национальный павильон Китая на ЭКСПО в Шанхае

539 Е.Р. ФАШАЯН. Виртуальный музей в практике музейно-выставочной деятельности России и Китая

549 ЧЖАН ЖУН. Развитие дизайнерских идей в книге под влиянием конструктивизма в период Китайской республики (1912–1949)

558 СУ ЦИНЬ. Колыбель китайских художников — Сунжуан

562 Т.А. САМСОНОВА, М.С. МИШИНА. Пластика образа в цифровых технологиях XXI века

571 ЯНЬ ЖУЙ. Современная китайская живопись в интернет-пространстве

580 ГЭ СЯОФАН. Использование мотивов и колорита традиционной китайской живописи в современном китайском фотоискусстве

588 ЧЖУ ЮЙВЭНЬ. Современная ландшафтная фотография России и Китая. Диалог воды и земли

594 ЧЖЭН ПИН, И.Н. МИКЛУШЕВСКАЯ. Абстракция в творчестве У Гуаньчжуна 1970–1990-х

505 A.V. ARISTOV. Modern Digital Technologies in Artisic Design

508 WAN JINBO. Application of Traditional Cultural Elements in Modern Art Design

518 K.N. KLIMOV, M.T. MAISTROVSKAYA. Kinetic Multimedia «Balancity» in the German Pavilion at the Shanghai EXPO

527 M.T. MAISTROVSKAYA, K.N. KLIMOV. China's National Pavilion at the Shanghai EXPO

539 E.R. FASHAYAN. Virtual Museum in the Practice of Museum and Exhibition Activities in Russia and China

549 ZHANG ZHONG. The Development of Design Ideas in the Book under the Influence of Constructivism During the Period of the Republic of China (1912–1949)

558 SU QIN. Cradle of Chinese Artists — Sunzhuang

562 T.A. SAMSONOVA, M.S. MISHINA. Plastics of the Image in Digital Technologies of the XXI Century

571 YAN RUI. Modern Chinese Painting Through Electronic Media

580 GE XIAOFANG. Using the Motifs and Colors of Traditional Chinese Painting in the Modern Chinese Photography

588 ZHU YUWEN. Modern Landscape Photography of Russia and China. Dialogue of Water and Land

594 ZHENG PING, I.N. MIKLUSHEVSKAIA. Abstraction in the work of Wu Guanzhong in the 1970s–1990s

С.В. КУРАСОВ
Доктор искусствоведения, Академик РАХ, профессор, ректор МГХПА им. С.Г.Строганова

S.V. KURASOV
Doctor of Arts, Full member of the Russian Academy of Arts, Professor, Rector of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

РОССИЯ–КИТАЙ. ДИАЛОГ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ

RUSSIA–CHINA. PLASTIC ARTS DIALOGUE

Автор анализирует направления и формы сотрудничества МГХПА им. С.Г.Строганова с художественными вузами Китая, дает краткую характеристику обсуждаемых на конференции проблем, знакомит со структурой издания.
Ключевые слова: Россия-Китай, диалог пластических искусств, МГХПА им. С.Г.Строганова, Китайская Академия Искусств в Ханчжоу

The author analyzes the directions and forms of cooperation between the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts and art universities in China, gives a brief description of the problems discussed at the conference, introduces the structure of the publication.
Keywords: Russia-China, dialogue of plastic arts, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts, Chinese Academy of Arts in Hangzhou

От лица Академии художеств и Строгановской академии приветствую участников конференции «Россия-Китай. Диалог пластических искусств». Сотрудничество художников России и Китая в области различных видов прикладного искусства, живописи и графики имеет давнюю историю. Достаточно упомянуть, что в коллекции Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства Академии имени Строганова хранятся коллекционные образцы китайского фарфора династии Цин, изделия из металла, образцы графического искусства. Традицию обучения реалистической живописи, проведения совместных пленеров и живописных мастерских советских художников 1950-х годов Валентина Сидорова и Константина Максимова активно продолжает уже в XXI веке в своих творческих командировках непревзойденный мастер пленерной живописи академик, профессор Строгановской академии Е.В.Ромашко.

Задумывая нынешнюю конференцию и проводя ее в этот непростой для всего мира период, мы стремились предоставить открытую площадку для обмена информацией и точками зрения на характер диалога в сфере изобразительного искусства, дизайна, архитектуры, декоративного искусства. Как видим из названий выступлений, направления диалога охватывают внушительный список: образование и систему миропонимания, новые технологии, ремесло, концепции современного искусства, проведение совместных проектов — как выставочных, так и научно-исследовательских.

В настоящее время в стенах Строгановской академии обучается более 50 аспирантов из Китайской народной республики. На наше предложение об участии откликнулись молодые ученые из Дальневосточного федерального университета и Владивостокского государственного университета экономики и сервиса, Санкт-Петербургского университета промышленных технологий и дизайна, Академии бизнеса Тольятти, Чжанцзянского педагогического университета и Китайской центральной академии изящных искусств, Липецкого государственного технического университета и целого ряда других учебных заведений России.

Почвой для совместного изучения становятся национальные культуры и проблемы культурной идентичности, специфика развития канонических культур и колыбельных цивилизаций, генезис изобразительного искусства, архитектуры и дизайна, народное искусство. Для Строгановской Академии сотрудничество с исследователями из Китая, художниками, учебными заведениям обретает стратегический характер. В связи с открытием в Музее дизайна при Китайской Академии Искусств в Ханчжоу масштабной выставки из истории отечественного дизайна, в создании которой принимала участие и Академия имени Строганова, было подписано соглашение о взаимном сотрудничестве. Мы можем многому поучиться друг у друга, обнаружить параллели в общемировых и национальных линиях развития живописного творчества, стилевых направлениях графического дизайна,

Занимаясь исследование искусства Тибета, я обратил внимание на отражение культуры этого региона в публикациях на протяжении нескольких столетий. От чисто информационных отчетов путешественники, исследователи близлежащих стран переходили к выяснению внутренней логики развития культуры, символизма культурных образов и их влияния на соседние регионы, перетекания и трансформацию религиозно-философских идей. Искусство в этой связи и становилось тем самым универсальным кодом диалога и кодом сохранения информации о мироустройстве, включая и структуры сознания и проекции этих структур на окружающий мир. Код искусства универсален не только в межкультурном общении, но в вопросах синтеза и взаимодействия искусств. Межкультурный диалог, исследование традиционных культур может сегодня помочь понять и объективно оценить происходящее в мире, в том числе и в сфере культуры, искусства, проектной деятельности и сохранить гуманистические основы человеческой цивилизации.

Тема взаимовлияния и культурного переноса идей, традиций, стилевых направлений становится популярной в работах исследователей многих стран, как своеобразный противовес идеям построения «глобальной» истории искусства. При этом, в процессе ассимиляции творческих идей, художественных направлений исследователи выделяют определенные этапы: приятие, усвоение, перевод на привычной для той или иной национальной или региональной визуальной культуры язык, интерпретацию. Эти этапы можно заметить и в представленных в сборнике отдельных исследованиях. В чем-то этот процесс аналогичен обучению. С той лишь разницей, что результат интерпретации может вывести на новые решения и оригинальные произведения.

Заявленная проблема межкультурного диалога в пластических искусствах включает исследование не только процессов взаимного влияния национальных культур, регионов, этнических общностей в сфере художественного творчества, формирования предметно-пространственной среды, но и взаимодействие культурно-исторических эпох, стилей и стилевых направлений. Особое внимание планируется уделить современному прочтение многовековой истории художественной культуры в рамках музейно-выставочной, кураторской и образовательной деятельности, включая и художественно-промышленное образование.

Частью современного диалога культур России и Китая становится введение в современный научный оборот неизвестных ранее памятников истории искусства обоих стран, анализ современных тенденций в развитии пластических искусств, изучение перекрестного взаимодействия различных видов и жанров искусства и проектно-художественного творчества.

В связи с наметившимися актуальными тематическими блоками, отражающими контакты культур в области художественного образования и изучения истории искусства, влиянием современных технологий на художественный процесс, новыми тенденциями в области взаимодействия и синтеза искусств, сохранение культурной идентичности и региональных традиций — были обозначены тематические блоки и секции конференции:

— Диалог искусств и культур во времени, пространстве и художественном образовании;
— Предметно-пространственная среда: проблемы взаимодействия культур и синтез искусств;
— Изобразительное искусство: диалог времен, школ и направлений;
— Декоративное искусство и дизайн: национальные культуры и региональные традиции. Проблемы визуальной идентичности;
— Новейшие технологии художественного творчества в культурном диалоге.

Диалог в сфере пластических искусств — это не просто обмен информацией. Это еще и канал коммуникации, это инструмент сохранения достижений, способ познания как собственной культуры, так и культуры соседнего региона.

Диалог исследователей, представленный в нынешнем сборнике, поможет зафиксировать это сегодняшнее состояние взаимопонимания культур, взаимодействия исторических эпох, различных видов и жанров искусства.



ЧАСТЬ I
ДИАЛОГ ИСКУССТВ И КУЛЬТУР ВО ВРЕМЕНИ, ПРОСТРАНСТВЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

PART I
DIALOGUE OF ARTS AND CULTURES IN TIME, SPACE AND ART EDUCATION

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ
Доктор искусствоведения, профессор, МГХПА им. С.Г.Строганова

ЗОИ ЧЖАН (ЧЖАН ЧУНЬЯН)
Доктор, зам. директора и зав. отделом исследований Китайского музея дизайна, Ханчжоу

A.N. LAVRENTIEV
Doctor of Art History, Professor of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ZOE ZHANG (ZHANG CHUNYAN)
Dr., Assistant Director and Head of Research, China Design Museum at the China Academy of Art, Hangzhou

ВЫСТАВКА РОССИЙСКОГО ДИЗАЙНА В КИТАЙСКОМ МУЗЕЕ ДИЗАЙНА: ДИАЛОГ ПРОЕКТНОГО ТВОРЧЕСТВА

EXHIBITION OF RUSSIAN DESIGN AT THE CHINESE DESIGN MUSEUM: CREATIVE DIALOGUE

В статье рассматривается опыт сотрудничества двух близких по профилю вузов — МГХПА им. С.Г.Строганова и Китайской Академии Искусств в Ханчжоу, Китай. Одной из тем сотрудничества стала подготовка выставки российского дизайна в Китайском музее дизайна при Китайской Академии Искусств. Художественный опыт русского авангарда как один из ключевых элементов визуальной культуры XX века, востребованный в настоящее время в Китае, способствует творческому взаимопониманию. Общей площадкой для выстраивании отношений стала проектная культура дизайна, позволяющих двум школам активно взаимодействовать в области художественно-промышленного и дизайнерского образования.

Ключевые слова: проектная культура, история дизайна, русский авангард, МГХПА им. С.Г.Строганова, Академия искусств Китая, Китайский музей дизайна, Ханчжоу.

The article examines the cooperation experience between the two relative educational institutions: the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy) and the Chinese Academy of Arts (CAA) in Hangzhou, China. One of the points of cooperation was the preparation of the exhibition of Russian design at the Chinese Design Museum (CDM) at the CAA. The artistic experience of the Russian avant-garde art as one of the key elements of the visual culture of the twentieth century, which is becoming popular in China, provides the interaction basis. Design culture plays the role of the common platform for creative activity in the field of art-industrial and design education.

Keywords: design culture, history of design, Russian avant-gard, design history, The Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy), Chinese Academy of Arts, China design Museum, Hangzhou.

17 марта 2022 года в Китайском музее дизайна [1] открылась выставка, посвященная истории Российского дизайна с 1917 до 1990-х годов. Девиз и название выставки, предложенные ее куратором архитектором Андреем Черниховым «Мы новый мир построим» (в первом интернациональном варианте «LIVE THE FUTURE») определили эмоциональный образ и принцип отбора экспонатов: новации, изобретения, открытия на ниве дизайна и архитектуры.

Выставка уникальна по нескольким причинам.

Во-первых, обстоятельствами своего рождения. Подготовка началась еще в 2020 году, когда в ходе визита в Россию группы сотрудников Музея дизайна при Китайской академии искусств во главе с Зои Чжан, советником директора музея, состоялось первое знакомство китайских коллег с рядом художественных институций в России: Академией художеств, ГТГ, Строгановской академией, московскими музеями и собраниями. Подобная выставка виделась как художественное событие, предполагалось раскрыть художественные истоки дизайна, показать влияние авангардного периода на возникновение проектной составляющей профессии, конструктивных тенденций, определивших специфику воплощения общемировых тенденций функционализма.

В течение прошедших лет концепция выставки постоянно уточнялась. Важным этапом стало согласие профессора МАРХИ, руководителя фонда Якова Чернихова, Андрея Александровича Чернихова стать куратором выставки, то есть, фактически, впервые собрать представительную коллекцию объектов, макетов, проектов и документов почти вековой истории российского дизайна.

Вторая особенность выставки — в самом процессе подготовки. Несмотря на условия пандемии, коллективы с русской и китайской стороны проводили регулярные встречи на дистанционной платформе, обсуждая материал. Каждый этап проходил утверждение в форме он-лайн конференции с привлечением экспертов как со стороны России, так и Китая. Экспертами на первом этапе стали Ю.В.Назаров (профессор, Президент Национальной академии дизайна), профессор Е.Б.Корягин (историк дизайна, Атланта, США), профессор Д.А.Азрикан (дизайнер, Иллинойс, США), С.Хельмянов (зав. кафедрой промышленного дизайна СПбГХПА им. А.Л.Штиглица), Н.Васильев (историк архитектуры и дизайна, куратор). В первой конференции по обсуждению концепции выставки в марте 2021 г. с китайской стороны участвовали: Би Сюэфэн (Bi Xuefeng) — декан Школы дизайна Китайской Академии Искусств (CAA); Хан Сюй (Han Xu) — профессор, проректор Китайской Академии Искусств (CAA); Шао Дачжень (Shao Dazhen) — профессор Центральной академии изящных искусств, научный руководитель, декан Научно-исследовательского института изящных искусств Китайской национальной академии живописи, в 1955–1960 учился на художественном факультете Ленинградской академии художеств им. И.Репина; Си Цзинжи (Xi Jingzhi) — профессор и докторант исторического факультета Центральной академии искусства и дизайна, занимала должность директора, в 1955 поступила на факультет теории и истории искусств Ленинградской академии художеств им. И.Репина; Шэн Чжихуа (Sheng Zhihua) — историк, профессор исторического факультета Восточно-Китайского педагогического университета, директор Международного центра истории холодной войны Восточно-Китайского педагогического университета; Юй Жуньшэн (Yu Runsheng) — доцент Центральной Академии художеств, основное направление исследований — история русского искусства; Цю Юньхуа (Qiu Yunhua) — профессор и научный руководитель Школы литературы Столичного педагогического университета, директор Китайско-русской ассоциации литературных исследований; Лю Инькуй (Liu Yinkui) — доцент литературной школы Столичного Педагогического Университета; Ли Ли (Li Li) —представитель Центра образования, науки и культуры по России.

Заказчик, в данном случае, музей в Ханчжоу, предлагал свое видение. Окончательный вариант стал результатом совместных усилий. И финальный состав и концепция сформировались уже при привязке к трем конкретным пространствам музея и планировании маршрута посетителей. В своем видении русского и советского дизайна ректор Китайской Академии Искусств профессор Гао Шимин (Gao Shiming) отметил три момента: революционность искусссства и представлений о будущем; дизайн как духовное наполнение строительства нового мира средствами технологии и социальной революции, где искусство

заново переосмысливает себя; истоки современного дизайна как продолжение проектной основы искусства советского авангарда [2].

Третий фактор, определивший специфику выставки – активное подключение коллег из Китайской Академии Искусств в Ханчжоу к проектированию экспозиции. Именно в проекте экспозиции, стендов, освещения, сопроводительной графики проходил активный диалог искусств, диалог методов, дизайнерски-экспозиционное прочтение истории российского дизайна.

Выставка организована в рамках соглашения о Продлении Договора о добрососедстве, дружбе и сотрудничестве между КНР и РФ, подписанного в 2021 г. и включающего соглашения в области культуры и образования, подписанные также Министерством науки и образования РФ и Министерством образования КНР. Со стороны Строгановской академии выставка проходит в рамках подписанного между двумя академиями соглашения о сотрудничестве.

Одним из центральных ее экспонатов стал восстановленный кафедрой Дизайна мебели МГХПА им. С.Г.Строганова под руководством К.Н.Чебурашкина Рабочий клуб Александра Родченко, спроектированный еще в 1925 году для международной выставки декоративного искусства в Париже. Реконструкция отличается (от сделанных ранее) вниманием к технологической составляющей, тщательной проверкой геометрических размеров, уточнением цветовой гаммы при помощи цифровых технологий (речь идет об оттенках и качестве основных цветов: красного, черного и серого).

Смысл включения полноразмерной реконструкции в структуру ретроспективной выставки виделся не только в историко-культурном значении этого проекта, его системной привлекательности, позволяющей ввести в его структуру и документальные фотографии эпохи, и плакаты, и обложки книг 1920-х годов. Интерьерьер клуба позволял показать идеальный проектный образ среды будущего, к чему обязывало и название.

Однако, в ситуации смены культурных парадигм, перехода от цифровой — к постцифровой культуре, специфики проектно-художестенного образования как в Китае, так и России, оборудование клуба (стол читальни и для раоты, информационная витрина, демонстрационная книжная полка, шахматный столик) обретает и новый смысл. Клуб начинает восприниматься как проект коллективного рабочего пространства, пригодного для различных видов деятельности, как модель организации профессионального сообщества, своеобразный «коворкинг». В Москве меблировка клуба используется в Строгановской академии для организации раббочего пространства кафедры дизайна мебели. Также этот интерьер воспринимается и в Китае — как символ коллективной деятельности.

Более года шла подготовка и консультации по поводу подбора экспонатов. Дизайн и Архитектура — одна из сквозных тем. Куратор выставки — профессор МАРХИ Андрей Чернихов, организационную поддержку оказало Министерство Культуры РФ, а Музей Архитектуры предоставил знаковые проекты из своей коллекции.

Дизайн и образование — другая тема, важная для музея и Китайской Академии Искусств, поскольку здесь, как и в Строгановке, учатся художники и дизайнеры различных специализаций, и эта выставка превратилась в наглядное пособие по работе с формой, цветом, пространством. Среди экспонатов есть и модели пропедевтических упражнений ВХУТЕМАСа 1920-х годов, реконструированные студентами кафедры «Дизайн среды» Строгановки.

Три зала музея демонстрируют последовательно три крупных исторических этапа: «Новое», 1918–1933: «город будущего», «новый человек», конструктивизм, основание школы дизайна в СССР; «Все выше», 1933–1955: инженерный дизайн в авиации и транспорте, интеграция с архитектурой, агитация и пропаганда, «витрина страны Советов»; «Первые», 1960–1970: период оттепели, советский модернизм и футурология, космос, дизайн в государственной системе и создание Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики.

Зачастую, такие объекты научно-технического творчества, как искуственные спутники Земли, луноход, интерьеры орбитальных станций, если и показывались, то вне контекста истории дизайна. На выставке в документах и моделях представлена также и деятельность КБ Ростислава Алексеева из Нижнего Новгорода: от пассажирских судов типа «Ракеты» на подводных крыльях до экранопланов. Что спустя полвека воспринимается как инновационные и проекты индустриального дизайна.

При отборе экспонатов учитывался и вклад в развитие дизайна этого времени китайской стороны. Интересные параллели возникали в период авангарда, когда деятели культуры Китая, поэты и художники в 1920–1930-е годы осваивали геометрическую стилистику конструктивизма. Методическим изданиям ВНИИТЭ 1960–1970-х годов соотвествовали и аналогичные исследования теории дизайнерского формообразования в Китае.

Образ экспозиции позволил представить единое пространство истории российского дизайеа в единстве графики, экспозиции, архитектурного пространства и световой драматургии. Авторы экспозиции — преподаватели Китайской Академии — максимально использовали авангардный пластический ключ в графике, дизайне стендов и освещении.

По каждой составной выставки был подготовлен собственный проект. Дизайн пространства — студия MIG. проект освещения, стенды и универсальные модульные элементов выставочного оборудования выполнеы под руководством Ху Фан (Hu Fang), группой У Вэйчена

(Wu Weichen) разработана айдентика выставки (плакаты, реклама, информационные материалы), созданием светового дизайна руководил Пан Цзин (Pan Jin).

Очередную международную творческую проектную мастерскую Playshop [3] в Китайской академией искусств (CAA) в Ханчжоу в июне 2022 г. можно считать своеобразным продолжением выставки, поскольку в ее проведении участвуют и педагоги из России, из МГХПА им. С.Г.Строганова. В дистанционном формате возникает новый тип занятий, третьего креативного семестра: комбинация лекций и практического проектного семинара.

Дисциплины разделяются на три уровня:

— Иллюзии (рассчитано на студентов первых курсов); поиск символики и значения, воплощение представлений в каком-либо материале, коллективный проектный процесс происходит в ходе «мозгового штурма», своеобразной проектной игры.

— Гипотезы (студенты средних курсов); формирование проектного прогноза, выработка идеи, выбор эмоциональных инструментов.

— Манифесты (студенты старших курсов); создание тенденции, тренда.

У каждой группы — два преподавателя, один зарубежный, второй — китайский. Проекты выполняются мини-группами по три-пять человек.

Финальная задача китайских студентов: создать проект (предмет и т.п.) и представить его на финальной выставке.

Со стороны Строгановской академии в этом проекте участвуют несколько преподавателей: кафедра дизайна средств транспорта — Якименко А.В.; дизайн мебели — Чебурашкин К.Н., дизайн текстиля — Кельцына А.В., коммуникативный дизайн — Лаврентьева Е.А.

Подобная работа нуждается не только в некоем общем визуальном опыте, опыте понимания общей для многих стран истории мирового дизайна, ключевых этапах этой истории в XIX–XXI веке. В трактовке этой истории русский авангард занял прочное место как период, определивший не только визуальную культуру, но и философию и подход к образованию. Вместе с немецким Баухаузом этот период дал принципиальное открытие — двухуровневую систему профессионального образования через знакомство с элементами художественной и проектной культуры. Пропедевтические курсы как тренировка изобретательности, комбинационных навыков, графического мастерства, пространственного воображения стали общепринятой стартовой площадкой для образования в области архитектуры и дизайна во всем мире. Следующие периоды советского дизайна, представленные на выставке, также демонстрируют оригинальную версию отечественного дизайна в системе мирового опыта.

Оценки, позиционирование этого опыта становится актуальной задачей для формирования платформы профессионального проектно-

художественного диалога.

Для дизайна текстиля такой общей платформой стало понимание орнамента, его истории и технологий. Анастасия Кельцына (преподаватель кафедры «Дизайн текстиля») первую неделю посвятила происхождению стилевых направлений и трендов в текстильном дизайне, а последующие — проектированию текстильных орнаментов на основе универсальных законов разработки паттернов. Мотивом для построения компьютерных орнаментальных структур стала имитация вышивки. От знакомства с профилем текстильного дизайна — к созданию современных цифровых модификаций традиционного орнамента.

Канвой для заданий по графическому дизайну по предложению профессора Ченгченга (Китайская Академия Искусств) стал роман «Педро Парамо» мексиканского писателя Хуана Рульпо, написанный в 1955 г. в стиле «магического реализма». Цель — поиск визуального нарратива, сценарной подоплеки графических комплексов. Эту линию графического повествования Екатерина Лаврентьева (доцент кафедры «Коммуникативный дизайн») раскрывает на примерах футуристической книги, затем деткой книжки-картинки, фотокниги, а завершением становится проект авторской книги художника. Сама ситуация необычна: международная школа-мастерская дизайна в Китае, проводится по теме графического дизайна руководителями из России и Китая, используя визуальный материал и проектный опыт русского авангарда, применяя механику визуального нарратива книги мексиканского писателя. Цифровые формы коммуникации позволяют проводить и реализовывать подобные проекты в режиме реального времени.

Еще одной актуальной задачей диалога в сфере дизайна становится синхронизация понятий и категорий, которые используются для описания проектной деятельности, методики, жанровой структуры. Процесс этот двухсторонний, требует знакомства и синхронизации перевода определений и всего научного аппарата.

Весь этот опыт — и выставка, и ее подготовка, и проходящие мастер-классы — часть процесса непрекращающегося диалога культур, проектных идей, дизайнов, различных проектных концепций.

Примечания:

1. О Китайском Музее Дизайна см. статью Зои Чанг в сборнике международной научной конференции «Архитектура и дизайн в цифровую эпоху»: Зои Чжан (Чжан Чуньянь). Китайский музей дизайна при Китайской Академии искусств, Ханчжоу. Музей дизайна как творческий и образовательный центр цифровой эпохи. — В сб. Архитектура и дизайн в цифровую эпоху. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, МАРХИ, РАХ, 2021. — 554 с. С. 82–86.

2. Материал презентации к обсуждению проекта 02.10.2021 (на англ. языке, перев. авторов).

3. PLAYSHOP manual. Catalogue. — The China Academy of Art, Description on The International Collaborative Curriculum in Design by Collaborative Curriculum in Design by CAA School of Design and Innovation. 2022.

М.А. БУРГАНОВА

Доктор искусствоведения, профессор, действительный член Российской академии художества, зав. кафедрой «Монументально-декоративная скульптура» МГХПА им. С.Г. Строганова

M.A. BURGANOVA

Full Member of the Russian Academy of Arts, Doctor of Arts, Professor, Head of the department of Monumental-decorative Sculpture of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

РОССИЯ И КИТАЙ. ДИАЛОГ В РАМКАХ ВЫСШЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

RUSSIA AND CHINA. DIALOGUE WITHIN THE FRAMEWORK OF HIGHER ART EDUCATION

Статья посвящена вопросам творческого диалога России и Китая в контексте формирования высшего художественного образования. Автор рассматривает тему в исторической перспективе. Автор полагает, что в основе фундамента китайской системы художественного образования заложен синтез китайской системы обучения и модели преподавания и творческого метода и опыта российской художественной школы. Автор описывает личный опыт преподавания в Академии художеств Гуаньчжоу и считает, что с точки зрения международного обмена в области художественного образования и с точки зрения творческих связей между Россией и Китаем этот проект имеет большие перспективы и значение.

Ключевые слова: художественное образование, диалог России и Китая, Строгановское училище, МГХПА им. С.Г. Строганова, Академия художеств Гуаньчжоу.

The article is devoted to the issues of creative dialogue between Russia and China in the context of higher art education. The author examines the topic from a historical point of view. The author believes that the Chinese art education system is based on the synthesis of the Chinese teaching system and the teaching model and creative experience of the Russian art school. The author believes that this project has great prospects and significance.

Keywords: art education, dialogue between Russia and China, Stroganov School, Moscow State Art Academy named after S.G. Stroganov, Guangzhou Academy of Arts.

На современном этапе вновь стал актуальным творческий диалог России и Китая в рамках художественного образования. Это особенно ощутимо в последние годы, когда поток китайских студентов в российские художественные вузы значительно возрос. Большинство китайских студентов выбирают МГХПА им. С.Г. Строганова, Санкт-Петербургскую академию художеств, МГАХИ им. В.И. Сурикова и другие творческие вузы России.

Этот выбор будущих художников в определенном смысле продолжает давнюю традицию и отражает более чем столетний творческий и образовательный диалог между Россией и Китаем. Еще до непосредственных педагогических контактов, которые принесли в художественную жизнь Китая новый творческий метод и пластический язык, знакомство с русским искусством в Поднебесной уже в первой четверти XX века началось с общения китайцев с миссионерами и русскими эмигрантами, посещения художественных выставок, занятий в студиях, знакомства с художественной периодикой. Именно тогда благодаря художникам-эмигрантам, художникам-исследователям Востока, которые заняли активную культурно-общественную позицию, началось распространение творческого метода русского искусства. Формально они не ставили перед собой педагогических целей. Но выставки, творческие проекты, русские художественные студии и кружки в среде русской эмиграции несомненно популяризировали русское искусство.

Строгановцы принимали самое деятельное участие в формировании русско-китайских культурных связей. В 1916 года преподаватель Строгановского училища Иван Леонидович Калмыков был командирован училищем в Юго-Восточную Азию. Целью командировки было формирование коллекций искусства Востока для Музея училища. Во время пребывания в Китае Калмыков с большим успехом провел выставки своих живописных произведений в Харбине (1916–1917) и Шанхае (1918) [1].

Также в пример можно привести популярную в 1920–30-е годы студию «Лотос», основанную в Харбине выпускником Строгановки М.Я. Кичигиным. Здесь живописи маслом, станковой скульптуре, теории



Рис. 1. Российские и китайские студенты — дипломники-2022 кафедры Монументально-декоративная скульптура

архитектуры обучались и европейцы, и китайцы [2]. Кроме этого, на основе творческих методов русской художественной школы работало художественное училище в Тяньцзыне, директором которого был Н.С. Задорожный. Идею Абрамцовских мастерских претворили на базе Харбинских ремесленных курсов В.П. Козлов и Н.А. Вишневский, большой популярностью пользовалась Студия масляной живописи, архитектуры и прикладного искусства В.А. Засыпкина [3].

В крупных городах Китая издавались периодические художественные издания: газета «Рассвет» (Шанхай), журнал «Белый свет» (Шанхай), журнал «Маяк» (Тяньцзын), а также каталоги выставок русского искусства.

Большую роль в творческом диалоге России и Китая сыграла активная выставочная деятельность российских художников. На выставках демонстрировались не только произведения, созданные в Китае, но и работы, привезенные эмигрантами из России: пейзажи И. Шишкина, В. Поленова, композиции К. Коровина, А. Бенуа, Н. Самокиша и др.

Этот вклад русской эмиграции в художественное пространство Китая, а также активная поддержка советского искусства выдающимися деятелями китайскими культуры Лу Синем, Сюй Бэйхуном, Ху Маном сформировали позитивное и доброжелательное отношение к русскому искусству.

Русско-китайский культурный и образовательный диалог продолжился в контексте программы КПК «Учиться у СССР», в рамках которой китайские студенты обучались в художественных вузах Ленинграда и Москвы. Вернувшись в Китай, они были назначены на ключевые позиции в китайских образовательных художественных учреждениях. Также не без оснований считается, что в 1950–1960-х гг. в Китае изобразительное искусство стало развиваться, в том числе благодаря приглашению в страну советских художников-педагогов К.М. Максимова, Н.Н. Клиндухова.

Особо хочу привлечь внимание к обучению скульптуре. Среди студентов, обучавшихся в Советском Союзе, такие известные художники, как Цянь Шаоу и Донг Дзужи, Ван Кецин, Цао Чуньшэн и Стюарт Чжао; Цянь Шаоу и Донг Дзужи — ученики Михаила Аркадьевича

Керзина, трое Цао Чуншен, Сита Чжаогуан, Ван Кецин — ученики Михаила Константиновича Аникушина. Они имели непосредственный контакт с ведущими скульпторами, получали систематическое и полноценное образование в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина на факультете скульптуры [4]. Все они принесли в Китай подлинную модель образования советской скульптуры.

Учебный курс по скульптуре под руководством Н.Н. Клиндухова по заказу Министерства культуры Китая был основан в марте 1956 года в Центральном художественном институте в Пекине и продолжался до конца июня 1958 года. Главная задача курса заключалась в том, чтобы обучить педагогов скульптуры для высших художественных школ. Студентов на конкурсной основе выбирали из молодых преподавателей и аспирантов из центральных и региональных академий изобразительных искусств. Учащиеся были освобождены от своей обычной работы (производства) для обучения. Учителям оплачивали их степени как за магистратуру. Конкурсные испытания затрагивали различные тематики: портрет, бюст, скульптура из глины. Помимо художественных навыков проверялось идеологическое воспитание. Участниками учебного курса скульптуры являлись в основном учителя, выпускники или скульпторы, имеющие некоторые достижения в академиях искусств крупных культурных центров Китая. После обучения они, как правило, возвращались к своим первоначальным местам работы. Также часть студентов, закончивших курсы в Китае по обучению скульптуре, направлялись в региональные учебные заведения, распространяя опыт и стиль советской скульптуры по всей стране.

Необходимо отметить, что дисциплина «скульптура» в системе китайского высшего художественного образования появилась сравнительно недавно — в 1928 году, когда в Ханчжоу была основана Китайская государственная академия изящных искусств. У истоков Академии стоял выдающийся просветитель Цай Юаньпэй [5], занимавший до этого пост ректора Пекинского университета. Цай Юаньпэй последовательно проводил политику объединения восточной и западной систем образования. Это нашло отражение и в реформах, коснувшихся системы художественного обучения. Часть студентов Академии была отправлена для обучения заграницу. Студентов, отправленных изучать европейскую скульптуру, было немного. Вернувшись, они смогли точно ответить на поставленную задачу — преподавать скульптуру в рамках общеевропейской культурной традиции и организовывать отделения скульптуры в средних и высших художественных заведениях. Художественный опыт, модель преподавания, творческий метод Европы и Советского Союза — вот то новое, что привнесли в основу китайской системы художественного образования Китая вернувшиеся студенты.

Реформа художественного образования была проведена на государственном уровне с широким размахом. В китайские художественные вузы был внедрен единый государственный стандарт образования, учебные планы основывались на советской программе. Основой стали методические разработки и учебные программы факультета скульптуры Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. На их основе был создан учебный план для Центральной академии изящных искусств и для других академий изящных искусств Китая.

Можно без преувеличения сказать, что в результате этой стратегии художественное образование в Китае в XX века стало воплощением соединения в области культуры, искусства и образования особенностей и традиций Востока и Запада. Именно на этой платформе выстроена модель художественного образования в Академии художеств Гуанчжоу, в которой учатся 9000 студентов.

Представлю свой личный опыт. В первом семестре 2019/2020 учебного года по приглашению Академии художеств Гуаньчжоу я приехала в Китай для преподавания практического и теоретического курсов по искусству скульптуры для студентов 5 курса, а также публичной лекции «Скульптура: настоящее и будущее» для студентов всех факультетов академии. Этот опыт еще предстоит осмыслить и с точки зрения международного обмена в области художественного образования, и с точки зрения творческих связей между Россий и Китаем. Во всех случаях этот опыт, несомненно, положительный, он раскрывает новые возможности для культурного диалога и обмена методами в области преподавания скульптуры.

Среди различных факультетов Академии — департамент скульптуры выделяется даже визуально. Вокруг знания, где он расположен, установлены многочисленные скульптуры внушительных размеров, созданные учениками и выпускниками Академии. Статуи и скульптурные композиции также украшают парки окружающие весь комплекс зданий.

Факультет скульптуры в настоящий момент объединяет три направления, которые обозначены как отделение фигуративной скульптуры, отделение экспериментальной скульптуры и отделение публичного искусства и ленд-арта. Считается, что методика образования выстроена Департаментом скульптуры таким образом, что в процессе обучения уделяется равное внимание академическим дисциплинам, делающим большой акцент на реалистическое искусство; знаниям современного искусства и развитию концептуального мышления; практическим навыкам и технологиям в работе со скульптурными

материалами. Сегодня на кафедре скульптуры преподают более 20 преподавателей, имеющих разные категории: ассистенты, преподаватели, доценты, доктора, статусы которых различаются по трем степеням. Это команда высоких профессионалов. Интересно, что среди вступительных испытаний нет экзамена по скульптуре — только академический рисунок. Рисуют портрет с натуры в течение трех часов [6].

Студентам предоставлены огромные мастерские и аудитории для работы. Например, мастерская, где я вела практические занятия для студентов 5 курса, по величине скорее походила на огромный самолетный ангар с большой высотой. На ярусах-этажах по периметру аудитории располагается методический фонд кафедры, а весь внутренний объем помещения предоставлен студентам. Каждый из них сам оборудовал свое рабочее место, отгородившись легкими ширмами или планшетами, на которых было прикреплено множество распечаток анатомических таблиц и фотографий моделей.

Со студентами 5 курса я провела занятия по созданию памятника. На занятиях постоянно находился руководитель этого курса ведущий педагог Хуан Бинъи (Huang Bingyi) — замечательный скульптор и человек. Он сам бывший выпускник Академии, его сразу после завершения обучения пригласили преподавать академические дисциплины и композицию в родном вузе.

Темой моего курса было создание памятника. В процессе работы студентами были освоены базовые особенности и специфика композиции монументальной и декоративной скульптуры, связанной с архитектурой. Важной составляющей курса было формирование у учащихся навыков ведения проектной работы, включая сбор материала, оценку архитектурной среды, масштабов монументально-декоративной пластики в контексте заданной архитектурной среды, создание концепции монументально-декоративной скульптуры (пластика, композиция, формообразование). Все то, что входит в программу курса Монументально-декоративной скульптуры МГХПА им. С.Г. Строганова. Часть задания была освоена дистанционно. Все студенты собрали исторический материал, сделали ряд фотографий архитектурного пространства, в среде которого предполагалось разместить памятник. Формирование у студентов навыков создания монументально-декоративной пластики в соответствии с заданным пространством — одна из главных задач курса.

В процессе практической работы сначала обсуждались основные положения искусства скульптуры, чтобы можно прийти к общим положениям. Например, в процессе обсуждения видов скульптуры (круглая скульптура и рельеф) ряд студентов выразили желание создать монументальную композицию в рельефе. Поскольку курс был

довольно обширный, было принято решение предложить группам студентов создать проекты памятников в контексте различных типов скульптуры. Таким образом, на практике в группе были освоены такие типы монументальной скульптуры, как бюст, памятник, многофигурная композиция, мемориал и др.

В результате этого образовательного курса студентам были изучены принципы формообразования монументально-декоративной скульптуры и освоены принципы создания монументально-декоративной скульптуры в синтезе с архитектурой. Большое внимание во время создания композиций уделялось принципам сомасштабности композиций монументально-декоративной скульптуры человека и окружающей среде.

Сейгодня культурный диалог России и Китая на базе образовательных программ творческих вузов продолжается. Ведущую роль в нем играет Строгановская академия, на разных факультетах которой обучаются много китайских студентов и аспирантов.

Активно идет обмен выставками выдающихся мастеров искусства. Публикуются совместные каталоги. Продолжается педагогическая деятельность, направленная на обмен опытом, распространение творческих методов русской художественной школы.

Примечания:

1. «Калмыков устроил выставку своих работ в шикарном Палас Отеле, находящимся в престижном месте города на пересечении Набережной (Банда) и Нанкин Лу. <…> Выставка привлекла большое количество посетителей и имела небывалый размах по количеству проданных картин. Их сумма составляла 26 000 долларов». См.: Шаронова В.Г. Русские художники в Шанхае в годы «Белой эмиграции» // Русское зарубежье. – 2013. – С. 238.

2. «М.Я. Кичигин в 1920-е годы создал в Харбине художественную студию "Лотос". Она находилась на верхнем этаже "Дворца Мееровича" около Свято-Николаевской церкви. Это была универсальная художественная студия, в которой проводились занятия масляной живописью, скульптурой, музыкой (рояль, скрипка), декламацией, пантомимой и историей искусства. Курс масляной живописи вел М.Я. Кичигин; курс скульптуры — А. Каменский, который после окончания Московского училища живописи и архитектуры уехал в Париж и учился у Родена; музыке учила К.А. Лазарева, внучка известного коллекционера П.М. Третьякова.

По воспоминаниям В.Е. Кузнецовой-Кичигиной, в студии "Лотос" занимались не только русские учащиеся, но и другие европейцы и китайцы». Цит. по: Чэнь Вэньхуа. Коммуникативная деятельность русских художников-эмигрантов в Китае в первой трети XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2006.

3. Хисамутдинов А.А. Русские художники в Китае // Культурное наследие России. — 2016. — № 3. — С. 66–71.

4. Среди преподавателей китайских студентов были выдающиеся советские скульпторы Михаил Аркадьевич Керзин — выпускник Петербургской Академии художеств класса Р.К. Залемана; Михаил Константинович Аникушин — выпускник Института живописи, скульптуры и архитектуры класса В.А. Синайского и А.Т. Матвеева, академик АХ СССР; Николай Николаевич

Клиндухов — выпускник, а позже декан кафедры скульптуры Московского академического художественного института им. Сурикова.
5. Цай Юаньпэ́й (蔡元培) — китайский государственный деятель, ученый, педагог, переводчик с немецкого и французского языка на китайский. Занимал посты министра просвещения Китайской республики, ректора Пекинского университета. Основатель и первый президент Академии Синика (Academia Sinica).
6. Желающих получить художественное образование в Академии много — ежегодно на вступительные экзамены прибывают 3000 абитуриентов, из которых будет принят каждый третий. Однако иностранных студентов среди них — единицы. Обучение в академии платное для всех и составляет 15 000 юаней в год. Студенты обучаются 5 лет.

Список литературы:

1. Бурганова М.А. Особенности художественного образования в Академии художеств Гуаньчжоу. Опыт преподавания скульптуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 3, ч. 1. — С. 9–18.
2. Ли Япин. Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР: автореф. дис. ... канд. искусствовед. — Санкт-Петербург, 2008.
3. Синь Чэнь, Степанская Т.М. Влияние русской эмиграции начала XX в. на китайскую художественную культуру: историографический аспект // Культурное наследие Сибири. — 2017. — № 6. — С. 76–90.
4. Хисамутдинов А.А. Русские художники в Китае // Культурное наследие России. — 2016. — № 3. — С. 66–71.
5. Цао Сюн. Происхождение и развитие китайской скульптуры // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2018. — № 1. — С. 94–100.
6. Шаронова В.Г. Русские художники в Шанхае в годы «Белой эмиграции» // Русское зарубежье. — 2013.
7. 蔡元培，蔡元培谈教育 [M]. 沈阳：辽宁人民出版社，2015: 234–237 Цай Юаньпэй. Цай Юаньпэй рассказывает об образовании. — Шэньян: Издательство Ляонин, 2015. — С. 234–237.
8. Чэнь Вэньхуа. Выставки русской живописи в Китае: история и современность: автореф. дис. … по ВАК РФ: 17.00.04, кандидат искусствоведения. — СПб., 2008.
9. 刘艳萍，苏联雕塑教育模式在新中国的影响 [D]. 中央美术学院, 2008. Лю Яньпин. Влияние советской скульптурной образовательной модели в Новом Китае // Центральная академия изящных искусств, 2008.
10. 孙振华，创新雕塑艺术的中国方式 [J]. 文艺研究，2005 (06). Сунь Чжэньхуа. Китайский путь к инновациям скульптурного искусства // Литературные и художественные исследования. — 2005. — № 6. — С. 114–121+160.
11. 王卓予，回顾那十七年（1949–1966）。见：郑朝编撰，雕塑春秋－中国美术学院雕塑系七十年 [C]. 杭.
12. 州：中国美术学院出版社，1998. 203. Ван Чжою. Вспоминая те самые 17 лет (1949–1966) / под ред. Чжэн Чао // Весна и Осень скульптуры — семидесятилетие факультета скульптуры Китайской академии изящных искусств. — Ханчжоу: издательство Китайской академии изящных искусств, 1998. — С. 203.

Е.В. ЖЕРДЕВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С. Г. Строганова

ЛЮ БИНЬ
Аспирант МГХПА им. С. Г. Строганова

E.V. ZHERDEV
Doctor of Arts, Professor of the Department of Industrial Design of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

LU BIN
Post-graduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ ПЕРВЫХ ИНФОРМАЦИОННЫХ РЕВОЛЮЦИЙ

FINE AND DECORATIVE ARTS OF ANCIENT CHINA IN THE CONTEXT OF THE FIRST INFORMATION REVOLUTIONS

В статье рассматривается развитие изобразительного и декоративно-прикладного искусства Древнего Китая в контексте первых информационных революций, к которым можно отнести появление речи, письма и печати.
Ключевые слова: изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство, информация, речь, письмо, печать.

The article examines the development of fine and decorative arts of Ancient China in the context of the first information revolution, which include the appearance of speech, writing and printing.

Keywords: fine art, decorative and applied art, information, speech, writing, printing.

История всемирной художественной культуры свидетельствует о непосредственной связи искусства с информационным прогрессом. В этом плане интерес представляет развитие изобразительного и декоративно-прикладного искусства Древнего Китая. На период развития Древнего Китая, как и в других государствах, выпадают три информационные революции. К ним относятся речь, письмо и печать.

Речь возникла в первобытном обществе как средство координации совместной трудовой деятельности, как одна из форм проявления возникающего сознания. Речь обусловила создание первобытных орудий труда и возникновение первобытного искусства. Письмо возникло как система фиксации речи, позволяющая с помощью начертательных (графических) элементов передавать речевую информацию на расстоянии и закреплять ее во времени. Китайское письмо является наиболее древним. В китайском письме нет букв, нет алфавита. Каждый знак означал целое слово. Древними материалами для письма были камень, кость, бамбук, металл. Знаки выцарапывались на них более твердым материалом.

Еще до новой эры китайцы изобрели род бумаги и волосяную кисточку, а также тушь из клея и древесной сажи. Эти средства и материалы для письма и поныне употребляется на Дальнем Востоке (рис. 1, 2).

Китайское письмо возникло в начале II тысячелетия до новой эры. Оно нашло отражение в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве не только в содержательной части формообразования, но во внешней. Печать в Древнем Китае возникла с появлением первых технологий печати в конце II века н. э. К этому времени у китайцев уже были три необходимых элементов этой технологии: во-первых,



Рис. 1. Логографическое письмо

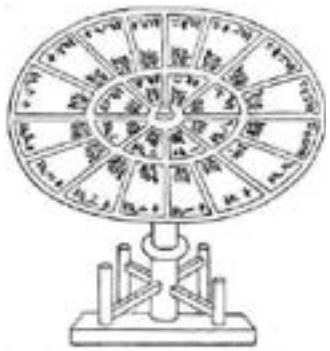


Рис. 2. Литеры

бумага; во-вторых, краска; в-третьих, умение вырезать (или выгравировывать) тексты на различных поверхностях.

Китайские иероглифы имели квадратную форму. Каждый знак занимает четырехугольник. Все эти четырехугольники равны между собой. Китайская письменность, как и другие древние письменности, была создана как рисуночное письмо [1].

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство развивалось не только в контексте информационных революций, но и с появлением новых материалов и технологий их обработки. Пластическое искусство Древнего Китая начинается с каменного века. Затем оно проходит стадии бронзового и железного веков. В эти важные вехи развивается гончарное дело, ткачество, ювелирное ремесло, изготовление бытовых изделий и др.

В Китае древнейшие памятники искусства восходят к III тысячелетию до н. э. В долинах больших рек сохранились остатки обнесенных рвами неолитических поселений с глинобитными жилищами. Так, известна неолитическая культура Яншао, которая достаточно разнообразна. Предметы, найденные в городе Шеньси: бутыль в форме человеческой головы, изделие в форме свиной головы были изготовленны приблизительно в 4000–3000 гг. до н. э. Здесь были найдены глиняные сосуды с орнаментами, мотивы которых состояли из изображения рыб. Найдены также изделия из слоновой кости и дерева, керамика с нанесенными с помощью нарезок изображений растений, птиц, свиней и т. д. То есть изобразительное и декоративно-прикладное искусство выполнялось преимущественно в зверином стиле.

Культура Мацзяяо (приблизительно 3000–1500 гг. до н. э.) считается золотым веком расписной керамики. На керамических изделиях нарисованы круги, спирали, переходящие в антропоморфные изображения божеств, шаманов, вождей племени.

Наиболее известные в Китае остатки культуры среднего палеолита носят название хэтаоской. Многочисленные стоянки позднего неолита обнаружены в провинциях Хэнань, Шэньси, Шаньдун. Яншао, Луншань, где найдены объекты изобразительного и декоративно-прикладного искусства, выполненные из камня, дерева, кости, глины и т. п.

В результате раскопок в провинции Хэнань были обнаружены зерна ячменя. Эта находка говорит об использовании зубчатого серпа и мельничного жернова на ножках с валиками. В результате раскопок центральной долины Янцзы были обнаружены зерна риса, которые обрабатывались с помощью мотыг, сделанных из лопаток животных. Были найдены изделия из слоновой кости и дерева, керамика с нанесенными с помощью нарезок изображениями птиц, растений и свиней.

В период культуры Луншань высокого уровня развития достигает керамика. В эпоху широкого распространения гончарного круга рас-

писные изделия керамики уступают место серой керамике с рельефным орнаментом. Особенно ярко эти тенденции выражены на востоке, где изготавливается черная лощеная керамика, которая за тонкость стенок образно называется «яичной скорлупой». Изысканность и безупречность форм этих изделий доминирует над цветом, вытесняемым на второй план узорами из валиков, насечек и отверстий, также используемых в изделиях из нефрита.

Культуру этих провинций сменила культура бронзы эпохи Шан (или Инь) XVI–XI века до н. э. В государстве Шан появляются первые бронзовые сосуды с художественным мотивом тигра как символа власти, треногие сосуды. Бронза, символизирующая царскую власть, относилась к священным металлам и использовалась только для отливки оружия, ритуальных сосудов, элементов колесниц и упряжи. В государстве Шан она была металлом войны и жертвоприношений. Бронзовые сосуды также являлись неотъемлемой частью культа предков, которым поклонялись правители. В этих сосудах, которые использовались для общения с усопшими, на ритуальных пиршествах, сопровождаемых музыкой, совершались приношения в виде вина, мяса и круп (рис. 3). Наряду с этим развивалась глазированная керамика. На предметах впервые появляются надписи — предсказания, выполненные на лопатках быков и панцирях черепах.

Начертания процарапывались на внутренней стороне кости или панциря. На лицевой стороне панциря или кости при прожигании их специальным стержнем образовывались Т-образные трещинки, несущие в себе, по представлениям древних китайцев, послания царственных предков. После того как послание читал царь, единственный человек, имевший право его истолковывать, писцы наносили его на кости различные надписи. В них указывались дата, имя гадающего и повод для гадания. Бронзовые изделия отличаются впечатляющими размерами, монументальностью стиля, разнообразием форм и сложным орнаментом. Среди них есть редкие образцы. Например, прямоугольный бронзовый котел, своего рода очаг, внутри которого разводился огонь с тремя конфорками. Также изготовлялись сосуды в форме совы, четвероногого животного или дома.



Рис. 3. Бочка

Во многих районах Китая обнаружены тонкостенные разнообразные по размерам и формам глиняные сосуды (чаши, вазы, кувшины и кубки), выполненные на гончарном круге, однотонные или искусно расписанные по поверхности





Рис. 4. Бронзовые сосуды
Рис. 5. Бронзовый дракон

полихромным геометрическим узором (ромбы, спирали, треугольники, круги и зигзаги), художественно-магический смысл которого связывался с представлениями о силах природы, властвующих над человеком. Дошедшие до нас в большом количестве бронзовые бытовые и ритуальные сосуды свидетельствуют о сложении самобытного стиля искусства Китая. Они отличаются разнообразием форм, пластически обогащенных причудливыми горельефными изображениями зверей, птиц, чудовищ, изощренной фантазией узоров. В сравнении с периодом неолита круг орнаментальных методов расширился и видоизменился. Отвлеченные символы природы стали более конкретными. Художественными смыслами явились тигры, змеи, драконы, узоры, обозначающие гром и облака. Маски фантастического хищника «таотe» связывались со странами света, планетами, ранними представлениями о мироздании. Они должны были оберегать человека от стихийных бедствий, привлекать к нему добрые знамения. Несмотря на фантастичность и кажущуюся стихийность декора, сосуды отличались строгими пропорциями и ритмом, четким распределением орнамента, его симметрией, определившими стилистические закономерности искусства Китая в последующие периоды. В погребениях, помимо бронзовых сосудов, обнаружены сосуды из матовой белой глины, инкрустированное золотом, малахитом и бирюзой, бронзовое оружие и резные изделия из нефрита (рис. 4, 5).

Универсальным материалом, из которого китайцы изготовляли тысячи вещей, был бамбук. В руках находчивого китайского ремесленника он служил для изготовления конструкций, решеток, перегородок в помещениях, различных плетеных изделий, мебели и для множества других целей.

Наряду с замечательным искусством бронзового литья и изготовления фарфора славилась китайская лаковая мебель, которая имела чаще всего золотую отделку на черном фоне; имелись изделия с красным и коричневым фоном. Другой художественной техникой была интарсия.

Мебель для сидения имела простые прямолинейные формы: табурет, стул со спинкой, кресло с легкими изогнутыми подлокотниками и спинкой и складной стул. Жесткая прямолинейная четырехугольная конструкция при изготовлении бамбуковой мебели для сидения

была оправдана, так как бамбук не гнется. Столы были похожи на мебель для сидения. Китайцы использовали украшенные столы с ажурной царгой, столешница была оформлена профилированной рамкой. Китайцы имели в своих домах различные подставки, причудливые комбинации полок, ящиков, дверок и ниши для размещения всевозможных изящных безделушек и декоративных предметов (рис. 6).

Древняя цивилизация Китая во многом связана с обработкой нефрита. Большинство нефритов — это подвески разнообразной формы: изображение облаков, черепах и птиц с развернутыми крыльями, диски с отверстиями, свернувшиеся драконы и изделия в виде копыта лошади. Найдены остатки сооружений, служивших храмами. Стоянки в провинции Ляонин. Опорами их каменным крышам служили цилиндры из обожженной глины, украшенные нефритовыми фигурками женщин. Декоративная скульптура также выполнялась с помощью художественной обработки нефрита. Это, например, изображение тигра, драконов, фениксов, топора в виде дракона Эпохи «Воюющих царств». Нефритом украшались рукоятки мечей. Из него делались амулеты, поясные пряжки, знаки отличия, пришивавшиеся к одежде. Для китайской цивилизации особая роль нефрита, которая ощущается уже в эпоху Хуншань, сравнима лишь с важностью золота и серебра.

В X веке до н. э. в Китае зарождается иной стиль. Маски таоте уступают место новым мотивам, пришедшим с юга, а именно теме свернувшегося дракона, человеческого лица, птиц с длинными хвостами и с хохолками, выполненные из нефрита. Известны бронзовые вазы с украшением. Фантастические животные инкрустированы на бронзовых вазах. На вазах — сцены стрельбы из лука, охота за дикими гусями, танцы, большие барабаны.



Рис. 6. Стул

С 221 г. до н. э. в Китае наступает период царства Цинь — новой империи. Основным символом империи становится тигр. Он состоит из двух половинок, символизирующих о том, что государство управляется одним императором. Одна его половина принадлежит императору, другая — одному из его военачальников. Этот союз обеспечивал точное исполнение приказов императора. Император Цинь Ши — хуанди, придя к власти, провел ряд радикальных реформ. Ввел новую систему управления на территории государства, разделенного на округа. В это время были сооружены первые участки Великой стены, где стена определялась как символический барьер между китайским и некитайским мирами. Император построил





Рис. 7. Традиционный китайский головной убор
Рис. 8. Диван

множество резиденций и великолепных дворцов. В эпоху правления Хань, которая длилась четыреста лет, началось освоение Великого шелкового пути. Через заимствование классического стиля (Греция) в искусстве Хань на первый план выходит изображение человека. В это время активно развиваются ремесла [2].

Периодами наивысшего подъема всех областей культуры Китая были VII–XIII века н. э. Это было время господства могущественных государств — Тан и Сун. В период Тан большая роль принадлежит монументальной архитектуре и скульптуре. Монументальная ясность и рациональность присуща танским кирпичным пагодам, почти лишенных декора и построенным на ритме простых прямых линий и повторяющихся объемов, что нашло отражение в изготовлении предметов быта (рис. 7, 8).

Искусство Китая принадлежит к величайшим творениям человеческого духа. Декоративное искусство составляет один из важных разделов китайского искусства. Среди основных характерных черт китайского декоративного искусства выделяется любовь к цвету и красивым материалам, тщательность исполнения, развитое чувства ритма, тенденция к динамизму и стилизация и явное преобладание темы природы по сравнению с темой человека. Удивительная устойчивость форм наблюдается в бронзе, керамике. Эта устойчивость обусловлена уважениям к традициям прошлого и важной ролью ритуалов и символов.

Живопись Древнего Китая начинается с изображения людей, животных, природы на свитках, шелке и других материалах тушью с ярусным построением композиции. Высоким декоративно-живо-

писным достоинством отмечены также расписные лаковые изделия этого периода.

Скульптура развивалась в основном в синтезе с архитектурой, в частности, храмами, пещерными монастырями.

В древнем искусстве Китая мы встречаем космологические символы: небо, земля, солнце, стороны света, созвездия. Эти символы можно найти в керамике, изделиях из нефрита, на бронзовых зеркалах. Некоторые из символов повторяются с поразительным постоянством дракон — символ плодородного дождя, птица феникс — символ силы, красоты и высшего блаженства. Повторяются и знаки Зодиака. С приходом буддизма получил широкое распространение лотос. Декоративное искусство широко использует хризантему (символ осени), дикую сливу (зима), пион (весна), лотос (лето). Символическую нагрузку несут и цвета: желтый, например, является цветом императорской власти, вследствие чего он используется как фон на дорогих тканях; также осмысливаются и отдельные иероглифы или слова, применяемые как декоративные мотивы на предметах из самого различного материала [3]. Эти знаки выражают пожелания счастья и удачи, а поскольку каллиграфия в глазах китайцев была ведущим искусством, они имели самое различное начертание и использовались в качестве украшения предметов изобразительного и декоративного искусства.

Список литературы:

1. История письма: Эволюция письменности от Древнего Египта до наших дней / Пер. с нем. — М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002. — 400 с.

2. Дебен-Франкфор К. Древний Китай / Пер. с фр. Е. Барсуковой. — М.: ООО Астрель. 2002. — 160 с.

3. Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства: От древнейших времен до наших дней: С прил. ст. Ж. Гассио-Талабо о дизайне / Пер. с фр. Г. А. Есипова. — М.: Издательство В. Шевчук, 2011. — 672 с.

ЧЖАН ЖУБИН

Аспирант Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета

ZHANG ZHUBING

Postgraduate student Institute of Fine Arts, Moscow State Pedagogical University

КРАТКИЙ АНАЛИЗ ВЛИЯНИЯ РОССИЙСКОГО ВЫСШЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА КИТАЙ

A BRIEF ANALYSIS OF THE INFLUENCE OF RUSSIAN HIGHER ART EDUCATION ON CHINA

Развитие современной живописи в Китае по историческим причинам испытало сильное влияние русской живописи как в форме художественного творчества, так и в технике живописи. Система преподавания в Китае произошла от советской (российской) системы. Эта система обучила и повлияла на целые поколения китайских художников и породила большое количество мастеров, педагогов и теоретиков. Она также заложила прочный фундамент для развития современной живописи в Китае, что имеет огромное значение и далеко идущие последствия.

Ключевые слова: Китай, Россия, влияние, художественное образование.

The development of modern painting in China, for historical reasons, has been strongly influenced by Russian painting, both in the form of artwork and in painting techniques. Even the teaching system in China derived from the Soviet (Russian) system. This system has trained and influenced generations of Chinese artists and produced a large number of masters, teachers and theorists. It also laid a solid foundation for the development of modern painting in China, which has great significance and far-reaching consequences.

Keywords: China, Russia, influence, art education.

Русская живопись сыграла положительную роль в содействии развитию современной китайской живописи, заложила основы современного художественного образования в Китае и определила направление современной китайской живописи на определенный период времени. После реформы и открытия Китая различные литературные и художественные направления и формы живописи из Европы, Америки и других западных стран проникли в Китай, постепенно интегрируясь в китайское общество и влияя на развитие китайской культуры и искусства. 2006 год был Годом культурного обмена с Россией, который вновь открыл двери для культурных и художественных обменов между двумя странами и дал еще один толчок развитию современной китайской живописи. Российский Год культурного обмена в 2006 году вновь открыл двери для культурного и художественного обмена между двумя странами и дал новый импульс развитию современной китайской живописи и интеграции искусства.

В дальнейшем мы попытаемся продемонстрировать влияние российского преподавания искусства на китайское, изучив обмен и развитие живописи между Россией и Китаем в различные периоды.

Влияние российского (советского) преподавания искусства на китайское художественное образование в 1950-е годы

После 1949 года, когда была основана новая Китайская Народная Республика, политические обмены между двумя сторонами в период Яньань были расширены до культурных обменов между двумя странами. В течение долгого времени после этого советская живопись оказывала обширное и далеко идущее влияние на китайскую живопись и художественное образование.

Заключение Договора о дружбе и союзе между Китаем и Советским Союзом в Москве 14 февраля 1950 года стало важным событием в политической жизни китайского народа того времени и оказало влияние на становление и развитие нового режима. 28 февраля 1950 года Рабочий комитет по изобразительному искусству Северо-Восточной федерации кружков культуры и искусства первым откликнулся на этот призыв и сразу же провел симпозиум по оценке произведений советского искусства. На конференции присутствовали и высказали свои взгляды новаторы революционного искусства.

8 февраля 1950 года четвертый номер журнала «Народное искусство», посвященный советскому искусству, представил картины известного русского художника Ильи Репина. С тех пор статьи и заметки о советском искусстве и литературе появляются в различных газетах и СМИ.

С апреля 1951 года, когда в Китае начались показы советской пропаганды и сатиры, в Китае проводились различные выставки советского искусства, каждую из которых поддерживали средства массовой информации. Только газета «Жэньминь жибао» сообщила о вышеупомянутых выставках, включая статью на разворот полосы в номере от 9 апреля 1951 года, показывающую, какое значение придавалось советскому искусству в то время.

15 декабря 1952 года газета «Жэньминь жибао» также опубликовала редакционную статью под названием «Учиться у советских художников».

19 февраля 1955 года известный советский художник масляной живописи и дважды сталинист Максимов Константин Мефодиевич приехал в Пекин в качестве первого эксперта в области искусства живописи, назначенного советским правительством консультантом Центральной академии изобразительных искусств Китая.

12 мая он произнес длинную речь на втором пленарном заседании Национального совета Ассоциации китайских художников, в которой очень подробно рассказал о том, что такое техника масляной живописи, какая реальная жизнь должна быть изображена, какую тематику и форму следует использовать. Он также говорил о портретной и пейзажной живописи, и в частности об использовании советского опыта в творчестве, «напоминая китайским художникам о недопущении механического подражания советским художникам и повторения композиционных формул в обработке картины».

Максимов внес значительный вклад в образование китайской живописи, в 1955 году он организовал в Центральной академии изящных искусств Китая масштабный семинар по масляной живописи, в котором приняли участие молодые китайские преподаватели и художники масляной живописи, получившие профессиональную подготовку в высших художественных учебных заведениях или уже достигшие определенного уровня творческих успехов.

С 19 мая по 9 июня 1957 года Центральная академия изобразительных искусств и Ассоциация китайских художников совместно организовали выставку работ профессора К.М. Максимова, которая включала 84 картины маслом, акварели, рисунки и эскизы, что еще больше расширило влияние художника в мире китайской масляной живописи.

В этот период Китай и Советский Союз переживали беспрецедентное развитие как в политическом и экономическом плане, так и в области культурных обменов, особенно в закладке глубокого фундамента для развития современной китайской живописи и искусства. По мере развития китайско-советских отношений продолжился и культурный обмен, который становился все более широким и разнообразным.

Становление китайской системы преподавания искусства и влияние русского художественного образования

Создание системы преподавания современного китайского искусства прошло долгий процесс обучения, усвоения и роста и из сочетания

иностранного и местного искусства превратилось в систему преподавания современного китайского искусства. Российская система преподавания искусства оказала глубокое влияние на становление китайской системы преподавания искусства.

К 1960-м и 1970-м годам китайское художественное творчество и китайское художественное образование следовали советской модели. В этот период советский специалист по масляной живописи К. М. Максимов также был советником Центральной академии художеств, под его руководством проводились конференции по преподаванию рисунка и масляной живописи. Упор на социалистический реалистический метод творчества, глубокий опыт социальной жизни и зарисовки жизни для творчества действительно подняли китайскую масляную живопись и ее преподавание на ступень выше примерно за десять лет. Стандартизированное преподавание основ наброска и обучение светоцветовой масляной живописи в русской академической школе доминировали в китайских художественных школах, и художественные отделения педагогических колледжей не были исключением.

В этот период в Китай проникла система преподавания этюдов Павла Петровича Чистякова и появилось большое количество книг по русской и советской теории преподавания этюдов. Например, книги по теоретическому преподаванию рисунка, такие как «О педагогике живописи и рисунка», «Преподавание рисунка», «Эскиз в советских высших художественных школах: краткое изложение преподавания эскиза в Суриковском художественном училище», широко использовались в качестве классических учебных пособий в крупных художественных училищах Китая, включая учебные планы и учебные материалы для курсов эскиза, написанные преподавателями училищ в более поздние годы. Многое из содержания и методов обучения позаимствовано из преподавательской системы Павла Петровича Чистякова. Сегодня китайские академические художники обязаны этой системе своими прочными навыками создания эскизов.

За последнее десятилетие китайский мир искусства добился больших успехов в изучении советской живописи, выпустив ряд выдающихся художников. Их стиль работы оказал влияние на направление китайской живописи в последующие годы.

Современные обмены в области художественного образования между Китаем и Россией

С изменением политического ландшафта мира политические и стратегические интересы Китая и России становятся все более близкими, что еще больше укрепляет политическое взаимное доверие между двумя странами и упрочивает социальную основу китайско-российской дружбы. В условиях прочной политической обстановки Китай и Россия развивают плодотворное сотрудничество и обмены в области живописи и художественного образования. Департаменты образования двух стран придают большое значение сотрудничеству и обмену между собой и придерживаются подхода «посылать и приглашать». С 2003 года они успешно организовали три китайско-российских фестиваля студенческого искусства, совместные школы и выставки между российскими и китайскими школами в Китае (Харбин и Шанхай), России (Владивосток) и Китае (Чэнду).

Такие престижные учебные заведения, как Санкт-Петербургская государственная академия художеств и Московская государственная академия художеств, предоставляют определенное количество мест для китайских студентов в своем ежегодном наборе студентов. В то же время эти престижные учебные заведения расширяют свои обмены через кооперативные программы.

С 2006 года Россия и Китай организуют крупномасштабные общенациональные мероприятия, не пересекая границ, включая такие мероприятия, как Год наций (2006–2007), Год языков (2009–2010), Год туризма (2012–2013), Год молодежной дружбы и обменов (2014–2015) и Год обмена СМИ (2016–2017). В рамках этих мероприятий Россия и Китай совместно организуют культурные фестивали, форумы и ярмарки, направляют друг другу художественные труппы, устраивают художественные выставки, участвуют в международных фестивалях и конкурсах искусств, а также в других познавательных и мультикультурных мероприятиях. Проводимые на территориях государств обмены и сотрудничество между двумя сторонами в области культуры достигли беспрецедентного уровня.

С 2006 года взаимные культурные фестивали приобрели институциональный характер и стали крупнейшими и наиболее влиятельными брендовыми мероприятиями в рамках культурного обмена между двумя странами, естественно, привлекая большое внимание всех слоев общества в обеих странах.

В 2016 году Китай в течение года проводил в России Фестиваль китайской культуры, который стал важнейшим мероприятием в рамках китайско-российского года обмена СМИ.

В 2019 году был проведен культурный обмен между городом Чунцин (Китай) и Россией.

Во время этих культурных мероприятиях артисты из Китая и России собираются вместе, чтобы организовать культурные и художественные праздники для жителей обеих стран, способствуя укреплению дружбы и сближению наших народов.

Влияние русской и советской живописи на современную китайскую живопись в эти десятилетия было всесторонним и глубоким, а китай-

ско-советские отношения стали важной темой в создании искусства в этот период. Социалистический реалистический подход пронизывал искусство этого периода, и те известные советские художники и работы, которые копировали китайские художники, особенно те, в копировании которых использовались рисовая бумага, кисти и туши и краски китайской живописи, стали лучшими примерами советского влияния в этот период.

С исторической точки зрения, российская модель художественного образования, которая была популяризирована в Китае, сыграла ключевую роль в становлении китайской системы художественного образования в области живописи, которая была постепенно усвоена, интегрирована и развита в Китае в течение последующих десятилетий и по-прежнему имеет положительное значение, особенно для нового поколения художников в вопросах совершенствования навыков моделирования, укрепления техники живописи и обучения ей.

Список литературы:

1. Ван Боминь. Общая история китайского изобразительного искусства: в 2-х ч. [Текст]. — Пекин: Издательство Санлян, 2000. — 651 с. (на кит. яз.).

2. Ли Фан. Самое важное — красота. Знаменитые мастера масляной живописи в стиле реализм. О самых известных китайских художниках [Текст]. — Тяньцзинь: Тяньцзиньское издательство Янлюцин, 2005. — 161 с. (на кит. яз.).

3. Ли Япин. Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР [Текст]: дис. канд. искусствовед. — СПб., 2008.

4. Обучение живописи: вторая мастерская [Текст]: Учебное пособие / Китайская Центральная академия художеств. — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2007. — 256 с. (на кит. яз.).

5. Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка. — М., Просвещение, 1982. — 240 с.

张卓斌
莫斯科国立师范大学
美术学院/平面艺术学院博士研究生

浅析俄罗斯美术教育对中国的影响

中国的现代绘画艺术的发展由于历史的原因深受俄罗斯绘画艺术的影响， 无论是艺术创作形式还是绘画技法，都打上了很深的俄罗斯绘画艺术的印记。甚至在中国绘画艺术教学体系都沿革了前苏联（俄罗斯）的艺术教学体系形式。这种体系形式培养和影响了中国的绘画艺术界的几代人，同时产生了一大批绘画艺术大师、教育家和艺术理论家。同时也为中国的现代绘画艺术的发展奠定了坚实的基础，意义重大而深远。

首先，俄罗斯绘画艺术对中国的现代绘画艺术的发展起到了积极的推动作用，奠定了中国现代美术教育的基础，在一定的时期内左右了中国现代绘画艺术的发展方向。当今的中国是一个开放的国度，改革开放以来，欧美等西方国家的各种文艺思潮和绘画形式进入中国，逐步地融合到中国社会，影响着中国的文化艺术的发展。2006 年的“俄罗斯文化交流年”活动，重启了两国的文化艺术交流之门，又一次推动了中国当代绘画艺术的发展与艺术的融合。

这里我们试图来通过探讨中俄两国各个时期绘画艺术交流和发展来论证俄罗斯美术教学对中国美术教学的影响。

一. 50 年代俄罗斯(前苏联)美术教学对中国美术教育的影响

1. 二十世纪的 50-60 年代的中、苏两国的绘画艺术的交流活动具有里程碑的意义。

1949 年后,新的中华人民共和国成立，中苏由延安时期两党间的政治交流延伸到后来的两国间的文化交流。在此后相当长的一段时期内,苏联绘画艺术对中国绘画艺术及艺术教育有着广泛而深远的影响。

1950年2月 14 日,中苏两国在莫斯科缔结《中苏友好同盟条约》,这是当时中国人民政治生活中的一件大事,它关系到新生政权的立足和发展。因此中国美

术家协会为配合这一政治事件而专门发出通知,号召全国美术工作者广泛地宣传中苏友好的重大意义。1950年2月 28 日,东北文化艺术界联合会美术工作委员会首先响应这一号召,立即召开“苏联美术作品欣赏座谈会”,一批革命美术的先躯人物如:王曼硕、古元、高莽、夏风、张望、刘迅等出席了会议并发表了意见。1950年2月8 日,《人民美术》杂志第 4 期重点介绍苏联美术,并发表了门黑•尼度雪温的文章《现实主义是进步艺术的创作方法》,同时介绍了苏联著名画家列宾的绘画艺术。此后有关苏联的文艺理论文章和著作则不断出现各种报章和媒体上。

从 1951年4 月“苏联宣传画和讽刺画展览会”开始在中国国内展出,同时各种类型的苏联美术展览相继到中国来展出,每次展览都得到了媒体的配合宣传。仅上述的展览活动,《人民日报》就多次作过重点报道,其中 1951年4月9 日是就以整版的篇幅进行详细的报道和评述,可见当时对于苏联美术的重视程度。1952 年 12 月 15 日,《人民日报》还发表社论《向苏联艺术家学习》。从《美术》杂志创刊号起,几乎在每一期都发表了有关苏联美术理论或技法的翻译文章,其中有《论绘画中的典型问题》、《论肖像画的技法》、《俄罗斯伟大的风景画家什施金》、《美术学校业务教学上的几个问题》、《绘画的构图》、《论美术家创作构思》、《论构思和制作》等。这些文章的发表对于普及苏联美术理论,指导当时的美术创作,都起了重要的作用,特别是连载的《业余画家素描与绘画教材》,曾经是许多学画者必读的文字,影响了中国的几代画家,此时的苏联绘画艺术已由单纯的学术间的交流而延伸到了绘画艺术教育领域。

苏联绘画艺术对中国绘画艺术教育领域最直接的和影响最深远的是三人和一体即著名画家盖拉西莫夫、扎莫施金、马克西莫夫和契斯恰可夫素描体系。在这三个著名画家中以马克西莫夫对中国绘画艺术影响最巨大。

1954年9月 30 日,苏联人民艺术家、苏联美术院院长盖拉西莫夫来中国进行了访问。《美术》杂志于当年的第 4 期发表文章《欢迎苏联卓越的艺术家盖拉西莫夫》。同年 10 月 30 日, 中国美术家协会在北京举办“苏联人民艺术家盖拉西莫夫旅行中国水彩写生观摩会”,其间盖拉西莫夫作了题为《社会主义国家的艺术》的报告。并在离开中国前,发表了文章《致中国美术家们的友谊赠言》。

1955年2月 19 日,苏联著名油画家、斯大林奖金两次获得者、苏里柯夫美术学院教授康斯坦丁•麦法琪叶维奇•马克西莫夫作(Максимов Константин Мефодиевич(1913-1993))为苏联政府第一个委派的绘画艺术方面的专家来到北京,出任中国中央美院顾问。

马克西莫夫来到中国后具有很高的地位,在许多重要的场合都请他发表讲话,5月 12 日,他在中国美术家协会全国理事会第二次全体会议上发表了长篇讲话,非常具体和详细地谈到了什么是油画的技巧?需要去描绘什么样的现实生活? 题材和形式应该是什么样的?他还谈了肖像画、风景画等问题,特别是提到了在创作中运用苏联经验的问题,“提醒中国的艺术家们防止对苏联艺术家机械地模仿,防止在处理一幅画的时候重复构图上的公式”。马克西莫夫对中国绘画艺术教育事业的贡献巨大。1955 年马克西莫夫在中国中央美院举办了具有深远意义和影响的“油画进修班”,参加进修班的都是已受过高等美术院校专业训练或已有一定创作成就的青年教师和油画家,像著名画家侯一民、詹建俊、靳尚谊、任梦璋、王流秋、俞云阶、秦征、王德威、高虹、何孔德、谌北新、魏传义、武德祖、汪诚仪、袁浩、王恤珠等都曾是培训班的成员。1957 年 5 月 19 日至6月9 日,中国中央美院和中国美术家协会联合举办了“苏联油画家康•麦•马克西莫夫教授习作展览”,展出了马克西莫夫先生的油画、水彩、素描、速写等作品共计 84 件,又进一步扩大了马克西莫夫先生在中国油画界的影响。

中国的绘画艺术界是从 50 年代初开始,采取请进来和走出去这两种形式, 全面地接触和引进苏联的绘画艺术。1952 年中国政府选派了第一批经过严格的挑选的学生到苏联学习绘画艺术, 究所、谭永泰(1956 年一 1960 年)分配到中国浙江美术学院。

随着中苏关系的发展,有关的文化交流也日益增多, 交流范围更加广泛, 形式更加多样。 例如:邀请苏联的画家到中国进行艺术采风活动, 并举办相关的采风作品展。1957 年 3 月,中国美术家协会举办了苏联造型艺术家代表团的油画家、版画家、雕塑家、工艺美术家和风景画家在中国各地采风活动中所作的写生作品观摩会,并同中国同行们进行了广泛的座谈, 交流彼此之间的创作思想。

在这一时期, 中苏两国无论是在政治经济上, 还是文化交流上, 都得到了空前的发展, 处于蜜月顶峰时期, 特别是为中国现代绘画艺术的发展打下深厚的基础。同时, 中国的绘画艺术教育事业在苏联艺术家和教育家的大力帮助下, 建立了系统的现代绘画体系和教学制度系。

由于中苏政治关系恶化等原因, 没有得到进一步更好的发展, 对中苏双方都是一大损失。但是, 中国的现代绘画艺术在这一时期长足的发展, 也是进步最明显的时期。

2. 中国美术教学体系的建立与俄罗斯美术的影响

现代中国美术教学体系的建立, 经历了漫长的学习、吸收和成长过程, 由外来艺术和本土艺术向结合而发展成为现代中国美术教学体系。其中俄式美术教学体系对中国美术教学体系的建立产生了深远的影响。

1) 随着中苏关系进入蜜月时期, 中国的美术教育取得了前所未有的发展, 在很短的时间内, 苏联革命现实主义绘画成为官式美术的主流模式, 至今独霸中国学院派绘画。特别文革中特殊政治环境, 苏式写实主义和巴比松绘画风成为教学与创作的既定范式; 不论油画、国画或其他画种, 为了顺应时代潮流和政治需要, 都走一种千篇一律的宣传画效果。可以说, 中国写实绘画在文革时期进入一个突飞猛进的丰收时代。

2) 素描教学形式(契斯恰柯夫教学体系的建立)

素描教学是美术教育中各具体学科共同的基础教学科目之一。

契斯恰可夫素描教学体系诞生于 19 世纪俄罗斯文化鼎盛时期, 在俄国乃至世界素描发展史上都具有强大的生命力和深远的影响。

契斯恰可夫素描教学体系是基于科学主义、自然主义和现实主义的美学的科学体系。具有较强的科学性和系统性, 并且行之有效。其核心内容是建立在科学的观察和研究基础之上, 其循序渐进、静思慎审地研究物体空间造型本质

的精神，是任何学科的学习都不可缺少的。20 世纪 50 年代由朱金楼先生推荐给中国文化部并向全国的美术界和教育界进行推广学习，在我国美术教育界产生巨大影响。并在中国的美术院校及美术基础教学中作为规范而加以广泛推行。

契斯恰可夫（Чистяков Павел Петрович (1832 — 1919)），俄罗斯著名美术教育家。曾长期任教于圣彼得堡美术学院（列宾美术学院前身），他在学院的传统教学基础之上，经过总结、充实、丰富和提高了欧州传统的学院派素描教程，确定了较为系统而科学的的素描教学方法和体系，成为俄罗斯美术学院造型基础的“宪章”。在世界素描史上占有重要地位，对以后的俄罗斯美术教育产生了巨大的影响。契斯恰可夫素描教学通过系列、科学、程序和艺术地研究和观察对象，其特点是将教学、理论思想和实践相结合。其重要的一点是强调表达所处空间中的物象的形体结构，在对人体造型的描绘要达到尽精刻微的地步。契斯恰可夫素描体系认为“素描能表达出物体最完整的现实的概念”③、“艺术最高的一方面就是素描，而其它所有添加的东两都只能起辅助作用”④。并要求绘画作品所表达的造型空间感、色调和体积感等方面相当完整与严谨；契氏素描教学体系最大特点之一就是要能够培养和树立学生在研究素描时所必须具备的严格认真的学习态度。

50 年代初期，前苏联的社会发展模式被毫无保留不加扬弃地接受，美术自然也不例外。1954 年，在中国北京召开了“第一次全国高等艺术院校素描教学座谈会”。会议基于艺术反映现实的时代需求，将前苏联美术学院的教学方法，特别是 19 世纪俄罗斯美术教育家契斯恰柯夫的素描教学体系作为中国素描教学的规范加以统一推广。

在 50 年代中期之后，经过大力推广的前苏联契斯恰柯夫的素描体系在中国赢得了广泛的认同与播散，除了意识形态方面的原由之外，与中国现代素描教育一起步便是欧式素描也极有关系。只是欧式素描在三四十年代通过艺术家们的消化处理已初具自身特性，而苏式素描的流行传播却一定程度上消解了此种特征。尤其是统一的推广也造成了素描风格的极度单一性与模式化。但对对象的深入刻画与形体的结构、空问、质感诸要素的准确描绘却是此阶段的成果。

中国素描受前苏联的影响主要来自留苏与中央美术学院的“马克西莫夫油画训练班”（开办时问为 1955 年至 1957 年，以下简称“马训班”）这两个艺术家群体。在“马训班”艺术家群中，给我们以深刻印象的是他们为毕业创作留下的一批详尽的素描稿。这批毕业创作不管人们将作何种评价，它们对中国本世纪美术的影响是难以忽视的。

这一时期，随着契斯恰可夫素描教学体系进入中国，有大量俄罗斯和前苏联的素描教学理论书籍被介绍到中国。如：严逸翻译 Б•В•约干松（苏）的《论绘画与素描教学法》、1958 年石树仁翻译由索洛维叶夫、斯米尔诺夫、阿列克塞耶娃编著（苏）的《素描教学》、徐荫和吴堉翻译《苏联高等美术学校素描 — 苏理科夫美术专科学校素描教学总结》等素描理论教学书籍，在中国的各大美术院校被经典教材广泛地使用，包括后来的各个学院自己编写的素描专业的教学大纲和教材，很多的教学内容和教学方法来自于契斯恰可夫严谨的素描学体系。当今，中国的学院派画家们扎实素描功底即得益于这种素描体系的培养。

这个时期，美术工作包括美术教育，都遵循前苏联的模式。期间苏联油画专家马克西莫夫兼任中央美院顾问，在他的指导下召开了素描和油画教学会议。重视社会主义现实主义的创作方法，深入社会生活的体验和对生活写生进行创作，在大约十年内确实把中国油画及其教学提高了一步，但路子毕竟不宽。罗马尼亚专家博巴在浙江美术学院指导时就强调了素描的结构造型和后印象主义的色彩观念，稍稍打破了油画格局和教学大纲的机械划一，但占主导的仍然是俄罗斯 18、19 世纪的油画传统和契斯恰柯夫教学法。苏式学院派规范的素描基础教学和光色油画训练统率着全国范圈的美术院校，师范学院美术系也不例外。

3、俄罗斯绘画艺术对中国 60 - 70 年代美术创作的影响

引进前苏联油画的经验，对於还处在初级发展阶段的中国油画界来说，起到了积极有益的推进作用。中国油画界在经过十年间对前苏联的绘画艺术借鉴、学习，得到了长足的进步和发展，产生了一批优秀的艺术家。他们的创作作风影响着其后的中国绘画艺术风向。（作品见附图）

二．20 世纪末至 21 世纪初中、当代中俄美术教育方面的交流

世纪之交的中国，随着国家经济、文化领域的进一步开放，大量的国外优秀美术作品不再是被封堵、受批判的异端。使越来越多的艺术家得到接触和了解西方绘画艺术的机会，西方现代绘画成为中国艺术家更新艺术观念和改变艺术风格的重要借鉴对象。

随着世界政治格局的变化，中、俄两国在政治和战略上的利益日趋接近， 进一步加强了中俄两国的政治互信，促进两国政治、经济、科技、人文、军事等各领域合作的全面深入发展，巩固中俄友好的社会基础，推动中俄战略协作伙伴关系深入发展。

中俄两国在稳固的政治环境下，在绘画艺术教育领域开展了富有成效的合作与交流。两国教育部门高度重视彼此间的合作和交流，采用送出去，请进来的方式，自 2003 年以来，先后在中国（哈尔滨、上海）、俄罗斯（符拉迪沃斯托克）和中国（成都）成功举办了三届中俄大学生艺术节、中俄两国学校间的联合办学和举办展览等活动。

俄罗斯圣彼得堡国立列宾美术学院和俄罗斯莫斯科国立苏里科夫美术学院等著名院校在其学院每年招收学生中专门为中国学生提供一定的招生名额。同时，这些著名院校还通过合作办学的方式来扩大交流面。

中国黑龙江黑河学院与俄罗斯布拉戈维申斯克国立师范大学、俄罗斯阿穆尔国立大学和俄罗斯哈巴罗夫斯克国立文化艺术学院开展联合培养本科生项目，并已将此写入 2004 年 9 月 2 日两国教育部长签署的《中俄教育合作分委会第四次会议纪要》。

中国齐齐哈尔大学在其艺术类专业中的美术学、音乐学、艺术设计即是通过中俄联合开办的。合作的范围从中国东北部逐步的向中国的中原腹地发展。中国郑州轻工业学院易斯顿(国际)美术学院是中国河南省郑州轻工业学院和俄罗斯苏里科夫美术学院、德国汉堡现代设计学院签约协办的新型体制的艺术类专业院校、中国山东省德州学院与俄罗斯符拉迪沃斯托克（海参崴）国立经济大学中俄合作项目等院校不但可以通过合作方式培养本科生，还延伸到了研究生的层次（本硕连读形式）。

这些局部的交流活动都为以后的中俄国家年活动打下坚实的基础。

三．“俄罗斯文化年”当代美术交流及影响

根据中俄两国元首批准签署的《中俄睦邻友好合作条约实施纲要（2005—2008）》，双方确定将于 2006 年和 2007 年分别在中国和俄罗斯互办国家年活动。国家年活动的举办将促使两国的文化艺术交流又重新开始，掀开了新的一页。

2005 年 10 月，在中俄文化合作分委会第五次会议上，中国政府文化部副部长孟晓驷与俄罗斯文电署署长施维特科依签署了《中华人民共和国文化部和俄罗斯联邦文化电影署就2006 年在中国组织和举办俄罗斯年框架内俄罗斯文化节协议》（以下简称《协议》）。协议规定了俄罗斯文化节的宗旨、举办时间、总人数、组织原则和财务条款等内容。文化节将遵循中国孙家正部长提出的“重现经典、展示当代、重在沟通、加深友谊”四项原则，围绕“永恒的经典”、“传统与现代”两大主题展开，通过举办多种形式的演出、展览活动，深入挖掘俄罗斯深厚的传统文化底蕴以及蓬勃的现代活力，力求向中国公众展示一个全面而又生动的俄罗斯形象。《协议》签署后，中俄两国文化部门经过多轮商谈，截至2月 20 日，已经基本上确定了 20 个演出类项目和 9 个艺术展览，其中重要艺术展览项目有：《俄罗斯艺术三百年—特列恰科夫美术博物馆精品展》、《克里姆林宫珍宝展》、《金帐汗国的宝藏—艾尔米塔什博物馆考古文物展》、《太阳城—社会主义现实主义的辉煌》、《十九世纪下半叶俄罗斯现实主义作品展》、《各族人民大检阅民俗展》等。作为中俄“国家年”文化活动第一阶段的重点项目俄罗斯年开幕展《俄罗斯艺术三百年—特列恰科夫美术博物馆精品展》的成功举办，为文化活动全面展开营造热烈期待的氛围，使中俄互办国家年活动有个良好的开端， 掀起文化节第一个宣传高潮。

2006 年 10 月 2 1 日开始在中国国家博物馆集中展出。由中国妇联和俄罗斯妇女联盟主办，第三届中俄妇女文化周的系列活动之一的《中俄当代女艺术家作品展》。展出了中俄女艺术家创作的国画、油画、雕塑、编织等造型艺术作品。作为 2006 年开始的“俄罗斯文化年”艺术交流计划，由中国文化部、俄罗斯联邦文化电影署主办的《19 世纪下半叶俄罗斯现实主义作品展》在中国广东省广东美术馆展出，首次集合了来自俄罗斯各个地区 19 个博物馆的 118 幅绘画精品，包括肖像画、风景画、风俗画和历史题材的作品。

结 语

俄罗斯和前苏联的绘画艺术对中国当代绘画艺术数十年的影响是全面而深入的，而中苏关系也是这一时期美术创作中的一个重要题材。社会主义现实主义的创作方法贯穿于这一时期的艺术创作之中，而那些脍炙人口的苏联画家和作品曾经被中国画家竞相临摹，特别是那些用国画的宣纸、笔墨、色彩临摹的作品成了这一时期苏联影响的最好例证。虽然 1963 年中苏关系破裂，但是苏联油画对中国油画的影响却没有因此而中断。从历史的角度看，在中国普及的苏式教育模式尽管有一定的副作用，在创作中也出现了单一化的倾向，但是作为中国绘画艺术教育体系建立起到了关键作用，在其后几十年的时间内，苏式教育体系逐渐被中国消化吸收、融合发展，特别是对新一代艺术家们的造型能力的提高，绘画技巧的加强和教育教学，仍然具有积极的意义。当时接受苏式绘画艺术教育老一代画家中的许多人成为 20 世纪末期中国油画界的大师时，当我们从艺术史的眼光审视他们在美术史上留下的一系列重要作品时，这种积极的意义就表现得尤为明显和重要。

百家争鸣、百花齐放、取人所长、弃己所短仍是我们在艺术创作和艺术教学中遵循的真理！

参考文献：

1、 胡光华 明清西方油画传入中国研究，《美术》
2、 薛福歧 俄罗斯教育，潘德礼主编：俄罗斯（列国志）社会科学文献出版 2005。8
3、 陈瑞林 从历史走向未来—世纪之交中国高等美术教育和艺术设计教育回顾与思考
4、 李艺明 俄罗斯美术再认识，浙江范文网
5、 白杨 抗战前新美术运动回眸 来源:http://www.lunw.com
6、 惠寄 论 20 世纪初期“美术革命”思潮
7、 苏联影响与民族风格 中国书画家网
8、 郎绍君 论现代中国美术 江苏美术出版社 1996。3
9、 水天中 中国油画与新世纪 《当代中国油画的现实状态》
10、周天黎 中国绘画艺术创新与发展的思考，《新美术》中国美术学院学报,2006 年第 4 期
11、《美术》2006 年 4-12 期
12、彭亚《外国美术史》河南大学出版社 2003-09-01
13、赵力和余丁《中国油画文献》湖南美术出版社 2002.12
14、《素描教学》 索洛维叶夫、斯米尔诺夫、阿列克塞耶娃 人民美术出版社，1958
15、Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка.—М., Просвещение, 1982, 240 с. （Н•拉斯托夫子夫《绘画教学法的历史。俄罗斯和苏联素描学派》—莫斯科，《教育》，1982， 240 页）
16、《中国现代美术全集》素描卷、油画卷 1、油画卷，中国现代美术全集编辑委员会，湖南美术出版社1989.3
17、《当代中国》《当代中国》丛书编辑部，当代中国出版社
18、周昭坎《中国油画全集》中国文联出版社 2003.8

Н.С. КАРПЕНКО
Доцент кафедры дизайна Тольяттинской академии управления

N.S. KARPENKO
Associate Professor, Department of Design, Togliatti Academy of Management

«ШЕЛКОВЫЙ» ПУТЬ ГОЛУБОЙ РОСПИСИ

«SILK» ROAD BLUE PAINTING

Прекрасное пленяет навсегда.
К нему не остываешь.
Джон Китс

Удивительная по красоте голубая роспись керамики присутствует в культурах разных народов. Рассматривая изделия, невозможно не заметить схожесть мотивов и элементов. Предполагая справедливо о преемственности творческого мастерства, интересно проследить путь и изменение художественного приема во времени и пространстве.
Ключевые слова: искусство, керамика, цвет, культура, история.

The amazing blue-white ceramic painting is present in the cultures of different peoples. Considering the products, it is impossible not to notice similar motifs and elements. Assuming, rightly, the continuity of creative skill, it is interesting to trace the path and change of artistic reception in time and space
Keywords: art, ceramics, color, culture, history.

Время и пространство — основные понятия нашего мышления, составляющие представление о вселенной, теории ее происхождения и наполняющими звездами и галактиками. Причем здесь синяя роспись



Рис. 1. Кобальт

обожженной глины? Именно что синей, невероятно глубокой, насыщенной, завораживающе холодной, как сама вселенная.

Этот цвет психологи характеризуют как успокаивающий, оказывающий расслабление физическое и духовное очищение. Созерцание чистого синего цвета освобождает от тревоги, придает уверенности и усиливает интуицию.

Голубая сущность цвета несет в своем значении легкость, чистоту, нежность, прохладу. Этот оттенок чистого безбрежного неба способствует спокойному, отрешенному состоянию, медитации и размышления.

Элемент, дающий синий пигмент росписи, — кобальт, тяжелый металл серебристо-розового цвета. Окись кобальта и придает цвет — от голубого до самого насыщенного синего. Это свойство металла знали и использовали в Месопотамии, Древнем Египте, Древнем Китае. Им окрашивали эмали и стекло. В средневековой Европе рудокопы подчас принимали серебристую руду за драгоценный металл, однако при обработке серебро получить не удавалось, а выделяемый ядовитый газ привел к появлению мифов о кознях горных гномов (от нем. Kobold). Позднее металл назвали кобальт (рис. 1).

Согласно современной теории, природный процесс образования ядер химических элементов тяжелее водорода — нуклеоси́нтез — имеет три стадии: первичный, звездный и взрывной. Для появления элемента кобальт необходима звезда типа белый карлик. Это звезды, состоящие из электронно-ядерной плазмы, лишенные источников термоядерной энергии и светящиеся благодаря своей тепловой энергии, постепенно остывают в течение миллиардов лет. Парадоксально: белый карлик и горный гном. Как кобальт появился в недрах Земли? Солнечная система сформировалась из пылевых облаков и остатков звезд, рожденных во время большого взрыва.

Гораздо позднее в Древнем Китае на протяжении нескольких тысяч лет люди доводили до совершенства ремесло керамики. Изделия из глины, изготовленные 20 тысяч лет назад, обнаружены на юге Китая. Все последующие эпохи мастера усовершенствовали характеристики цветной глазури и качество черепка. Форма и пластика так же претерпевали изменения. Эти усилия привели к появлению насто-







Рис. 2. Монохромные изделия Мин
Рис. 3. Синяя подглазурная роспись династии Мин
Рис. 4. Иранский люстровый изразец

ящего фарфора — «тонкого, как лист бумаги, прозрачного, как слеза, и звонкого, как удар гонга», а вместе с ним и художественные приемы росписи.

В эпоху династии Мин к качеству фарфоровых изделий предъявляли очень высокие требования, основным заказчиком мастерских был императорский двор. Монохромные изделия представляют собой изящный рельеф на тончайшем фарфоре (рис. 2).

Появление росписи цветными эмалями не заставило себя ждать. Разделение цвета создается рельефным рисунком в виде контура, выпуклым или углубленным. Синяя подглазурная роспись в это время совершенствуется и достигает своего расцвета. Первоначально мастера покупали кобальт у арабских купцов, но со временем его начали добывать в Китае. Изделия из белоснежного фарфора с синей росписью отличались мастерством выполнения, тщательностью прорисовки, совершенством мазка кисти. Восхищает множество образов, используемых в росписях: изящные лотосы, царственные пионы, драконы и карпы, фениксы и аисты. Изображения людей и мифических существ, пейзажи, копии известных картин (рис. 3).

Постепенно отрасль пришла в упадок, причиной явилась политическая нестабильность, слабость императорской власти. Основные мощности мастерских, изготавливающих фарфор, переключилась на торговлю с западными странами. Шелковый путь познакомил с китайским фарфором Среднюю Азию. В Иране на изразцах появляются изображения драконов и характерные для китайской росписи орнаменты (рис. 4).

В турецком Изнике мастера добавляют в арабские орнаментальные мотивы стилистические элементы китайской росписи (рис. 5).

В XVI веке развивается торговые отношения с Испанией и Португалией, затем их вытесняет Ост-Индская компания. Так в Европу стал поступать великолепный китайский фарфор с сине-голубой росписью. Мастерские на заказ изготавливали для торговой компании изделия



Рис. 5. Изникская роспись



Рис. 6. Фарфор «Медичи»

с популярными образами росписи династии Мин. Стоимость таких изделий была невероятной, следствием чего стала попытка скопировать технику росписи и технологию изготовления фарфора, не уступающему оригиналу.

Изысканий было много. Флоренция, как культурный центр, участвовала в поиске рецептуры, и результатом стал «фарфор Медичи». Множество недостатков этой керамики (желтый оттенок, неравномерная толщина, пузыри, трещины на эмали, нечеткая роспись) перекрывалось получением основной цели — фарфором. Хрупкость этих изделий привела к тому, что в наше время их очень немного, но от этого они более ценны (рис. 6).

Португальская керамика азулежу приняла традиционную арабскую орнаментальную вязь и европеизировала роспись пышным барочным излишеством (рис. 7).



Рис. 7. Азулежу в Португалии



Рис. 8. Голландские изразцы



Рис. 9. Гжель

Голландские мастера увидели в сине-белой росписи излюбленные морские мотивы, дорогие сердцу каждому «морскому» волку. Модульная структура композиции панно из изразцов позволила вольно соединять разнообразные сюжеты и образы, превратив керамическую плитку в отдельное произведение искусства (рис. 8).

Россия, «открыв окно в Европу», создала свое видение красоты кобальтовой роспись. Невероятная гжель совместила русские традиции полукистевой росписи, небесную лазурь, белоснежную керамику (рис. 9).

Португалия, Испания, Франция, Англия, Германия, Россия — все эти страны имеют в своей материальной культуре частицу голубой росписи по керамике, отзвук невероятного таланта и трудолюбия китайских мастеров, сформировавших в своем восприятии окружающего мира художественный образ сине-белой гармонии, удивительно понятный в своей красоте для общечеловеческого восприятия.

Однажды Солнце спалит в своих недрах источники термоядерной энергии. Уменьшится и стабилизируется, став белым карликом. Внутри звезды начнет синтезироваться кобальт и, возможно, он восхитит другую разумную жизнь...

«Шелковый» путь голубой росписи будет принадлежать вселенной.

Список литературы:

1. Рос Долорс. Керамика: Техника. Приемы. Изделия. — М.: АСТ-Пресс Книга, 2003.

2. Иттен И. Искусство формы. — М.: Д. Аронов, 2005. — 136 с. : ил.

3. Устин В.Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве: учеб. пособие. — 2-е изд., уточ. и доп. — М.: ССТ, Астрель, 2005.

4. Малявин В.В. Китайская цивилизация / В.В. Малявин. — М.: Астрель, 2000. — С. 627.

5. Поверин А. Гончарное дело. Чернолощеная керамика. — М.: Культура и традиции, 1997.

6. Одноралов Н.В. Скульптура и скульптурные материалы. — М.: Культура и традиции, 1982.

7. Инновации в социокультурном пространстве: материалы VIII Международной научно-практической конференции. Часть 1. — Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2015.

Е.Т. ЦВЕТКОВА
Студентка Института художественного образования РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург

E.T. TSVETKOVA
Student of the Institute of Art Education, Russian State Pedagogical University. A.I. Herzen, St. Petersburg

ИКОНОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФРЕСКОВЫХ РОСПИСЕЙ ЦЕРКВИ УСПЕНИЯ БОГОРОДИЦЫ В МЕЛЁТОВО: ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИИ

ICONOLOGICAL ANALYSIS OF THE FRESCOES OF THE ASSUMPTION CHURCH OF THE VIRGIN IN MELETOVO: PROBLEMS OF METHODOLOGY

Исследователи древнерусской живописи по-разному интерпретировали символику сюжетов росписи Успенской церкви в Мелётово, и со временем сформировались противоречивые толкования иконографии этого памятника. Анализ символики изображений и сопоставление их с текстовыми источниками и историческим контекстом позволяет прояснить и пересмотреть сложившиеся представления о замыслах мелётовских живописцев.

Ключевые слова: фресковая композиция, иконографический сюжет, Псков XV века, Мелётово, скоморох, иконология.

Researchers of ancient Russian painting interpreted the symbolism of the subjects of the painting of the Assumption Church in Meletovo in different ways, and over time contradictory interpretations of the iconography of this monument were formed. The analysis of the symbolism of images and their comparison with textual sources and historical context makes it possible to clarify and revise the existing ideas about the intentions of the Meletov painters.

Keywords: fresco composition, iconographic plot, Pskov of the 15th century, Meletovo, buffoon, iconology.



Рис. 1. Скоморох. Мелётово. 1465 г.

Фресковые композиции церкви Успения Богородицы погоста Мелётово (1465 г.) занимают особое место среди немногих сохранившихся памятников псковской монументальной живописи. Иконографические сюжеты настенных росписей этого храма не имеют аналогов ни в древнерусском, ни в византийском изобразительном искусстве. С возобновлением реставрационных работ Успенская церковь оказалась включенной в проекты создания новых музейно-туристических маршрутов, а мелётовским фрескам были посвящены выставки, проведенные с 2017 года в Пскове, Москве и Шанхае.

Иконологический анализ сюжетов мелётовских росписей прошел сложный исследовательский путь. Работавших в Мелётово реставраторов и искусствоведов озадачивали «смелое иконографическое творчество и консерватизм стиля» [1, с. 337] псковских живописцев. Различные интерпретации программной росписи этого храма привели исследователей к противоречивым трактовкам иконографии сюжетных композиций и их отдельных элементов. Основная проблема возникла в результате искажений, возникших в соотнесении иллюстраций с их текстовыми источниками, а также с тем историческим процессом, который существенно влиял на социальную, политическую, религиозную и культурную жизни псковичей XV века.

Особого внимания всех исследователей мелётовских фресок заслуживает многофигурная композиция, которая находится на западной стене храма и состоит из двух сцен. В центре нижней сцены изображен скоморох, который восседает на троне в окружении зрителей и играет на струнно-смычковом музыкальном инструменте. В верхней сцене тот же скоморох изображен лежащим на одре, с отсеченными руками и ногами и со стоящей около него Богородицей (ил. 1). Д.С. Лихачёв установил литературный источник этой фрески — сюжет о скоморохе из древнего Синайского патерика «Луг духовный», составленного духовным писателем VII века Иоанном Мосхом и вошедшего в антиеретический сборник «Лимонис» [2, с. 463]. В сказании сообщается о богохульнике-скоморохе, который оскорблял в своих песнях Богородицу. После троекратного предупреждения Богородица явилась скомороху во сне и отсекла его руки и ноги. Проснувшись, скоморох увидел, что всё это произошло на самом деле, и впоследствии стал рассказывать о том, как пострадал от собственных кощунств.

По трактовке Лихачёва, иллюстрация со скоморохом из «Лимониса» могла появиться на стене мелётовского храма в связи с псковско-новгородскими ересями XIV–XV веков. С таким же объяснением возникновения этой композиции высказывались А.Н. Овчинников [3, с. 3–4], Ю.А. Строганова [4, с. 131], А.Г. Бобров и К. Миура [5, с. 491]. Ограничившись общими выводами о назидательном характере изображения рассказа о скоморохе, никто из исследователей не поставил вопрос о том, какие именно исключительные обстоятельства могли послужить причиной для иллюстрирования такого специфичного повествования.

Версия Н.Н. Розова имеет противоположное истолкование и основывается на том утверждении, что мелётовского скомороха следует отождествлять с царем Давидом, а явление Богородицы интерпретировать исключительно как признак святости [6, с. 93]. Такая идея «христианизации» скомороха не имеет оснований в текстах сказания Иоанна Мосха, однако именно она внушила к себе симпатию и получила развитие в работах большинства исследователей мелётовских фресок. Л.В. Бетин [1, с. 333], В.П. Даркевич [7, с. 215–216], А.К. Крылов и О.Ю. Крылова [8, с. 126], Н.С. Серёгина [9, с. 83–126], Т.В. Шулакова [10, с. 119], В.В. Петрик [11, с. 69] «канонизировали» мелётовского скомороха, уподобив его святому Роману Сладкопевцу. В их изложении «воцерковленный» скоморох покаялся, был прощен, помилован, одарен талантом песнопений, участвует в храмовых богослужениях, поет гимны и акафисты. Никаких объяснений того, по какой причине мелётовским живописцам могло понадобиться производить с образом скомороха такую метаморфозу и с какой целью помещать этот сюжет на стены Успенской церкви, никто из толкователей «позитивного» образа скомороха не предложил.

С критикой искажений, содержащихся в пересказе повествования о скоморохе, выступали А.Г. Бобров и К. Миура, отметившие, что в одной из публикаций А.К. Крылова и О.Ю. Крыловой есть несколько ошибок, одна из которых непосредственно связана с изменением смысла сказания Иоанна Мосха [5, с. 489, прим. 22]. Проблема касается предпоследнего предложения: «О сих же злобивыи исповѣдашеся всѣмъ, еже ся есть створило ему, иже похулениемъ своимъ пострада и ч(е)л(о)в(ѣ)колюбия вл(а)д(ы)ч(и)ца нашея Б(огороди)ца не послуша». В статье Крыловых частица «не» отсутствует, в результате чего «не послуша» заменяется на «послуша», в результате чего и оправдывается идея о покаянном настроении скомороха [8, с. 124]. Дополнительно следует заметить, что в этом же отрывке искаженного текста, «исповѣдашеся» заменено на «исповѣдавшеся», чем также изменен смысл рассказа, когда с помощью добавления суффикса «в» процесс нейтрального повествования о том, что скоморох всем

о себе поведал, превращен в акт исповеди, раскаяния и даже покаяния скомороха, на что в тексте Иоанна Мосха не было даже намека.

Сложность переосмысления идеи, вложенной живописцами в программу росписи мелётовского храма, а также проблема определения действительной роли скомороха, затруднены еще и тем, что ошибочные представления сформировались не только в отношении характеристики главного персонажа сюжета, но также по части интерпретации некоторых второстепенных деталей этой композиции. Ее нижний эпизод был открыт Ю.Н. Дмитриевым, давшим этой сцене такое описание: «Внизу представлено следующее: в середине сидит музыкант, играющий на смычковом инструменте, слева (считая от зрителя) — толпа, состоящая из мужчин и женщин, справа — пляшущая женщина» [12, с. 409]. Дмитриев трактовал данный фрагмент композиции как «сцена празднества, веселия, пляски». Точно также описан этот сюжет Д.С. Лихачёвым [2, с. 463], а В.И. Антонова и Н.Е. Мнёва дополнили его интерпретацию пояснением, что «Слева стоит хор, а справа — сольная певица, прославляющая исцелившую ее Богоматерь» [13, т. 2, с. 210].

Н.Н. Розов считал, что «женщина мелётовской фрески никак не может быть “сольной певицей” уже потому, что она пляшет» [6, с. 95]. Л.В. Бетин соединил в один образ разных персонажей ветхозаветной истории, указав, что в связи с уподоблением скомороха царю Давиду «следует рассматривать пляшущую фигуру, поза которой напоминает Мариам из композиции «Жены Израиля приветствуют царя Давида», часто встречающейся в иллюстрированных Псалтирях» [1, с. 334]. Впоследствии В.П. Даркевич поддержал уже устоявшуюся версию о том, что: «Слева от “христианизированного” скомороха пляшет женщина, похожая на пророчицу Мариам, справа — толпа зрителей» [7, с. 215].

А.К. Крылов и О.Ю. Крылова внесли изменения в интерпретацию этой сцены, указав, что «здесь изображена фигура плясуньи в восточных одеяниях, персонифицирующая языческие игрища», смысловое значение которой в напоминаниях «о соблазнах мирской жизни, за которые придется ответить на Страшном Суде всем участникам игрищ» [8, с. 124], А.Г. Бобров и К. Миура назвали изображение танцующей фигуры «злая жена», пояснив, что «напоминание о возможном наказании относится не только к самому скомороху, но и ко всем людям, присутствовавшим на «игрищах» [5, с. 491–492]. Ю.А. Строганова [4, с. 129], Н.С. Серёгина [9, с. 86] и В.В. Петрик [11, с. 66] пересказали ранние версии толкования этого элемента композиции без дополнительных трактовок.

Интерес к мелётовскому изображению одиночной женской фигуры был проявлен специалистами по истории средневековой русской





Рис. 2. Фрагмент сюжета со скоморохом. Мелётово. 1465 г.
Рис. 3. Иудей. Фрагмент фрески Снетогорский монастырь. Псков. XIV в.

одежды. Так, О.В. Кузьмина считает доподлинным, что именно в новгородский женский костюм одета «плясунья с фрески церкви Успения в селе Мелетово близ Пскова (XV в.). Смысл широких рукавов женских платьев следует искать в языческих традициях» [14, с. 141]. Д.М. Коренев рассматривал этот сюжет в качестве примера для реконструкции средневекового русского женского костюма «летника», не сомневаясь в том, что на фреске в Мелётово представлена реальная сцена бытования жителей северо-западной Руси, где «изображена пляшущая женщина, одетая в одежду с широкими (ширина ниже пояса) рукавами без какой-либо декоративной отделки» [15, с. 19]. С некоторыми различиями в трактовках, за находящейся справа от скомороха фигурой уверенно закрепилось наименование «пляшущей женщины», «плясуньи».

Исследователи мелётовских фресок напрасно оставили без внимания такую примечательную деталь, как головной убор одиночной женской фигуры. Он изображен довольно четко и представляет собой небольшую чалму — тюрбан, концы которого равномерно свисают по сторонам (ил. 2). Белая материя украшена несложным орнаментом из параллельных прямых и волнистых линий, что является характерным элементом иконографии жителей Древнего Востока. В христианской живописи сложилось два типа изображения такого головного убора: тюрбан с одним свисающим концом или полностью замотанный на голове, которых является отличительным внешним признаком изображения святых, имеющих арабское происхождение (например, прп. Исаак Сирин [16, т. 26, с. 695–731], прп. Иоанн Дамаскин [16, т. 19, с. 79–105], прп. Косма Маюмский [16, т. 38, с. 253–261] и др.); такой же тюрбан, но со свисающими по сторонам концами, как и простое покрывало аналогичной расцветки, является традиционным атрибутом изображения иудеев, которые и в наше время носят похожие, но более широкие молитвенные облачения — талит.

В средневековой иконографии евангельских сюжетов изображение талита было распространенным маркером в определении фигур иудеев. В те времена талит было принято изображать в уменьшенном размере, что можно установить, например, по фресковым компози-

циям «Преполовение Пятидесятницы» собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря (Псков. XIV век) (ил. 3), «Воскрешение Лазаря», «Христос перед Пилатом» и «Суд Синедриона» Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (Псков. XII век) (ил. 4). По мнению В.Д. Сарабьянова, о мирожских живописцах можно утверждать, что «На их византийское происхождение указывают точность письма, четкость художественных приемов, блестящее знание иконографии» [17, с. 118].

Кроме сцен страстного цикла, фигуры иудеев в талите встречаются и в других многолюдных сюжетах. В некоторых композициях «Страшного Суда», образ иудея предстает возглавляющим группы других отступников веры (еретиков, раскольников, язычников) и оказывается ближе всех к геенне огненной и самому дьяволу. Появившись в Византии, к XV веку такие изображения стали распространяться и на Руси, примерами тому могут быть Новгородская икона «Страшного Суда» из Государственной Третьяковской галереи (третья четверть XV века) [13, т. 1, с. 121–124, ил. 72] и Псковская икона «Страшного Суда» из Псковского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника (1460-е гг.) (ил. 5), на которой отступники изображены совершенно отвратившимися от Бога и стоящими пред Адом и дьяволом на коленях [18, с. 318].





Рис. 4. Иудеи. Фрагмент фрески. Мирожский монастырь. Псков. XII в.
Рис. 5. Иудей. Фрагмент. Псковская икона «Страшного Суда». 1460-е гг.

Мелётовская одиночная фигура женщины в иудейском головном уборе имеет ярко выраженную типологическую связь с популярным визуальным олицетворением Ветхозаветной Церкви — Синагоги. Эта аллегория хорошо известна по многим памятникам средневекового христианского искусства и чаще всего отображается в иконописных сценах Распятия, где Новозаветная и Ветхозаветная Церкви (Экклесия и Синагога) представлены в



Рис. 6. Синагога. Собор Св. Петра и Св. Георгия. Бамберг. XIII в.

образах ангелов. [13, т. 1, с. 333]. Особенность мелётовской персонификации Синагоги в том, что она обладает примечательным совпадением с ее западноевропейскими аналогами, при этом очевидно, что образное сходство обнаруживается не с плоскостными, а со скульптурными изображениями, расположенными, как правило, с внешней стороны храмовых порталов. В таком же подчеркнуто неустойчивом, изогнутом и искривленном положении тела аллегорические статуи Синагоги установлены снаружи и внутри католических соборов Страсбурга, Бамберга, Фрайбурга и многих других городов Западной Европы (ил. 6). В отношении русских иконописных изводов XV–XVI веков И.А. Шалина отмечает: «Персонификации Церкви и Синагоги, помимо основного догматического смысла сцены отражали остававшуюся для Московского государства острой идею преемственности власти, перенесения на Русь центра мирового православия» [19, с. 444].

Избегая одностороннего подхода в определении мелётовской женской фигуры как «плясуньи» и интерпретируя ее изображение как аллегорию Ветхозаветной Церкви, возникает необходимость иного толкования такой отличительной черты этого персонажа, как положение поднятых рук. Данная деталь является еще одной иконографической особенностью росписи мелётовской церкви, т. к., в отличие от распространенного мотива отвергнутой, огорченной и скорбной позы персонификации Синагоги, в этой необычной сцене положение ее тела и рук имеет несвойственные этому сюжету признаки молитвенной жестикуляции. В мелётовской сцене телодвижение Синагоги совмещает в себе противоречивые признаки печали богоотверженности и рьяного молитвенного предстояния.

Молитвенная поза с воздеванием рук хорошо известна в иконографии по типу изображения Богородицы «Оранта» (от лат. orans — «молящаяся»). К этому же типу относятся, например, киевская «Нерушимая стена» (XI в.), псковская «Мирожская икона Богородицы» (XII в.) и главная новгородская святыня — икона Божией Матери «Знамение» (XII в.). Священное Писание Ветхого Завета многократно повествует о такой форме моления: «и простер руки свои к Господу» (Исх. 9:33), «и воздвиг руки свои к небу» (3-я Цар. 8:22, 2 Пар. 6:13), «простирая к небу руки, молились» (2-я Мак. 3:20) и др. В барабане купола



Рис. 7.Антихрист и иудей. Фрагмент из Апокалипсиса. Новгород. XIII в.

мелётовской церкви находится уникальная для этого места фресковая композиция — «Явление пророку Моисею Неопалимой Купины», где и сам Моисей, и изображаемая в горящей «Неопалимой купине» Богородица представлены в той же молитвенной позе — с воздетыми руками.

Евангелие от Иоанна сообщает, что обличая неверие иудеев в Него как в обещанного Израилю Мессию, Иисус Христос говорит им: «Я пришел во имя Отца Моего, и не принимаете Меня; а если иной придет во имя свое, его примете» (Ин. 5:43). Апостол Павел возвещал об Антихристе, что «в храме Божием сядет он, как Бог, выдавая себя за Бога» (2 Фес 2. 4), а об иудеях, сам бывший фарисеем, Павел писал: «Но умы их ослеплены: ибо то же самое покрывало доныне остается неснятым при чтении Ветхого Завета, потому что оно снимается Христом» (2 Корин. 3, 13–16). На основании этих и других строк Священного Писания многие Отцы Церкви (такие как Ириней Лионский, Ипполит Римский, Амвросий Медиоланский, Иероним Стридонский, блаженный Августин и др.) одинаково сходятся во мнении о том, что в «последние времена» иудеи встретят Антихриста, приняв его за ожидаемого Мессию [16, т. 2, с. 562–581]. В 1487 году архиепископ Новгородский Геннадий писал о ереси «жидовствующих», что «у них еще пришествия Христова несть, ино они ждут антихриста» [20, с. 311].

В лицевых сводах изображение Антихриста на троне нередко встречается в композиции с поклонением ему народов. В частности, в рукописном Апокалипсисе из библиотеки Новгородского Софийского собора содержится миниатюра, где справа от Антихриста изображен поклоняющийся ему воздевающий руки иудей [21] (ил. 7). Не вызывает сомнения, что одиночную фигуру этого персонажа следует рассматривать, как аллегорический образ всей ветхозаветной церкви — древнего Израиля, отвергшего Христа и Его Церковь, о чем в Апокалипсисе сказано «…злословие от тех, которые говорят о себе, что они иудеи, а они не таковы, но сборище сатанинское» (Откр. 2:9).

С другой стороны от скомороха находится некое собрание фигур, представляющее собой единую монолитную группу, противопоставляемую одиночной фигуре иудея в первую очередь тем, что каждый из ее членов не стоит сам по себе, а является частью единого целого. В центре группы стоит женщина, ее строгий взгляд устремлен на скомороха, вероятнее всего, это и есть Богородица. Две другие фигуры переднего плана обращены к ней и со вниманием ожидают ее реакции на то, что она видит. На заднем плане видны головы еще двух фигур.

В тексте «Лимониса» нет эпизода, которому данная иллюстрация соответствовала бы буквально. При этом очевидно, что в мелётовской сцене она имеет прямую связь с изображенной фигурой скомороха. В контексте исторических событий и приведенной выше интерпретации образа Синагоги, данную группу фигур следует рассматривать как персонификацию Экклесии, как символический образ упоминаемой в Символе Веры «Единой Святой Соборной Апостольской Церкви», состоящей из нескольких поместных православных Церквей, образующих Вселенское (мировое) Православие.

В исследовании Н.Ф. Мейендорфа разъясняется, что «Одним из элементов этого имперского и тем самым вселенского представления о христианском мире является так называемая “пентархия”, т. е. мысль о том, что “вселенская” церковь возглавляется пятью патриархами: Рима, Константинополя, Александрии, Антиохии и Иерусалима <…> стала важным фактором в византийской концепции «вселенского» собора, на котором требовалось присутствие пяти патриархов или их представителей» [22, с. 85]. В этой связи имеет смысл упомянуть о том, что в апреле 1443 года в Иерусалиме состоялся собор, в котором участвовало четыре предстоятеля поместных Церквей: Иерусалимский Иоаким, Александрийский Филофей, Антиохийский Дорофей и Кесарии Капподокийской Арсений. Собор осудил православных униатов, вступивших в союз с Римо-Католической Церковью, и в том же 1443 году грамота этого собора была переведена на славянский язык и появилась в Молдавии, а к 60-м годам XV века относится ее список, имеющийся в Троице-Сергиевой Лавре [23, с. 80–81]. Группа из четырех фигур и Богородицы может означать именно этот собор, либо интерпретироваться в более широком смысле, как Вселенский Церковный Собор, т. е. как Новозаветная Церковь.

Отождествление фланкирующих скомороха фигур с аллегориями Церкви и Синагоги не согласуется с версией о «воцерковленном» скоморохе и предполагает пересмотр иконографической программы всей композиции. В данном контексте в образе скомороха следует признать метафорическое изображение Антихриста, точнее не его самого, а карикатурно изображенного в образе Антихриста императора Византии Иоанна VIII Палеолога, который участвовал в Ферраро-Флорентийском соборе и в 1439 году подписал соглашение о подчинении Константинопольской Церкви Папе Римскому. Именно в результате этого отступничества Русская Православная Церковь отделилась от Константинопольской Патриархии и обрела самостоятельность. Принятие в Византии некоторых элементов догматического учения Ри-



Рис. 8. Иоанн VIII Палеолог. Медаль, аверс и реверс. 1438 г. Антонио Пизанелло

мо-Католической Церкви расценивалось на Руси как ересь. И.Н. Попов и И.А. Орецкая исследовали иконографию Иоанна VIII и описали самые известные его изображения: «Несколько портретов Иоанна Палеолога связано с его пребыванием в Италии и участием в Ферраро-Флорентийском Соборе. Наиболее известны медаль в честь Иоанна Палеолога, выполненная Антонио Пизанелло, и предварительные наброски к ней (Лувр, Париж; очевидно, под влиянием медали Пьеро делла Франческа написал профильное изображение императора Константина на фреске «Победа Константина над Максенцием» в церкви Сан-Франческо в Ареццо, между 1452 и 1459 годами). Веронский живописец Джованни Бадиле, воспользовавшись в качестве моделей медалями Пизанелло, изобразил Иоанна Палеолога и маркиза Феррарского Лионелло д'Эсте на фреске церкви Санта-Мария делла Скала (1443 год) … тондо с “Поклонением волхвов” (Государственный музей Берлина, Берлин-Далем), написанное в 1438–1439 годы Доменико Венециано, и фреска Беноццо Гоццоли “Шествие волхвов” в капелле в Палаццо Медичи-Риккарди на Виа Ларга во Флоренции, 1459–1461 годы» [16, т. 23, с. 598–601].

Н.Н. Розов и Ю.А. Строганова сравнивали головной убор мелётовского скомороха с известными изображениями шляп византийских придворных певчих [4, с. 129], однако А.В. Устюговой отмечено, что «подобных головных уборов нет в иллюстрациях музыкантов в древнерусском, византийском и западноевропейском искусстве XIII–XVI веков» [24, с. 62]. Повествуя о ритуальных церемониях коронаций византийских императоров, М.А. Поляковская уделяет внимание тому, что «”опознавательным” знаком достоинства представителей элиты было, однако, не платье, а прежде всего головной убор, причем не столько его тип, сколько отделка. Деспот, так же как севастократор и кесарь, носили обычно скиадий, шапку с небольшими, поднятыми вверх полями и с матерчатым верхом. Головным убором Иоанна VIII Палеолога в изображении на медальоне Пизанелло является, по всей видимости, скиадий» [25, с. 475] (ил. 8).

Комплексный анализ иконографического сюжета мелётовской фрески с изображением скомороха позволяет устранить возникшие ранее противоречивые толкования этой композиции и интерпретировать ее символическое содержание в полном соответствии с литературными источниками и историческим контекстом. Междисциплинарный подход в исследовании таких специфических памятников древнерусской живописи может обеспечить их верную трактовку и исключить ошибки при применении иконологического метода исследования.

Список литературы:

1. Бетин Л.В. Композиция на тему повести об Акте скоморохе в росписи церкви Успения в селе Мелётове // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура: Сб. ст. в честь В.Н. Лазарева. – М., 1973. — С. 333–338.

2. Лихачев Д.С. Древнейшее русское изображение скомороха и его значение для истории скоморошества // Проблемы сравнительной филологии. М.; Л., 1964. — С. 462–466.

3. Овчинников А.К. Роспись церкви Успения Богоматери в Мелётово / ВХНРЦМ им. Грабаря. — М., 1992. — С. 16.

4. Строганова Ю.А. Фрески церкви Успения Богородицы в Мелётове: Источниковедческий анализ: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.09. — М., 2005.

5. Бобров А.Г., Миура К. Литературный источник Мелётовской фрески / Труды Отдела древнерусской литературы / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). — СПб.: Наука, 2014. — Т. 63 / [редкол.: Н. В. Понырко (отв. ред.) и др.]. — С. 485–498.

6. Розов Н.Н. Еще раз об изображении скомороха на фреске в с. Мелётово. К вопросу о связях монументальной живописи с миниатюрой и орнаментом / Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. — М., 1968. — С. 85–86, 93–96.

7. Даркевич В.П. Народная культура средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. — М., Наука, 1988. — С. 215–216.

8. Крылов А.К., Крылова О.Ю. Композиционное построение сюжета с изображением скомороха в селе Мелётове и его литературный прототип (Взаимодействие изобразительного и повествовательного) / Санкт-Петербургский фонд культуры. Программа «Храм»: Сб. материалов. Вып. 10. Ч. 2. — СПб., 1996. — С. 126.

9. Серегина Н.С. Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь / Н.С. Серегина; Российский институт истории искусств. — СПб.: Галарт+, 2017. — 400 с.

10. Шулакова Т.В. Фрески — чудо и слава Псковской земли / Авт. текста Т.В. Шулакова; сост. альбома Ю. Мартынов; фото Ю. Мартынов. — [Б. м.,: б. и.], 2017. Псковская областная универсальная научная библиотека: сайт. — URL: http://vivaldi.pskovbook.ru/shulakova_freski_chudoislavapskzemli 2017.pdf/details. С. 119 (дата обращения: 23.11.2021). — С. 119.

11. Петрик В. В. Взаимодействие языческих и христианских традиций в процессе становления национальной культуры / В.В. Петрик / Народно-инструментальное искусство в современном социокультурном пространстве: традиции и инновации: сб. мат. межд. научно-практической конференции, Белгород, 15 марта 2017 г. — Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2017. — С. 65–70.

12. Дмитриев Ю.Я. Мелетовские фрески и их значение для истории древнерусской литературы / ТОДРЛ. — М.; Л., 1961. — Т. 8. — С. 403–412.

13. Антонова В. И., Мнёва Н. Е. Каталог древнерусской живописи XIV – начала XVII веков: Опыт историко-художественной классификации. — М., 1963.

14. Кузьмина О.В. Женский Новгородский костюм в XIV–XV вв.: Обзор источников // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2013. — №. 2.

15. Korenev D. et al. Летник в женском костюме русского средневековья: новый взгляд на проблему (Опыт реконструкции как обоснование гипотезы) // Revista de Etnologie şi Culturologie. — 2016. — Т. 19. — №. 1. — С. 17–22.
16. Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. — М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2000.
17. Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. — М.: Изд-во ПСТГУ, 2007. — С. 752.
18. Шалина И.А. Древнейшая псковская икона с изображением Страшного суда / В созвездии Льва: Сб. статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. — М., 2014. — С. 538–579.
19. Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний: каталог / [науч. ред. кат.: И. А. Шалина]; М-во культуры Российской Федерации, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Благотворительный фонд «Частный музей Русской иконы». — М., 2009. — С. 592.
20. Казакова Н.А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XVI века. — М.; Л., 1955. — С. 573.
21. РНБ. Апокалипсис: Лицевая рукопись. XVIII в. 167+III л.; 1° (33,5 × 22). Тип письма: Полуустав. Элементы художественного оформления: 43 миниатюры. Заставка и инициалы киноварью и красками. Переплет: Доски в коже с тиснением. Ф. 728. Библиотека Новгородского Софийского собора. ОР Соф. 1257.
22. Мейендорф Н.Ф. Флорентийский собор: Причины исторической неудачи // Византийский временник. — 1991. — № 52. — С. 84–101.
23. Ломизе Е.М. Письменные источники сведений о Флорентийской унии на Московской Руси в середине XV в. Россия и Христианский Восток. Вып. 1. — М.: Индрик, 1997. — С. 79–82.
24. Устюгова А.В. Древнерусские иконографические памятники XV в. как источник сведений о смычковых инструментах // Обсерватория культуры. — 2018. — Т. 15, № 1. — С. 58–65.
25. Поляковская М.А. Византийская империя XIV в.: «театр власти» / М.А. Поляковская // Россия и мир: панорама исторического развития: сб. науч. ст., посвященный 70-летию исторического факультета Уральского государственного университета им. А.М. Горького. — Екатеринбург: НПМП «Волот», 2008. — С. 475.

ЧЖАН ЧАОЦЗЕ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

ZHANG CHAOJIE
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ. КРАТКИЙ ДИСКУРС О НАЦИОНАЛЬНОЙ ОБЩНОСТИ В РУССКОМ И КИТАЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

THE EMOTIONAL LANDSCAPE. A BRIEF DISCOURSE ON THE NATIONAL COMMONALITY IN RUSSIAN AND CHINESE FINE ARTS

По мере того, как культурные и художественные обмены между двумя странами становились все более тесными, китайцам становилось известно всё больше форм и стилевых направлений в русском искусстве. Среди них — «эмоциональный пейзаж», который стал популярен в России в XIX веке и который показывает лирическую и спокойную сторону русского национального духа. Подобные произведения подразумевают исследование духовного мира, что в высшей степени соответствует формам и концепциям, принятым в традиционной китайской пейзажной живописи.
Ключевые слова: эмоциональность, пейзаж, поэтичность, китайская пейзажная живопись.

As cultural and artistic exchanges between the two countries became closer, more and more forms and styles in Russian art became known to the Chinese. Among them is the «emotional landscape», which became popular in Russia in the 19th century and which shows the lyrical and calm side of the Russian national spirit. Such works imply an exploration of the spiritual world, which is highly consistent with the forms and concepts adopted in traditional Chinese landscape painting.
Keywords: emotionality, landscape, poetry, Chinese landscape painting.



Рис. 1. И.И. Шишкин. Туманное утро. 1885

Если говорить о духе русской нации, то он горячий и неудержимый, стойкий и смелый. Русское изобразительное искусство также всегда кажется реалистичным, одухотворенным и весомым, демонстрируя энергичное чувство силы и реализма. Будучи хорошим соседом Китая, благодаря геополитическим связям и другим факторам, Россия также стала для Китая важным источником познания западной культуры и искусства. Реалистическое искусство, например, оказало глубокое влияние на Китай в прошлом веке и внесло выдающийся вклад в китайскую культуру и искусство. Но по мере того, как культурные и художественные обмены между двумя странами становились все более тесными, китайцам становилось известно все больше форм русского художественного стиля. Среди них — «эмоциональный пейзаж», который стал популярен в России в XIX веке и который показывает лирическую и спокойную сторону русского национального духа. Еще больше радует то, что эти работы не только поэтичны, но и то, что настроения, создаваемые изображениями, подразумевают исследование духовного мира, что в высшей степени соответствует формам и концепциям, принятым в традиционной китайской пейзажной живописи.

Вместо того чтобы просто идти по стопам западноевропейского импрессионизма, русские художники XIX века более умело запечатлевали самые интересные части пейзажа и привносили в него свои собственные эмоции, соединяя природный ландшафт с миром человеческих эмоций, тем самым создавая поэтические «эмоциональные пейзажи».

В дополнение к рациональным ноткам европейского классицизма, в «эмоциональных пейзажах» присутствует сильное поэтическое и лирическое чувство, которое приводит к спокойному, чувственному эстетическому настроению. Они совпадают с областью, к которой стремится искусство китайской пейзажной живописи. Начиная с периода династии Тан и Сун, китайская живопись начала отходить от реализма и переходить к эмоциям. Пейзажная живопись, в частности, подчеркивает органичное сочетание эмоций и пейзажа, утверждая, что эмоции рождаются из пейзажа и пейзаж на картине

должен выражать эмоции. Кроме того, китайские пейзажисты придавали своим работам поэтический смысл, стремились выразить свои чувства к миру и жизни в сочетании поэзии и живописи. Этим же занимаются и русские художники «эмоционального пейзажа». Искусство — это внешнее выражение духовной культуры нации, поэтому вопрос об общности национального духа русского и китайского искусства действительно заслуживает изучения. Далее я кратко проанализирую связи между ними с точки зрения композиции, цвета и настроения.

Ясная и открытая композиция. Внимание Ивана Ивановича Шишкина к просторам природы завораживает редким, но глубоким настроением его изображений. В картине «Туманное утро» ясная, открытая композиция, основанная на чистом цвете и ярких тонах, особенно выразительно художник передает великолепный вид реки и далеких гор. Как и в других его произведениях, Шишкин прославляет необъятные широкие пейзажи.

«Отшельничество в горах Фучунь» — это репрезентативная работа китайского художника Хуан Гунван из династии Юань. Долгие прогулки художника вдоль берега реки и постоянные наблюдения вылились в огромную композицию, в которой отражена меняющаяся динамика природы и неисчерпаемое восприятие художником природы и жизни. Обе эти работы показывают величие природы в просторной и открытой композиции, соединяют объективную природу с реальными эмоциями, прекрасно выражая свободу и трансцендентность их художественной мысли.

Свежие и чистые цвета. В отличие от своих западноевропейских современников, которые искали ощущение подвижности, едва заметные детали света и цвета, художники «угрюмого пейзажа» XIX века стремились к ощущению чистоты и тишины в своих изображениях, и это ощущение передавалось в значительной степени свежестью и чистотой красок. Особенно это касается заснеженных пейзажей и сюжетов, где чистый снег, низкие облака и чистые березовые леса — самые обычные русские сцены — воспроизведены в простой манере, что создает ощущение тихой, неземной атмосферы. Этот высокий уровень изображения и цвета напоминает китайскую



Рис. 2. Хуан Гунван. Отшельничество в горах Фучунь

пейзажную живопись. В их работах царит атмосфера спокойствия и безмятежности, которая настолько превосходит стремительность мира, что возвышает душу.

Спокойное и безлюдное настроение. Сцены сумерек, полумрака и холодных лесов также часто изображались русскими художниками этого периода, придавая русским пейзажам гораздо более спокойное и безлюдное настроение. Самым знаковым из них является «Владимирка» Исаака Левитана. Это дорога, которая печалит русских людей, пустынная дорога, ведущая в далекую Сибирь. Мрачное небо и холодный воздух, а также одинокая надгробная плита на перекрестке, которые вместе изображают страдания и печаль изгнанников. Картина выражает глубокую скорбь и переживания художника за русский народ. Это тихое и пустынное настроение также часто встречается в древних китайских пейзажных картинах, таких как «Чтение камней» Ли Чэна в период династии Северная Сун. Сцена изображает старика на муле, остановившегося на холодной зимней дороге, чтобы прочитать текст на древнем памятнике. Рядом с ним растет несколько голых деревьев, вместе с древним памятником и дикой природой они создают спокойное и безмятежное настроение. Она также выражает беспомощность и эмоции художника по отношению к миру людей.

Конечно, существует еще много подобных примеров, из которых приведенные выше — лишь небольшая выборка. Большая группа русских пейзажистов XIX века, включая Саврасова, Шишкина, Левитана, Поленова и Куинджи, выражала внутренние эмоции самых обыденных уголков природы в самых разных стилях, величественных и великолепных, простых и теплых, таинственных и тихих, мрачных и трагических, и передавала их в поэтическом ключе, вызывая сильные ассоциации и определенный резонанс, которыев свою очередь становились духовным якорем как для художника, так и для зрителя. Такое описание в равной степени применимо и к традиционным китайским пейзажистам. Они верили в духовность своих картин, считая, что произведение без поэтизации — всего лишь пустая оболочка, и что способность отобразить необычный лиризм и поэзию в простых вещах — это то царство, к которому стремится пейзажная живопись.



Рис. 3. И. Левитан. Владимирка. 1892



Рис. 4. Ли Чэн. Чтение камней

Художники обеих стран вышли за рамки реалий утилитарного материального мира и слились с глубоко духовным миром. В своих поэтических картинах они объясняют свое понимание времени, пространства, общества и жизни. Они сочетают красоту природы с внутренними духовными устремлениями, вступая в духовное царство китайской даосской философии «следования природе, освобождения от различия между внешними объектами и самим собой и слияния со всем сущим на небе и земле». Китайская даосская философия «единства Неба и человека» — это высший духовный мир. Достоевский однажды сказал, что только красота может спасти мир. Искусство Китая и России, особенно традиционная китайская пейзажная живопись и русская «эмоциональная пейзажная живопись» XIX века, связаны с красотой духовного мира, которая может возвышать душу. Они воплощают национальную общность в духе русского и китайского изобразительного искусства.

Список литературы:

1. Gao Xngli. Обмен и передача китайско-российских искусств. Новые технические продукты Китая. — 2009: 000 (002), 169.

2. Shan Hongjian. Исторический процесс культурного и художественного обмена между Китаем и Россией, эволюция и стратегия развития // Сто художников. — 2020: 36 (6), 6.

3. Wang Jianfeng. Элементарный обмен и развитие китайско-российского изобразительного искусства // Литературная борьба. — 2015 (4), 6.

4. Li Xinguang. Романтическое и глубокое художественное путешествие — русский пейзаж мастер Левитан // Художественная галерея. 2007 (2), 2.

5. Wang Jinling. Шишкинский пейзаж: дис. Южно-китайский педагогический университет, 2007.

6. Zhang Keyang. Грандиозная эпопея — беглый анализ русской живописи XIX века // Китайское искусство. — 2011 (1), 1.

7. Wang Tingting. Говоря о значении и красоте картины Левитана // Изучение художественного воспитания. — 2011 (6), 1.

张超颉，博士研究生

以斯特罗加诺夫命名的莫斯科国立工艺美术大学研究生。

浅议中俄造型艺术中的民族共性

摘要： 谈起俄罗斯这个民族的精神，热烈而奔放，不屈且奋进。他们的造型艺术，也总给人一种写实、奔放与厚重的感觉，展示了蓬勃的力量感和现实主义精神。由于地缘政治关系等因素的影响，作为中国的好邻居，俄罗斯一直以来也是中国了解和学习西方文化艺术的重要途径。比如现实主义艺术就在上世纪对中国产生了深远的影响，为中国的文化艺术做出了突出的贡献。但是随着两国文化艺术交流的进一步密切，更多的俄罗斯艺术风格形式被我们所认知。其中19世纪开始流行于俄罗斯的“情绪风景”，它便为我们展示出俄罗斯民族精神雄强奋背后抒情静谧的另一面。更令人欣喜的是，这些作品不但富含诗意，画面营造的意境中还蕴涵着对精神世界的探讨和思考，而这些都与中国传统山水画所遵循的形式和理念都有着高度的契合。

绪论

19世纪的俄罗斯艺术家们没有单纯跟随西欧印象派的步伐，他们并不匠心于对光和色的研究，而是更善于抓住景色中最寻常的部分，将自己的情绪贯穿其中，使自然中的景物与人类的情感世界相联系，从而创造出富有诗意的“情绪风景”艺术。

除了欧洲古典主义的理性色彩之外，在“情绪风景”的作品中更是弥漫着强烈的诗意和抒情意味，从而呈现出静谧、感性的审美意境。而这些正与中国山水画艺术所追求的境界不谋而合。从唐宋时期开始，中国画便开始由写实转向抒情。其中山水画尤其讲究情与景的有机结合，主张情由景生，认为画面中的景色都要为抒情而服务。除此之外，中国的山水画家还在创作中赋予画面诗意，以求在诗画相结合的形式中表达对世界和人生的感悟。而这些同样也是俄罗斯“情绪风景”画家们的追求。艺术是一个民族精神文化的外在表现，所以中俄两国艺术中蕴藏的这些民族精神中的共性的确是个值得研究的问题。以下我将简要地从构图、色彩和意境等方面浅析它们的联系。

1、 疏朗开阔的构图

希施金喜欢表现自然的广袤，以其画面中疏朗而又深邃的意境引人入胜。《雾蒙蒙的早晨》中，纯净的色彩和明快的色调基础上，疏朗开阔的构图尤其表现出河面和远山共同构成的壮丽景色。同他其它作品一样表达出作者对辽阔豪放景色的歌颂。《富春山居图》是中国元代画家黄公望的代表作品。画家长期行走江畔，悉心观察，最终以辽阔的构图囊括了自然界的变化之势和画家自身对自然万物和人生的不尽感悟。这两幅作品都是以疏朗开阔的构图方式展现自然的辽阔雄壮，进而将客观的自然与真实的情感有机结合，完美表达了他们艺术思想的自由与超越。

2、 清新素净的色彩

不同于同时期西欧画家追求光色微妙变化的跳跃气息和琐碎感，19世纪的“情绪风景”画家们追求的是画面上的纯洁寂静意味，这种感受很大程度上归功于他们用色的清新和素净。尤其是描绘有雪景的作品，画面之中那洁净的白雪、低沉的云朵，以及素净的白桦林，这些俄罗斯人最常见到的景物被以简洁地再现，从而呈现出寂静空灵的氛围感。这种将形象和色彩高度概括的手法，更是与中国山水画有异曲同工之妙。在他们的作品中处处安放着宁静恬美的气质，使人超脱于世间的浮躁，得到心灵的升华。

3、 静谧苍凉的意境

黄昏、暮色、寒林等景象也是这一时期俄罗斯画家们所常描绘的，这让俄罗斯风景画多了许多静谧苍凉的意境。最具代表性的就是列维坦的《弗拉基米尔之路》。这是一条令俄罗斯人民悲伤的路，荒凉的大路直通遥远的西伯利亚。布满阴霾的天空和寒冷的气息，以及路口那孤独的墓碑，共同谱写了流放者的苦难和悲凉。表达出画家对俄罗斯民族的深深忧思感慨之情。这种静谧苍凉的意境同样在中国古代山水画中也时常出现，比如北宋时期李成的《读碑窠石图》。画面所描绘的是在冬日寒风中的小路上，一位骑骡子的老人正在驻足一座古碑前观看其上的文字。旁边几株寒树叶已尽，与古碑、荒野共同构成了一种静谧苍凉的意境。同样也表达了画家对人世间的无奈与感慨。

总结

当然，类似的例证还很多，以上只是其中一小部分。包括萨夫拉索夫、希施金、列维坦、波列诺夫、库茵芝在内的一大批19世纪俄罗斯风景画家，他们以雄伟壮丽、素净温馨、神秘静谧、苍凉悲壮的种种风格，并带以诗意的方式表达自然界中最平凡角落的内在情绪，引起人们强烈的联想和共鸣，进而成为画家和观者的精神寄托。这样的描述同样适应于中国传统的山水画家。他们信奉绘画作品中的精神性，认为没有诗意化的作品只是一具空壳，能在简单事物中展示出不平常的抒情和诗意，才是山水画想要追求的境界。

两国的画家们都已从现实功利性的物质世界超脱而出，与博大深沉的精神世界相融合。在诗意化的绘画作品中阐释对时空、社会和人生的理解。他们将自然万物之美与画家的内在精神诉求相结合，进入到一种“天地与我并生，万物与我为一”、“天人合一”的中国道家哲学思想的至高精神境界之中。

陀思妥耶夫斯基曾说过，只有美才能拯救世界。中俄两国的艺术，尤其是中国传统的山水画和19世纪俄罗斯的“情绪风景”绘画，它们都关注可以令人心灵升华的精神世界之美。体现了中俄两国造型艺术精神中的民族共性。

ТАН И

Аспирант кафедры теории и истории искусства, Московский государственный академический институт имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств

TANG YI

Postgraduate student of the Department of Theory and History of Art Moscow State Academic Institute named after V.I. Surikov at the Russian Academy of Arts

РОЛЬ ГУМАНИЗМА В ВОСПИТАНИИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

THE ROLE OF HUMANISM IN THE EDUCATION OF A CREATIVE PERSONALITY

В сфере художественного образования необходимо уделять больше внимания гуманистическим идеям, чтобы оказывать влияние на развитие творческой личности. Это имеет большое значение, так как основа, заложенная в это время, может повлиять на весь процесс развития жизни. Целью эстетического и художественного воспитания является совершенствование личности, постановка на первое место развития человеческих качеств, с тем, чтобы человек стал лучшей версией самого себя.

Ключевые слова: образование, творческая личность, художественное образование, рост, гуманитарные науки.

In the field of art education, it is necessary to pay more attention to humanistic ideas in order to thereby influence the development of a creative personality. This is of great importance, since the foundation laid at this time can affect the entire process of the development of life. The purpose of aesthetic and artistic education is precisely the improvement of the individual, putting in the first place the development of human qualities, so that a person becomes the best version of himself.

Keywords: education, creative person, art education, growth, humanities.

Художественное образование играет очень важную роль в национальном образовании и развитии, а также является средством для обеспечения индустрии культуры и творчества высококвалифицированными специалистами.

Цель художественного образования состоит в том, чтобы способствовать развитию личности, поощрять и стимулировать ее и тем самым формировать качества, которые помогут искусно и смело творить. Художественное образование является эффективным средством подготовки творческих талантливых специалистов и важной составляющей частью жизни человека в целом. Таким образом, художественное образование действительно является сферой, которая должна привлекать всеобщее внимание.

В современной системе образования в высших учебных заведениях обучается много специалистов сферы искусства, но потребности творческой индустрии все же не удовлетворены. Ощущается значительный дефицит квалифицированных, творческих, инновационных специалистов в художественной сфере. Многие студенты обладают хорошими умениями копирования, но тех, кто способен к творчеству и креативности, единицы.

Современная модель обучения не только не может удовлетворить потребности развития творческой индустрии, но и приводит к хищению образовательных ресурсов.

Столкнувшись с такой ситуацией, высшие учебные заведения должны непрерывно следить за обновлением педагогических идей, обращать больше внимания на исследования социально-гуманитарных наук и их применение в художественном образовании, а также закладывать прочную гуманистическую основу для развития специалистов в сфере культуры и творчества. Ведь воспитание творческой личности и есть главная цель художественного образования.

В настоящее время главной концепцией обучения большинства вузов является ориентация на практику. Конечно, в художественном образовании нельзя отрицать важное значение практики, ведь произведение мастера это и есть его способ выражения. Однако в такой системе обучения имеется и некоторая неопределенность. В рамках такой упрощенной модели обучения учащиеся в значительной степени довольно свободно растут, а учителя делают акцент лишь на технике и мастерстве. Таким образом игнорируется идеологическая природа искусства и принимаются формальные стандарты, но такая единая модель оценки не соответствует особенностям самой худо-

жественной профессии. Художественное образование является комплексным методом обучения, который является научным и рациональным. Совершенствуя практические умения, нельзя забывать о гуманитарных науках, более того, им надо уделять еще больше внимания. При создании произведений искусства художнику необходимы гуманистические идеи, которые направляют его. Все выдающиеся мастера в первую очередь велики благодаря величию своих идей.

Художественное образование должно быть комбинацией многих дисциплин, оно также нуждается в различных дисциплинарных теориях в качестве опоры. В процессе творчества художники должны исследовать вопрос с разных сторон, а не только на основе формы, ведь искусство ни в коем случае не только форма.

В процессе художественной оценки также следует обращать большое внимание и на идейный характер произведений, в которых необходимо сочетать информацию разных отраслей знаний, таким образом рассматривать художественные произведения можно с разных сторон.

При создании программ по обучению, связанных с художественным образованием, необходимо уделять большое внимание гуманитарным наукам и формировать определенную систему, в которой преподаватели и студенты будут обращать больше внимания на их важную роль.

Ко всему прочему, изучение гуманитарных идей значительно повышает способность воспринимать прекрасное, совершенствует чувство прекрасного. Специалисты сферы искусства должны обладать знаниями различных областей, например, таких как искусство, философия и литература. Благодаря этим знаниям можно лучше познавать и чувствовать мир и себя.

При соблюдении этих условий могут быть созданы произведения искусства, обладающие сильной жизненной силой. Подготовка художника должна быть всесторонней, развитие должно происходить в различных дисциплинах. Также не следует обучать всех по одному образцу, но важно давать возможность для самосовершенствования и поисков.

Художественное образование действительно дает людям возможность увидеть мир по-другому. Это выражение себя как творческой личности, вдохновение новыми идеями, изменение осознания природы, общества и самого себя, а затем изменение мира.

В то же время требует вовлечение широкой благодарной публики, поэтому искусство становится идеальным местом для духовного общения и диалога людей.

谭和

人文主义在创造性人格教育中的作用

在艺术教育这个特殊领域应该要更多强调的是人文观点，从潜移默化中去鼓励个性的发展，从而培养创造性人格，此时所奠定的基础可能会影响到人生发展的全部过程。人类从事美育的目的也正是是为了完善人格，把人的品质的培养放在第一位，让我们成为更好的自己。

艺术教育在国民教育和发展中具有相当重要的作用，同时也是为文化创意产业提供人才的必要手段。艺术教育的目的就是鼓励和允许人的个性的发展，从而培养出成善于创造，勇于创造的品质。艺术教育是培养创意人才的有效手段，同时也是人基本素质的重要组成部分。所以艺术教育其实应该是一个引起广泛关注的问题。

现代教育体系中，艺术人才在高校里被大批量、快速的生产，但是社会上创意产业需求却不能得到满足，高质量合格的创新性人才相当缺乏，学生普遍体现出模仿能力强，但是创作能力弱的现象。现在的培养模式既不能满足创意行业发展对艺术人才的需要,又带来教育资源的浪费。面对这样的局面，高校艺术教育应不断革新教学思路，重视人文社会科学在艺术教育中的研究与应用,为文化创意设计人才的培养打下坚实的人文基础，把创造性人格的培养，当作是艺术教育的关键目的。

目前，诸多高校实行的是一直以实践为主体的教学观念，并不能否认，在艺术教育里实践的重要性，毕竟，很多时候作品对于艺术家来说，就是最直接的表现。但是，这样的教学模式，也会带来很大的不确定性。因为这样简化的教学模式，学生在很大程度上是自由生长，教师也是一味的强调技法、技术上的熟练。直接忽视艺术的思想性，简单地采形式化的标准，这样过于单一的评价模式并不适合艺术专业本身的特性。艺术教育是一个综合性的教育手段，具有科学性和合理性特点。在坚固实践课程的同时，人文学科的课程一样不能省略，甚至应该更加重视。我们在艺术创作时，其实更需要的是人文精神的指引。所有伟大的艺术家也都是因其思想的伟大而伟大。

艺术教育应该是是由多个学科组合而成的，同时还需要多种学科理论作为支撑，在创作过程中，作者也应该从多个方面去探索，而不仅仅是在形式的基础上，艺术绝非只是形式那么简单的。

其次，艺术在鉴赏过程中，也应该重视作品的思想性，同样需要结合不同学科的内容，从多方面去阅读艺术作品。艺术教育相关专业的建设规划要重视人文科学的教育，形成一定的系统性，让师生都重视人文素质的重要性。另一方面，人文素质对审美能力的提高极其重要。艺术人才知识结构需要横跨艺术、哲学、文学等多个学科。这样才能更好的感受世界，感受自我。在这样的前提下才能创作出带有强劲生命力的艺术作品。艺术人才的培养应当是一个具有包容性的教育模式，需要发展出各种不一样的认知。并不需要按模式去生产学生，而应该让学生自我成长。

艺术教育其实是给人们带来更多看世界方式的可能性。这也正是创造性人格的一个表现，用新思想在去启发自己，使得自己看待自然、社会、自身的意识得以改变，进而改变世界。它同时召唤着广大欣赏观众的介入，于是，艺术便成为人们心灵沟通和对话的理想场所。

ЯНЬ ЖУЙ

Аспирант художественно-графического факультета Института изящных искусств, Московский педагогический государственный университет

YAN RUI

Postgraduate student of the Art and Graphic Faculty of the Institute of Fine Arts, Moscow State Pedagogical University

ИССЛЕДОВАНИЕ РЕФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

RESEARCH ON CHINESE PAINTING TEACHING REFORM IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION

Китай имеет 5000-летнее глубокое культурное наследие. Китайская живопись является уникальной формой художественного выражения в Китае. Китайская живопись уделяет внимание передаче художественной концепции и преследует художественную сферу, которая объединяет объективное существование и субъективное мышление, чтобы достичь цели передать эмоции в сцене и показать эмоции в ситуации Декорации, художественная атмосфера смешения сцены. Китайская живопись занимает место в мировом живописном кругу своим уникальным творческим мышлением и неповторимым поэтическим пространством. В современном обществе из-за влияния глобализации и потребностей социального развития и строительства в области искусства появилось больше профессиональных дисциплин, что привело к постепенному ослаблению социального влияния китайской живописи, которая считается скучной. и нереалистичный предмет ценности очень неблагоприятен для наследования и развития традиционной китайской культуры, поэтому, как педагогу, очень необходимо изучить путь реформы и метод обучения китайской живописи.

Ключевые слова: китайская живопись, глобализация, образование.

China has 5,000 years of profound cultural heritage. Chinese painting is a unique form of artistic expression in China. Chinese painting pays attention to the transmission of artistic conception, and pursues an artistic realm that integrates objective existence and subjective thinking, so as to achieve the goal of conveying emotion in the scene and showing emotion in the situation. Scenery, the artistic atmosphere of scene blending. Chinese painting occupies a place in the world painting circle with its unique creative thinking and unique poetic space. In contemporary society, due to the influence of globalization and the needs of social development and construction, more professional disciplines have emerged in the field of art, resulting in the gradual weakening of the social influence of Chinese painting art, which is considered to be boring and unrealistic The subject of value is very unfavorable to the inheritance and development of Chinese traditional culture. Therefore, as an educator, it is very necessary to explore the reform path and teaching method of Chinese painting education.

Keywords: Chinese painting, globalization, education.

1. Анализ текущей ситуации в области образования и преподавания китайской живописи

Сегодня, с быстрым развитием экономической глобализации, сталкиваясь с непрерывным проникновением и эрозией западной культуры, преподавание китайской живописи сталкивается с возможностями и проблемами.Дизайн содержания обучения традиционной китайской живописи и методов обучения было трудно удовлетворить потребности его развития. и реформа. [1] Образование, которое сегодня получают китайские студенты, полностью основано на современной модели обучения, в то время как традиционные методы обучения все еще используются в таком предмете, как китайская живопись, которая является узкоспециализированной и имеет определенные особенности, которые кажутся несоответствующими современной учебной среде. Напротив, в сегодняшней все более открытой культуре понимание и интерес учащихся к западной культуре даже превосходят традиционную китайскую культуру, что вызывает сожаление и недостаток современного китайского образования.



Рис. 1. Детское художественное образование
图1　少儿美术教育



Рис. 2. Подготовка к вступительным экзаменам в художественное училище
图2 美术高考培训

В области художественного образования художественное образование, полученное в разном образовательном возрасте, сосредоточено на западной модели обучения искусству. Детское художественное образование в детстве (рис. 1) помогает учащимся использовать гуашь, акрил, маркер и другие принадлежности для рисования, уделяя особое внимание тому, будет ли конечный эффект изображения красочным, поэтому очень немногие учащиеся знакомились с китайской живописью в детстве; По мере того, как дети растут и вступают в более профессиональную стадию обучения, основные курсы западной живописи, такие как рисование, раскрашивание и рисование, занимают важное место (как показано на рис. 2, подготовка к вступительным экзаменам в художественный колледж). если они решат в будущем специализироваться на китайской живописи, то, сможет ли студент поступить в профессиональный колледж, зависит от качества основных западных курсов (рисунок, цвет и наброски). Таким образом, существует большое противоречие между нынешним художественным образованием и профессиональной ориентацией и развитием студентов, так что студенты не получили систематического образования в области китайской живописи от начала до конца до выбора специальности, и они даже совершенно не знакомы с традиционной китайской живописью.

Мы не можем отрицать положительную роль западной модели художественного образования в развитии интеллекта учащихся и развитии творческого мышления учащихся, но нетрудно обнаружить в процессе художественного образования, что такая модель обучения имеет ограничения и неблагоприятное влияние на развитие. традиционной китайской живописи. Поэтому в условиях усиливающейся глобализации назревает образовательная реформа искусства китайской живописи, что является очень необходимой темой исследования для педагога.

2. Исследование направления реформы образования в области китайской живописи

2.1 Улучшить образовательный статус китайской традиционной культуры

Традиционная культура — это глубочайшая культурная «мягкая сила» страны, а также лучшее воплощение духовных устремлений нации, а также важный способ узнать об исторической эволюции и социальных изменениях. Поэтому мы должны придавать большое значение традиционной культуре, наследовать традиционную культуру, продвигать традиционную культуру, укреплять национальную культурную самоуверенность и усиливать международное влияние китайской цивилизации. Это требует от нас обновления концепции образования, увеличения доли традиционной культуры в образовании и обучении и надлежащего повышения оценки курсов традиционного образования. Искусство китайской живописи является важной частью традиционной культуры, и только в атмосфере активной пропаганды традиционного культурного образования можно проводить обучение китайской живописи более эффективно и систематически.

Образование — это не только патент школ, образование должно распространяться в многоракурсных, многомерных, многопрофильных и многоканальных направлениях. Родители являются учителями просвещения детей, поэтому семейное образование имеет особое значение. Основываясь на акценте родителей на традиционном культурном воспитании, они сознательно учат словами и делами в семейной практике своими словами и делами, чтобы дети могли влиять на детей. традиционная культура в раннем возрасте. Наиболее естественный способ воспитания; образовательная среда и атмосфера, созданная общественной жизнью для нас, имеет сильную направляющую и притягательную силу, направляя направление воспитания и обучения, такие как культурные центры, детские дворцы, библиотеки, музеи, мемориальные залы, современные средства массовой информации Культурное содержание общества имеет сильную руководящую и ведущую роль в семейном и школьном воспитании, поэтому очень важно усилить социальное образование для распространения традиционной культуры. Наконец, школьное образование сформирует системный учебный план по традиционной культуре, чтобы учащиеся могли получать знания о традиционной культуре более систематически, более условно и с большей эффективностью.

Подводя итог, можно сказать, что повышение статуса образования в области традиционной культуры требует совместного вмешательства всех слоев общества и сфер, чтобы образовательные объекты могли фундаментально понимать, принимать и любить традиции, чтобы наследовать и продвигать традиции.

2.2 Изменить учебную программу и практику китайской живописи

Развитие любой вещи, чтобы достичь скачка «качества», должно быть основано на накоплении «количества», а «количество» в курсе китайской живописи также является типом учебной программы, а не только изучение техники рисования. Коннотация «количества» должна заключаться в накоплении различных способностей, чтобы соответствовать требованиям обучения китайской живописи.

Искусство китайской живописи — это дисциплина с долгой историей и глубокой культурой в истории китайского искусства, и она обладает художественным духом всеохватности и творчества. Сама по себе китайская живопись имеет полную и высокоуровневую художественную теоретическую систему. На преподавание китайской живописи сегодня влияют глобализация и социальная жизнь. Быстро развивающееся влияние сломало первоначальную художественную систему, в результате чего образование китайской живописи осталось только в поверхностном процессе рисования, игнорируя при этом культивирование традиционных культурных коннотаций.

В настройке курса любая настройка курса служит искусству китайской живописи. Заменив ненужную настройку курса, можно добавить некоторые курсы, связанные с традиционной китайской культурой. Китайская живопись с древних времен имеет творческую концепцию «поэзии, каллиграфии и живописи». Естественно, он неотделим от соответствующих теоретических курсов истории искусства, истории каллиграфии, введения в искусство, древнего китайского языка, китайской классической поэзии, китайской живописи и других связанных теоретических курсов в качестве поддержки для практической работы. Курс оценки также является важным связующим звеном в обучении. Благодаря современным методам обучения китайские картины, собранные крупными художественными галереями в стране и за рубежом, могут быть переданы в классы китайской живописи. Под руководством и интерпретацией учителей учащиеся могут постепенно улучшить свою идентификацию и эстетику способность. . Наконец, в практической работе имитируйте древний режим обучения «мастер ведет учеников», укрепляйте демонстрационную связь учителя, в этом процессе дайте учащимся испытать творческое мышление и художественное чувство китайской живописи и усилить интеграцию китайской живописи. и каллиграфия коренным образом изменили статус преподавания китайской живописи.

2.3. Развитие личности учащихся и качественное поведение

У древних есть поговорка: «Картина есть характер», но также и: «Поскольку характер высок, то и обаяние должно быть высоким; обаяние было высоким, должна быть и живость». [2] Это говорит нам о

том, что люди обладают драгоценным благородным характером, тогда картины, сделанные этим человеком, естественно откроют благородную мировоззренческую сферу, произведение имеет богатую культурную окраску и духовный настрой, тогда это произведение должно быть естественным и подвижным. То есть художник может создавать превосходные произведения только в том случае, если он обладает как элегантным качеством обработки, так и превосходными навыками рисования.

Каждое произведение китайской живописи наделено автором вечной жизнью. Такая жизнь, полная духовности, зависит от силы личности автора, что является точкой зрения «искания единства субъективного сознания и объективного бытия» в философии, что показывает взращивание личности автора и важность качественного характера. Поэтому, с точки зрения учителей, необходимо не только развивать навыки рисования учащихся, но, что более важно, повышать нравственность и знания учащихся. Если они будут тратить свое внимание только на технику кисти и туши, они неизбежно оторвутся от мира, и их можно назвать только для ремесленников.

2.4. Понять историю китайской живописи

Сегодня, с постепенным углублением глобализации, студенты получили много иностранных культур, и новые вещи всегда привлекают внимание людей, тем самым ослабляя наследие традиционного китайского искусства.

Сосредоточив внимание на обучении китайской живописи, учителя помогают учащимся оценить произведения китайской живописи. Интерпретация многих классических произведений китайской живописи является поверхностной, недостаточно тщательной, недостаточно глубокой и недостаточно прозрачной. Поскольку классические произведения могут пережить тысячи лет в современном обществе и называются «классикой», они являются результатом исторического выбора. Такие непреходящие шедевры должны иметь свою особую исследовательскую ценность и культуру, стоящую за произведениями. Накопление и обаяние личности автора как поддержка .

Для произведений классической китайской живописи она невоспроизводима, продуцируется на социальном фоне конкретного исторического периода и психотворческого состояния автора в это время, одновременно являясь и художественной кристаллизацией автора как духовного существа. индивидуальной и природно-общественной деятельности. Диалог с публикой есть продукт эпохи, сочетающий рациональность и чувственность, сознательное и бессознательное; главное, раз он называется классическим, он должен содержать в себе яркий национальный дух и идейную культуру. Для таких «классиков» было бы кощунством по отношению к классикам, если бы наше учение оставалось только на поверхности классиков. Поэтому при обучении китайской живописи очень важно, чтобы учащиеся интерпретировали истории, связанные с китайской живописью, чтобы учащиеся изучали искусство китайской живописи.

3. Значение реформы преподавания китайской живописи

Экономическая глобализация привела и к культурной глобализации, которая представляет собой процесс глобального интеграционного развития, большое количество западных культур перетекло в Китай, что повлияло и ограничило развитие традиционной китайской культуры. Реформирование образования в области китайской живописи означает защиту и поддержание социального статуса традиционной китайской культуры и продвижение духа китайской нации. Укрепление достоинства китайской живописи в области живописи является необходимым условием для продвижения китайской живописи на международную арену, чтобы восстановить культурную уверенность в себе, которая принадлежит стране.

Реформа образования в области китайской живописи является современным требованием к педагогам, выдвинутым социальным развитием на фоне глобализации. Наследуя традиционную культуру, образование в области китайской живописи должно также готовиться к развитию искусства китайской живописи в будущем. На основе поглощения сущности западной культуры, следует провести реформу образования в области китайской живописи, чтобы соответствовать требованиям обучения современной тенденции социального развития. Современное образование в области китайской живописи является решающим шагом в процессе продвижения искусства китайской живописи на международную арену, и это имеет принципиальное практическое значение.

Список литературы:

1. Сюй Бэйхун, «Методы улучшения китайской живописи», Ежемесячник Пекинского университета [N], издание 1918 года.

2. Сюй Ишэн, «Китайская живопись и современная волна 20-го века» [M], Сиань, издательство Shaanxi Normal University Press, 2013–49.

3. Ли Юаньюань, Линь Му, «История развития теории древнекитайской живописи» [M], Шанхайское народное издательство изящных искусств, 1997-04.

4. Ван Хунцзянь, Юань Баолинь, «Введение в изобразительное искусство», Higher Education Press, издание 1994 года.

5. (на английском языке) Гомбрич, Фань Цзинчжун (перевод), «История развития искусства», Издательство Тяньцзиньского народного изящного искусства, издание 2001 г.

闫睿
莫斯科国立师范大学
美术学院/平面艺术学院，俄罗斯莫斯科
博士研究生

全球化背景下对中国画教育改革的探索

摘要：中国有着五千年深厚的文化底蕴，中国画是中国独有的艺术表现形式，中国画注重意境的传递，追求将客观存在与主观思维融为一体的艺术境界，达到景中传情、情中现景，情景交融的艺术氛围。中国画以其独到的创作思维和特有的诗意空间在世界画坛占有一席之地。而在当代社会，由于受到全球化的影响，同时也是社会发展建设的需要，艺术学领域发散出了更多的专业学科，导致中国画艺术的社会影响力逐步衰弱，被认为是枯燥无聊、没有实际价值的学科，非常不利于中国传统文化的传承与发展，所以，作为教育工作者，探索中国画教育的改革之路和教学方法是非常必要的。
关键词：中国画、全球化、教育

Ⅰ 中国画教育教学现状分析

经济全球化迅速发展的今天，面对西方文化不断浸透和侵蚀，中国画教学面临着机遇和挑战，传统的中国画教学内容和教学方法的设计已经难以满足其发展改革之需求。【1】当今中国学生接受的教育都是采取的现代教学模式，而中国画这样专业性强且具有一定特殊性的学科仍采用传统教学方式，似乎显得与当代教学大环境格格不入。相反，在文化开放性逐渐增强的今天，学生对西方文化的了解度和兴趣度甚至超越了中国传统文化，这是中国当代教育的遗憾和缺失。

在美术教育领域，不同教育年龄阶段受到的美术教育都侧重于西方美术教学模式。幼年时期的少儿美术教育（如图1），引导学生运用水粉、丙烯、马克笔等用具进行绘画，关注点在最终画面效果是否绚丽多彩，因而在幼年时期就接触过中国画的学生少之又少；随着孩子的成长，步入到专业性稍强的学习阶段，素描、色彩、速写等西方绘画基础课程又占据了重要的位置（如图2，美术高考培训），这样的教学现状是因为即使日后要选择从事中国画专业，但是学生能否进入专业院校学习是取决于西方基础课程（素描、色彩、速写）完成的优劣。所以，当前美术教育与学生专业性取向与发展是存在很大矛盾的，以至于学生在选择专业之前，自始至终都没有受到过系统化的中国画教育，甚至对传统中国画是完全陌生的。

我们不能否认西方美术教育模式在开发学生智力与培养学生创造性思维方面的积极作用，但是在美术教育的过程中不难发现，这样的教学模式对中国传统绘画的发展存在制约和不利影响。因此，在全球化愈演愈烈的背景下，对中国画艺术的教育改革迫在眉睫，这对于一名教育工作者来讲，是非常必要的研究课题。

Ⅱ 对中国画教育改革方向的探究

2.1提升中国传统文化的教育地位

传统文化是一个国家最深厚的文化软实力，也是一个民族精神追求的最好体现，同时又是了解学习历史演进和社会变迁的重要途径。所以我们要重视传统文化、继承传统文化、发扬传统文化，增强民族文化自信，提升华夏文明在国际的影响力。这就要求我们革新教育理念，提升传统文化在教育教学中的比重，适当提高有关传统教育课程的考核力度。中国画艺术是传统文化的一个重要组成部分，在大力推崇传统文化教育的氛围中才能更有效的、系统化开展中国画教育。

教育工作不仅仅是学校的专利，教育应该向多角度、多维度、多领域、多途径方向扩散。父母是孩子的启蒙老师，因而家庭教育尤为关键，在家长重视传统文化教育的基础上，有意识地通过自身言行举止在家庭实践活动中言传身教，让孩子在幼年时期就受到传统文化的熏陶，这是最自然的教育方式；社会生活为我们创造的教育环境与氛围具有很强的引导性与感染力，指引着教育教学的方向，例如文化馆、少年宫、图书馆、博物馆、纪念馆以及现代媒体等展示给社会的文化内容，对家庭和学校教育有极强的导向和引领作用，所以社会教育加强对传统文化的传播是至关重要的。最后，学校教育将传统文化形成体系化课程，让学生更系统、更调理、更高效地接收到传统文化的学习，在对传统文化产生兴趣的基础上，学校再进行传统文教育，力求达到事半功倍的教学效果。

综上所述，传统文化教育地位的提升，是需要社会各界多方面、多领域的共同介入，才能从根本上让受教育对象理解传统、接受传统、热爱传统，从而继承传统和发扬传统。

2.2改变中国画课程设置和实践环节

任何事物的发展，想要达到“质”的飞跃，必须要以“量”的积累为前提，而中国画课程中的“量”也就是课程设置的种类，不单单是只学会绘画技法这么简单，“量”的内涵应该是多方面能力的沉淀才能满足中国画教学的要求。

中国画艺术是中国美术史上历史悠久、文化深厚的学科，并且具有兼容并蓄和创造力强的艺术精神，中国画本身就具有完整的、高层次的艺术理论体系，当今的中国画教学由于受到全球化和社会生活快节奏的影响，打破其本有的艺术体系，使得中国画教育只停留在表面的绘画操作过程，而忽视了传统文化内涵的培养。

在课程设置中，任何课程的设置都是为中国画艺术服务的，更替不必要的课程设置，可以增加一些中国传统文化的相关课程，中国画自古就有“诗、书、

画一体”的创作理念，自然离不开美术史、书法史、艺术概论、古代汉语、中国古典诗词、中国画伦等相关联的理论课程作为实践操作的支撑。接下来欣赏课程也是必不可少的教学环节，通过现代教学方式，可以将海内外各大著名美术馆珍藏的中国画作品搬于中国画课堂，通过教师的引导与解读，逐步提升学生的鉴别与审美能力。最后在实践操作环节，效仿古人“师傅带徒弟”的教学模式，加强教师示范环节，在这个过程中，让学生亲身感受中国画的创作思维与艺术感觉，并且加强中国画与书法的融合，从根本上改变中国画的教学现状。

2.3培养学生的人格修养和素质品行

古人有云：“画品既人品”，也有：“人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。”【2】向我们讲述了人拥有了贵重高尚的人品，那么此人所作之画自然会流露出崇高的思想境界；一幅作品有着丰富的文化内涵和精神意境，那么这幅作品一定是自然灵动的。也就是说，一位艺术家只有同时具备高雅的素质修养和高超的绘画技艺，才可以创作出优秀的作品。

每一副中国画作品都被作者赋予了永恒的生命，这样充满灵性的生命有赖于作者的人格力量，也就是哲学中提出的“寻求主观意识与客观存在的统一”的观点，可见作者的人格修养和素质品行的重要性。所以，站在教师的角度，不仅要培养学生的绘画技法，更重要的是提升学生品行学识的修养，如果仅仅是在笔墨技法上用尽心思，难免脱离世俗之气，也只能被称之为艺术工匠罢了。

2.4了解中国画背后的故事

在全球化逐步深入的今天，学生接受到了很多外来文化，新鲜事物总能引起人类的关注，从而导致弱化了对中国传统艺术的传承。

将目光放回到中国画教学，教师引导学生欣赏中国画作品，对诸多经典中国画作品的解读都只停留于表面，不够透彻、不够深入、不够通透。经典的作品既然可以穿越数千年时光留存到现代社会而被称之为“经典”，是历史选择的结果，诸如这样经久不衰的传世佳作，必然有其特殊的研究价值及作品背后的文化积淀与作者的人格魅力作为支撑。

对于经典中国画作品而言，具有不可复制性，它是在特定历史时期的社会背景以及作者当时的心理、创作状态下产生的；同时也是作者作为精神个体与自然界及社会活动的艺术结晶，是作者与公众的对话交流，是理性与感性、有意识与无意识结合的时代产物；更重要的是，既然被称之为经典之作，这其中一定蕴含着鲜活的民族精神与思想文化。对于这样的“经典”，如果我们的教学仅停留于经典之作的表面现象，这是对经典的亵渎。所以，在中国画教学中，为学生解读中国画作品背后的故事，对于学习中国画艺术而言是非常有价值的。

III 中国画教学改革的意义

经济全球化的也带来了文化全球化，是全球一体化发展的过程，西方文化大量流入中国，致使中国传统文化的发展受到影响和制约。对中国画教育进行改革是在捍卫和坚守中国传统文化的社会地位，弘扬中华民族精神。坚固中国画艺术在绘画领域的尊严是将中国画推向国际舞台的先决条件，从而找回属于本国的文化自信。

中国画教育的改革是全球化背景下的社会发展对教育工作者提出的时代性要求，中国画教育在传承传统文化的同时更要为未来中国画艺术的发展做好准备，在吸收西方文化精髓的基础上进行中国画教育改革，是顺应当今社会发展潮流的教学要求，现代化中国画教育是中国画艺术迈向国际舞台的过程中，至关重要的一步，有着举足轻重的现实意义。

参考文献

[1] 徐悲鸿，《中国画改良之方法》，北京大学月报[N]，1918版。
[2]徐义生，《中国画与二十世纪现代潮》[M]，西安，陕西师范大学出版社，2013-49。
[3]李来源、林木，《中国古代画论发展史实》[M]，上海人民美术出版社，1997-04。
[4] 王宏建、袁宝林，《美术概论》，高等教育出版社，1994版。
[5]（英）贡布里希著，范景中（译），《艺术发展史》，天津人民美术出版社，2001年版。

ЛЮ ХУА
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

LIU HUA
Post-graduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

КИТАЙСКО-РОССИЙСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБМЕН И РАЗВИТИЕ В XXI ВЕКЕ

THE EXCHANGE AND DEVELOPMENT OF ART BETWEEN CHINA AND RUSSIA IN THE XXIST CENTURY

Эта работа посвящена истории обменов, сотрудничества и совместного развития в области культуры и искусства Китая и России в XXI веке.
Ключевые слова: выставка, художественный обмен между Россией и КНР, художественное образование, коммерциализация.

This work is dedicated to the record of exchanges, cooperation and common development in the fields of Chinese and Russian culture and art in the XXI st century.
Keywords: exhibition, art exchange between Russia and China, art education, commercialization.

После вступления в XXI век большое количество современных художников стали искать прорывы в традиционных и исторических концепциях, и обучение мышлению и художественному творчеству стремительно менялось.

Одно из направлений стало совместное обучение студентов в китайских и российских вузах искусства.

Художественные школы двух стран усилили формы сотрудничества в совместных проектах, многие российские художественные школы расширили обмены с китайскими художественными школами за

счет совместной работы школ. Таким примером можно считать работу факультета искусства, музыки и художественного дизайна Университета Цицикар в провинции Хэйлунцзян Китая. Также крупным центром китайско-российского образовательного и культурного обмена стал единственный университет на границе колледж Хэйхэ, который постоянно укреплял обмены и сотрудничество в области художественного образования между Китаем и Россией, привлекая для преподавания целый ряд иностранных преподавателей-дизайнеров, используя учебные программы российских университетов. В России были созданы центры художественной практики и творчества, которые активно сотрудничали с российскими экспертами и учеными.

Совместная декларация различных видов национальных и областных научно-исследовательских проектов была реализована в активно проводимых форумах на высшем уровне между университетами двух стран, художественных конкурсах и различных выставках. В настоящее время Школа изящных искусств и дизайна Хэйхэского университета активно строит платформу для арт-обмена и сотрудничества между китайскими и российскими вузами, помогает художественным факультетам более 10 колледжей и университетов, включая Университет Вэньчжоу, Харбинский педагогический университет, Цицикарский университет, Дацинский педагогический университет и другие вузы.

В проведении практических занятий на основе уроков рисования [1] масштабы сотрудничества в области художественного образования между двумя странами распространились на внутренние районы Центральных равнин Китая. Это способствовало созданию Истонской (Международной) академии изящных искусств Чжэнчжоуского института легкой промышленности. В 2006 году Российский государственный педагогический университет и Сычуаньский университет подписали двустороннее многоуровневое соглашение об обмене и сотрудничестве на следующие пять лет. В 2012 году делгация Санкт-Петербургская государственная академия художеств им. Репина посетила в Шэньчжэнь, чтобы обсудить сотрудничество в управлении школой; в 2015 году Академия Хэйхэ и Московская государственная академия художеств имени Сурикова совместно создали базу для обучения молодых китайских художников [2]. 5 июля 2016 года вице-премьер Лю Яньдун вместе с вице-премьером России О.Ю. Голодец принял участие в саммите ректоров университетов Китая и России, который прошел в Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова, и выступил с речью под названием «Углубление сотрудничества университетов для создания лучшего будущего» [3].

В декабре 2016 года в Зале науки кампуса Цзянбэй состоялась церемония открытия Китайско-российской академии изящных искусств Харбинского педагогического университета.

Китай и Россия активно проводят художественные выставки. По мере углубления китайско-российского культурного обмена в Китай для участия в выставке прибыли картины известных русских художников разных периодов, имеющих мировое значение. В 2004 году в Пекинском художественном музее Тан прошла выставка живописи русского реализма XX века «Специальная выставка в Пекине», на которой было представлено около трехсот произведений реализма, среди которых были картины маслом и гравюры более 20 русских художников. В выставленных работах нашли отражение быт, нравы, дух времени и национальные особенности России. В 2006 году в провинции Гуандун состоялась выставка «Русская реалистическая живопись второй половины XIX века» [4]. Также значительным событием можно назвать выставки, проходившие в Ухане и Пекине, на которых были представлены сотни картин из 19 музеев России. Экспозиция включала портреты, пейзажи и работы с историческими сюжетами.

Впервые в рамках Года Китая в России в 2007 году в культурном центре русского искусства Санкт-Петербурга прошла выставка «Современное китайское искусство». В Северной столице проходили и другие китайские художественные выставки, а также был проведен ряд обоюдных академических обменов, способствующих будущему совместному развитию искусства в двух странах.

Значительно растет день ото дня обмен «народным» искусством между Китаем и Россией.

Местные органы власти двух стран, а также культурные учреждения, включая художественные музеи и художественные школы, прикладывают усилия по расширению обмена живописью и искусством между двумя странами посредством взаимных приглашений на проведение художественных выставок и созданием китайско-российского культурно-исторического сотрудничества. Примером сотрудничества двух стран стали центры художественного обмена в городах Харбин, Хэйхэ, Чэнду и других городах.

В России также многие регионы развивают китайско-российские обмен и сотрудничество в области изобразительного искусства. Пример – центры художественного творчества, выставочные залы, галереи и другие мероприятия в Хабаровском крае, Амурской области, Москве, Санкт-Петербурге и других городах, которые занимают заметное место в китайско-российских обменах и сотрудничестве в области изобразительного искусства.

В России усилия в области культурных коммуникаций значительно способствовали росту обмена мероприятий в области культуры и искусства между Китаем и Россией.

В 2013 году в Харбинском международном конгресс-выставочном центре состоялась церемония открытия выставки «Русская масляная живопись», посвященная историческим изменениям Харбина за вековой период.





Рис. 1. Моу Кэ. Памяти Льва Толстого. «Война и мир», послевоенные дети
Рис. 2. Е.В. Семирчин. Натюрморт

В сентябре 2007 года в Хабаровске прошла выставка «Китайская живопись провинции Хэйлунцзян». В рамках этого культурного мероприятия делегация художников провинции Хэйлунцзян посетила Иркутск и Красноярск, где велись переговоры с союзом художников этих городов, которые способствовали активизации культурного обмена между Россией и китайскими портовыми городами.

В 2013 году в городе Хэйхэ прошла Китайско-российская молодежная международная выставка обмена живописью и каллиграфией. Более 200 юных студентов из города Хэйхэ и Благовещенска (Россия) познакомились с 150 китайскими и российскими молодежными картинами, каллиграфией и другими произведениями искусства, организовали интерактивную выставку, а также обмен через литературные и художественные выставки, научно-технические визиты, каллиграфию и живопись и т. д.

В 2009 году при совместном спонсорском проекте Китайского научно-исследовательского института масляной живописи и Издательской группы Циндао с участием художников живописи маслом из двух стран в Пекине и Циндао была проведена выставка масляной живописи «Две страны и два города». Совместная выставка китайско-российских художников, состоявшаяся в 2012 году, собрала более 150 картин Ян Фейюня, президента Китайской академии масляной живописи, 17 известных художников, таких как Чао Гэ и Ся Цзюньна, и 18 российских художников, в том числе Николая Репина из Государственной академии художеств имени И. Е. Репина Санкт-Петербурга.

Индустриализация и коммерциализация китайско-российского художественного обмена

В 2008 году Санкт-Петербургская государственная академия художеств имени Репина и Shenzhen Cultural Expo установили тесные дру-



Рис. 3. Афиша «Голос реки Волги». Выставка русской живописи маслом из Национального художественного музея Китая

жественные отношения сотрудничества, которые сделали обмены и сотрудничество между Китаем и Россией в области изобразительного искусства более глубокими и масштабными. В 2009 году Российская Санкт-Петербургская государственная академия художеств имени И. Е. Репина подписала многостороннее соглашение о долгосрочном сотрудничестве с компанией «Культурная ярмарка», по которому предполагалось сотрудничество с компанией, чтобы совместно рекомендовать отличные работы для участия в выставке. Также обе стороны договорились выполнять совместные проекты, например, проведение семинаров по обмену искусством масляной живописи, сотрудничество в создании центров художественного обмена, академические обмены и обучение китайско-российские произведения искусства и совместное развитие китайско-российского рынка масляной живописи.

В мае 2012 года состоялась церемония открытия художественного музея Китайско-российского международного центра художественной промышленности.

В июне 2013 года была официально создана Хэйлунцзянская федерация русского искусства масляной живописи. Федерация создает здоровую торговую площадку для русской масляной живописи и ведет гармоничное развитие отрасли.

В 2016 году выставка «Шелковый путь и русские национальные культурные реликвии» прошла совместно с Российским этнографическим музеем.

В заключение надо отметить интенсивно развивающиеся российско-китайские связи в сфере культуры и искусства, они безусловно способствуют дальнейшему сближению наших стран и более глубокому познаванию наших стран и народов.

Примечания:

1. Ван Ююн. Теоретическое осмысление и практическое исследование китайско-российского художественного обмена и сотрудничества в школах управления // Красота и времена (часть 1). — 2013. — № 2. — С. 32.
2. Ван Сяоцзюань. Создание и внедрение экспериментального класса по инновациям в китайско-российском современном искусстве в местных университетах на примере Школы изящных искусств и дизайна Хэйхэского университета // Великий взгляд на изобразительное искусство. — 15 января 2018 г.
3. Ли Гуанпин. Саммит ректоров китайско-российских университетов посвящен «Китайско-российской стратегии сотрудничества в области науки и образования» // World Education Information. — 10 августа 2016 г.
4. Ли Фан. Праздник искусств фестиваля русской культуры пробуждает молодежь // Жэньминь жибао. – 23 марта 2006 г., 11-е изд.

Список литературы:

1. Лу Пэн. История китайского искусства XX века. — Пекин: издательство Пекинского университета, 2007.
2. Го Ли. История и настоящее китайско-российского сотрудничества в области гуманитарных наук». — Хэйлунцзян: издательство Хэйлунцзянского университета, 2013.
3. Лу Пэн. История китайского современного искусства 2000–2010. — Century Publishing Group Shanghai People's Publishing House, 2014.
4. Лу Пэн. Исторический процесс и тенденция коммерциализации современного искусства Китая. — Пекин: издательство Пекинского университета, 2010.
5. Сунь Тао. Красота может спасти мир / Мельников и русское искусство. — Народное художественное издательство, 2013.
6. МаЯо. Сравнительное исследование современного высшего художественного образования в Китае и России. — Higher Education Press, 2015.
7. Ма Циньчжун. Шесть вопросов китайского современного искусства. — Издательство «Народное изобразительное искусство», 2013.
8. Чжу Дацю. Сравнение китайской и русской культур. — Anhui Education Press, 2009.
9. Чжан Хуацин. Документы по обмену советско-китайским художественным образованием. — Ляопин: Издательство изящных искусств Ляонин, 2014.
10. ЧжуДацю. Введение в русскую культуру. — Shanghai Foreign Language Education Press, 2010.
11. Ли Чао. История ранней китайской масляной живописи. — Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2004.
12. Гао Цюаньси. Вопрос в одиночку, разговор о китайском современном искусстве. — Beijing Times Chinese Book Co., Ltd., 2014.

ЛИНЬ ЯН
Аспирант Московского педагогического государственного университета (МПГУ)

LIN YANG
Postgraduate student of the Moscow State Pedagogical University (MPGU)

АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДОШКОЛЬНИКОВ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES OF PRESCHOOLERS IN VISUAL ACTIVITY

Применение художественно-педагогических технологий в процессе обучения дошкольников рисованию является основополагающим комплексом развития их творческих способностей. В предлагаемой статье раскрываются основные компоненты данных технологий, обосновывается насущная необходимость в их практическом использовании в процессе художественного воспитания.
Ключевые слова: рисунок, дошкольники, педагогические технологии.

The use of artistic and pedagogical technologies in the process of teaching preschool children to draw is a fundamental complex for the development of their creative abilities. The proposed article reveals the main components of these technologies, substantiates the urgent need for their practical use in the process of artistic education.
Keywords: drawing, preschoolers, pedagogical technologies.

Игра для ребенка — это мир важных и существенных для него переживаний и активного их выражения, то есть материально-духовного воплощения. Именно поэтому она является стимулом для любого вида учебно-творческой деятельности, в том числе и изобразительной. Во время игры воображение и фантазия ребенка формируются и развиваются теми же линиями, которые подобны направлениям развития ее художественного воображения, никогда не теряющего связи с чувственностью превращаемого ею мира. Особенностью, уподобляющей творческую и игровую деятельность, по мнению С. Рубинштейна, есть их мотивы, которые сводятся не только к содержанию самой деятельности, каких бы результатов она ни имела, но и к тем многочисленным переживаниям, чрезвычайно важным для ребенка [5].

Творческое развитие дошкольников имеет индивидуальные особенности, что объясняется генетическими задатками каждого ребенка, среди которых учитель особое внимание должен уделять чертам его характера и своеобразию темперамента, проявляющихся в активности, подготовленности к интеллектуальному риску, импульсивности и эмоциональности, особенностях моторики и работоспособности, целеустремленности, самостоятельности и оригинальности.

Чтобы правильно определить генетические задатки каждого ученика, учителю необходимо учитывать их причастность к одному из трех выделенных И. Павловым психотипов личности: «художественного», «умственного», «рядового». Ребенку, принадлежащему к художественному типу, присущи яркость образов, возникающих в его подсознании вследствие непосредственного воздействия, чрезмерной чувствительности и эмоциональной уязвимости. Представителю этого психотипа легче овладеть выбранной деятельностью, он окрылен фантазиями и эмоциональным отношением к событиям. Для ученика, которому свойственен умственный тип, наиболее благоприятными являются условия деятельности, связанной с оперированием абстрактными понятиями и математическими формулами и т.д.

Осуществляя учебно-воспитательный процесс дошкольников, учителю целесообразно уделять особое внимание также психическому составу темперамента каждого ученика, особенно в ходе выполнения им учебно-творческих заданий изобразительного искусства. Ребенку с сангвистическим типом характера присущи живость, подвижность, эмоциональность, отличная работоспособность, легкость догадки и ассоциативность связей в мышлении, богатство образных представлений. Поэтому этих детей необходимо оберегать от чрезмерной возбудимости, неустойчивости, легкомыслия, поверхностности в суждениях.

Среди детей с флегматическим составом психики наблюдается уравновешенность, спокойная сдержанность, неторопливость, уверенность в правильности одобренных решений, выносливость, способность точно и аккуратно выполнять задания, склонность к обоснованным и глубоким обобщениям и выводам. Но при неблагоприятных ус-

ловиях эти дети могут проявлять безразличие и пассивность, что уменьшает и ограничивает доступный им уровень активности.

Дети с меланхолическим характером отличаются глубиной и стойкостью чувств, способностью тонко дифференцировать и различать предметы отдельными признаками; у них богатый мир воображения и фантазий. В учебе и в ходе творческой деятельности — преимущественно сосредоточенные, старательные и внимательные развиты ощущения пропорций и цвета, но в необычных условиях они «замыкаются» и избегают общения, а это снижает уровень их трудоспособности.

Для детей, имеющих холерический темперамент, присущи активность, энергичность, настойчивость, инициативность, пристрастие к своей деятельности, сообразительность, изобретательность. Но с первых же дней обучения учитель должен приучить их доводить начатое дело до завершения, формировать у них выдержку и способность к самоторможению, выравниванию своего поведения.

Одним из ведущих условий формирования и развития творческой личности дошкольника ученые — педагоги и психологи — считают взаимодействие между внешними и внутренними факторами, между генетической обусловленностью творческой одаренности и условиями, предлагающими окружающую среду. Творческое развитие, как отмечает В.А. Сухомлинский, «начинается там, где интеллектуальные и эстетические богатства, освоенные и добытые раньше, становятся средством познания, постижения и преобразования мира, при этом человеческая личность как бы сочетается со своим духовным достоянием» [6]. Если имеющийся творческий потенциал ребенка развивать в соответствующих условиях, то он «возвышается» на более высокий уровень; в случае ограниченных возможностей «пробудить» творчество дошкольников на занятиях по изобразительному искусству возможно благодаря применению эффективных и действенных учебно-воспитательных методов и средств.

Методологической основой современной концепции развивающего обучения является положение Л. Выготского о том, что обучение должно происходить не только вслед за развитием, не вместе с ним, но и быть впереди, углубляя его далее и обуславливая в нем положительные преобразования [2].

Согласно концепции Л. Выготского, природа изобразительной деятельности трактуется как овладение ребенком знаковой деятельностью, что охватывает овладение ею функциями знака — обозначения и сообщения. Овладение дошкольниками функции обозначения предполагает возникновение у него готовности к установлению расхождений и связи между обозначением и обозначаемым и выполнение действий замещения, то есть происходит формирование знаковой

функции его сознания [2]. На факте понимания ребенком отношений изображения и предмета акцентируют внимание большинство ученых — исследователей детской творческой деятельности, поскольку только при его наличии может возникнуть изобразительная деятельность. Что же касается функции сообщения, то факты, свидетельствующие о желании ребенка объяснить свой рисунок взрослому (в условиях общественного обучения и воспитания дошкольников — сверстниками) и сделать его понятным для окружающих, указывают на правомерность толкования развития рисования и изобразительного искусства как разных видов знаковой деятельности ребенка, и в этом его значение.

Эта концепция о природе детской изобразительной деятельности достаточно убедительно и аргументированно освещена в научных исследованиях Б. Никитина. Развитие детского рисования, считает ученый, является определенной стороной целостного психического развития ребенка, у которого проявляются как общие, так и особенные (своеобразные) закономерности. Овладение рисованием — это овладение дошкольником одним из видов знаковой деятельности, и для него этому своему качеству оно должно пониматься в контексте всеобщего развития его сознания и в соотнесении с формированием других видов знаковой деятельности. Своеобразие рисования, в отличие от других видов знаковой деятельности, проявляется у дошкольников в особом соотношении функций обозначения и сообщения [3]. Игнорирование этой особенности, подчеркивает В. Мухина, которая приводит до невозможности адекватного толкования детского рисунка и правильного определения значимости рисования в развитии сознания каждого ребенка [4].

Многие ученые-исследователи и педагоги системы дошкольного образования указывают на тот факт, что рисунки детей разных народов, которые находятся на разных ступенях развития социально-экономической сферы и в различных природно-климатических и социально-бытовых условиях, имеют много подобного в содержании и в способах их отражения и считают это сходство проявлением «вне социальной» природы детского рисования. Это сходство, особенно в ранние периоды развития рисования, действительно имеет место, но свидетельствует только о том, что в детском рисовании, прежде всего, отражается овладение ребенком не конкретно исторических, а общечеловеческих форм культуры, определяющих особенности изображения.

Основная из таких форм — знаковая функция сознания детей дошкольного возраста и связанное с ним «очеловеченное» восприятие ими событий и явлений внешней среды, основывающееся на применении сенсорных эталонов. Именно поэтому детскому рисо-

ванию в значительной степени свойственны обобщенность и схематизм. Чем больше ребенок овладевает сформированными в конкретной культуре способами изображения, тем меньше становится сходство созданных им изображений к рисункам детей разных народов. Предметные содержания рисунков детей разных культур и отношение к окружающему миру выражается в них, они имеют конкретно-историческую обусловленность и отражают национальный колорит. Однако эта общность в определенной степени сохраняется и по применению детьми графических и цветовых средств изображения, что объясняется их возрастными особенностями и психофункциональными (психофизическими, психосоматическими) возможностями. Причина этого явления заключается в том, что средства современного изобразительного искусства достаточно сложны и могут быть освоены ребенком только в результате специального обучения. На начальных стадиях овладения изобразительной деятельностью дошкольники имеют возможность овладеть только некоторыми элементами изобразительной культуры общества. Недостаточность овладения изобразительными средствами они заполняют за счет внесения в рисунок несвойственный для изобразительности взрослых мастеров изобразительного искусства элементов полученного ими опыта из других сфер деятельности (предметной, языковой, игровой и т.п.), что, собственно, и обуславливает некоторое сходство детских рисунков. Следовательно, каждый новый шаг в развитии изобразительной деятельности ребенка — результат овладения им известных форм общечеловеческого опыта, который в значительной степени маскируется тем, что к изобразительной деятельности переносятся психические процессы и действия, сформировавшиеся в его сознании под влиянием общих условий жизни и воспитания. Однако, когда нет целенаправленного обучения, такое овладение происходит стихийно. Взрослые — педагог, родители и другие родственники — благодаря конкретной системе требований, ожиданий и оценок, а также прямому демонстрированию и управлению формируют изобразительную деятельность ребенка, придают развитию тот вектор, который в итоге приводит к овладению дошкольниками изобразительной культуры общества, в котором они живут и воспитываются.

Ученые, педагоги-практики и родители подчеркивают, что в раннем детском возрасте рисование является ведущим видом творчества. Дети любят рисовать, им нравится сам процесс, но со временем их интерес к творчеству угасает, происходит разочарование и охлаждение. Л. Выготский считает, что уменьшение заинтересованности детей к рисованию скрывает за собой переход этой деятельности к становящейся высшей стадии развития доступной дошкольникам

только при наличии таких благоприятных внешних стимулов, как, например, преподавание изобразительного искусства в школе, особая одаренность к этому виду творчества, наличие художественных образов дома и т.д. [1].

Таким образом, констатируем, для того чтобы детское творчество «не угасло», необходимо целенаправленное педагогическое воздействие, особенности которого можно определить, выяснив одаренность конкретного ребенка, отношение в семье к этому виду творчества, а также возрастные особенности изобразительной деятельности детей.

Список литературы:

1. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психол. очерк: Кн. для учителя. — 3-е изд. — М.: Просвещение, 1990. — 93 с.: ил.

2. Выготский Л.С. Психология искусства. — СПб.: Азбука, 2000. — 332 с.

3. Мухина В.С. Изобразительная деятельность ребенка как форма усвоения социального опыта. — М.: Педагогика, 1981. — 240 с.

4. Никитин Б.П. Ступени творчества или развивающие игры. — Киев: Советская школа, 1991. — 145 с.

5. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии: в 2 т. — М.: Педагогика, 1989. — Т. 1. — 486 с.

6. Сухомлинский В.А. Духовный мир школьника. — М.: Учитель, 1946. — 590 с.

Г.А. НИГМАТЗЯНОВА
Член Союза дизайнеров России, преподаватель высшей квалификационной категории МАУДО «Детская школа искусств № 6 “ДА-ДА”», Набережные Челны

G.A. NIGMATZYANOVA
Member of the Union of Designers of Russia Teacher of the highest qualification category MAUDO «Children's Art School No. 6 “DA-DA”», Naberezhnye Chelny

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ОДАРЕННОСТИ ДЕТЕЙ НА УРОКАХ ЖИВОПИСИ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ «ДА-ДА» АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОГО ПРОФИЛЯ

DEVELOPMENT OF CREATIVE TALENTED CHILDREN AT PAINTING LESSONS AT CHILDREN'S ART SCHOOL «DA-DA» OF ARCHITECTURAL AND DESIGN PROFILE

В статье представлен опыт преподавания живописи в Школе архитектуры и дизайна «ДА-ДА». Рассматриваются составляющие компоненты при работе над учебным и творческим натюрмортом. Дается анализ эффективности правильно организованной технологии преподавания живописи.
Ключевые слова: живопись, детское творчество, обучение, рисунок, тон, цвет, композиция, колористическая гамма, оттенки.

The article presents the experience of teaching painting at the School of Architecture and Design “DA-DA”. The components are considered when working on an educational and creative still life. The analysis of the effectiveness of properly organized technology of teaching painting is given.
Keywords: painting, children's creativity, learning, drawing, tone, color, composition, color gamut, shades.

Одной из ведущих целей современного образования становится воспитание личности, способной к творческому развитию в любой сфере деятельности. Основой творческого развития личности является художественное образование, азы которого должны закладываться в раннем детстве и далее формироваться в архитектурно-дизайнерском образовании.

Детское творчество — сложный процесс познания растущим человеком окружающего мира, самого себя и способы его самовыражения. Но именно раннее творчество является фундаментом для успешного накопления художественного опыта. Творчество в любой сфере художественной деятельности представляет собой процесс изменения старой формы и поиска новой.

Главная цель в обучении детей на занятиях — это формирование у них творческого мышления и образного представления в будущих работах. В процессе практических работ приобретаются определенные умения и навыки с материалом, которые в дальнейшем способствуют накоплению собственного опыта.

Программа курса живописи «Технологические особенности использования живописных техник и материалов в архитектурном и дизайн-проектировании» призвана органично вписаться в структуру цикла общехудожественной подготовки. Эта дисциплина является частью целостной системы непрерывного проектно-ориентированного художественного образования детей и подростков Школы архитектуры и дизайна «ДА-ДА» как один из важнейших элементов начального профессионального образования.

Особенность этой программы заключается в том, что она решает задачу разработки методически обоснованной, последовательной и целенаправленной системы развития видения у учащихся соответствующей профилю специальности. Эта система должна лечь в основу школы профессиональной изобразительной грамоты, вооружающей будущих дизайнеров и архитекторов всем богатством выразительных средств живописного языка. Основная методическая линия формулируется так: «от изобразительной грамоты — к цветовой гармонии и далее к декоративной выразительности цветовых композиций».

Видеть, знать и уметь — это важные факторы, необходимые для обучающихся. А рисунок, живопись и композиция — это основные составляющие в процессе подготовки формирования профессиональных и творческих навыков в процессе образования. Важнейшим звеном при этом должна быть постановка конкретных задач, как учебных, так и творческих в каждом виде деятельности.

Живопись — это одна из основных учебных дисциплин в системе художественного образования и эстетического воспитания молодых специалистов. Эта дисциплина как самостоятельный учебный пред-

мет имеет неограниченные возможности для развития творческих способностей у учащихся. И поэтому перед педагогом стоит задача не только владеть достаточным уровнем умений и навыков рисования, но и в полной мере представлять себе этот процесс как результат художественного познания окружающей действительности, изобразительной грамоты и творческой самореализации. Ле Корбюзье говорил, что техника дается знанием, а творчество порождается страстью и является результатом борьбы с самим собой, а талант с течением времени из-за лени и нерадивости может сойти на нет.

Рисунок — одна из ведущих дисциплин в обучении архитекторов или дизайнеров, а также это основа для живописи. Правила построения и компоновки на формате определяет степень успешности работы как в учебной постановке, так и в творческой.

Композиция — это построение пространства картины. Композиция имеет свои закономерности — выбор формата, распределение основных масс, ритмический строй предметов. Предмет зависит от пространства, а пространство зависит от предмета. Композиция натюрморта может решаться по-разному, в зависимости от поставленной задачи: конкретной учебно-методической или творческой. Необходимые условия построения натюрморта — его композиционная целостность и цветовое единство. В противном случае получится дробно. Непременным условием обучения, равно как и задачей композиционной подготовки, является развитие аналитического и творческого мышления.

Задача нашего художественного учреждения — дать учащимся возможность овладения цветом не только как изобразительным средством (к чему приводит изучение в основном его живописных свойств, присущее обучению художников и ориентирующееся только на принципы натурной академической живописи), но и как мощным средством формообразования и пространственной организации объектов, подвергаемых художественному воздействию. А чтобы деятельность носила творческий характер в работах, необходимо создать такие условия, которые могли бы способствовать развитию и приобретению индивидуальных и творческих способностей художника или дизайнера.

Схема заданий строится на смысловой, жанровой и технологической связи одного задания с другим, с постепенным усложнением и расширением представлений о возможностях применения цвета, разнообразии техник и приемов, а также с повышением требований к мастерству исполнения и к увеличению доли творческого экспериментального вклада учащихся в работу.

Особое внимание уделяется развитию творческой интуиции, чувству стиля. Важно, чтобы в процессе прохождения курса учащиеся знакомились с шедеврами мирового искусства по репродукциям, слайдам, видеофильмам, учились различать и имитировать творческую манеру работы разных мастеров, сначала под руководством педагога, а затем и самостоятельно проводить композиционный анализ произведений. Стержнем системы развития цветового видения и художественно-образного мышления является методика обучения, органично сочетающая принципы нормативной колористики и формальной композиции, реализующаяся в различных формах и в примерной последовательности:

— в виде вводной беседы, носящей прикладной характер, с применением максимально доступных вспомогательных средств (репродукции, видеофильмы, слайды);
— в виде упражнений, направленных на освоение азов художественной подготовки, где основным средством обучения являются натюрмортные постановки, целью которых является как ограничение состава палитры, так и ее усложнение;
— в виде аналитической живописи, направленной на освоение и приобретение навыков живописного письма в определенном стиле, когда, например, ставится задача интерпретации натюрмортной постановки в духе импрессионизма, кубизма, супрематизма и др.;
— в виде заданий на нормативную колористику, формирующую профессиональные навыки по гармонизации цветовых сочетаний на основе изучения формальной композиции;
— в виде ассоциативно-образной живописи, целью которой является развитие художественного видения учащихся посредством выражения определенного смыслового и эмоционального настроя;
— в виде заданий на создание композиций, где цветовые плоскости трансформируются в рельеф, затем в объем и, наконец, выходят в пространство, что служит развитию специфического архитектурно-дизайнерского креативного мышления;
— в виде живописных пленэров, обогащающих представление учащихся о свойствах воздушной перспективы и особенностях цветотональной лепки глубинных пространств.

Такая многогранность работы дает потенциальную возможность достижения качества художественно-проектного образования и творческого мышления у детей.

Список литературы:
1. Бадян В.Е., Денисенко В.И. Живопись. — М.: Академический проект, 2011.
2. Барышников В.Л. Живопись. Теоретические основы. — М.: Архитектура, 2010.
3. Волков Н.Н. Цвет в живописи. — М.: Искусство, 1977.
4. Панксенов Г.И. Живопись. Форма, цвет, изображение. — М.: Академия, 2008.
5. Унковский А.А. Живопись. Вопросы колорита. — М., 1980.
6. Шашков Ю.П. Живопись и ее средства. — М.: Академический проект, 2010.
7. Штаничев Н.С., Денисенко В.И. Живопись. — М.: Академический проект, 2009.

О.В. ПУДАКОВА
член Союза дизайнеров России, член Ассоциации искусствоведов, преподаватель высшей квалификационной категории, МАУДО «Детская школа искусств № 6 “ДА-ДА”», Набережные Челны

O.V. PUDAKOVA
Member of the Union of Designers of Russia, mtmber of the Art-critic's Association, Teacher of the highest qualification category MAUDO «Children's Art School № 6 “DA-DA”», Naberezhnye Chelny

СУПРЕМАТИЗМ И НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ

SUPREATISM AND THE NATIONAL COSTUME

В статье рассматриваются проблемы взаимосвязи национальных традиций и философии супрематизма в контексте преподавания истории костюма в детской художественной школе.
Ключевые слова: супрематизм, национальные традиции, образное мышление, ритм, цвет, силуэт, форма.

The article deals with the problems of the relationship between national traditions and the philosophy of suprematism in the context of teaching history of costume at the art-school for children.
Keywords: suprematism, national traditions, imaginative thinking, rhythm, color, silhouette, shape.

Предмет «История костюма» в школе искусств № 6 «ДА-ДА» знакомит учеников с историческим и национальным костюмом, включает в себя два основных раздела: теоретический и практический. Практические работы учащиеся выполняют как в объемном, так и в плоскостном решении, не вдаваясь в подробное копирование, а разрабатывая своё видение теоретического материала.

Развивая образное мышление учащихся, курс «История костюма» определенным образом воздействует на творческое развитие ребёнка и закрепление курсов «История искусств» и «Основы проектной деятельности». Выполняя различные задания по теме предмета, учащиеся овладевают приемами стилизации, учатся отбирать наиболее характерное. В этом плане особо показательны работы учеников по теме «Русский народный костюм», где они переосмысливают богатейшее народное наследие и новаторские поиски русского авангарда, в частности, творчество Казимира Малевича. Русский костюм и супрематист Малевич — это своеобразный синтез искусств, в данном случае декоративно-прикладного искусства и живописи. Нас особенно интересует так называемый «крестьянский цикл» Малевича, такие его работы, как «Дачник», «Жнецы», «Жатва», «На сенокосе» и другие.

Увидеть и проследить общие корни развития народного творчества и супрематизма Малевича можно, если внимательно рассматривать русский народный костюм и живопись супрематистов. У них есть объединяющие черты: использование чистых, локальных цветовых плоскостей — белого, красного, черного, а это основные цвета русского народного костюма, а также русской народной вышивки.

У Малевича была выработана собственная система, где вместо живописи главенствовала цветопись, и разрабатывалось новое пространство. Супрематизм, как особая философская система, влечёт за собой особый понятийный язык, где знак, символ обретают особый смысл. Малевич выводит сакральный знак — крест. Крест — это символ христианской веры, он как никто другой сопоставим с мировоззрением и мироощущением русского крестьянства, являясь также основной частью народного орнамента в декоративно-прикладном искусстве. Малевич давал свою трактовку символа креста, он считал, что этимология «крест – крестьяне» наиболее соответствует истине. Мир христианства — это мир вечных ценностей, это тесная связь с праматерью природой. Именно поэтому цветовые акценты наиболее полно звучат в изображениях сельских сцен, так как Малевич считал, что в отличие от серой городской среды, деревне в полной мере присущ активный цвет. Принципы супрематизма ясно читаются в фигуративных работах Малевича, где используется эстетика прямого угла, но, несмотря на экономию выразительных средств, весьма убедительно выражена смысловая доминанта. Все эти приемы характерны и для создания русского народного костюма, где основные декоративно-конструктивные средства вырабатывались на протяжении столетий. Народ отбирал наиболее выразительные приемы, с помощью которых можно было добиться сочетания ути-

литарности и красоты. Вот почему задание по теме «Русский народный костюм» предлагает ученикам подумать и предложить варианты русских костюмов как бы через философию супрематизма.

Архитектоника русского костюма строится на сочетании силуэтов, форм, материалов и украшений, проверенных временем, климатом, традициями. Большие цветовые плоскости, характерные для русского народного костюма, удачно использованы Малевичем в его крестьянском цикле. Структуры мироздания в наипростейших формах, лежащих в первоосновах всех древних форм метафизического мира убедительно выражены в принципе построения народного костюмного комплекса с его ясным членением на ерх-низ, смысловыми и цветовыми акцентами, энергетикой цвета и формы, как своеобразного «микрокосма». Ритм, цвет, силуэт и форма — вот основные критерии построения художественного образа в традиционном костюме у всех народов. Русский костюм, раздробленный губерниями, тем не менее несёт в себе объединяющий смысл общенационального, прежде всего благодаря цветовым акцентам — белому, как символу чистоты и веры, красному, как наиболее ясно выражающему красоту и радость и черному — символу Земли-матушки. Работа с цветом и формой требует врожденного эстетического чувства, что характерно для народного искусства. Народный художник, ремесленник или крестьянка, занятая исконно женским творчеством по созданию костюма, обладали определенным художественным видением, вкусом и своеобразным опытом предков, подразумевающим открытость для духовного опыта, что подтверждается всей историей развития народного творчества.

Ученики, осмысливая богатейший народный опыт и познавая пути развития мирового искусства, выражают своё видение народного костюмного комплекса через образно-пластическое выражение костюма и его деталей, делая акцент на силуэте и цветовых сочетаниях. Опыт оказался удачным, были выполнены убедительные варианты русского народного костюма, которые наглядно продемонстрировали своеобразный синтез искусств, соединив открытия и поиски супрематизма и вековые традиции народного декоративно-прикладного искусства.

Список литературы:
1. Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма. – 2-е изд., перераб., и доп. – М.: Молодая гвардия, 1988. – 224 с.; ил.
2. Сарабьянов Д.В., Шатских А.С. Казимир Малевич. Теория. Живопись. – М.: Искусство, 1993.
3. Останина Е.А. Автор-составитель. Мастера авангарда. – М.: Вече, 2003. – 304 с. С. 145-153.

ЧАСТЬ II
ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА: ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР И СИНТЕЗ ИСКУССТВ

PART II
OBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT: PROBLEMS OF CULTURAL INTERACTION AND ART SYNTHESIS

В.Е. БАРЫШЕВА
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова

ВАН ДЗИН, ДАЛЯНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

V.E. BARYSHEVA
Candidate of Art History, Professor of the Department of Industrial Design of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

VAN DZIN, DALYAN
Post-graduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ВАЖНОСТЬ КИТАЙСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА

THE IMPORTANCE OF CHINESE TRADITIONAL CULTURAL ELEMENTS IN CONTEMPORARY INTERIOR DESIGN

С непрерывным развитием мировой экономической глобализации современный дизайн интерьера Китая постепенно становится интернациональным. С проникновением западной культуры дизайн интерьеров подвергся массированному международному влиянию, что серьезно ограничило развитие индустрии национального современного дизайна интерьера. В основе самобытной традиционной культуры моей страны элементы национальной китайской культуры играют важную роль. Благодаря анализу элементов традиционной китайской культуры и современного дизайна интерьера в статье изучается важность элементов традиционной китайской культуры в современном дизайне интерьера и обсуждаются эффективные стратегии использования элементов традиционной китайской культуры в современном дизайне.
Ключевые слова: китайская традиционная культура, национальные элементы, дизайн интерьера.

With the continuous development of the globalization of the world economy, China's modern interior design is gradually moving towards internationalization. With the penetration of western culture, interior design has received huge international influence, which has seriously restricted the development of national modern interior design industry. In the core of our country's primitive traditional culture, Chinese traditional cultural elements play an important role. Through the analysis of Chinese traditional cultural elements and modern interior design, the article examines the importance of Chinese traditional cultural elements in modern interior design and discusses the effective strategies for using Chinese traditional cultural elements in modern design.
Keywords: Chinese traditional culture; national elements; interior design.

Китай является одной из четырех древних цивилизаций. Он имеет обширную территорию и ресурсы, многовековую историю и разнообразную культуру. В ходе длительного развития он постепенно сформировал глубокую традиционную культуру. Она состоит из самобытных национальных особенностей и обычаев, является неотъемлемой частью китайской нации, отражением и представлением различных идей, культур и концепций.

Существует много типов традиционных элементов китайской культуры и разнообразных ее тем. Традиционные ремесла, вырезание из бумаги, вышивка, орнаменты, традиционные узоры, искусство керамики, каллиграфия и живопись, а также маски пекинской оперы — все это сокровища традиционной китайской культуры, обладающие неповторимым шармом и эстетической ценностью. Применение элементов традиционной китайской культуры в современном дизайне интерьера может в определенной степени показать уникальное восточное очарование традиционной китайской культуры через современный дизайн интерьера. С развитием дизайна применение элементов традиционной китайской культуры в современном дизайне интерьера не только усиливает национальные стилевые характеристики дизайна интерьера, но и способствует улучшению культурной коннотации и коннотации работ по дизайну интерьера. Таким образом, применение элементов китайской традиционной культуры в современном дизайне интерьера является эффективным способом для инноваций и развития современного дизайна интерьера в новую эпоху, что не только способствует наследованию и развитию традиционной культуры Китая, но и инновации совре-

менного дизайна интерьера. Применение элементов китайской традиционной культуры в современном дизайне интерьера имеет большое значение и представляет огромную ценность.

С развитием общества и технологий современный дизайн интерьера должен постоянно обновлять дизайнерские идеи и концепции, вводить новшества в дизайн-проекты и улучшать конструктивные особенности. Тем не менее текущая ситуация с современным дизайном интерьера вызывает беспокойство, уникальная концепция дизайна и выраженный стиль дизайна по-прежнему отсутствуют. Элементы традиционной китайской культуры в процессе интеграции с современным дизайном интерьера могут эффективно подчеркивать национальные особенности дизайна интерьера и улучшать культурную атмосферу и культурную коннотацию среды.

Сегодня, в XXI веке, все больше и больше людей склоняются к современному и функциональному дизайну интерьера, но стиль дизайна интерьера на современном рынке не может обновляться с развитием общества и времени, потому что современный дизайна интерьера сравнивается с традиционным стилем. Цвет монотонный, что не соответствует тенденции развития диверсификации дизайна, ему не хватает жизненной силы, которой должна обладать новая эра.

Применение элементов традиционной китайской культуры в современном дизайне интерьера обеспечивает более богатые дизайнерские ресурсы для современного дизайна интерьера, в определенной степени придает энергию и жизненные силы современному дизайну интерьера и добавляет свежую кровь. Интеграция элементов традиционной китайской культуры и современного дизайна интерьера является неизбежным требованием для инновационного развития современного дизайна интерьера в новую эпоху и новую социальную ситуацию, что обогащает коннотацию современного дизайна интерьера, способствует инновациям современного дизайна интерьера и создает космическую среду с восточной эстетикой и китайским шармом, делает современный дизайн интерьера более насыщенным национальными культурными особенностями. Таким образом, применение элементов традиционной китайской культуры в современном дизайне интерьера способствует повышению его жизнеспособности.

С приходом глобализации культурные обмены между разными странами становятся все более частыми, а культуры различных стран взаимодействуют и проникают друг в друга. На данном этапе наука и техника Китая претерпевают огромные изменения. Стремительное развитие информационных технологий, интернета привело к тому, что современное общество постепенно вступило в эру информационных сетей. Сеть оказала большое влияние и изменила реальную

жизнь людей. В современной общественной жизни это уже вошло в привычку для получения разнообразной информации и понимания внешнего мира. В такой ситуации мысли и представления людей также стали более уязвимы для влияния и воздействия чужих мыслей и культур. На этом фоне некоторые дизайнеры слепо восхищаются и следуют идеям и концепциям дизайна интерьера в западных странах, но им не хватает глубоких знаний и понимания своей традиционной культуры, они не могут внедрить и применить их в дизайне. Отдельные работы по дизайну интерьера имеют ярко выраженный западный колорит, но в них не отображены национально-культурные особенности. Всем известно, что Китай имеет долгую историю, великолепную и разнообразную культуру, которая блестяще справилась со сменой династий. Китайская традиционная культура является драгоценным культурным богатством китайской нации. В постоянно развивающемся современном обществе в эпоху информационных сетей традиционная культура Китая нуждается в изучении и энергичном продвижении.

Для нас это ответственность и обязанность продвигать, наследовать и развивать традиционную китайскую культуру. Применение элементов традиционной китайской культуры в современном дизайне интерьера является не только необходимостью инновационного развития самого современного дизайна интерьера в новую эпоху, но и необходимостью развития самой китайской традиционной культуры. Содействуя инновациям в современном дизайне интерьера, традиционная китайская культура также способствует собственному наследию и развитию.

Применение каллиграфии в современном дизайне интерьера

Искусство каллиграфии является типичным элементом традиционной китайской культуры, а также уникальной формой культуры и искусства Китая, хорошо известного в стране и мире. Применение искусства каллиграфии в современном дизайне интерьера может в значительной степени удовлетворить эстетические и духовные потребности людей. Культура китайских иероглифов имеет богатые художественные формы и глубокий смысл. Являясь важной частью традиционных элементов китайской культуры, каллиграфия обладает такими замечательными характеристиками, как простота, элегантность, изящество и мобильность. В последние годы она широко используется в современном дизайне интерьера и играет незаменимую роль в создании пространственной среды. Это не только украшает интерьер, но и повышает его художественную ценность, может эффективно отражать личный вкус и культивировать чувства, усиливая стиль дизайна интерьера и оттеняя атмосферу простран-

ства. Как уникальная форма искусства в традиционной китайской культуре, каллиграфия представляет собой высококачественный декоративный продукт, интегрирующий традиционную китайскую культуру в современный интерьер. Вопрос, каким образом изобретательно и правильно интегрировать каллиграфию, традиционный элемент китайской культуры, в современный дизайн интерьера, заслуживает глубокого размышления каждого дизайнера интерьера. Для проникновения и интеграции каллиграфии в современный дизайн интерьера дизайнер должен не только проанализировать и учесть влияние каллиграфических работ на общее внутреннее пространство, но и обратить внимание на предпочтения каллиграфической формы жильца и т. д., чтобы создать отличительную, художественную атмосферу, подчеркивающую индивидуальность среды.

Применение традиционных узоров в современном дизайне интерьера

В Китае много видов традиционных узоров с богатым смыслом. В области искусства они наделены позитивными и благотворными значениями. Узоры, используемые в дизайне интерьера, имеют позитивное значение, что является своего рода стремлением и желанием людей к лучшей жизни. Например, узор, состоящий из двух драконов и шаров дракона, означает удачу и удачу, а узор, состоящий из львов и гортензии, означает рассеивание бедствий и молитву об удаче. Применение в современном дизайне интерьера традиционных узоров китайской культуры позволяет создать простое и элегантное очарование, даря людям ощущение спокойствия и умиротворения. При использовании традиционных узоров в качестве дизайнерского материала в современном дизайне интерьера нужно брать как отправную точку местные архитектурно-культурные особенности и народные обычаи, а также внедрять современные эстетические концепции и методы проектирования, максимально интегрировать традиционные узоры с материалами и методами строительства. Наследие традиционной культуры и прекрасного стремления к реальной жизни подчеркивает «новый китайский» стиль современного дизайна интерьера и в то же время делает его более локальным и самобытным с этническими характеристиками, тем самым создавая внутреннюю пространственную среду с сильными региональными характеристиками и этническими обычаями. В современном дизайне интерьера часто используется рисунок рыбы в подъезде или на крыльце дома. Омоним «рыба» и «ю» символизирует прекрасное желание, чтобы семья имела долго материальный, и воплощает стремление и энтузиазм людей к лучшей жизни. Кроме того, такие узоры, как узоры лотоса и резьба по свастике, также широко используются

в современном дизайне полов и мебели, которые имеют большую эстетическую ценность и могут в определенной степени отражать благородные качества жильцов.

Применение традиционных декоративных цветов

Для дизайна интерьера цвет играет незаменимую и важную роль, является ключом к отражению стиля дизайна интерьера, влияет на общий эффект, а также является наиболее чувствительным и важным фактором в процессе дизайна. Цвет имеет сильную выразительную силу в дизайне интерьера, и нерациональное использование цвета в дизайне интерьера создаст ощущение конфликта и коллизии внутреннего пространства, что способно вызвать у людей дискомфортное визуальное и психологическое ощущение. Поэтому в современном дизайне интерьера необходимо исследовать и научно сочетать цвета, а также уделять больше внимания рациональности использования традиционных китайских колоритов, чтобы добиться эффекта смешения эмоций и пейзажа. В природе не существует ни одного цвета красивого или некрасивого самого по себе, а присущая цвету красота проявляется через сочетание цветов или с традиционными ремеслами, такими как вышивка, вырезание из бумаги, бумажные фонари и т. д. При этом воздействии цвет производит визуальную красоту и вызывает эмоциональный резонанс людей. Если вы хотите создать праздничную и восторженную атмосферу, то красный тон традиционного китайского декоративного цвета с удачей и благоприятным значением является самым лучшим выбором в цветовом оформлении внутреннего пространства. А если он сочетается с традиционными ремеслами, такими как вырезание из бумаги и бумажные фонари, это значительно улучшит настроение пространства. Кроме того, в современном дизайне интерьера красный цвет не следует часто использовать для внутренних помещений, таких как гостиные, спальни и кабинеты. Дело в том, что, основываясь на психологическом эффекте цвета, красный цвет заставляет сердца людей биться чаще, а пространство, наполненное красным цветом, оказывает на людей определенное давление, что приводит к беспокойству и усталости.

Вывод

Китайская традиционная культура является бесценным культурным достоянием нашего китайского народа, духовной силой и идеологическим наполнителем огромной ценности после тысяч лет испытаний и лишений. С развитием общества применение элементов традиционной китайской культуры в области дизайна становится всё более обширным и глубоким. Органическое сочетание элементов тради-

ционной китайской культуры и современного дизайна интерьера должно способствовать наследованию традиционной китайской культуры, важным способом ее развития, а также эффективным способом продвижения инноваций и современного дизайна интерьера. В современном дизайне художники должны иметь глубокое понимание традиционной китайской культуры, чтобы исследовать и впитывать элементы традиционной китайской культуры. Элементы традиционной китайской культуры и современного дизайна интерьера смешиваться друг с другом и дополняют друг друга, создавая космическую среду с китайскими национальными особенностями и культурными коннотациями.

Список литературы:
1. Ван Хао. Исследование применения элементов традиционной китайской культуры в современном дизайне интерьера. — Аньхой: Исследование художественного образования, 2017.
2. Цуй Руонань. О применении элементов китайской традиционной культуры в дизайне интерьера. — Гуандун: Современное оформление, 2015.
3. Юй Юнхай, Ху Инъюнь Применение элементов китайской традиционной культуры в современном дизайне интерьера. — Хэнань: Дунгуань, 2014.
4. Цю Хуйфан Применение элементов китайской традиционной культуры в современном дизайне интерьера. — Модернизация образования, 2016.

ЧЖАО ЦАЙВЭНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

ZHAO CAIWEN
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ВОСТОЧНО-КИТАЙСКОЙ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ В КОНТЕКСТЕ ВЛИЯНИЯ РУССКОГО СТИЛЯ

THE ARCHITECTURAL HERITAGE OF THE EAST CHINA RAILWAY IN THE CONTEXT OF THE INFLUENCE OF THE RUSSIAN STYLE

В соответствии с историческим фоном, основной стиль, структура, внешний вид и т. д. конструкции Восточно-Китайской железной дороги разработаны в определенном стиле, а уникальная эстетика представлена для изучения.
Ключевые слова: Восточно-Китайская железная дорога, памятники архитектуры, эстетика, визуальная форма.

According to the historical background, the main style, structure, appearance, etc. of the East China Railway structures are designed in a certain style, and the unique aesthetic is presented for study.
Keywords: East China Railway, architectural monuments, aesthetics, visual form.

Восточно-Китайская железная дорога представляет собой D-образную железную дорогу на северо-востоке Китая общей протяженностью 2522,2 км. Главная линия начинается от Маньчжурии на западе, Суйфэньхэ в день зимнего солнцестояния, а ответвление проходит от Харбина на юг, в Лушунь. В 1896 году проект Транссибирской магистрали [1] входит в Байкальский регион. Министр путей сообщения С.Ю. Витте выступал за то, чтобы железная дорога проходила через



Рис. 1. Карта железных дорог Восточного Китая. Альбом сооружений и типовых чертежей Китайской Восточной железной дороги. 1897–1903

Читу и Маньчжурию, через обширные равнины и холмистые районы Северо-Восточного Китая и напрямую проходила через Внутреннюю Монголию, провинции Хэйлунцзян, Ляонин и Цзилинь на территории современного Китая с прибытием во Владивосток на западном побережье Тихого океана. 13 июля 1903 года Югович, главный инженер Инженерного бюро Восточно-Китайской железной дороги, объявил о завершении проекта Восточно-Китайской железной дороги. Эта железная дорога, пассивно принявшая современную индустриальную цивилизацию, принесла современному Китаю не только исторические бедствия и беспрецедентные катастрофы, но и новые возможности. Железнодорожная станция, построенная вместе с железной дорогой, стала точечной координатой вдоль линейной железной дороги. Здания в русском стиле из камня, кирпича или дерева, построенные вокруг станций и пристроек к железным дорогам, легли в основу архитектурного стиля этих новых городов. После ста лет перипетий небольшая часть зданий все еще сохраняет свое первоначальное назначение, часть зданий используется для других целей, а часть зданий навсегда исчезла из поля зрения общественности в динамичном обновлении города. Здание Восточно-Китайской железной дороги — живая историческая реликвия, важный носитель западной архитектурной культуры, трансплантат традиционной русской строительной техники в Китае, коллективная память людей, живших здесь веками. Его уникальный строительный бэкграунд, архитектурная форма, техника строительства и художественное обаяние наделяют людей различными эстетическими переживаниями.

Архитектурная форма архитектурного наследия Восточно-Китайской железной дороги является результатом творческой деятельности с точки зрения стиля, пространства, структуры, цвета и т. д., в зависимости от материальных материалов, таких как каменная кладка и дерево с природными атрибутами, и функции здания. Архитектурное наследие Восточно-Китайской железной дороги возникло из практичности, а честный и простой общий стиль, изысканная и элегантная частичная отделка, примитивные и дружественные строительные материалы и гармоничные и естественные декоративные цвета также отвечают эстетическим требованиям.

1. Красота архитектурной формы

Внутренняя форма здания [2] в основном отражает элементы глубокого уровня, такие как внутренние пространственные отношения, пространственная композиция, декоративный стиль и архитектурно-структурные характеристики здания. Под влиянием европейского модерна в то время в России появился локализованный модерн. Этот стиль возник в Китай со строительством Восточно-Китайской железной дороги, После изменений при тиражировании стиль модерн русской архитектуры и традиционное русское деревянное строение стали доминирующим стилем городской архитектуры вдоль Восточно-Китайской железной дороги. Архитектурное наследие Восточно-Китайской железной дороги состоит из малоэтажной застройки. Общественное пространство в основном состоит из каменных зданий в стиле русского модерна, с большими пролетами, стропильными фермами в елочку и изящной кирпичной лепниной. В архитектурном стиле преобладают деревянные здания, с большими покатыми железными крышами, высокими полками, фасады, двери и окна богатой формы, изысканные солнечные комнаты или дверные козырьки с отчетливыми визуальными слоями и разными формами. Эти здания солидны и красивы, торжественны и подвижны, имеют соответствующие масштабы, разумные пропорции, с гибкой композицией и богатыми слоями, чтобы произвести впечатление. С точки зрения внутреннего пространства жилого помещения, часто на входе в дом имеется переходная ветрозащитная дверь, чтобы холодный ветер зимой напрямую не проникал в помещение, а тепло в дом не покидало. Зима в северном регионе холодная и длинная, поэтому внутренние помещения отапливаются печкой. Печь обычно ставится в гостиной, где под ней можно готовить, а спать на верхней части печи, при этом сочетается функция канга из Северного Китая и западного камина. Обычно в русском деревянном доме установлен уголок для иконы. В помещении имеется подземное пространство — кладовая, в некоторых случаях под нее используют небольшое пространство сбоку.

Внешний вид здания [3] отражает форму, а его площадь, сочетание наружных декоративных окон и стен, использование символов архитектурного языка и других элементов и их взаимосвязь дополняют архитектурную форму или форму в обычном понимании. Форма, объем и внешнее убранство здания являются важными проявлениями красоты формы, стиля времени, национальной культуры и эстетики. С точки зрения внешнего пространства здания, архитек-





Рис. 2. Офисное здание администрации Восточно-Китайской железной дороги Харбина (каменное здание)
Рис. 3. Бывший штаб Армии охраны дорог царской России в городе Бокту (каменное здание)

турное наследие Восточно-Китайской железной дороги может иметь жестяную крышу с более крутым уклоном, двускатную или четырехскатную крышу, карнизы выступают наружу, увеличивая и расширяя масштаб. Чердак на крыше можно использовать как складское помещение, а передняя часть чердака или открытые окна сбоку для усиления вентиляции и освещения; с крутой крыши легко убрать сильный снег; стены выполнены из толстых материалов, а небольшие оконные отверстия отражают архитектурные особенности целенаправленной красоты в холодных районах; каменное основание изолирует мерзлую почву, отделение здания от земли полезно для влагостойкости, атмосферостойкости и коррозионной стойкости строительных материалов, что также усиливает общее ощущение стабильности.

Функциональные компоненты — дверные косяки и лестницы, а также архитектурные украшения — двери, окна, карнизы, треугольные горные цветы и украшения под карнизами создают прекрасное этетическое впечатление.

2. Красота строительных материалов

Строительные материалы влияют не только на форму и пролет здания, но и непосредственно на материальный носитель архитектурного убранства. Из-за особенностей природного климата и многочисленных ограничений, региональных условий, бюджета строительства, строительных технологий и эстетики того времени основными материалами, используемыми для архитектурного наследия Восточно-Китайской железной дороги, являются каменная кладка и дерево, а



Рис. 4. Офис веб-мастера

также небольшое количество бетона, необработанный грунт и другие материалы. Рассматривая характеристики долговечности, энергосбережения и экономичности, архитектор также учитывал визуальную эстетику архитектурной формы, детализированную структуру стены и процесс отделки.

Камень — основной материал традиционной западной архитектуры, нерушимый, красивый и прочный — основные атрибуты каменной архитектуры. В архитектурном наследии Восточно-Китайской железной дороги каменные здания тяжелее сами по себе, за многовековую историю они не изменили свой внешний вид с течением времени и могут быть сохранены. Из-за высокой стоимости каменных зданий мало. Наиболее ценными с эстетической точки зрения являются Харбинское административное здание администрации Восточно-Китайской железной дороги (рис. 2) и штаб царско-российской армии охраны дорог в городе Бокету [4] (рис. 3). Здание администрации Восточно-Китайской железной дороги Харбина имеет три этажа, гранитные стены, прочные и устойчивые, камни расположены аккуратно, прямые углы гладкие и красивые, угловые камни на углах перекрещиваются, общий тон сдержанный и торжественный, а фактура материала натуральная. Гармония, отражающая сильные эстетические характеристики. На втором этаже главного здания Штаба Царской Русской Армии Охраны Дорог в городе Бокту основной корпус каменной кладки здания с тяжелым объемом плотно ложится на землю, что увеличивает слоистость карнизов и ослабляет ощущение тяжести. Белые и теплые желтые угловые камни выступают попеременно, а стройные окна и кирпичный оконный декор оттеняют друг друга, что в полной мере отражает простую и изящную красоту кирпичного декора. Точечный кольцевой декор, линейная лепнина каменной кладки и толстые каменные стены оттеняют друг друга, создавая гармоничный и гибкий контраст.

Количество кирпичных зданий составляет большую часть архитектурного наследия Восточно-Китайской железной дороги и является наиболее часто используемым материалом. Эти красные или синие кирпичи создают простой и элегантный стиль зданий Восточно-Китайской железной дороги. Здания одинаковой формы часто выстраиваются в







Рис. 5. Железнодорожный вокзал Хэндаохэцзы
Рис. 6. Деревянный дом русского стиля — Свято-Серафимовская церковь (расположен к югу от железнодорожного вокзала Маньчжурии, фото начала XX в.)
Рис. 7. Деревянный дом русского стиля (построен в 1901 г., расположен на привокзальной площади Южного района г. Маньчжурия; фото 1903 г.)

ряд, имеют значительную площадь, похожую форму, однородную отделку и цвет, более упорядоченные и гармоничные. Кирпичные постройки часто представляют собой наклонные крыши с несущими кирпичными стенами и деревянными стропильными фермами типа «елочка»; переходы угловых камней, отделка стен, положение карниза и фасада окна и другие формы повторяются и накладываются на простые элементы. Например, офис Centennial Section [5] (рис. 4) и железнодорожный вокзал Хэндаохэцзы (рис. 5) богато украшены под карнизом. Вогнутая и выпуклая зигзагообразная кирпичная кладка наполняет фасад здания ритмом и изменениями и является наиболее заметным декоративным элементом. Форма пунктира и равномерная кладка кирпичной стены органично сочетаются в единое целое, что не только подчеркивает конструктивные особенности трехцветника, карнизов и других частей кирпичного здания, но и создают богатые светотеневые эффекты, гармонию и порядок.

Деревянное зодчество происходит от традиционной русской архитектуры. За исключением железных листов крыши и фундамента, все эти здания сделаны из дерева от конструкции до отделки. Оригинальные бревна уложены вертикально и горизонтально. Количество стен делится на четыре стены, пять стен и шесть стен, а конструкции разные. Выбор этих натуральных, простых и теплых деревянных материалов невозможно отделить от природной среды, которая их произвела. Северо-Восточный Китай богат лесными ресурсами, которые создают благоприятныематериальные условия для изготовления деревянных домов в русском стиле. В книге «История русского зодчества» [6] есть описание производства и эстетики деревянных домов: «Торжественная природа Севера, грубость техники, единственный материал (дерево) заставляет зодчих смотреть не только на отделку и убранство. Художественная выразительность формы и величие здания, но и в композиции внешних объемов, в красоте и симметрии силуэта, в продуманности пропорций». Такие природные и технические предпосылки также объясняют, почему деревянные дома прижились в Северо-Восточном Китае сто лет назад. Деревянные дома в архитектурном наследии Восточно-Китайской железной дороги просты, аутентичны и изысканны, например, церковь Святой Софии в Маньчжурии (рис. 6) и деревянные дома на Южной площади железнодорожного вокзала Маньчжурии. Деревянные здания архитектурного наследия Восточно-Китайской железной дороги соединяют в себе назначение и регулярность в соответствии с местными условиями, сочетают геометрический декор с круглым или квадратным деревом. Бревенчатая перегородка отражает торжественную, простую и естественную архитектурную эстетику Севера. Из-за ограничения естественной высоты роста дерева, ксилографический профнастил небольшой, но крыша, слуховые окна, карнизы и три цветка под карнизом украшены простыми и непрерывными геометрическими фигурами. Дверная и оконная рамы образуют логическую красоту между прекрасным стилем и функцией использования, отражающих красоту цели и красоту образа.

Вывод: красота исходит из гармонии частей. Здание, которое может заставить людей остановиться, должно быть интересным с точки зрения зданием красоты и уметь привлечь эстетическое внимание к деталям. Архитектурное наследие Восточно-Китайской железной дороги наделяет здание изяществом и гармонией в грубом и торжественном объеме, а изменение форм и пропорций достигается за счет изменения деталей и форм. Это краткое изложение сложности многолетней практики архитектурной эстетики, дающей людям вдохновение красоты.

Примечания:
1. Проект Транссибирской магистрали, Великий Сибирский Путь (историческое название) — железная дорога через Евразию, соединяющая Москву с крупнейшими восточносибирскими и дальневосточными промышленными городами России. Длина магистрали — 9288,2 км, это самая длинная железная дорога в мире.

2. Ван Ци. Основы архитектурного моделирования. — Ухань: Huazhong University of Science and Technology Press, 2009. С. 4.
3. Ван Ци. Основы архитектурного моделирования. — Ухань: Huazhong University of Science and Technology Press, 2009. С. 4.
4. Бывший штаб Царской Русской Армии Охраны Дорог в городе Бокету (каменное здание) расположен по адресу: № 365, район 3, районный комитет Ботиэ, город Бокету, город Якеши, город Хулунбуир, Автономный район Внутренняя Монголия. Построен в 1903 году. В ноябре 2009 года народное правительство города Якэси одобрило и объявило его городским подразделением по защите культурных реликвий Якэси, и оно было внесено в список важных новых национальных «Важных новых открытий Третьей национальной переписи культурных реликвий в 2009 г.».
5. Кабинет начальника столетнего участка, построенный в 1903 году, является кабинетом начальника локомотивного участка Маньчжурия — Анда царско-российской Ближневосточной железной дороги. Примечателен русский архитектурный стиль, кирпично-деревянная конструкция, север обращен на юг, плоскость прямоугольная. В марте 2013 года Государственный совет определил Главное управление секции столетия как ключевое национальное подразделение по защите культурных реликвий.
6. Мо И Эрджиянин [Россия]. История русской архитектуры / Перевод Лю Чжихуа. — Пекин: China Construction Industry Press, 1955. С. 79.

Список литературы:
1. Лю Дапин, Ван Янь. Архитектурная форма и технология исторических зданий на Восточно-Китайской железной дороге. — Харбин: Harbin Institute of Technology Press, 2018.
2. У Гоцин. Коридор архитектурного искусства: поиск старых зданий Восточно-Китайской железной дороги. — Харбин: Хэйлунцзянское народное издательство, 2008.
3. Атлас оформления фасадов зданий в России / Составитель Чжан Цинбинь. — Пекин: China Construction Industry Press, 2005.
4. Чжан Цзинсян. История мысли западного городского планирования. – Нанкин: Изд-во Юго-Восточного университета, 2017.
5. Лян Мэй. Эстетический анализ и критика дизайна современной городской среды Китая. — Пекин: China Architecture Industry Press, 2008.
6. Ван Шу. Начало дизайна. — Пекин: China Construction Industry Press, 2017.
7. Хэ Ин. Эстетическое исследование внешнего оформления современных зданий в Харбине. —Харбин: Харбинский технологический институт.

赵彩雯
以斯特罗加诺夫命名的莫斯科国立工艺美术大学研究生。

俄罗斯风格影响下的中东铁路建筑遗产审美研究

摘要：在特定的历史背景下，俄罗斯风格成为了中东铁路建筑遗产的主导风格。本文基于对中东铁路建筑遗产视觉形态和场所精神两方面的审美分析，对其风格、空间、色彩、结构、审美感知等进行论述，并对其展现出独特的美学形态进行探讨。
关键词：中东铁路，建筑遗产，审美，视觉形态

中东铁路是中国东北部地区的一条“丁”字形铁路，全长2522.2公里，干线西起满洲里，冬至绥芬河，支线由哈尔滨向南，直至旅顺。1896年，西伯利亚大铁路(1)工程进抵贝加尔湖地区，交通大臣维特主张铁路借道中国东北部广阔平原及丘陵地区从赤塔过满洲里，经今天中国版图的内蒙古省、黑龙江省、辽宁省和吉林省直接到达太平洋西岸的海参崴。1903年7月13日，中东铁路工程局总工程师尤戈维奇宣布中东铁路工程全线竣工。这条被动接受近代工业文明的铁路，不仅给近代中国带来过历史的灾难、史无前例的浩劫，也带来了新的机遇。伴随铁路而建造起来的火车站，成为了线性铁路沿线上的一个个点状的坐标。围绕车站站点和铁路附属地建造起来的或石砌或砖构或木构的俄罗斯风格的建筑物为这些新兴城市的建筑风格奠定了基础。历经百年沧桑巨变，一小部分的建筑物仍然保持着原初的用途，一部分的建筑物改作他用，还有一部分的建筑物在城市的动态更新中永久的消失于大众视野。中东铁路建筑是活着的历史遗迹，是西方建筑文化的重要传播载体，是俄罗斯传统建造技术在中国土地的移植，是百年来生活于此的人们的集体记忆，其独特的建造背景、建筑形态、构筑手法和艺术魅力赋予人们不同的审美体验。

建筑的视觉形态是人对建筑物风格、空间感、质感、色感的视觉感知，视觉感知是建筑审美的物态基础。中东铁路建筑遗产的建筑形态是依赖具有自然属性的砖石和木材等物质材料，依据建筑物的使用功能，在风格、空间、结构、色彩等方面进行创造活动的结果。中东铁路建筑类型丰富，几乎涉及现

代城市的所有建筑：行政类、交通类、金融类、商业类、宗教类、卫生类、文化类、教育类、通信类、娱乐类、体育类等，这些建筑是按照严格的等级来建造，每个等级都具备固定的方案和图纸来进行标准化设计及建筑装饰。同一区域同一用途的建筑整体布局、立面造型、线脚图案和三檐装饰符号几乎相同，但并非完全机械复制，或门斗的朝向、或老虎窗的造型，或坡屋顶的分割总能给人不一样的视觉感知，在庞大的中东铁路建筑遗产中，很难找到完全相同的两栋建筑物。中东铁路建筑遗产起源于实用，而敦厚朴实的整体风格、精美飘逸的局部装饰、原始亲切的建筑材料与和谐自然的装饰色彩同时也符合审美要求。

一、源于建筑形态的美

建筑内部形态主要反映建筑内部空间关系、空间构成、装饰风格、建筑结构特征等深层次要素，其意义接近英文的“form”，更多地融入了“文化”等物质要素。(2)受当时欧洲新艺术风格的影响，俄罗斯国内出现了本土化的新艺术风格，这种风格也随着中东铁路的修筑进入了中国,经过移植和复制，俄罗斯建筑的新艺术风格和俄罗斯传统木结构的建造风格成为中东铁路沿线城市建筑的主导风格。中东铁路建筑遗产多为低层建筑，公共空间以俄罗斯新艺术风格的砖石建筑为主，大开间、人字屋架、精美的砖饰线条，整体布局简洁、朴素、不奢华；居住空间以俄罗斯传统风格的木构建筑为主， 大斜面铁皮屋顶、高举架、造型丰富的立面和门窗、精致的阳光房或门斗，视觉层次分明，形态各异。这些建筑牢固且精美，庄重且灵动，适宜的尺度，合理的比例，灵活的构图和丰富的层次让人印象深刻。从居住空间的建筑内部空间来看，入户的地方往往有一个过渡性的防风门斗，使得冬日的寒风不会直闯屋内，也不至于开门的时候屋里的热气快速散失；中国东北部地区冬天寒冷漫长，室内靠火炉取暖，炉子一般放在算是客厅的地方，下面可以做饭，炉子顶上能睡人，功能如同中国北方地区的炕和西方壁炉的结合体；俄罗斯人信奉东正教，在木屋内设置圣象角；室内有地下空间用作储藏室，也有的把侧面的小空间做储藏室。

建筑外部形态主要反映建筑的外形、体量、外部装饰窗墙等的组合方式、建筑语言符号的运用等要素及其相互关系,即通常意义上的建筑形体或造型。(3)建筑的外形、体量和外部装饰是形式美、时代风貌、民族文化和审美的重要体现。从建筑外部空间来看，中东铁路建筑遗产或有坡度较大的铁皮屋顶、或有人字坡或四面坡屋顶，屋檐向外挑出，延伸尺度较大，屋顶阁楼可做储物空间，阁楼正面或侧面开窗，开窗增强通风和采光，陡峭的屋顶便于清除厚重的积雪；墙体用料厚实，小窗洞体现出寒冷地区合目的性的美的建筑特征；石砌基座隔绝冻土，使建筑物与地面分离，有助于建筑材料的防潮防风化防腐蚀，增强整体稳定感。门斗、楼梯等功能部件，门、窗、檐口、三角山花和檐下装饰等建筑装饰能使人获得形式上的美感。

二、源于建筑材料的美

建筑材料不仅影响建筑物外形和跨度，也是直接影响建筑装饰的物质载体。受自然气候、地域条件、施工预算、建造技术和时代审美的多重影响和制约，用于中东铁路建筑遗产的主要材料是砖石和木材，还有少量混凝土、生土等材料。建筑师在考虑了耐久、节能、经济等性能的同时，也考虑了建筑形态、墙体细部构造和饰面工艺的视觉美感。

石材是西方传统建筑的主要物质材料，坚固、美观和持久是石头建筑最基本的属性。在中东铁路建筑遗产中，石头建筑以其自身较重，在百年长河的历史中，不会因为时间的流逝而改变自身的样貌而得以保存，在中国东北部地区，石料的开采量少、开采成本高，因此，纯石头建筑较少，有较高审美价值的是哈尔滨中东铁路管理局办公楼（图2）和博克图镇沙俄护路军司令部 (4) （图3）。哈尔滨中东铁路管理局办公楼共三层，花岗岩墙体结实稳重，石块与石块之间排列整齐，直线型的墙角流畅美观，转角处的隅石纵横交错，整体色调内敛肃穆，材质纹理自然和谐，体现出浑厚的审美特质。博克图镇沙俄护路军司令部主体建筑二层，拥有厚重体量的石砌建筑主体稳固的落在大地上，楼板处采用砖叠涩工艺层层堆叠向外挑出，既起到承托作用，增加檐部的层次感，又弱化了建筑物的厚重感，白色和暖黄色隅石交替出现，细长的窗户和砖砌的窗饰互相衬托，充分体现砖饰的素雅之美。点状的圆环装饰、线性的砖石线脚与粗扩的石砌墙互相衬托，和谐同一种又不失灵动的对比。

砖构建筑数量在中东铁路建筑遗产中占很大的比重，是运用最普遍的材料，这些或红色或青色的砖块搭建出中东铁路建筑朴素又隽雅的风格特征。类似造型的建筑往往几栋成排出现，相当的面积、相似的形态、统一的装饰和色彩，更显秩序与协调，富有形式规律的整齐划一的建筑群更能引发人们心理上、情绪上对美的共鸣。砖构建筑往往是承重砖墙搭配人字形木屋架的坡屋顶，墙角有隅石过渡，墙面装饰、檐口位置和窗贴脸等造型采用简单单元的重复叠加。如百年段长办公室 (5) （图4）和横道河子火车站（图5）丰富的檐下装饰。凹凸变化的锯齿砖砌造型使建筑立面富有韵律和变化，是最为突出的装饰特征。由点构线的造型和整齐划一的砖墙砌筑有机统一的组合成一个整体，不仅突出砖砌建筑三花、檐口等部位的构造特征,同时也产生丰富地光影效果,在和谐与秩序中强化建筑整体的艺术造型，符合美的建筑。

木构建筑来源于俄罗斯传统建筑。除屋顶铁皮和地基外，这些建筑从结构到装饰全部由木材建成，原生态的原木纵横交叉垒叠，墙面数量有四墙五墙六墙之分，结构不尽相同。这些外表自然朴实，质地淳朴温暖的木质材料的选择离不开产生它的自然环境，中国东北地区有丰富的林业资源，为俄罗斯风格木房子的移植提供了最为便利的物质条件。在《俄罗斯建筑史》(6) 一书中，对木房子的产生和审美有这样的描述:“北方肃穆的自然,简陋的技术,唯一的材料(木材),迫使建筑师不仅在装饰和陈设中去寻找形式的艺术表现和建筑物的雄伟性,而且在外部体积的组合,在轮廓的美和匀称,在很好地推敲过的比例”。这样的自然背景和技术背景也很好的诠释了木房子缘何在百年前中国的东北地区生根发芽。中东铁路建筑遗产中的木房子简朴、真实、精美，如满洲里圣索菲亚教堂（图6）和满洲里火车站南广场的木房子，造型精美，三段式的比例协调匀称，细部装饰图案规整简朴。中东铁路建筑遗产的木构建筑将因地制宜的合目的性和合规律性结合起来，将几何形的装饰和或圆或方的木材结合起来，大处看体量美，细处看形式美，厚重的原木分隔墙体现北方的庄严和淳朴自然的建筑美感，受木材自然生长高度局限，木刻楞的开间较小，但简洁连续的几何图形装饰的房顶，老虎窗，檐板，檐下三花，门框，窗框在精细的样式和使用功能之间形成逻辑性的美感，体现出合目的性的美和合寓意性的美。

(1)西伯利亚大铁路：西伯利亚大铁路（Transsib），西伯利亚大道（历史名称）是一条横跨欧亚大陆的铁路，连接莫斯科与俄罗斯最大的东西伯利亚和远东工业城市。 线路全长9288.2公里，是世界上最长的铁路。
(2)王琪. 建筑形态构成审美基础. [M].武汉：华中科技大学出版社.2009.第4页
(3)王琪. 建筑形态构成审美基础. [M].武汉：华中科技大学出版社.2009.第4页
(4)博克图镇沙俄护路军司令部旧址(石头楼)位于内蒙古自治区呼伦贝尔市牙克石市博克图镇博铁居委会三区365号。建于1903年。2009年11月,牙克石市人民政府批准公布为牙克石市级文物保护单位并荣列全国重要新发《2009年第三次全国文物普查重要新发现》。
(5)百年段长办公室，建于1903年，是沙俄中东铁路满洲里至安达区段机务段长办公室。俄罗斯建筑风格显著，砖木结构，座北朝南，平面呈长方形。2013年3月，百年段长办公室被国务院确定为全国重点文物保护单位。
(6) [俄]莫•依•尔集亚宁,俄罗斯建筑史[M].刘志华,译,北京:中国建筑工业出版社，1955:79.

参考文献

[1]刘大平,王岩.中东铁路历史建筑构筑形态与技术.[M].哈尔滨：哈尔滨工业大学出版社. 2018.
[2]武国庆.建筑艺术长廊—中东铁路老建筑寻踪.[M].哈尔滨：黑龙江人民出版社. 2008.
[3]张庆斌编译.俄罗斯建筑立面装饰图集.[M].北京：中国建筑工业出版社. 2005.
[4]张京祥.西方城市规划思想史纲. [M].南京：东南大学出版社. 2017.
[5]梁梅.中国当代城市环境设计的美学分析与批判 [M].北京：中国建筑工业出版社， 2008.
[6]王澍.设计的开始. [M].北京：中国建筑工业出版社.2017.
[7]何颖.哈尔滨近代建筑外装饰的审美研究.[D].哈尔滨：哈尔滨工业大学. 2012.

ДИ ОУЛЭЙ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

DEE OWLEY
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ИСЛАМСКАЯ АРХИТЕКТУРА КИТАЯ: МЕЧЕТЬ ХУАЙШЭН — ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ АРХИТЕКТУРНОГО АНСАМБЛЯ

ISLAMIC ARCHITECTURE OF CHINA: HUAISHENG MOSQUE — FEATURES OF THE FORMATION OF AN ARCHITECTURAL ENSEMBLE

В статье показана история проникновения ислама в Китай и проблема формирования архитектурного ансамбля китайской мечети. В качестве анализа выбрана древняя мечеть Хуайшэн, в ансамбле которой сохранились как памятники, относящиеся к типу арабской архитектуры, так и более поздние постройки, созданные в традициях китайской архитектуры.
Ключевые слова: китайская мечеть, мечеть Хуайшэн, молитвенный зал китайской мечети, ансамбль китайской мечети.

The article shows the history of the penetration of Islam into China and the problem of the formation of the architectural ensemble of the Chinese mosque. As an analysis, the ancient Huaisheng Mosque was chosen, in the ensemble of which both monuments belonging to the type of Arabic architecture and later buildings created in the traditions of Chinese architecture have been preserved.
Keywords: chinese mosque, Huaisheng Mosque, Chinese mosque prayer hall, Chinese mosque ensemble

Появление ислама на территории Китая происходит практически одновременно с его проникновением на обширной территории Ближнего, Среднего Востока, Северной Африки, на Пиренейском полуострове с конца VII – начала VIII веков. Но в Китае интеграция новой религии происходит не путем военных завоеваний, а мирно — за счет торговли по сухопутным и морским торговым путям. Это наложило свой отпечаток на исламскую архитектуру в Китае. Ислам никогда не был государственной религией Китая, но благодаря толерантному отношению государственной власти к религиям других народов получил возможность укрепиться и развивать исламское искусство в рамках существующей национальной китайской традиционной системы. В исламской архитектуре Китая не получила развитие традиционная архитектурная типология. Мечеть объединяла в себе все функции: культовую, общественную, учебную, погребальную, поэтому мечети в Китае — это не отдельное здание, а целый многофункциональный архитектурный комплекс. Формирование мечети как архитектурного ансамбля происходило в течение времени, поэтому в одном комплексе встречаются разновременные памятники искусства, а следовательно, нельзя говорить о чистоте художественного стиля, можно выделять доминирование той или иной художественной традиции.

Во время династии Тан (618–907 гг.) большое количество мусульман уже стало прибывать в Китай из Средней Азии по сухопутному Шёлковому пути и с востока — по морскому Шёлковому пути. Их главной целью было ведение торговли. В это время все торговые и культурные обмены по Великому шёлковому пути проходили наиболее интенсивно. Шелковый путь соединил Восток и Запад, он стал тем связующим звеном, которое обеспечило всесторонний экономический и культурный обмен между странами. Своеобразным мостом между Востоком и Западом были государства Арабского халифата.

В восточной части Великого шёлкового пути (север и юг пустыни Гоби, а также все государства западных земель) были связаны между собой ответвлениями Великого шёлкового пути. Арабская империя и Восточная Римская империя также постоянно отправляли в Чанъань — столицу империи — посланников для связи с Китаем. Дуньхуан, Янгуань и Юймень стали в то время важными экономическими центрами. В китайской столице Чанъани (современный Сиань) проживало большое количество иностранцев со всего мира, в основном это были принявшие ислам торговцы. Было также много буддийских монахов из Индии, учеников из Кореи и Японии [4].

По Морскому шёлковому пути китайские корабли могли дойти до государств Линьи (современный Вьетнам), Ченьла (Камбоджа), Хэлин (современная Ява), Лаос (современная Мьянма) и через Тяньчжу (современная Индия) и достичь Арабского халифата, что позволяло развивать экономические отношения и с европейскими странами. В то время Гуанчжоу, Цюаньчжоу, Люцзяган (ныне район недалеко от порта Усун в Шанхае) и другие города были самыми известными портами международной торговли. В этих портах находилось много арабских торговцев. Они и построили в Гуанчжоу самую раннюю мечеть в Китае — мечеть Хуайшэн (622–628 гг.). В исторических источниках сообщается, что в Гуанчжоу в то время находилось много китайских, персидских и арабских крупных торговых судов и верфей. По морю большинство торговых судов отправлялись из Багдада — столицы Арабского халифата — и через Персидский залив. В китайские порты практически каждый день приходило большое количество торговых судов.

Совместные торговые интересы привели к установлению дружественных связей. В приморских городах целые кварталы занимали мусульманские семьи. Так, арабский купец Сулейман, посетивший Китай в первой половине IX века, упоминает, что в мусульманском районе города Ганьсу был свой кади, который разбирал возникшие споры между единоверцами, и на молитве произносили «хотьбу» за султана [2, с. 115]. Однако следует отметить, что мусульмане в южных прибрежных районах жили обособленно. Только с проникновением мусульман в Китай по сухопутному Шелковому пути начинается активное распространение ислама в Китае. Караваны купцов из западных стран проникали в Китай по суше через Центральную Азию и западные земли на верблюдах.

В период правления династии Тан не существовало никаких препятствий для процветания Шёлкового пути, что также содействовало идеологическим и культурным обменам между Востоком и Западом. Впоследствии это оказало значительное влияние на развитие социальной, национальной, религиозной идеологии. Наряду с исламом во времена правления Тан в Китай проникают и другие религии: манихейство, христианство. Православие пришло в Китай из Византии в начале династии Тан. Одна из стел так называемого «Леса стел» в Сиане называется «Стела проникновения православия из Восточной Римской империи в Китай» (781 г.) (ил. 1) и является неопровержимым доказательством этого исторического факта. Позже китайский ученый Хан Шицюнь писал том, что из трех религий: христианства, манихейства и мусульманства, одно лишь мусульманство широко распространилось в Китае, со временем ему стали следовать даже ученые и вельможи [1, с. 121].

Мечеть является для хуэйских мусульман не только местом омовения и очищения, проведения религиозных обрядов, но и местом организации религиозного образования, местом распространения религиоз-

ных знаний, кафедрой подготовки специалистов в области религии. Кроме того, мечеть является политическим, экономическим, культурным центром, а также центром жизни и общественно-полезной деятельности народа хуэй.

Мечеть Хуайшэн в Гуанчжоу является одним из уникальных памятников культовой мусульманской архитектуры в Китае. Она самая древняя из сохранившихся до наших дней, однако, как и большинство архитектурных ансамблей ислама, ее формирование происходило в течение многих столетий, хотя начало строительства относится к периоду правления династии Тан (626 г.). Гуанчжоу — портовый город на юге Китая, именно он в период правления династии Тан стал важным пунктом китайского Морского Шелкового пути и самым крупным торговым портом. Множество арабских торговцев прибывали в Гуанчжоу на торговых судах, поэтому Гуанчжоу — это еще и город, в который раньше всего в Китай проник ислам. На территории мечети расположены каменные стелы, относящиеся к периоду Чжэньгуань (девиз правления императора Тай-цзуна) (627–649 гг.) династии Тан.

В 1343 году, при династии Юань, мечеть была уничтожена пожаром, а в 1350 году возведена заново, поэтому можно считать, что большая часть зданий мечети были построена уже в эпоху Мин в 1467, 1600 и 1695 годах. Последняя реконструкция мечети проводили в 1936 году в период Китайской Республики.

Как уже отмечалось, архитектурный ансамбль мечети включает помещения для имама, для хранения корана, главный павильон с молитвенным залом и специальные залы для ритуальных омовений.

По преданию, в период Удэ императора Гао-цзу (с 618 по 626 гг.) четверо последователей Мухаммеда направились в Китай проповедовать ислам. Одним из них был Айби Ваньгэсу, который в начале правления Чжэньгуань династии Тан прибыл по Морскому Шелковому пути в Гуанчжоу. В начальный год правления Чжэньгуань (627 г.) Абу Ваньгэсу (он же Саад ибн Абу Ваккас) и жившие в Гуанчжоу арабские эмигранты пожертвовали средства на возведение этой мечети в память о пророке Мухаммеда. Отсюда и название мечети «Хуайшэн», что переводится как «Тоска по святому». В действительности же в раннюю эпоху Тан ислам еще не занял господствующего положения даже на Арабском полуострове, поэтому время начала строительства традиционной мечети на территории Китая некоторыми современными исследователями подвергается сомнению [5]. Однако исторические факты свидетельствуют о том, что начиная со времён правления династии Тан Гуанчжоу был главным международным торговым портом в Китае, в это время в Гуанчжоу проживало наибольшее количество богатых арабских купцов. Именно они, получив поддержку

местных властей, возвели грандиозную мечеть. Мечеть, равно как и её название, в то время были символом почтения верующих святого пророка Мухаммеда.

Мечеть Хуайшэн построена согласно китайской традиционной симметричной планировке, вдоль главной оси последовательно расположены главные постройки: «Башня для наблюдения за Луной», зал для молитв и помещение для хранения Священного Писания. Мечеть Хуайшэн в Гуанчжоу является первой и единственной мечетью в Китае, которая выстроена по условной осевой линии север – юг (ил. 1). Все остальные китайские мечети сориентированы по линии, проходящей с запада на восток, поскольку географическое положение Китая предполагает, что город Мекка находится к западу от него. Мусульманам в Китае необходимо молиться лицом на запад, где находится Мекка. Именно поэтому для других китайских мечетей осевой линией является направление с запада на восток.

Общая площадь храмового комплекса Хуайшэн составляет 1553 м^2. Почти все постройки выполнены в китайском стиле, однако минарет этой мечети является самым древним и ярким примером арабского архитектурного стиля. Он расположен в юго-западной части храмового комплекса (ил.), внутри и снаружи облицован камнем серого цвета. При ярком солнечном свете минарет буквально светится, поэтому его называют «Башней света». От ветхости верхняя часть минарета уже начала крениться на запад. Высота башни — 36,3 м, диаметр — 8,85 м, длина окружности основания — 27,79 м. Вход в минарет находится ниже уровня земли. По словам ахуна, башня мечети чрезвычайно древняя, она была построена еще до правления династии Мин. У башни два входа, от каждого из них к вершине ведёт винтовая лестница на специальную площадку, откуда муэдзин сзывает верующих на пятикратную ежедневную молитву. Архитектура минарета восходит к формам минаретов Средней Азии и Ирана.

Ворота мечети Хуайшэн (ил.) построены в 1901 году в эпоху Цин. На этой относительно новой части здания написано «教宗西域» «цзяо цзун си юй», что означает «истоки ислама лежат к западу от Китая», указывая на Мекку.

В ансамбль мечети Хуайшен входит также башня Ванъюэ, сооружённая в китайском стиле в виде двухъярусной пагоды (ил.). Крыша и каменные стены красного цвета имеют небольшой наклон. В верхней части главного входа над аркой по-арабски написано: «Гуанчжоуская мечеть Хуайшэн».

Главный молитвенный зал мечети расположен в лицевой части внутреннего двора. Это сооружение выполнено в классическом китайском стиле и сформировано тремя галереями, опоясывающими помещение. Крыша двухъярусная в форме сешань, покрыта

зелёной глазурованной черепицей, по всему периметру зала располагаются колонны с доугунами. Величественно красующаяся на резных каменных столбах большая плоская крыша демонстрирует благородный облик и величие главного зала. На каменных перилах вырезаны тыквы-горлянки, веера, зонтики, цветы и травы, львы, плывущие рыбы и другие разнообразные узоры, выполненные чрезвычайно искусно и выразительно. Важно отметить, что, в отличие от классических арабских мечетей, где в декоре отсутствует изображение живых существ, в китайских мечетях в архитектурном декоре они присутствуют. Это связано с тем, что ко времени династии Мин орнаментальные формы в различных материалах уже сформировались в жесткую регламентированную систему, связанную с охранительной символикой, поэтому традиционные формы китайской архитектуры невозможно было представить без традиционных элементов декора, таких как чивэнь, в виде рыбы-дракона или одиннадцати мифологических животных чивэй, расположенных на коньках крыши. Но это касается только оформления экстерьера. В молитвенном зале строго соблюдаются традиции мусульманской обрядности. Главное — это свободное пространство, где располагаются верующие во время молитвы, михрабная ниша и надписи из Корана, которые являются главным украшением зала. Именно слово Аллаха делают пространство сакральным, а красота каллиграфии определяет их эстетическую значимость.

Главный молитвенный зал находится на выложенной камнем платформе высотой один метр. Крыша покрыта зеленой черепицей (ил. 2). Зал был перестроен в 1935 году. Дощатый пол площадью 400 м2 устлан коврами (ил. 3). Внутри главного зала мечети Хуайшен чисто и светло. Всё внутреннее убранство — дощатый пол и трехстворчатые раздвижные двери. Несмотря на то, что украшений немного, это придает залу опрятность и изысканность. В связи с особой ориентацией мечети в молитвенном зале люди сидят в западной части, повернувшись лицом на восток, а во время молитвы верующие поворачиваются лицом в сторону священной земли — Мекки.

К востоку от молитвенного зала находится павильон. Внутри него каменная стела (ил. 4), созданная при династии Тан, помогает определить время строительства мечети: на стеле высечены надписи, датируемые танским периодом. Во внутренней части двора также имеется каменная стела этого периода. Такие стелы с каллиграфическими надписями в китайских мечетях являются одними из самых главных почитаемых исторических реликвий. Над ними возводятся специальные павильоны в китайском стиле с массивными крышами, опирающимися на колонны с доугунами (ил.)

Мечеть Хуайшэн открыта только для мусульман как китайцев, так и иностранцев. Религиозная община мечети насчитывает приблизительно 2 тыс. дворов и более 6 тыс. человек, большинство из них — представители народности хуэй, которые строго придерживаются официальных религиозных ритуалов. Обычно верующие прибывают сюда на молитвенные собрания по пятницам и на исламские праздники, перед открытием Кантонской ярмарки множество арабских бизнесменов приезжают в мечеть помолиться. Мечеть Хуайшэн является также штаб-квартирой исламской ассоциации Гуанчжоу.

Хуайшэн считается древней мечетью. Множество ценных архитектурных сооружений и памятников культуры этой мечети за более чем тысячелетний период были разрушены или утрачены. Судя по надписям на каменной стеле можно смело сказать, что эта мечеть — самая древняя в Китае, сохранившая как ранние формы исламской архитектуры Китая в виде минарета, так и сложившиеся в течение столетий традиционные формы китайской архитектуры, адаптированные исламской религией.

Примечания:

1. Васильев В.П. О движении магометанства в Китае. — СПб., 1867.
2. Васильев В.П. Магометанство в Китае / Открытие Китая. — СПб., 1900. — С. 106–139.
3. Бай Сюэи. Китайское исламское архитектурное искусство. — Нинся: Народное издательство Нинся, 2016. (白学义. 中国伊斯兰建筑艺术. 宁夏. 宁夏人民出版社**).**
4. Бай Цзунжэнь. История и культура хуэй // Пекинский национальный литературный журнал. — 1991. (白崇人回族历史文化. 北京民族文学杂志社 **1991).**
5. Лю Чжипин. Исламская архитектура в Китае. — Пекин: Пекинское строительно-промышленное издательство, 2011. （刘致平 中国伊斯兰教建筑. 北京工业出版社. **2011).**
6. Ма Жуо Цунь. Исследование исламского архитектурного искусства в Китае: Докторская диссертация. — Ланьчжоу, 2011. (马若琼 中国伊斯兰教建筑艺术研究/博士论文/兰州大学 **2011).**

ДУАНЬ ЦЗЭЧЖУН
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова

DUAN ZEZHONG
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

M.T. MAISTROVSKAYA
Doctor of Art History, Professor of the Department of History and Theory of Decorative Art and Design, of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ОХРАНА И ВОССТАНОВЛЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ РАЙОНОВ В ПЕРСПЕКТИВЕ ГОРОДСКОЙ РЕНОВАЦИИ

PROTECTION AND RESTORATION OF HISTORIC AREAS IN THE PERSPECTIVE OF URBAN RENOVATION

Исторические районы — это культурный контекст города, хранящий память поколений. В то время как мы переживаем о том, что каждый современный город выглядит одинаково, старые улицы, несущие в себе характерные черты города, тихо исчезают. Первоначальная живость угасает и уничтожается с течением времени. В данной работе анализируются понятие и способы реновации городов, проблемы, возникающие в процессе, а также поднимается важная тема охраны и реновации исторических районов.

Ключевые слова: городская реновация; исторические районы; охрана; восстановление.

Historical districts are the cultural context of the city, preserving the memory of generations. While we worry that every modern city looks the same, the old streets that carry the characteristic features of the city are quietly disappearing. The original liveliness fades and is completely destroyed over time. This paper analyzes the concept and methods of urban renovation, the problems that arise in the process, and also raises an important topic about the protection and renovation of historical areas.

Keywords: urban renovation; historical districts; protection; restoration.

С быстрыми темпами урбанизации асфальтовые и бетонные тротуары и высотные здания стали отличительными чертами современных городов, но исторические здания и современная архитектура — это два совершенно разных стиля. Если люди хотят, чтобы исторические здания были интегрированы в повседневную жизнь, необходимо хорошо спланировать исторические районы, восстанавливать и поддерживать старые здания для сохранения исторического наследия, а затем гармонично сочетать исторические улицы с современными. Суть реформы и инновации исторических улиц заключается в том, чтобы использовать их вновь и сделать более удобными для проживания людей.

Понятие и способы городской реновации

Термин «реновация города» был предложен и применен на Западе и заимствован Китаем для восстановления городов в Китае. Реновация — это снос, реконструкция, а также инвестиции в строительство старых районов, чтобы вернуть их к жизни. Основные проблемы таких районов: городская инфраструктура, нуждающаяся в срочном улучшении; плохая экология или серьезные угрозы безопасности; землепользование, при котором функции использования зданий или использование ресурсов не отвечают требованиям социально-экономического развития. Таким образом, реновация города состоит из двух аспектов: с одной стороны, преобразование физического (здания и инфраструктура), с другой стороны, преобразование и развитие различных экологических, пространственных, культурных и рекреационных сред, включая обеспечение, то есть структуру социальной сети и психологические потребности.

Целью реновации городов является решение городских проблем, препятствующих городскому развитию, и анализ экологических, экономических и социальных причин, стоящих за этими проблемами [3]. В более глубоком смысле реновация городов — это не только





Рис. 1. Основная часть здания вдоль улицы Белл-Тауэр в основном завершена
图1：沿钟楼街的建筑主体部分大部分已完工。
Рис. 2. Сравнительные фотографии улиц и переулков, а также старинных зданий до и после реконструкции
图2：部分街巷，以及重建前后的老建筑对比照片。

восстановление городских зданий и сооружений, но и налаживание городского развития, сочетание экономики, культуры и быта, многогранная и многоуровневая реформа и инновации, целью которых является повышение жизнеспособности общества и содействие общественному прогрессу.

Существуют три способа реновации городов:

1. Перепланировка или перестройка — используется в районах, где наблюдается общее ухудшение качества зданий, муниципальной



Рис. 3. Повторное использование исторических районов: набережная Вайтань в Шанхае сохранила свой первоначальный архитектурный стиль и приобрела современные функции, она стала достопримечательностью современного Шанхая
图3：历史街区的再利用：上海外滩保留了原有的建筑风格，赋予其现代功能，成为现代上海的城市地标。

инфраструктуры, общественных услуг, городского пространства и других элементов городской жизни в случае, когда эти элементы невозможно адаптировать под современные реалии (рис. 1).

2. Восстановление используется для районов, где муниципальная инфраструктура и здания все еще пригодны для использования, но отсутствие технического обслуживания привело к износу оборудования, ветхости зданий и плохой экологической обстановке. Его цель — не только предотвратить дальнейшее ухудшение, но и улучшить экологию района (рис. 2).
3. Возрождение исторических районов. Например, набережная Вайтань в Шанхае после реновации не только сохранила свой первоначальный архитектурный стиль, но и получила современные функции, стала городской достопримечательностью современного Шанхая (рис. 3).

Проблемы, возникающие в процессе городской реновации

Китай является развивающейся страной, которая по сравнению с развитыми странами имеет много проблем, связанных с поздней урбанизацией. В целях создания более благоприятных условий для жизни во многих городах происходит масштабный снос зданий, люди беспокоятся о цене своих домов. С улучшением социальной среды все больше людей переезжают в город в поисках работы, забирают своих родителей-пенсионеров в город или переезжают, чтобы отдать детей в школу, что приводит к росту городского населения, расширению городских территорий, образованию пробок и частному строительству. Реновация городов является сложным вопросом из-за неравномерного распределения населения, размеров территории страны и того факта, что население городов продолжает расти. Начали развиваться пригородные районы, постоянно строятся торговые и жилые районы. Существовавшие ранее общественные и коммерческие центры не развиваются, канализационные трубы стареют, дороги не ремонтируются и плохо освещены и т. д. В результате цены на жилье в старых кварталах низкие и они перенаселены. Реконструкция старого города неизбежно может нанести



Рис. 4. Продолжение и наследование уличной культуры и архитектурного стиля древнего города
图4：古城街头文化和建筑风格的延续与传承。

ущерб историческим зданиям, а неспособность местных властей принять необходимые меры позволила некоторым застройщикам, для которых прибыль превыше всего, или властям, одержимым идеей благоустройства города, игнорировать историческое прошлое [4]. Когда следы истории или здания, несущие отпечатки прошлого, уничтожаются в ходе урбанизации и реформ — это потеря для людей и общества.

Обзор ценности исторических районов

В начале урбанизации некоторые люди рассматривали исторические здания как препятствие для урбанизации и наследие павшего феодального строя. Дальнейшие реформы требовали устранения старых идей и уничтожения пережитков прошлого, чтобы люди могли начать новую жизнь [2]. Однако по мере развития общества и постепенного изменения представлений людей исторические памятники стали подарком, оставленным будущим поколениям, продолжением истории и культуры страны и обрели высокую ценность, вследствие чего сохранению исторических районов придается большое значение





Рис. 5. Древние здания Давана
图5：万古建筑
Рис. 6. Направление типичной древней китайской улицы невозможно разглядеть из конца в конец, а глубина улицы непредсказуема
图6：一条典型的中国古代街道的走向从头到尾都看不到，街道深不可测

Культурная ценность. Исторический район отражает этап исторического и культурного развития, продолжение и наследование культуры является хорошей традицией, которая придает городу уникальные культурные особенности. Суть исторических зданий заключается в уважении к историческим постройкам, в изучении истории и культуры, только обратившись к ним город способен позитивно развиваться (рис. 4).

Художественная ценность. Исторические постройки — это произведения искусства, отражающие эстетику эпохи, где каждый кирпичик воплощает уникальные черты эпохи и исторического стиля. Таким образом создаются архитектурные ансамбли, где историческое здание вписывается в окружающую среду (рис. 5).



Рис. 7. Исторический, традиционный и культурный район главного города Цзинаня, который несет в себе эмоции целого поколения
图7：承载着整整一代人情感的济南主城历史、传统、文化区域。

Коммерческая ценность. В некоторых старых городских районах сохранились нетронутые исторические здания и памятники архитектуры, но их состояние делает их непригодными для проживания. Поэтому существует необходимость в их охране и раскрытии их уникальных возможностей для превращения в туристические достопримечательности, приносящие экономическую выгоду (рис. 6).

Духовная ценность. Исторические районы несут не только культурное наследие, но и передают эмоции. Окно или дверь здания могут нести в себе самые непосредственные воспоминания человека о городе, и эти эмоции не могут быть заменены другими объектами (рис. 7).



Рис. 8. Одно из первых охраняемых исторических зданий в стране
图8：全国首批受保护的历史建筑之一。

Охрана и обновление исторических районов

Охрана исторических памятников. Среди исторических районов именно исторические постройки заслуживают наибольшей защиты и ухода. Защита исторических зданий должна определяться в зависимости от развития города [1]: некоторые исторические здания, сохранив свой первоначальный вид, нуждаются в укреплении и обновлении внутренней структуры; некоторые более ценные здания должны быть восстановлены в их первоначальном виде для проведения тематических экскурсий, исторических встреч; некоторые исторические здания не могут быть интегрированы в сегодняшнюю общественную жизнь, но нуждаются в защите, поскольку несут в себе следы истории и передают ее духовную культуру (рис. 8).

Обновление исторических районов. Одной из важнейших функций городского района является жилье, но из-за возраста постройки в исторических районах функционируют не так хорошо, как современные; имеющие значительный хронологический возраст, исторические здания постепенно перестают удовлетворять функциональным, конструктивным, гигиеническим требованиям, утрачивают некоторые внешние художественные элементы (фрески, росписи, мозаики, лепной декор), снижаются их характеристики прочности и надежности. Режим эксплуатации исторических зданий часто не учитывает разрушающего воздействия природных и техногенных факторов на техническое состояние конструкций. В процессе эксплуатации проблемы, связанные с использованием таких объектов, решаются сугубо утилитарно: производится косметический ремонт с применением недорогих современных материалов, монтируются и демонтируются перегородки, устраиваются и закладываются проемы в несущих стенах, пристраиваются и надстраиваются помещения без обследования конструкции сооружения и историко-культурного анализа. Это неизбежно отражается на культурной составляющей как самого здания, так и улицы в целом, а также на историческом облике города. Чтобы передать историческую культуру, некоторые здания можно реконструировать, например, превратив в библиотеки или музеи. Особый стиль исторических зданий также может быть использован для привлечения туристов и формирования туристической коммерческой зоны, приносящий доход местным жителям для лучшего сохранения исторических зданий.



Рис. 9. Процесс изоморфизма между городами и музеями
图9：城市与博物馆同构的过程

Региональность. Ландшафтному дизайну каждого региона присущи собственные отличительные черты, как, например, естественная природная среда. Во время проектирования среды следует учитывать историко-культурные и природные условия региона для того.

Целостность. Процесс проектирования среды состоит из множества отдельных процессов, связанных друг с другом. Следует обеспечить скоординированность этих элементов, четко различать основное и второстепенное, а также увязать ландшафт местности с ее средой, уделить внимание целостности и согласованности.

Экологичность. Рассматривая устойчивое развитие в качестве основной задачи преобразования среды, следует разумно эксплуатировать природные ресурсы (такие как ветер, вода, солнце, растения, географическая среда и т. д.), объединять рукотворный ландшафт с природным (озеленение территории, оставление определенных просторных участков незастроенными и т. д.).

К примеру, реконструкция и использование представительных зданий и сооружений; сохранение и придание выразительности облику зданий, обладающих исторической ценностью, посредством преобразования и приведения в порядок их фасадов, а также разграничения и изменения внутреннего пространства; посредством художественной обработки и дизайна преобразование различных материалов и

оборудования в скульптуры, инсталляции и т. д. подчеркнуть национальную составляющую и воплотить национальный дух региона.

Необходимо осуществить планирование маршрутов, сбор и упорядочивание исторических материалов, проектирование выставочных залов и павильонов для экспонирования предметов культуры и передачи национального духа прошлого. С помощью планирования площадок и демонстрации исторических эпизодов через создание соответствующего ландшафта возможно передать местный колорит и дух (рис. 9).

Заключение

Важность исторических районов связана со временем, чем старее исторический объект, тем он ценнее, но в нынешней погоне за прибылью сохранять исторические районы становится все труднее. Именно поэтому следует продолжить изучение эффективных мер по реновации городов, а также разработать соответствующие политические меры по сохранению и поддержанию исторических районов. Их интеграция в новую среду является основной проблемой в процессе модернизации города и требованием, связанным с необходимостью восстановления исторических улиц и целых кварталов.

Список литературы:

1. Ди Ци. Исследование дизайна исторических кварталов с точки зрения формирования городского характера. — Хэбэйский технологический университет, 2015.

2. Пин Чжэ. Исследование восстановления района Сяояньта в Сиане, Дадаочэна, Тайбэя. — Чанъаньский университет, 2017.

3. Сун Юнвэй. Охрана и возрождение исторических районов в условиях городского обновления. — Хэбэйский инженерный университет, 2018.

4. Хуан Лэй. Исследование морфологической эволюции исторического индустриального пространства в перспективе социологии города. — Хунаньский университет, 2018.

科学与高等教育部
俄罗斯联邦
俄罗斯莫斯科国立工艺美术学院
（俄罗斯莫斯科国立斯特罗加诺夫国立工艺美术学院）

段泽中
（装饰艺术与设计的历史与理论系）
城市改造视角下历史街区的保护与修复
法学博士，教授，Maistrovskaya Maria Terentyevna
博士研究生

摘要：历史街区是城市的文化脉络，保存着几代人的记忆。 虽然我们担心每个现代城市看起来都一样，但承载着城市特色的古老街道正在悄然消失。原始的活力随着时间的推移而消失并被完全摧毁。本文分析了城市改造的概念和方法，过程中出现的问题，也提出了一个关于历史区保护和改造的重要课题。

关键词：城市改造；历史街区；保护；修复。

随着城市化进程的快速推进，沥青混凝土人行道和高层建筑已成为现代城市的标志，但历史建筑和现代建筑是两种完全不同的风格。 人们要想让历史建筑融入日常生活，就必须规划好历史区域，以保存历史遗产为原则，对旧建筑进行修复和维护，然后将历史街道与现代街道和谐地结合。 历史街道改革创新的本质是再次使用它们，使它们更方便人们。

1. 城市改造的概念和方法

“城市改造”一词在西方被提出和应用，并被中国借用，以填补中国城市更新领域的空白。 翻新是在一个逐渐被城市遗忘的地区进行拆除，重建，投资和建设，以便使其恢复生机。 这些领域的问题包括：需要紧急改善的城市基础设施；生态差或安全威胁严重；利用建筑物或利用资源的功能不符合社会经济发展要求的土地利用。 因此，城市的改造包括两个方面：一方面是物理（建筑物和基础设施）的改造，另一方面是各种环境，空间，文化和娱乐环境的改造和发展，包括提供，即社会网络 城市改造的目的是解决阻碍

城市发展的城市问题，并分析这些问题背后的环境、经济和社会原因[3]。从更深层次的意义上说，城市改造不仅是城市建筑结构的改革，也是城市发展的重叠，是经济、文化和日常生活的结合，是多方面、多层次的改革和创新，其共同目标是增加社会活力，促进社会进步。 翻新城市有三种方法:

(1) 重建或重建用于建筑物、市政基础设施、公共服务、城市空间和城市生活的其他要素质量普遍恶化的地区,而这些要素不能适应现代现实[图1]。

(2) 于市政基础设施和建筑物仍可使用的地区，但缺乏维护导致设备磨损，建筑物破旧，环境条件差。其目的不仅是防止进一步恶化，而且还改善该地区的生态[图2]。

(3) 历史街区再利用。例如：上海外滩保留了原有的建筑风格，赋予其现代功能，成为现代上海的城市地标[图3]。

2. 城市改造过程中出现的问题

中国是一个发展中国家，与发达国家相比，与后期城市化有关的问题更多。 为了创造更有利的生活条件，许多城市正在进行大规模的建筑物拆除，人们更担心房屋的价格。随着社会环境的改善，越来越多的人因工作迁入城市，带父母到城市退休或迁入送子女上学，这就导致了城市人口的增加，城区的扩大，形成了交通拥堵，由于中国的面积、人口分布不均以及城市人口数量持续增长，城市改造是一个困难的问题。郊区已经开始发展，购物和住宅区正在不断建设。相反，以前现有的公共和商业中心没有发展，下水管道老化，道路变得不平坦和开裂，照明不足等。由于这一切的结果，在老宿舍房价低，人口稠密。旧城的重建不可避免地会损坏历史建筑，而一些地方当局无法采取必要措施，使一些利润高于一切的开发商，或痴迷于改善城市的想法的当局，忽视了历史的过去。当历史的痕迹或带有过去印记的建筑物在城市化和改革中被摧毁时,这对人民和社会来说是一种损失。

3. 历史街区价值概览

城市化之初，有人将历史建筑视为城市化的障碍，是堕落封建制度的遗产。进一步的改革需要消除旧观念和摧毁过去的残余，以便人们可以开始新的生活[2]。然而，随着社会的发展和人们观念的逐渐转变，历史古迹已成为人们对中国历史的见证，留给后人的礼物，历史文化的延续，并获得了很高的价值。

3.1. 文化价值。

历史街区反映了历史文化发展的阶段，文化的延续和传承是赋予城市独特文化特色的优良传统。历史建筑的本质在于历史，尊重历史建筑是对历史和文化的研究，因为只有转向历史和文化，城市才能积极发展。 [图4].

3.2. 艺术价值

历史建筑是反映时代美学的不可复制的艺术作品，其中每块砖都体现了时代的独特特征和历史风格。只有当历史建筑与环境相适应时，才能达到最高水平的建筑。[图5].

3.3. 商业价值

在一些古老的城市地区，未受破坏的历史建筑和建筑古迹被保存下来，但它们缺乏景观美化，使它们不适合居住。因此，有必要保护它们并揭示它们的独特特征，以便将它们变成带来经济效益的旅游景点[图6].

3.4. 精神价值

历史街区不仅承载着文化遗产，还传递着情感。 建筑物的一扇窗户或一扇门可以承载一个人对这座城市最直接的记忆，而这些情感是不能被其他物体所取代的。[图7].

4. 历史街区的保护和更新

4.1. 历史古迹的保护

在历史街区中，最值得保护和照顾的是历史建筑。 历史建筑的保护应视城市的发展而定[1]：有些历史建筑虽然保留原貌，但需要对内部结构进行加固、更新和改进；有些较有价值的建筑应恢复原形，以便更；有些历史建筑无法融入今天的公共生活，但需要保护，因为它们承载着历史的痕迹，传递着它的精神文化。 [图8]。

4.2. 历史街区的更新

城市地区最重要的功能之一是住房，但由于历史地区建筑物的年龄，功能不如现代。具有显着的年代，历史建筑逐渐停止满足功能，建设性，卫生要求，失去一些外部艺术元素（壁画，马赛克，灰泥装饰），其强度和可靠性特征下降。历史建筑的运行模式往往没有考虑到自然和人为因素对结构技术状况的破坏性影响。在操作过程中，与使用这些设施相关的问题纯粹是功利性的解决：使用廉价的现代材料进行化妆品修理，安装和拆除隔板，布置和铺设承重墙的开口，这不可避免地影响建筑本身和整个街道的艺术形象，以及城市的历史面貌。为了传达历史文化，一些建筑物可以重复使用，例如，将它们变成图书馆或博物馆。 历史建筑的特殊风格也可以用来吸引游客，形成旅游商业区，为当地居民更好地保存历史建筑创造收入。

每个地区的景观设计都有自己独特的特点，例如自然环境。在设计环境时，应考虑到该地区的历史，文化和自然条件。

设计环境的过程由许多相互关联的单独过程组成。有必要确保这些元素的协调，明确区分主要和次要，以及将该地区的景观与其环境联系起来，注意完整性和一致性。

将可持续发展作为环境转型的主要任务，有必要对自然资源（如风、水、阳光、植物、地理环境等进行智能开发。），将人造景观与自然景观相结合（景观美化，留下某些宽敞的区域未开发等。）。

例如，最具代表性（特色）的建筑物和设备的再利用；通过对其外墙的改造和整理，以及对其内部空间的分化和改造，保存和表达具有历史排他性的建筑物的外观；通过艺术加工和设计，将各种材料和设备转化为雕塑、装置等。强调国家成分，体现地区民族精神。

要规划路线，收集整理史料，设计陈列馆、亭台楼阁，展示文物，传递过去的民族精神。 借助这样的场地规划和历史事件的示范，通过创造一个适当的景观，可以传达当地的历史”精神”[图9]。

5. 结论

历史街区的重要性与时间有关，历史对象越老越有价值，但在当前追求辉煌和利润的情况下，保存历史街区变得越来越困难。 这就是为什么有必要继续研究城市改造的有效措施，以及制定保护和维护历史区域的适当政策措施。

它们融入新环境是城市现代化过程中的主要问题，也是与恢复历史街道和整个社区的需要相关的要求。

文献列表：
[1]狄其。从城市特征形成的角度研究历史街区的设计[D]。河北工业大学，2015。
[2] 平之。台北大稻埕西安孝大区修复之研究[D]。长安大学，2017年。
[3] 孙云伟。城市更新条件下历史街区的保护和复兴[D]。河北工程学院，2018。
[4]黄磊。城市社会学视角下历史工业空间形态演变的研究[D]。湖南大学，2018。

СУНЬ ЮЙЖАНЬ
Аспирант МГХПА им. С. Г. Строганова

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С. Г. Строганова

SUN YUZHAN
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

M.T. MAISTROVSKAYA
Doctor of Arts, Professor of the department of History and Theory of Decorative Art and Design of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

МУЗЕЙНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО КИТАЯ: ОПЫТ ПОСЛЕДНЕГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ (2010–2020 гг.)

MUSEUM CONSTRUCTION IN CHINA: THE EXPERIENCE OF THE LAST DECADE (2010–2020)

Статья посвящена вопросам совершенствования музейного строительства в Китае в последние годы. Рассматриваются вопросы подготовки профессиональных кадров, и анализируются проблемы, задачи и функции современных музеев на данном этапе музейного строительства.

Ключевые слова: музей, строительство, развитие, совершенствование, подготовка профессиональных кадров, архитектура музейных зданий, культурное наследие, исторические реликвии.

The article is devoted to the issues of improving museum construction in China in recent years. The issues of training professional personnel are considered, and the problems, tasks and functions of modern museums at this stage of museum construction are analyzed.

Keywords: museum, construction, development, improvement, training of professional personnel, architecture of museum buildings, cultural heritage, historical relics.

Начиная с 1990-х годов строительство музеев в Китае значительно улучшилось, многие колледжи и университеты один за другим открывали специальности по музеологии, так как необходимость в специалистах музейного дела стала актуальной и востребованной. Например, в 1990 году в период новой ситуации реформ и направления «открытости» Нанкайский университет учредил первую специальность музеологии среди высших учебных заведений страны, чтобы удовлетворить потребности быстро развивающейся индустрии культуры и музеев в талантливых и профессиональных специалистах. Государственное управление культурного наследия и административные отделы культурных реликвий в различных регионах последовательно внедрили систему обучения в плане сохранения и презентации культурных памятников и реликвий и организовали различные курсы обучения, по этим проблемам. Эти мероприятия имеют большое значение и положительный эффект в развитии специалистов культуры и музеологии на современном этапе развития этой сферы деятельности.



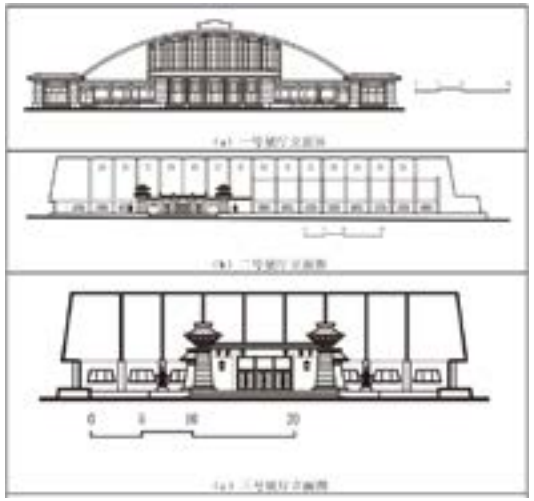


Рис. 1. Сианьский музей терракотовых воинов и лошадей"
Рис. 2. Возвышение Сианьского музея терракотовых воинов и лошадей

С начала XXI века китайские музеи добились больших успехов в увеличении количества новых современных музейных зданий, экспозиционных пространств и оснащении и обновлении оборудования музеев и галерей, что вывело музейное дело на

более высокий уровень. Социальные функции музеев как учреждений по защите коллекций, научных исследований, пропаганды и образования постоянно совершенствуются и играют важную роль в процессе культурного развития и совершенствования. В настоящее время моя страна находится на этапе быстрого экономического развития и все более процветающей культуры. За последние годы государственным управлением последовательно были изданы ряд политических, идеологических и управленческих постановлений и правил, регулирующих развитие культурных учреждений и мероприятий. Являясь важным общественным культурным учреждением и местом для распространения знаний и культурной информации, музеи открыли новые возможности для дальнейшего развития.

Музеи являются общественными некоммерческими организациями, и их формирование и строительство тесно связаны с социальной средой. В последние годы осуществляется большое количество новых проектов по строительству, реконструкции и расширению, а так же по модернизации уже существующих музеев. Бурно развивается организация и строительство новых музеев и музейных зданий в различных регионах и в частности в провинции. Так был открыт ряд музеев с высокими инвестициями и высоким качеством. Были значительно улучшены условия собирательской деятельности и демонстрации коллекций, что сыграло важную роль в популяризации культурного наследия цивилизации и распространении культуры и знаний.

С 2010 года музеи и мемориальные залы по всей стране были открыты для посещения бесплатно, что не только улучшило инфраструктуру музеев, повысило уровень выставочного обслуживания, способствовало более эффективному использованию социальных функций музеев, но и привлекло большое внимание со стороны всех слоев общества. Общественность горячо одобрила и высоко отзывалась о бесплатном открытии музеев и улучшении реализации их социальных функций. Чтобы адаптироваться к развитию музеев и способствовать общему улучшению музейной экспозиции и образовательных услуг, Государственное управление культурного наследия начало работу по оценке и классификации музеев, а также активно продвигало инновации в системах и механизмах музейного управления. Разработка системы оценки и классификации музеев сыграла важную роль в разрушении традиционной схемы классификации музеев исключительно по административной принадлежности, побудив музеи вводить новшества в свои системы управления, внедрив механизмы конкуренции и стимулирования, а также содействуя реформе и развитию музеев.

С применением новых технологий, таких как Интернет, облачные вычисления, мобильная связь, строительство умных музеев стало тенденцией развития музейной информатизации. Музеи начали создавать



Рис. 3. Музей Сучжоу

умные музейные платформы, которые фокусируются на социальных запросах и развитии как на движущей силе и реорганизует элементы музея, что представляет собой широкое интегрированное взаимодействие людей, объектов, услуг и информационных данных. Умный музей призван удовлетворить потребности управления коллекциями, цифрового отображения и обслуживания населения, а также обеспечить возможность постоянного развития и постоянных инноваций для работы музея. Информатизация коллекций «умного» музея предназначена для реализации цифрового управления коллекциями, и она фактически используется в значительном количестве музеев по всей стране. Информатизация услуг аудитории также является важной частью умных музеев, включая услуги выставки и услуги приема. Выставочные услуги могут получать информацию об интересах и увлечениях аудитории посредством анализа различных данных и в определенной степени оптимально обслуживать посетителей музея.

На современном этапе развития музеев в моей стране его характеристики в основном следующие: во-первых, аппаратное и программное обеспечение музеев быстро улучшалось, а финансирование становилось более обильным, что давало полную гарантию развития музеев и выставочных пространств. Во-вторых, корректировка внутренних структур музея больше соответствует тенденциям времени. «Министерская система» была разрушена, появились новые отделы, такие как сохранение культуры, информация и культурное творчество. В-третьих, увеличилось количество выставок, отражающих региональную культуру в выставках и экспозициях, а музеи, как проводники культурных обменов, стали больше и больше отвечать на запросы своей аудитории. В-четвертых, значительно увеличилось постоянное академическое совершенствование, различные тренинги, семинары, конференции и другие академические мероприятия, увеличились горизонтальные обмены между музеями. В-пятых, музейная индустрия стала более стандартизированной и наполненной жизненной силой под руководством Государственного управления культурного наследия и Китайской ассоциации музеев.

Однако, объективно проблемы конечно существуют: во-первых, упор делается на аппаратную конструкцию и игнорируется сервисное сознание, а эффект «выхода в свет» не очевиден. Во-вторых, выставки становятся все лучше и лучше, но влиятельных тематических выставок не так много, а кураторская команда недостаточно сильная и квалифицированная. В-третьих, сбор исторических памятников и культурных реликвий является единственным способом пополнения фондов музеев и их коллекций, что приводит к медленному увеличению фонда культурных реликвий. В-четвертых, несмотря на то, что концепция защиты музейных технологий сформирована, степень интеграции с обществом еще отсутствует. В-пятых, еще предстоит изучить вопрос о том, как добиться хороших результатов в разработке культурных и творческих продуктов в музейной отрасли. Быстрое социально-экономическое развитие нашей страны за последние 40 лет реформ открыло возможности для музейной работы, а также выдвинуло новые требования. Мы не можем понимать музей просто как орган по охране исторических и культурных реликвий или учреждение по сбору памятников, он должен быть так же и учреждением социального обслуживания населения. Основная функция музеев также изменилась с сохранения и защиты культурных реликвий на служение обществу и повышение осведомленности о социальных услугах. Его сущностное ядро и задача изменилась с «ориентации на сбор памятников и реликвий» на «ориентацию удовлетворения общественные запросов». Поэтому музейные работники также должны уделять больше внимания своим социальным обязанностям и лучше служить обществу.

Как незаменимый носитель истории и культуры в Китае и мире, развитие китайских музеев должно не только соответствовать глобализации, но и ускорять повышение качества музейных экспозиций, а не просто полагаться на увеличение количества и масштабов музеев. пропагандировать историю и культуру.



Рис. 4. Пекинский художественный музей красного кирпича

孙钰然
М. Т. Майстровская

《中国博物馆建设：过去十年的经验》（2010－2020）

1976年以后，特别是改革开放以后，全国的博物馆业进入了一个新的重生和不断发展的历史时期。随着我国经济的发展和对外开放，博物馆行业的环境逐渐改善，博物馆的重要性随着时间的推移越来越被社会所认可，博物馆作为城市历史文化的象征逐渐被接受获得了动力。

国家文物局制定并开始实施《博物馆藏品保存试验办法》，并试行制定了《博物馆藏品一级展品认定标准》。这是近30年新中国时期博物馆藏品保护措施工作经验的生动体现。这些规章制度的制定，有力地纠正了藏品保存方式混乱的“十年风波”，使国家博物馆藏品管理工作上了一个新阶段。并发布《省、市、自治区博物馆运营条例》，这是新中国成立以来第一个最系统、最完整的博物馆管理条例。总结新中国成立以来博物馆工作经验，进一步明确性质、政策、任务和博物馆的工作方法，也保证了博物馆工作的“重心转移”，特别是要处理好“十年混乱”的混乱局面，让博物馆工作人员自己更能发挥积极性。

十六届三中全会后，国家提出，各省博物馆主展要突出地方特色，打破陈规陋习；并提出加强研究工作，增加主展和科学研究。博物馆的工作与展品的收藏和保存要尽可能地协调，使博物馆工作再上一个新台阶。

例如，1990年，面对改革开放。南开大学为适应快速发展的文化产业的需要，在全国高等院校中率先设立了博物馆学专业。国家文物局和各地区文物行政部门一贯推行培训制度，举办各类文物课程，对文博事业发展具有重要意义和积极作用并培养了许多专业的博物馆人才。

《西安兵马俑博物馆》
《西安兵马俑博物馆立面图》

改革开放后，党和国家开始更加重视博物馆工作，国家博物馆事业全面复苏，博物馆开放政策更易理解，经营领域不断扩大，这不能不提高博物馆工作水平。中国博物馆业进入了又一个高速发展时期。

1982年，《中华人民共和国文物保护法》颁布，为在全国设立文物博物馆奠定了法律基础。2011年，中共中央印发《爱国主义教育实施方案》，要求建设博物馆、纪念馆等爱国主义教育建筑。

2009年，国家文物局开始评选年度“十大展品”，鼓励博物馆更加注重提升展览水平。

2011年，中共十八届十六中全会通过了《中共中央关于加强社会主义精神文明建设若干重要问题的决议》 ”，其中博物馆和革命纪念馆作为社会主义文化活动的一部分，被定义为机构公益性。所有活动均由各级政府全额资助。

21世纪以来，中国博物馆在数量增加和设备升级方面取得了长足的进步，使博物馆更上一层楼。博物馆作为收藏品和文物保护机构、研究机构和广告设施的社会功能不断完善，在文化繁荣发展过程中也发挥着重要作用。当前，中国正处于经济高速发展阶段，文化日趋繁荣。国家先后出台了一系列管理文化活动发展的改革法规。博物馆作为重要的公共文化机构和传播知识的场所，为组织提供了新的机遇。

博物馆是公共的、非营利的组织，其建设和发展与社会环境密切相关。近年来，实施了一大批博物馆新建、改建、扩建项目。各地新馆建设正在积极开展，吸引了大笔投资和优质设备，甚至开设了几家博物馆。对展品和展览的评价标准大大提高，这对伟大文明的传承和文化的传播发挥了重要作用。

2010年以来，全国各地的博物馆和纪念馆均免费向公众开放。免费入场不仅完善了博物馆基础设施，也提高了展览服务水平，使博物馆的社会功能更加有效，受到社会各界的关注。公众对免费开放的博物馆赞不绝口。

为更好适应博物馆发展，为提升博物馆展览服务水平和教育服务水平做出贡献，国家文物局启动了对博物馆的分级评估和分类，推动了博物馆管理体制机制的创新。

博物馆评价和分类体系的建立，对打破传统的仅以行政隶属关系为基础的博物馆分类模式发挥了重要作用。新的发展促使博物馆创新管理体制，推动博物馆发展改革。

《苏州博物馆》

随着互联网、云计算、大数据、移动通信等新技术的应用，智慧博物馆建设成为博物馆信息化领域的发展趋势，博物馆开始打造智慧博物馆平台。智慧博物馆强调博物馆各要素开发和重组的共同需求，是人、物、服务和数字数据的多整合交互。智慧博物馆应全面落实博物馆藏品质量管控，服务普通民众需求，确保博物馆运营持续发展、不断创新的可能性。智慧博物馆馆藏信息化旨在实现馆藏数字化管理，并在全国推广应用。为观众提供信息化服务也是“智慧”博物馆的重要组成部分，包括会见和接待嘉宾，以及大数据分析的呈现，这一切都引起了参展嘉宾对展览的兴趣和共鸣。

这一时期，我国博物馆发展的特点主要有以下几点：

一．博物馆的硬件和软件改进很快，促进了博物馆的发展。

二．博物馆内部部门工作的调整与时代发展水平相适应。

三．是部分制度被破坏，出现了新的部门，如文化古迹保护、新闻、文化创意活动等。

此外，在展览和博览会中反映地域文化的展示越来越多，博物馆作为文化的使者获得了越来越多的机会。科学活动质量不断提高，培训、研讨会等学术活动增加，不同博物馆之间的互动和交流增加。在国家文物局的行政指导下，

在中国博物馆协会的领导下，博物馆行业更加规范，充满活力。

当然，也有问题：

一．重建设，忽视服务意识，“走出去”政策成效不明显。

二．展览越来越好，但真正有影响力的专题展览并不多，策展团队不够强大。

三．文物收藏是唯一可行的方法，导致文物收藏增长缓慢。

四．虽然保护博物馆技术的观念已经形成，但与社会的融合程度仍然不高。

五. 如何在文创产品开发中取得好成绩，仍有待探索。改革开放40年来，国家经济社会快速发展，为博物馆工作提供了机遇。

我们不能把博物馆简单地理解为文物保护机构或珍品收藏机构，它必须是一个社会性机构。博物馆的核心功能也从保存和保护文物转变为服务社区、提高社会服务意识。他们的目标已经从“以收藏为导向”转变为“以公共服务为导向”。因此，博物馆工作人员也应该更加重视自己的社会责任，更好地为社会服务。

近代中国博物馆发展趋势分析

经过100多年的发展，中国博物馆有了长足的发展。在新的形势和发展机遇下，博物馆被赋予了更多的社会功能，博物馆产业呈现出前所未有的繁荣景象。博物馆的发展必须与时俱进，解决问题，进行深刻反思和研究。

原创展览与进口展览的发展关系。

原版是指由博物馆策划的展览，内容和形式都是独立开发和展示的。展出的藏品不仅限于博物馆。进口展览的举办，有助于文物融入馆藏，让“藏”在库房的文物“活起来”，有利于学术研究的发展和博物馆业务建设的加强，也有助于提高博物馆的展览水平，制定合理的政策，为社会的发展和进步做出贡献。

展览的推出加强了不同博物馆之间的联系，鼓励了展览交流、联合展览等交流。各博物馆要根据自身博物馆的特点，抓住机遇，克服障碍，加强不同层次的交流，相互学习，借鉴优秀的展览理念，增强实力，竞争优势。

《北京红砖美术馆》（1）

《北京红砖美术馆》（2）

中国人民创造了丰富多样的非物质文化遗产：神话、谚语、音乐、舞蹈、戏曲、民间艺术、风俗习惯、民居、服饰、器物、民族体育赛事等。民族团结的象征，连接世界的桥梁。如果将这种非物质文化遗产呈现在博物馆中，通过这样的场所对非物质文化遗产进行收集、保存、研究，甚至出版和展示，对他们和非物质文化遗产来说都是非常有益的。

事实上，一种新的博物馆文化形式已经出现，其主要内容是媒体文化或视觉文化。除了传统的艺术博物馆和民族博物馆，世界范围内新兴的生态博物馆、语言博物馆和数字博物馆也以美丽壮观的画作围绕着我们。如果说文化理论界开始研究博物馆文化，那么对博物馆文化形式的研究才刚刚开始。博物馆和非物质文化遗产问题无疑促进了这一进程的发展。

作为中国乃至世界历史文化的承载者，博物馆及其发展不仅要适应全球化，更要加快提升博物馆展览的质量，不能仅仅依靠博物馆数量和规模的增加. 弘扬历史文化。

ЧАН СЯОГЭН

Преподаватель колледжа гуманитарных и социальных наук Пекинского института нефтехимических технологий, Пекин, КНР

CHANG XIAOGEN

Lecturer of the College of Humanities and Social Sciences, Beijing Institute of Petrochemical Technology, Beijing, China

ПРЕЛОМЛЕНИЕ КИТАЙСКИХ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ КОНЦЕПТОВ В ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВАХ КИТАЯ: ЖИВОПИСЬ, АРХИТЕКТУРНОЕ И ЛАНДШАФТНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ, СРЕДОВОЙ ДИЗАЙН

REFRACTION OF CHINESE WORLDVIEW CONCEPTS IN THE PLASTIC ARTS OF CHINA: PAINTING, ARCHITECTURAL AND LANDSCAPE DESIGN, ENVIRONMENTAL DESIGN

В статье представлены мировоззренческие идеи, которые применяются в качестве концептуальной основы творчества китайских деятелей искусства в сферах живописи, архитектурного и ландшафтного проектирования, средового дизайна. В качестве основной автор выделяет идею «единства природы и человека», возникшую в Китае еще до нашей эры. Одним из примеров использования элементов традиционной культуры в современном дизайне служит авторский проект гастрономической выставки «Оригинальная простота».

Ключевые слова: китайская культура, традиции, мировоззренческий концепт, живопись, архитектура, ландшафтное проектирование, средовой дизайн.

The article presents philosophical ideas that are used as a conceptual basis for the creativity of Chinese artists in the fields of painting, ar-

chitectural and landscape design, environmental design. As the main one the author highlights the idea of «oneness of heaven and humanity», which originated in China before the Common Era. One of the examples of using elements of traditional culture in modern design is the author's project of the food exhibition «Original Simplicity».

Keywords: Chinese culture, traditions, philosophical concept, painting, architecture, landscape design, environmental design.

Искусство — это зеркало мироощущения [1, с. 417], мировоззрения социальной группы, целого народа. В китайской культуре, несмотря на общемировую тенденцию к глобализации, колоссальное внимание уделяется традиции, что коррелируется с конфуцианскими представлениями о развитии нового с опорой на старое [2]. Именно поэтому в искусстве Китая, в том числе и современном, большая роль отводится отражению традиционного мировоззрения посредством различных творческих техник.

Цель статьи — продемонстрировать принципы отражения традиционного мировоззрения в пластических искусствах Китая. Задачи: во-первых, проанализировать, как интерпретируются концепты мироощущения в живописи; во-вторых, изучить форму и материалы, используемые в архитектурном и ландшафтном проектировании, с точки зрения отражения реалий китайского мировоззрения; в-третьих, показать, каким образом традиционные элементы используются в современном дизайне.

В статье использованы авторские репродукции произведений китайской живописи, а также проект средового дизайна, который получил реальное воплощение в рамках проведения гастрономической выставки в Пекине компанией BOSCH и журналом «Взгляд молодежи» [примечание 1].

Живопись

В периоды Чуньцю и Чжаньго (春秋时代, 战国时代, VIII–III вв. до н. э.) [примечание 2] в Китае было положено начало концепции «единства природы и человека» (天人合一, тянь жэнь хэ и) [3]. Древние китайцы верили, что все вещи и деятельность людей должны соответствовать законам природы, благодаря чему можно достигнуть гармоничного сосуществования природного и человеческого бытия. Эту цель китайцы до сих пор преследуют в реальной и духовной жизни. Она отражена в таких сферах искусства, как стихосложение, музыкальное сочинительство, живопись, ландшафтное и архитектурное проектирование, дизайн и т. д.

В качестве подтверждения можно привести строфу из стихотворения танского (династия Тан, 唐朝, 618–907 гг.) поэта Ли Бо (李白, 701–762 гг.) [примечание 3]: «Одиноко пью под луной» (月下独酌, юэся дучжо),



Рис. 1. Копия произведения «Слушая иволгу»



Рис. 2. Копия произведения «Личжи»

отражающую представления о том, что вселенная и природа — это макрокосм, а человек — это микрокосм: «Чашу поднял — / Ясной луне предложил, / С тенью моей / Стало нас трое уже» («举杯邀明月，对影成三人») [4]. Романтические чувства прослеживаются в этих словах: поэт описывает, как он пригласил «луну» и свою тень, и вот они втроем ведут беседу, распивая прекрасное вино.

В традиционной китайской живописи выделяются три основных вида: это пейзаж (山水, «шаньшуй», «горы и реки»), изображение цветов и птиц (花鸟, «хуаняо»), жанровая живопись (人物, «жэньву», «люди и вещи»), которые передают духовные переживания древних китайцев о почитании природы и стремлении возвратиться к ней. Далее предложен анализ содержания и смысла двух авторских репродукций на веерах (ил. 1, 2).

На одной из авторских работ представлена копия произведения маньчжурской живописи художника Цянь Хуэйаня (钱慧安, 1833–1911 гг.) «Слушая иволгу» (听鹂, тинь ли) (ил. 1). Несмотря на название произведения, на картине мы не видим птицы. Перед нами только сидящий на камне старец со слегка наклонённой вправо головой. Рядом со старцем мальчик, который, подняв руку, кажется, собирается приложить ее к уху, пытаясь что-то услышать. В центре картины ниспадающие ветви ивы, раскачивающиеся на ветру. На заднем плане картины течет река и виден ее противоположный берег.

Здесь, кроме реалистичного природного пейзажа, есть еще и «мелодия» за пределами картины, что отличает это произведение маньчжурской эпохи от пейзажной живописи предыдущих исторических периодов [примечание 4]. Формально, такая идея создает тесную связь между человеком (автором) и природой. Этот вид художественного исполнения, который фокусируется на личном интересе, подчеркивает идею «тишина лучше, чем звук» (此处无声胜有声, цичу ушэн шэн юшэн), укоренившуюся в китайской живописи.

На другой авторской репродукции (ил. 2) изображена копия картины китайского художника, педагога Чэнь Шицзэна (陈师曾, 1876–1923 гг.) «Личжи» (荔枝, китайские личи).

По-китайски название картины «Личжи» созвучно со словом «励志» (в переводе означает «вдохновлять, закалять характер»). Автор заимствовал этот пейзаж, чтобы показать состояние растущих стремлений человека в период молодости. Задумка заключается в том, что с помощью аллегории персонифицируется растение. Идея «выражения чувств при помощи символического одухотворения вещей» (托物寄情, тову цзицин) появилась в самом начале развития китайской живописи.

Архитектурное и ландшафтное проектирование

Существуют два важных аспекта в китайском традиционном понимании пространственной среды, созданной человеком, — это архитектурное и ландшафтное проектирование. «Исторические вехи классической архитектуры Китая и классического ландшафтного проектирования взаимосвязаны, близки и неразрывны» [5, с. 13].

Классическая архитектура и ландшафтное проектирование Китая прекрасно передают тесную гармоничную связь человека с естественной пространственной средой с точки зрения, например:

- Материалы. В архитектуре — деревянные конструкции, в ландшафтном дизайне — камни, травы, деревья.
- Внешние формы. В архитектуре — загнутые углы крыши, четырехскатные крыши, в ландшафтном дизайне — роспись садов пейзажной живописью.
- Методы строительства. В архитектуре — конструкция «доугун» (斗拱), то есть деревянная несущая конструкция, связывающая балку и опору;



Рис. 3. Приемы «обрамленный пейзаж» (слева), «просачивающийся пейзаж» (справа) в ландшафтном искусстве



Рис. 4. Слева сверху: «Павильон на пруду Цинфэнчи», Парк Лююань, г. Сучжоу
Справа сверху: Парк Лююань, г. Сучжоу
Слева снизу: «Дом у воды», Парк Чжочжэн, г. Сучжоу
Справа снизу: «Павильон Юаньян», Парк Чжочжэн, г. Сучжоу

конструкции с шиповыми соединениями. В ландшафтном дизайне — «заимствованный пейзаж» (借景, цзецзин); «обрамленный пейзаж» (框景, куанцзин); «просачивающийся пейзаж» (漏景, лоуцзин) (ил. 3).

Все это еще раз подтверждает традиционную китайскую концепцию «единства человека с природой» и эстетическое стремление воплотить в жизнь идею «сделано человеком так, будто сотворила природа» (虽由人作，宛自天开, суй ю жэнь цзо, вань цзы тянь кай).

С помощью приёма «обрамленного пейзажа» в ландшафтном искусстве пейзаж при помощи круглой арки или других средств обрамляется для того, чтобы запечатлеть конкретную часть окружающего пространства. Цель приёма «просачивающегося пейзажа» заключается в том, чтобы, наоборот, приоткрыть часть пейзажа, как это показано на иллюстрации 3 справа.

Историю классической китайской архитектуры и ландшафтного проектирования можно разделить условно на три периода. Первый период — с династии Чжоу (周朝, 1046–256 гг. до н.э.) до периода Доциньской эпохи и периода династий Цинь и Хань (秦朝, 汉朝, 221 г. до н.э. – 220 г. н.э.) — сегодня насчитывает более 3000 лет [6, с. 6]. В это время акцент делался на «природном пейзаже».

Второй период — это династии Тан (唐朝, 618–907 гг.) и Сун (宋朝, 960–1279 гг.), когда появляется много разных течений, литературные и живописные сюжеты становятся артистическим наполнением архитектуры и ландшафтного дизайна, это эпоха художника У Даоцзы (吴道子) [примечание 5], живописца и поэта Ван Вэя (王维) [примечание 6] и других мастеров [5, с. 14].

Третий период — династии Мин (大明帝国, 1368–1644 гг.) и Цин (大清国). Некоторые исследователи называют это время эпохой расцвета классической китайской архитектуры и ландшафтного дизайна. Отличительные особенности третьего периода: функциональность, множество разных форм и художественность.

Нужно отметить, что особенности китайского архитектурного и ландшафтного проектирования, являющегося важнейшей составляющей традиционного понимания пространственной среды в Китае, весьма сильно влияют на современный дизайн (примеры парков и архитектурных сооружений можно увидеть на ил. 4).

«Будь то природный мир или социальный мир, он существует независимо от нашего понимания» [7, с. 12]. Древние мудрецы Китая давно осознали подчиненность и в то же время независимость связей человека и природы. Национальное традиционное мышление китайцев ориентировано на взаимную интеграцию и развитие человека как с пространственной природной средой, так и средой, созданной человеком. Если мы осуществим более глубокий анализ, то увидим, что ядром традиционной культуры Китая, в том числе и таких концепций, как «инь и ян» (阴阳) [примечание 7], «учение о природе дао» [примечание 8] и др., является духовное усовершенствование в процессе изучения «вещей, созданных природой» (自然事物, цзыжань шиву) для получения «вещей, созданных человеком» (人为事物, жэньвэй шиву) [примечание 9] [8]. Эта мысль отразилась в китайской философии в целом и выражается в современных видах пластического искусства Китая.

Средовой дизайн

В современном творчестве Китая поиск концептуальных основ проектирования часто отражает традиционные воззрения. Многие проекты дизайна словно вписаны в средовое пространство китайских философских представлений и через форму, материалы погружают «читателя» творческих произведений в реалии древних традиций.

В частности, в дизайне большое внимание уделяется китайской письменности, которая является фундаментом китайской культуры, катализатором ее развития. В этом отношении интересен проект кафе «Шушуй сяогуань» (菽水小馆, букв. перевод «кафе “Бобы и вода”»), расположенного в районе Миньхан (闵行区) в Шанхае. Проект полностью



Рис. 5. Проект кафе «Шушуй сяогуань»

помещен в среду китайской культуры, использует китайские иероглифы, истории о философах Китая, их изречения, репродукции древних иллюстраций для украшения интерьера, а также прием «обрамленный пейзаж», олицетворяющий идею «единства природы и человека» (ил. 5).

Еще одним примером использования традиций в рамках средового дизайна может стать авторский проект под названием «Оригинальная простота» («简•出色», цзянь – чусэ) — это пространство для гастрономической выставки, созданное в сентябре 2015 г. на территории молла «Фэнлянь» в Пекине (北京丰联广场, бэйцзин фэнлянь гуанчан). Уже само название служит отсылкой к традиционному китайскому миропониманию, согласно которому «великая истина предельно проста» (大道至简, да дао чжи цзянь).

В проекте было продемонстрировано соединение природного и социального начала через призму идеи «единства природы и человека». В частности, применена концепция «воды», которая обладает важным значением для культуры Китая, является одним из пяти элементов философской категории «у-син» (五行), определяющих структуру мироздания. Автор использовал понятие о молекулярной структуре воды для создания выставочных блоков.

Объект с надписью «BOSCH» (одна из компаний — учредителей выставки) выполнен в стиле агамографа и, с одной стороны, символизирует собой ширму — предмет, весьма популярный в традиционной культуре Китая. С другой — этот выставочный модуль напоминает веер, который считается атрибутом китайского интерьера (ил. 6).

На иллюстрации 6 справа представлена зона выставки, где помещена информация о блюдах и готовивших их поварах. Выставочные кон-

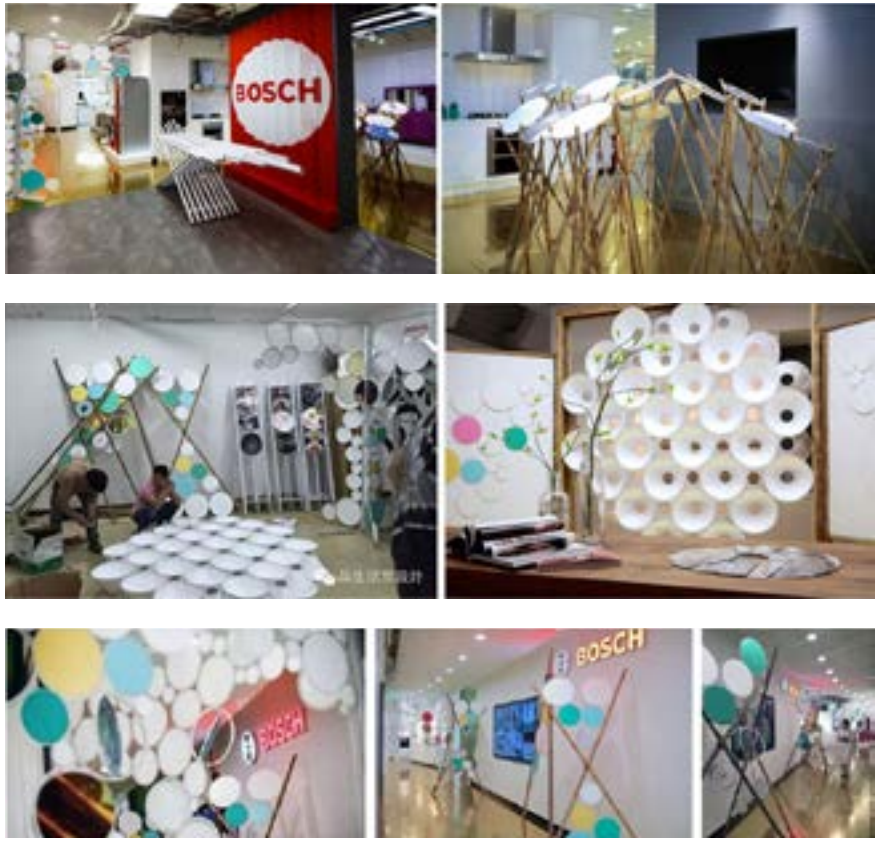


Рис. 6. Фотографии с мероприятия: левая — стойка регистрации и задняя панель, правая — расположение мобильных стендов в зале ожидания
Рис. 7. Инсталляция «Будущее»: слева — процесс сборки инсталляции на площадке, справа — фотография с мероприятия
Рис. 8. Фотографии галереи в рамках выставки «Оригинальная простота»: слева — «обрамленный пейзаж», «просачивающийся пейзаж» [примечание 10], посредине и справа — мобильные стенды

струкции выполнены из традиционных китайских материалов — бумаги и бамбука, а форма модулей напоминает китайские палочки, на которых располагаются надписи, олицетворяющие собой блюдца.

Идея молекулярной структуры воды применялась при создании арт-объекта «Будущее» (未来, вэйлай) в пространстве выставки (ил. 7). Он был предназначен для отзывов посетителей, а также стал своего рода символом соединения материалов бамбука и бумаги и современных техник художественного исполнения.

Доски для отзывов, которые располагались по обеим сторонам от инсталляции, были собраны из различных окружностей, соединенных

в три группы, которые своими очертаниями напоминают традиционный китайский орнамент — «облака, предвещающие счастье» (祥云, сянюнь), и отсылает нас к мировоззренческому концепту о «единстве природы и человека».

В галерее выставки применялись техники «просачивающегося пейзажа» и «обрамленного пейзажа», характерные для ландшафтных пространств Древнего Китая и повествующие о гармоничном соединении природного и человеческого начала (ил. 8).

Заключение

Обобщим мировоззренческие концепты, используемые в пластических искусствах Китая — живописи, ландшафтного и архитектурного проектирования, средового дизайна.

- Ключевой концепт — «единство природы и человека» (天人合一, тянь жэнь хэ и), который является основой идей, указанных ниже.
- «Тишина лучше, чем звук» (此处无声胜有声, цичу ушэн шэн юшэн).
- «Выражение чувств при помощи символического одухотворения вещей» (托物寄情, тову цзицин).
- «Сделано человеком так, будто сотворила природа» (虽由人作，宛自天开, суй ю жэнь цзо, вань цзы тянь кай).
- «Инь и ян» (阴阳).
- «Великая истина предельно проста» (大道至简, да дао чжи цзянь).

С незапамятных времен между традиционной культурой Китая и природной пространственной средой существует неразрывная связь. Кроме того, сформировался особый, имеющий национальные черты жанр искусства. Представители разных социальных слоев по сей день используют различные культурные носители для выражения своих мыслей, чувств перед лицом естественной природной среды, передавая свои стремления к гармоничному сосуществованию.

В настоящее время председатель Китая Си Цзиньпин говорит о новом уровне отношений между человеком и природой: «Создадим экокультуру, заботясь о благополучии и будущем народа» [9], — тем самым он придает новые жизненные силы «традиционному мышлению» и направляет китайское общество на путь развития «экологичного дома» в едином государстве.

Примечания:
1. VISION (青年视觉, циннянь шицзюэ, «Взгляд молодежи») — первый в Китае журнал, который использует искусство для трактовки моды и моду — для толкования искусства. Его основные рубрики включают в себя: визуальные блоки, посвященные гуманитарным наукам, искусству, космосу, моде, макияжу, технологиями и др.
2. Чуньцю (722–481 гг. до н. э.) — период Весен и Осеней. Чжаньго (V в. до н. э. – 221 до н. э.) — период Сражающихся царств.

3. Ли Бо (701–762 гг.) — один из самых почитаемых поэтов Китая, крупнейший, наиболее известный китайский поэт в мировой литературе. Оставил после себя более 1000 произведений.
4. Маньчжурская эпоха или империя Цин (1644–1912 гг.).
5. У Даоцзы (680–740 гг.) — художник династии Тан, считается одним из отцов-основателей китайской живописи.
6. Ван Вэй (699– 759 гг.) — китайский поэт, живописец, каллиграф, музыкант. Наряду с Ли Бо является представителем китайской поэзии эпохи Тан.
7. «Инь и ян» (阴阳) — представление о единстве двух противоположных сущностей, часто обозначаемых как «инь» (тень, пассивное, женское, отрицательное) и «ян» (свет, активное, мужское, положительное).
8. Бытие так или иначе устроено по законам природы. Согласно учению «дао», совершенно логичным является их уважение и соблюдение.
9. Американский психолог Герберт Саймон (Herbert A. Simon) в своей книге «Науки об искусственном» (The Sciences of the Artificial), изданной в 1981 году, упомянул: «Почти каждый элемент окружающего мира несет на себе следы человеческой деятельности». Японский педагог и теоретик в области дизайна Шичиро Сагучи (佐口七郎) также отметил в изданном в 1990 году труде «Введение в дизайн» (设计概念): «Дизайн как "феномен, сотворённый человеком," не имеет ни одной неизменной черты».
10. «Обрамленный пейзаж» — стенды поставлены таким образом, они как бы обрамляют название BOSCH; «просачивающийся пейзаж» — пустые места между окружностями позволяют «подсмотреть» окружающее пространство.

Список литературы:

1. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. — Ч. 1, 2, 3. — Л.: Ленинградская типография. — 1972. — 440 с.
2. Конфуций. Лунь Юй. Глава II «Осуществлять правление». Суждение 11. — М.: Восточная литература. — 2001. — URL: http://lib.aldebaran.ru (дата обращения: 10.02.2022).
3. «Zhuangzi». Stanford Encyclopedia of Philosophy. — 2017. — URL: https://plato.stanford.edu/entries/zhuangzi/ (дата обращения: 10.02.2022)
4. 李白. 月下独酌 [Ли Бо. «Одиноко пью под луной» / в пер. Е. Захарова]. — URL: https://www.stihi.ru/2011/09/23/5838 (дата обращения: 15.01.2021).
5. 中国古建园林大全，南方卷. – 主编：郭成源、李兴锋、侯鲁文. –北京：中国林业出版社. – 2013年. – 共620页 [Собрание по древней китайской архитектуре и ландшафтному дизайну — Южный том / под ред. Го Чэнъюань, Ли Синфэн, Хоу Лувэнь. — Пекин: Изд-во лесопромышленности Китая. — 2013. — 620 с.]
6. 中国园林艺术. – 主编：安怀起. 上海：同济大学出版社. — 2013年. — 共152页 [Ландшафтное искусство Китая / под ред. Ань Хуайци / Шанхай: Изд-во Университета Тунцзи. — 2013. — 152 с.]
7. Sayer A. Realism and Social Science. SAGE Publications Ltd. 1999. — 224 p.
8. 赫伯特•西蒙. 关于人为事物的科学. – 译者：杨砾. – 北京：解放军出版社. — 1985年. – 共298页. [Саймон А. Герберт. Науки об искусственном / пер. на кит. Ян Ли. – Пекин: Изд-во освободительной армии. — 1985. — 298 с.]
9. 习近平关于社会主义生态文明建设论述摘编 // 人民网 [Выдержки из рассуждений Си Цзиньпина о строительстве экокультуры социализма // Жэньминь жибао]. — URL: http://theory.people.com.cn/GB/68294/417224/ (дата обращения: 15.01.2022).

СУН ЦУН
Аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

SONG CONG
Postgraduate student of the St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

ВЛИЯНИЕ КОНЦЕПЦИИ «СИНТЕЗА ИСКУССТВ» НА ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ СТАНЦИЙ МЕТРОПОЛИТЕНА КИТАЯ

THE INFLUENCE OF THE «SYNTHESIS OF THE ARTS» CONCEPT ON THE ARTISTIC DESIGN OF CHINA'S SUBWAY STATIONS

Данная работа посвящена изучению взаимосвязи между художественным обликом станций китайского метрополитена и влиянию концепции синтеза искусств на дизайнерские решения в проектах станций. Посредством анализа репрезентативных произведений искусства на станциях метро в Китае в начале XXI века раскрываются изменения в художественных стратегиях развития станций метро, начиная со «стандартизированных художественными стратегиями» и заканчивая «пространственной интеграции искусств»; определяется влияние различных форм синтеза искусств на художественные решения станций метро в Китае в начале XXI века, также внимание уделяется трудностям их практического воплощения.
Ключевые слова: синтез искусств, китайский метрополитен, сочетание искусств.

This work is devoted to the study of the relationship between the artistic appearance of Chinese subway stations and the influence of the concept of synthesis of arts on design decisions in station projects. Through the analysis of representative works of art in subway stations in China at the beginning of the 21st century, it reveals the changes in art strategies for the development of subway stations, from «standardized art strategies» to «spatial integration of arts»;

the influence of various forms of synthesis of arts on the artistic solutions of subway stations in China at the beginning of the 21st century is determined, and attention is also paid to the difficulties of their practical implementation.

Keywords: synthesis of arts, Chinese subway, combination of arts.

В настоящее время метро развивается в Китае интенсивно, что вызывает большой интерес к китайскому опыту. Стремительное развитие художественных решений станций китайского метро в начале XXI века стало ярким художественным феноменом. Изучение данного явления может не только раскрыть историю и причины художественных решений станций китайского метро, но и расширить представление о взаимовлиянии и взаимодействии художественного опыта различных стран, раскрыть особенности концепции «синтеза искусств» в оформлении станций метрополитена. В российской научной литературе имеется множество исследований, посвященных архитектуре станций метро в России и Европе, но по-прежнему мало исследований, касающихся архитектуры и художественного оформления надземных и подземных вестибюлей этого вида транспорта в восточных странах, особенно Китая.

Цель исследования: проанализировать влияние концепции «синтеза искусств» на художественное проектирование станций метро Китая.

Задачи исследования:

1. Раскрыть формирование концепции «синтеза искусств» в китайском метрополитене.
2. Проследить взаимосвязь интереса к использованию различных видов изобразительного искусства в оформлении станций метро и развитии историко-культурных процессов в Китае.
3. Определить влияние концепции «синтеза искусств» на строительство станций китайского метро начала XXI века.

С одной стороны, тема художественного оформления станций метрополитена имеет большую научную значимость и вызывает интерес у исследователей, но с другой — многие аспекты данного вопроса еще недостаточно раскрыты. Среди наиболее значимых трудов можно отметить работы Д.Н. Шулешко по исследованию Лондонского метро, где анализируются произведения Эдуардо Паолоцци в пространстве Тоттенхэм Корт Роуд [1], статьи А.Р. Медведевой [2], С.Е. Смирновой [3] и др. Однако почти нет исследований на русском языке о метрополитенах на Востоке. В китайской литературе, напротив, существует гораздо больше исследований о российском и европейском метро, поэтому в нашем исследовании, посвященном китайскому метрополитену, мы будем опираться на научные труды китайских авторов.

На протяжении долгого времени китайский метрополитен воспринимался лишь как транспортное средство, его художественно-образная

составляющая не учитывалась, но все изменилось в начале XXI века, а соответствующая литература впервые появилась лишь в 2007 году. Организация олимпийских игр в Пекине стала возможностью для благоустройства станций Пекинского метрополитена. Сун Сивэй и Цао Цюнь провели исследование о том, как произведения искусства были интегрированы в структуру станций метро, проанализировали роль публичного искусства на станциях метро и выдвинули концепцию «пространственных искусств и художественных пространств» [4]. В 2018 году исследователь Сунь Цзин предложил модель «интеграции пространственных искусств» для станций метро, он выступал за то, чтобы архитектурное пространство, изобразительное искусство и функционализм слились в единое целое, сформировав гармоничное художественное единство [5]. Исследователь Цю Яньмэй предлагает стратегии по расширению использования новых технологий, введения инновационных форм искусства, повышения художественной выразительности и стремления к созданию ансамбля [6]. Исходя из степени исследований в вышеперечисленной литературе, можно увидеть, что стратегии, предложенные китайскими исследователями, такие как «пространственные искусства», «слияние пространственные среды и искусства», создают особое художественное пространство, где присутствует стремление к ансамблевости, которое очень близко к концепции «синтеза искусств».

Согласно определению А. Макарова, которое дано в Советской энциклопедии, «синтез искусств» — это органичное сочетание различных искусств или видов искусства, которое образует художественное целое и которое формирует материальную и духовную среду человеческого существования в эстетике. Это означает, что создание совершенно нового художественного явления нельзя свести к сумме его компонентов.

Если мы возьмем область станций метро, то увидим работы, которые наилучшим образом выражают общую художественную концепцию, они относятся к первой фазе проекта Московского метрополитена, это такие станции метро как «Комсомольская» и «Маяковская». В современном проектировании эта концепция по-прежнему играет важную роль. Она часто используется при конструировании современных культурных объектах, примером может послужить Церковь в Брно (Atelier Štěpán). Исследователь Добряков В.А. полагал, что церковная архитектура Брно является образцом «синтеза искусств», архитектор успешно использовал приемы современных скульпторов и художников для достижения единства интерьера и экстерьера здания, он создавал объект современного искусства с глубоким духовным значением [7].

Однако сегодня в Китае концепция «синтеза искусств» исследована мало, эта концепция в Китае еще «не созрела», а также очень рас-



плывчата. Среди тех, кто анализирует архитектурное пространство, можно отметить только Шан Имо, исследователя, недавно окончившего Центральный университет Сент-Мартинс (Central Saint Martins) в Британии [8]. Исходя из литературы о произведениях искусства, на станциях метро можно обнаружить, что некоторые из предложенных теорий очень похожи на концепцию «синтеза искусств».

Тенденция использовать подобное пространство уже существует в городском дизайне, сейчас разрабатываются художественные решения для других станций метро. Исследователи считают, что «в некотором смысле современное искусство — это проектирование. Монументальное искусство — это уже не просто так называемое декоративное оформление или же установка памятников, а всестороннее использование достижений современной науки, для создания возможностей для обмена информацией между общественностью и публичным пространством».

Такие концепты проникли на станции метро, например, на станции «Наньло Гусян» (Nanluoguxiang) 8-й линии Пекинского метро, где произведение «Память Пекина» представляет собой просто силуэты фигур (ил. 1), но они состоят из блоков смолы. Каждый блок инкапсулирует небольшой предмет, памятный значок, продовольственный талон, наперсток, бусину, старую черно-белую фотографию и т. д., которые являются памятью об ушедшей эпохе, запечатленной в Пекине. Кроме того, в каждом блоке из смолы также добавлен QR-код, на который можно отсканировать код на своем мобильном телефоне, чтобы получить больше информации и историй об объекте.

Но нередко художественное оформление станций метро не имеет связи с окружающей средой на станции, поэтому арт-стратегия продолжает развиваться. Обнаружить «стратегию интеграции искусства и пространства» в метрополитене можно на примере произведения «Морской бриз» Цзин Юминя (ил. 2), которое было размещено на станции метро «Шэньчжэнь».

Так как стремление к ансамблевости в оформлении станций метро предполагает учет пространственных особенностей архитектурного пространства, была выдвинута стратегия максимального использования многомерного пространства. С точки зрения последней художественной практики, она очень близка к «синтезу искусств», в качестве примера можно привести станции Пекинского метро «Олимпийский парк» и «Лесной парк». В 2018 году исследователь Сунь Цзин предложил стратегию «интеграции пространственных искусств», идея которой состоит в том, чтобы начать с пространства, продолжить постепенное сочетание общественных произведений искусства с архитектурным пространством и в конечном итоге объединить пространство, искусство и функционал, чтобы сформировать гармоничное единство форм искусства. Все это должно поднять пространство на станциях метро до уровня общих произведений искусства, который будет осуществлен в виде комплексного проектирования [5].

И хотя термин «синтез искусств» не был введен в китайскую теорию искусства для художественного оформления метро, китайские исследователи предлагали аналогичные концепции.

Концепцию «синтеза искусств» на китайских станциях метро можно определить как органичное сочетание нескольких искусств или видов искусств. Она должна быть встроена в здание и пространство, включать в себя высокое духовное содержание. Ее цель — сформировать гармоничное художественное целое — совершенно новое произведение, которое нельзя понимать как сумму его компонентов.

Строительство метро в Китае началось довольно поздно и долгое время развивалось медленно. Самыми ранними произведениями искусства, появившимися в метро, были фрески. На станции «Сичжимэнь» пекинской линии № 1, которая официально открылась в 1984 году, была установлена фреска «Изображение Великой стены Яньшань» (ил. 3). Это работа известного китайского художника Чжан Дина (1917–2010). Она была создана художником в возрасте 70 лет, в работе ему помогало несколько художников, работавших под его руководством. Это пер-





вая фреска метро из «корейской бумаги» в Китае. Картина впечатляет своими размерами: высота 3 м и ширина 70 м. В Китае впервые была создана такая огромная картина в стиле гохуа. Работа была создана в 1984 году. Ее название — «Изображение Великой стены Яньшань» — связано с Великой стеной, являющейся символом Китая. Великая стена Яньшань на севере Китая является самым известным участком Великой Китайской стены. Она была построена во времена династии Мин пятьсот лет назад. Тип работы — пейзажная живопись в гохуа.

Работа имеет прямоугольную форму, слева представлена Великая стена в горах, а сцены сельскохозяйственных угодий, деревень и домов располагаются посередине. Справа находится водохранилище с большим количеством воды. Великая стена простирается от левой части картины до правой; в правом верхнем углу картины находится надпись художника. На расстоянии картины горы возвышаются одна за другой, а облака отдалены; скрытый смысл работы состоит в том, что родина обширна горами и реками; близлежащие горы и скалы обрывисты, а Великая стена величественна и прочна, это означает, что родина сильна и безопасна, сельскохозяйственные угодья у подножия Великой стены плодородны, а деревни процветают, люди живут в мире и счастье; между горами и реками пространство украшает несколько небольших высоковольтных башен, показывая, что электрификации страны развивается, что означает прогресс и развитие родины; все это не только передает дух китайской нации, но и показывает глубокую любовь автора к родине.

Работа выполнена в черно-белых тонах китайской пейзажной живописи с использованием техники сухой туши, которая представляет собой технику рисования чернилами без воды и сухими кистями.

Благодаря технике сухой туши черно-белой гамме работа передает ощущение силы, текстура также энергична и мощна. Работа отличается от композиции в западном искусстве. В ней используется техника рас-





сеянной перспективы. При применении этой техники используется вид объекта сверху вниз, вид снизу вверх и вид перед собой в соответствии с ощущениями художника, что обеспечивает безграничное использование традиционных китайских техник. Однако художник также объединил западные методы перспективы, чтобы подчеркнуть ощущение пространственной глубины и трехмерное ощущение изображения. Работа является воплощением новой китайской пейзажной живописи.

Работа привлекает внимание зрителя, она напоминает о прекрасных реках и горах Родины, что вызывает у людей гордость и любовь к Родине, заставляет аудиторию чувствовать себя патриотами, в дальнейшем это может еще сильнее побудить людей к стремлению вперед.

Эта работа изначально была создана из корейской бумаги. Традиционный метод наклеивания не подходит для многократной установки в метро, поэтому картина разрезается на небольшие квадраты, нумеруется, а затем запечатывается эпоксидной смолой и приклеивается к декоративной каменной плите. Для проекта были использованы настенные плитки из эпоксидной смолы размером 50 × 50 см, которых для создания полной картины было использовано 853 штуки.

Таким образом, мы увидели первое применение китайской пейзажной живописи в настенном искусстве метро, которое в то время обладало новаторским значением.

В XXI веке количество станций метро увеличилось, и модернистский стиль с его простотой, яркостью и однородностью цвета стал основной формой оформления метро; в оформлении станций метро используются фрески, скульптуры, рельефы, каллиграфия и традиционное китайское искусство вырезания из бумаги; постепенно формируется «подземная картинная галерея» Китая.

В монументальных фресках появляется все больше китайских элементов, например, фреска «Старый Пекин» (ил. 4) работы Ли Хуацзи (род. 1932) и Ли Чена (род. 1988) на станции Сидань на 4-й линии в Пекине, созданная в 2009 году. По мере развития общества все больше и больше старых традиций начинают забываться, и авторы надеются вновь показать их через свои произведения искусства. Чтобы люди не забывали о своих культурных корнях, работа носит характер напоминания. Тема работы — традиционные театральные представления старого пекинского фольклора. Было выбрано 11 традиционных



пекинских представлений, таких как «барабаны тайпинов» и «бегущие лошади». Верхний уровень изображения — это традиционный китайский занавес, который обычно вешают во время китайского Нового года, с написанным на нем словом «Фу», означающим удачу. Общее изображение наполнено традиционной и праздничной атмосферой старого Пекина; работа выполнена из кованой бронзы с сусальным золотом; контрастные цвета и черный фон делают золотые фигуры ярче; сусальное золото, добавленное к декору, придает изображению величественность; работа отражает китайскую ментальность и культурное наполнение, вызывая в памяти прошлое и радостные праздники, создавая счастливое настроение. Мы видим эту монументальную фреску, насквозь пронизанную китайскими элементами, с акцентом на историю, традиционную культуру, а также декоративный аспект.

Скульптурные произведения появляются и в оформлении станций метро, например, станция «Улица Чжан Цзычжун». На станции находится скульптура «Бюст Чжан Цзычжуна» (ил. 5) работы Ли Сянцюня (род. 1961), одного из самых известных современных китайских скульпторов, созданная в 2007 году. В этой работе автор фокусируется на глазах генерала; глубокие глаза показывают его решимость, веру в победу и чувство долга по защите страны. Автор надеется, что бронзовая статуя будет пробуждать память об истории, не позволит забыть историю и героев. Работа имеет форму квадрата, основание каменное, что подчеркивает ощущение торжественности; работа выполнена в виде литой бронзовой скульптуры, впервые скульптура появилась в дизайне китайской станции метро, подчеркивая монументальное и образовательное значение, воссоздавая великие истории и фигуры для просвещения людей.

Традиционные формы китайского народного искусства также использовались в оформлении станций метро, например, станция 10-й линии пекинского метрополитена «Павильон сельского хозяйства» с работой «Урожай» (ил. 6), созданной в 2008 году студентами и преподавателями Академии изящных искусств Университета Цинхуа. В нем используется традиционное китайское искусство вырезания из бумаги, при котором узор вырезается ножницами из листа бумаги и наклеивается на окно во время праздников. Она носит декоративный характер. Впервые искусство вырезания из бумаги было



использовано в оформлении станции метро. Изображения рыбы, коров, овощей и террасных полей символизируют процветание сельского хозяйства и изобилие родины. Четкий контраст между передней и задней частями изображения с белым фоном и красной бумажной вырезкой на переднем плане, наклеенной на стекло; красный — традиционный китайский цвет удачи; вся работа наполнена сильным китайским колоритом. Таким образом, в монументальное искусство добавлены формы народного искусства, подчеркнуты этнические особенности и декоративные качества.

Более глубокое изучение традиций привело к тому, что каллиграфические работы стали появляться и в дизайне станций метро. Например, на станции «Дундань» 5-й линии Пекинского метрополитена на боковой стене вестибюля станции выгравирована каллиграфическая работа «Описание Дунданя» (ил. 7), выполненная известным китайским каллиграфом Цзэн Чжэнго (1960), который создал эту работу в 2007 году, используя стиль иероглифического письма «Кайти» (регулярный стиль). Работа представляет собой текст из 468 иероглифов, — краткое описание пекинского района Дундань, где и расположена эта станция метро. Мы видим, какое значение придается передаче традиционной культуры в китайском монументальном искусстве, а также использованию традиционных художественных форм.

В этот период в дизайне станций метро появились разнообразные виды искусства, и их акцент на национальные традиции и декорирование стал основной чертой художественного выражения в дизайне китайских станций метро.

После 2012 года, с одной стороны, была осознана важность учета психологического воздействия архитектурного убранства станций метрополитена, важность придания городской культуры станциям метро, а так же необходимость решения проблемы схожести одинаковых станций метро в городах. Была выдвинута концепция более комплексного включения искусства в пространство метро, чтобы повы-





сить отличительные черты пространства станций метро и принять более смелые решения для художественного оформления станций. Начиная с архитектурных элементов, таких как потолки, полы, стены и колонны, общий художественный дизайн выполнялся для создания художественного пространства, которые впечатляли бы людей [9].

Способность произведения передать чувство заботы о людях и его оригинальность также является фактором, учитываемым создателями монументальных произведений искусства.

Например, в 2012 году на станции «Сицзюй» 10-й линии Пекинского метрополитена была создана работа «Восходящая мечта» (ил. 8) Ян Цюна (1983), молодого скульптора нового поколения в Китае, в основе которой лежит образ воздушного шара, размещенного в пространстве над подземным эскалатором. Автор начинает с идеи о том, какое художественное оформление необходимо на станции метро, принимая во внимание состав пассажиров, в основном молодых людей и работников по найму, и что очень важным становится регулирование их повседневного настроения. Автор решил использовать яркие цвета воздушных шаров, чтобы оказать прямое психологическое воздействие на пассажиров и создать у них позитивное настроение. Работа сделана из нержавеющей стали и окрашена; это монументальное произведение искусства открывает новые горизонты, делая искусство более душевным, удивительным, оригинальным и остроумным.

По мере увеличения количества станций метро, художественное произведение начинает приобретать эффект калейдоскопа; в дополнение к широкому использованию классических и традиционных форм искусства, монументальное художественное произведение продолжает обновляться с помощью новых технологий. Предложены стратегии для расширения использования новых технологий, инновационных форм выражения, повышения художественной атмосферы и подчеркивания общей согласованности в стратегиях [10].



Например, монументальное произведение «Цветочный огонь» (ил. 9) Сюй Цзывэй (род. 1993), молодой художницы нового поколения Китая, было создано в 2016 году и является ее первым настоящим проектом. Эта работа выражает чувство одиночества и свободы. По форме она напоминает пузыри, ее внутреннее освещение словно течет и меняется, как жизнь. Неровности на поверхности работы представляют абстрактное городское пространство. Когда люди остаются в определенной его части, изменение света останавливается, и инсталляция взаимодействует с движениями людей. Работа сделана из окрашенной смолы и освещена изнутри с помощью компьютерных технологий. Монументальное произведение искусства не только включает в себя новые технологии для формирования интерактивности, но и демонстрирует заботу о ментальном состоянии человека; с распространением умных технологий взаимодействие между искусством и людьми может быть реализовано более легко. Таким образом, интерактивность стала учитываться при проектировании монументальных произведений искусства на китайских станциях метро.

Монументальное искусство перешло от ориентации на традиционную культуру к ориентации на современное общество. Помимо работ мастеров, появляется все больше молодых художников, появляются новые возможности для творчества. Становятся более разнообразными темы: от национальных до психологических ощущений пассажиров и развлечений. Технологические достижения способствовали дальнейшему развитию монументального искусства, а смарт-технологии сделали интерактивность новым элементом произведений искусства; все это привело к тому, что монументальные произведения кинетического искусства стали более активно использоваться в оформлении станций метро.

В ходе непрерывного развития монументального искусства отдельные виды искусства, такие как живопись и скульптура, которые широко использовались, уже не отвечают требованиям дизайна станций метро и эстетическим потребностям людей в соответствии с более высокими стандартами дизайна, поэтому синтез искусств, сочетающий различные виды искусства, начал появляться при проектировании новых станций.

Станция метро города Чэнду «Императорский сад» (ил. 10) является примером такого художественного синтеза. Здесь располагается знаменитая мозаичное настенное панно «Город цветов» Ву Суна (1962), размером 30,23 х 3,3 м, которая получила золотую награду на MUSE Design Awards. название работы взято из стихотворения известного поэта Ду Фу, что означает «Чэнду — пейзаж многих цветов и красных оттенков».

Работа представляет собой панно, на котором изображен древний император Чэнду Мэн Чан и его супруга, госпожа Хуа Жуй, гуляющие по императорскому саду. Говорят, что госпожа Хуа Жуй любила лотосы, и император Мэн Чан приказал посадить лотосы в своем дворце. На переднем плане цветут цветы лотоса, что перекликается с историей Чэнду, а слева — император и его супруга в желтых одеждах, вдали — горы и море облаков, что придает сцене глубину. Композиция была адаптирована к дизайну станции метро, удлиняя ее по горизонтали и распределяя цветы слева направо по всей сцене. Цветы лотоса вызывают в памяти образы процветания и красоты Чэнду в древние времена, а море облаков вдали повествует об обширности территории, и все это напоминает людям о том, что Чэнду был и остается процветающим городом с древних времен до наших дней. Монументальная мозаика заиграла новыми красками в искусстве.

Во-вторых, дизайн вестибюля повторяет тему и цветовую палитру мозаики, с потолком в виде китайского «колодца водорослей» и круговым рисунком лотоса внутри. Общий дизайн помещения вызывает восхищение. Колонны также выполнены в коричневом цвете и украшены узором из лотосов, повторяющим оттенки фресок. В центре вестибюля круглый потолок оформлен стеклянными художественными элементами в капители колонн. Колонны также украшены мотивами лотоса, со встроенной подсветкой, как будто лотос расцвел, а боковые стены увенчаны мраморными панелями с китайскими «облачными узорами». Пол сделан из полированных гранитных плит серого и коричневого цвета, перемежающихся между собой; это придает всей станции ощущение синтеза искусств; общая



атмосфера станции отражает богатую культуру и процветание Чэнду, она также создает ощущение красоты.

На основе проведенного исследования можно сделать следующие выводы:

1. Концепция синтеза искусств является относительно новой концепцией в Китае. Похожей теорией является теория «пространственной интеграции искусства».
2. Выявлено использование нескольких видов искусства в художественном оформлении станций китайского метро в XXI века, переход от акцента на национальных традициях и истории к акценту на настоящем. Учитывается психологическое воздействие искусства на чувства людей, где ярко выражено стремление к созданию атмосферы радости и интерактивность.
3. Использование разнообразных форм искусства, сочетание произведений искусства и дизайна оформления станции метро, а также стремление к достижению единой художественной атмосферы в архитектурном пространстве станции метро в целом являются проявлением синтеза искусства.

Список литературы:

1. Шулешко Д.Н. Опыт сюрреалиста в монументальном искусстве. Работа Эдуардо Паолоцци для Лондонского метро / Д. Н. Шулешко // Актуальные проблемы монументального искусства: Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 12–13 марта 2021 года / Под ред. Д.О. Антипиной. — СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2021. — С. 217–221.

2. Медведева А.Р. Влияние социальных факторов на архитектурные стили Московского метрополитена на примере станций кольцевой линии / А.Р. Медведева // Бизнес и дизайн ревю. — 2018. — № 4(12). — С. 10.

3. Смирнова С.Е. Синтез искусств в архитектурном решении станций Фрунзенско-Приморской линии Петербургского метрополитена / С.Е. Смирнова // Архитектон: известия вузов. — 2015. — № 1(49). — С. 13.

4. Сун Севэй, Цао Цюнь. Во имя паблик-арта. Дизайн интерьера олимпийской ветки метро Пекина и станции метро линии экспресса аэропорта // Национальный художественный музей Китая. — 2008. — № 08. —С. 53–56.

5. Сунь Цзин. Исследование экспрессии пространственных характеристик станции метро на основе географической культуры / XI'AN Университет архитектуры, 2018.

6. Цю Яньмэй, Ян Минган. Исследование дизайна общественных произведений искусства в пространстве городского метро — на примере линии 15 метро Шанхая //Design. — 2021. — № 34. — С. 93–95.

7. Добряков В.А. Анализ синтеза искусств синтез искусств в интерьере церкви в Брно / В.А. Добряков // Cognitio rerum. — 2021. — № 7. — С. 71–75.

8. Шан Имо. Феномен «тотального художественного взгляда» в современной культуре. Комментарий к эстетической теории Вагнера // Fine Arts Observation. — 2016. — № 11. — С. 135–141.

9. Чжан Лили. «Характерный кризис» и меры противодействия китайскому городскому метро // Public Art. — 2015. — № 05. — С. 32–37.

10. Ма Фэй. Исследование применения публичного арт-дизайна в публичном пространстве станции метро // Пекинский университет Цзяотун, 2019.

ЛО ХУНХУЭЙ
Аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

LUO HONGHUI
Postgraduate student of the Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

ПРИНЦИПЫ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА В МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МЕТРОПОЛИТЕНА КИТАЯ ПО ТЕМЕ НАРОДНЫХ ПРАЗДНИКОВ

TRADITIONAL ART PRINCIPLES IN THE MONUMENTAL-DECORATIVE WORKS OF THE CHINESE SUBWAY WITH THE THEME OF NATIONALITY FESTIVALS

Среди монументально-декоративных произведений метрополитена Китая присутствует ряд тем традиционной культуры, в том числе народные праздники. Традиционные праздники являются уникальным культурным знаком народа и тесно связаны со зрителями монументально-декоративных произведений широкой публикой. В статье анализируется ряд типичных произведений по теме народных праздников, интерпретируется то, как монументалисты применяли принципы и технику традиционного искусства Китая.
Ключевые слова: монументальное искусство, оформление пространства станции метрополитена, народный праздник, китайское искусство, монументальная живопись.

Among monumental-decorative works of China's subway are a number of themes of traditional culture, including nationality festivals. Traditional festivals are the unique cultural signs of a nation and closely related to the audience of monumental-decorative works — the general public. The article analyzes a number of typical works with the theme of nationality festivals and interprets how monumentalists used the principles and techniques of Chinese traditional art.
Keywords: monumental art, decoration of subway station space, nationality festival, Chinese art, monumental painting.

Самые первые монументально-декоративные произведения метрополитена Китая появились в Пекине в 1980-х годах. За последние сорок лет, после обширных исследований монументально-декоративного оформления станций метрополитена разных стран, включая Россию, китайские монументалисты и исследователи сформировали относительно систематизированные познания о монументальном искусстве метрополитена. По содержанию монументально-декоративные произведения метрополитена Китая можно разделить на два основных типа: дух современности и история с культурой. Это соответствует душевному состоянию современных китайцев: с одной стороны, они оглядываются на прошлое и открывают культурные сокровища, накопленные за тысячи лет, а с другой стороны, родина с большой скоростью движется вперед в процессе модернизации, и в душе нового поколения зарождаются новая традиция и самоуверенность.

Научная литература показывает, что китайские исследователи в целом согласны с тем, что монументально-декоративные произведения метрополитена должны учитывать три культурных фактора: национальный, регионально-городской и станционный. На этой основе в последние годы четко проявилась тенденция к акцентированию внимания на регионально-городской культуре. В этом аспекте тема традиционных праздников имеет большие достоинства. Праздники, с одной стороны, являются традицией всей страны, с другой стороны, они отмечаются в разных местах в соответствии с местными обычаями. В настоящее время монументально-декоративные произведения на тему традиционных народных праздников в основном находятся в Пекине и Нанкине, оба они являются городами с глубоким историческим и культурным наследием.

Большинство народных китайских праздников основаны на китайском традиционном календаре Нонли (кит. 农历), который сочетает в себе характеристики солнечного и лунного календарей, но в народе его часто называют непосредственно лунным календарем [7]. Праздник весны (т. е. Китайский Новый год), первый день первого месяца по китайскому календарю, является важнейшим праздником в сердцах китайцев. Этот праздник впервые возник во времена династии Шан (1600–1046 гг. до н. э.) и является общим праздником для многих китайских этнических групп. Празднование Китайского Нового года длится с 12-го месяца до середины первого месяца и включает



Рис. 1. Старый Пекин

в себя различные церемонии, праздничные украшения, угощения и развлечения [10]. Рельеф «Старый Пекин» (рис. 1) на станции Сидань линии 4 Пекинского метрополитена является типичным примером темы китайского Нового года. Станция расположена в одном из самых оживленных коммерческих районов Пекина, что соответствует оживленной атмосфере Нового года. Это произведение размером 711 х 416 см было создано в 2009 году.

В работе использованы техники кованой меди и крепления сусального золота, которые являются традиционными китайскими ремеслами. Вместе они широко используется сегодня в монументально-декоративных произведениях. Проще говоря, при создании произведения используются молоток и специальный инструмент для обработки нагретого медного материала [5, с. 60]. Затем поверхность меди покрывается сусальным золотом с помощью натурального лака и смазывается маслом [17, с. 92]. Наиболее предпочтительным материалом для этой техники является чистая медь, она мягкая, недорогая и придает более яркий цвет сусальному золоту.

В этом произведении изображены 11 новогодних народных представлений Пекина. При просмотре работы зритель сначала различает красноватую и золотую область. Контраст черного фона с золотым и красным цветами быстро привлекает внимание зрителя к вертикальному прямоугольнику вверху — традиционному новогоднему украшению, «висящей бумажке». Здесь выделяется золотой круг, в котором четыре ласточки окружают иероглиф «Цзин» (столица, кит. 京), это сочетание символизирует старое название Пекина — Яньцзин (ласточка произносится как Янь). Затем красная область соединяется с золотой областью шестом Чжунфаня (традиционный флаг). Эта работа расположена на стене у лестницы и эскалаторов станции, положение флага находится примерно на уровне глаз зрителя, при этом направление движения пассажиров совпадает с вертикальном шестом, что усиливает движение взгляда сверху вниз. По мере соединения этих двух областей зрителям представляется представление «Игра Чжунфаня». Чжунфань — это богато украшенный флаг, расшитый благоприятными узорами и благословляющими фразами. При представлении артисты держат шест в руках и выполняют различные движения. Пекин славится своим «Тяньцяо-Чжунфань».

Далее, от этого артиста, остальные представления разворачиваются в форме буквы «М» по обе стороны.

Эти образы представлены в виде обобщенных форм, очерченных линиями. Эскиз показывает, что авторы задумали образы в соответствии с принципом линии традиционного искусства. Почти во всех видах традиционной китайской живописи линия является основным элементом в создании изображения, известным как «кость» образа, и поэтому стилистика живописи, в которой линии не используются, известна как «живопись без костей» или «живопись со скрытой костью» (кит. 没骨画). Древние живописцы использовали различные линии для изображения различных предметов, наибольшую популярность у поздних авторов получила подборка 18 видов линий «мяо», впервые встречающаяся в трактате Цзоу Дэчжуна (XV в.) «Указатель для начинающих в делах живописи» [1, с. 356]. Рассмотрение творческих процессов современных монументалистов показывает, что этот способ мышления, основанный на линии, все еще в значительной степени сохраняется в творчестве китайских авторов. Кроме того, можно увидеть, что название представления указано рядом с каждой группой образов. Такие комментарии также часто встречаются на древних картинах, таких как «Наставления старшей придворной дамы» или портреты в «Пещере тысячи Будд». Для этого монументально-декоративного произведения использование текстовых комментариев имеет свое значение, поскольку многие традиционные представления в настоящее время постепенно утрачиваются и указание их точных названий поможет продолжить традиционную культуру среди молодых поколений. Цвета этого произведения напоминают различные новогодние украшения, сочетание красного и желтого цветов является символом счастья и радости. Китайский иероглиф «Фу» (счастье, кит. 福) в пяти кругах вверху также является символом китайского Нового года.

Монументальная роспись «Древний ритм Дуньюэ» на станции Дундацяо 6-й линии Пекинского метрополитена также изображает новогодние представления. В этом произведении использован принцип создания образа куклы Театра теней — вида народного театра, в котором рассказ исполняется при освещении куклы, сделанной из шкуры животного или картона. В работе можно найти такие характеристики куклы: фигуры представлены в профиль; преувеличенные выражения лиц; использование ярких цветов для символизации характера персонажа; простой и обобщенный контур; использование величины для различения статуса персонажей. Как видно, несколько фигур справа значительно меньше, что указывает на их виновность. Этот принцип очень распространен в традиционном китайском искусстве. В живописи, изображающей людей,



Рис. 2. Праздник весны

пропорции главных персонажей часто намного больше, чем второстепенных, как на картине VII века «Тринадцать императоров», а в некоторых пейзажных картинах главные вершины часто увеличены до крайности, как на картине Фан Куана «Путники среди гор и рек».

Работа «Древний ритм Дуньюэ» представляет собой глазурованную керамическую монументальную роспись. Как известно, керамика является одним из символов традиционной китайской культуры. Керамика использовалась в монументальном искусстве уже в Древнем Китае, а начиная с 1970-х годов керамические материалы в сочетании с современными техниками стали широко применяться [2, с. 165]. При создании керамических монументальных росписей эскиз сначала делится на несколько частей, которые нумеруется, затем расписываются на керамических панно специальными керамическими красками, обжигаются и крепятся на стену по номерам. В современном монументальном искусстве существуют различные типы керамических процессов, такие как надглазурная окраска, подглазурная окраска и неглазурованная керамика, которые имеют различные характеристики. Неглазурованная керамика в основном используется в рельефе; подглазурная окраска делает монументальные произведения с ровной поверхностью и без обесцвечивания; надглазурная окраска имеет насыщенный цвет, но легко истирается [16, с. 41-46]. Глазурованные керамические монументальные произведения имеют блеск, который отличает их от других материалов.

Выбор способа отображения содержания в зависимости от расположения произведения на станции является важным принципом монументального оформления станций метро, и в этом отношении произведение «Праздник весны» (рис. 2) на станции Дасиньгун линии 2 Нанкинского метрополитена очень резко контрастирует с произведением «Старый Пекин». «Старый Пекин» в целом более обобщенная работа, и пассажиры могут в значительной степени понять изображение и получить эстетическое удовольствие, спускаясь по лестнице. Работа «Праздник весны», в отличие от этого, расположена на стене зала станции, где пассажиры могут остановиться и посмотреть на нее. Информация заполняет почти всю картинную плоскость, подобно типу «полной композиции» в традиционном изобразительном искусстве Китая: большое количество изображений располагается на



Рис. 3. Новогодний ночной пир (фрагмент)

плоскости без перекрытия, и многие примеры этого можно найти в росписях «Пещеры тысячи Будд».

На произведении изображены боги, народные празднования, благословенные слова и различные символические предметы. Десять дверей и окон с вырезанным китайским иероглифом «счастье» и традиционными узорами, которые установлены на произведении, также имеют символическое значение — счастье для всей семьи. Размер этой работы составляет 3 х 20 м, в качестве материалов автор использовал камень и медь. Образы в произведении сочетают в себе китайскую бумажную вырезку и современный мультфильм. Китайская бумажная вырезка — это народное искусство вырезания узоров на бумаге с помощью ножниц или резного ножа [6]. Во время крупных праздников, таких как китайский Новый год, люди используют бумажные вырезки для украшения стен, дверей, окон, колонн домов и зеркал с символическим значением молитвы о счастье. В работе «Праздник весны» использовано такое же сочетание цветов, как в работе «Старый Пекин», но добавление большого количества белого цвета создает эффект свободы, жизнерадостности и современности. Сочетание традиционного искусства и современной эстетики соответствует характеру расположения станции. Согласно археологическим раскопкам, в этом районе находился императорский дворец во времена Шести династий (220 или 222–589), этот район также был политическим центром Нанкина на протяжении веков [8]. Сегодня он является частью центра города, здесь находится много современных зданий.

Также на тему Праздника весны выполнен витраж станции «Храм Конфуция» «Новогодний ночной пир», представляющий сцену банкета из классического китайского романа «Сон в красном тереме» (рис. 3). На самом деле произведение сочетает в себе различные эпизоды из романа, стремясь не к точному воспроизведению сцен из романа, а к представлению наиболее знаковых элементов праздника в романе. Наиболее типичным праздничным элементом в произведении являются «цветные фонари». «Циньхуайский цветной фонарь» является одним из самых представительных видов народного искусства этого региона. В ремесле изготовления фонарей сочетаются традиционные китайские живопись, каллиграфия, бумажная вырезка и вышивка шелком для создания различных образов, таких как цветы лотоса, львы и карпы. Как витраж сама работа напоминает цветной фонарь.

Проведение ярмарки фонарей является одной из народных традиций во время Праздника весны, а самым оживленным временем проведения является Праздник фонарей, который отмечается на 15-й день первого месяца по китайскому календарю и считается завершением Праздника весны. Нанкин имеет долгую историю ярмарки фонарей, а храм Конфуция, расположенный недалеко от станции, сейчас является главным местом проведения ярмарки.

Монументальная роспись «Циньхуайский цветный фонарь» на станции «Улица Саньшань» представляет сцену ярмарки фонарей по-другому. На этой работе изображены десятки детей, держащих различные фонарики, а также представительные здания по обе стороны реки Циньхуай. Композиция этого произведения также относится к типу полной композиции, подобно вышеупомянутой работе «Праздник весны». А по принципам построения изображения очевидно, что это «Нянь-хуа» (кит. 年画). Нянь-хуа (букв, «новогодняя картина») — китайские народные лубочные картины, отпечатанные ксилографическим способом [12, с. 681]. Их наклеивают на двери или стены во время китайского Нового года, а также можно использовать в качестве подарков.

Основой этой работы является эмалированная стальная пластина. Художественная эмаль быстро локализовалась после ее введения в Китае, эмаль в китайском стиле была распространена уже во время династии Мин (1368–1644) [13, с. 3]. Наиболее известными в Китае техниками художественных эмалей на металле были выемчатые (цзаньтай фа-лан), перегородчатые (цзин-тай лань) и расписные эмали (хуа фа-лан) [9, с. 316]. Эмалированная стальная пластина, изготовленная с помощью современных техник, является самым популярным материалом для покрытия стен в строительстве станций метрополитена Китая. Эмалированная стальная пластина в сочетании с техникой трафаретной печати широко используется в создании монументальных росписей, как мы видим в этом произведении.

Монументальное оформление «Праздник фонарей» на станции Юаньтун линии 2 Нанкинского метрополитена также использует стилистику китайских новогодних картин. Изображения детей и цветных фонарей в кругах распределены на стенах в разных местах проходов станции. Круги также символизируют Праздник фонарей и встречу семьи, поскольку они похожи по произношению в китайском языке. В некоторых частях стен используются акриловые панели с подсветкой, управляемой звуком, с возможностью смены четырех цветов. С XXI века подсветка все чаще используется в монументально-декоративных произведениях метрополитена Китая.

Мозаика на станции метро Нанкинский вокзал показывает, как персонаж романа «Сон в красном тереме» возвращается в родной город на праздник фонарей. Здесь можно найти некоторое сходство с картинами Гу Кай-чжи (ок. 344–406) или с придворными картинами династии Тан (618–907): сюжет последовательно разворачивается на длинной горизонтальной плоскости, сцены ограничены ближайшим пространством, а фон остается пустым. Кроме того, цвет фона напоминает картины на шелке, меняющие цвет в течение времени. Однако фигуры, колорит, текстура камня и различная толщина линий ближе к стилистике живописи династии Мин и более поздних времен, таких как работы Цю Ина (ок. 1475 – ок. 1552) или произведения Сунь Вэня (XIX в.) на тему «Сон в красном тереме».

Темой монументальной росписи на станции «Улица Юньцзин» линии 2 Нанкина является праздник Цинмин. В отличие от других традиционных китайских праздников, упомянутых выше, дата этого праздника определяется положением солнца, что всегда происходит 4, 5 или 6 апреля по григорианскому календарю. Цинмин означает «праздник чистого света», в этот день китайцы выезжают на природу, чтобы насладиться наступлением весны, и посещают могилы предков [15]. Современный обычай проведения праздника Цинмин фактически происходит от сочетания с другим традиционным праздником — Праздником холодной пищи. Тема работы соответствует расположению станции, которая находится рядом с Мемориальным залом жертв Нанкинской резни, куда ежегодно приходит большое количество людей, чтобы отдать дань памяти более чем 300 000 невинных душ на празднике Цинмин. В произведении изображен дымный весенний день, когда мальчики едут на буйволах, запускают воздушных змеев, зеленая надежда возвращается на землю, а новая жизнь рождается и растет в праздничной атмосфере прощания и грусти. Земля, озеро, река и дым появляются и исчезают под покровом деревьев, подобно методу композиции «скрытое-непокрытое» (кит. 藏-露) в традиционной китайской пейзажной живописи, который используется для создания ритма и усиления идейного содержания произведения. Такой метод соответствует одному из важных эстетических принципов китайского искусства — принципу «пустота-реалия» (кит. 虚-实).

В этой работе применена техника лаковой росписи. Использование лака в качестве украшения поверхности предметов восходит к позднему периоду Западной Чжоу (1050–771 гг. до н. э.). В Древнем Китае лаковая роспись широко использовалась для украшения ширм, посуды и мебели и относилась к категории декоративно-прикладного искусства. Лаковая роспись более яркая и декоративная, чем живопись на бумаге и шелке. В XX веке под влиянием вьетнамской лаковой живописи китайские художники начали заново открывать эту традиционную технику, и в 1980-х годах лаковая живопись стала популярной как отдельный вид станковой живописи [14, с. 148]. Ла-

ковая живопись имеет множество специальных техник, таких как инкрустация, биан-ту (создание текстуры путем складок) и нагромождение лака. Сложные рельефные и текстурные эффекты, возникающие в результате применения этих техник, также очевидны в работе «Праздник Цинмин», особенно в деревьях на переднем плане.

Монументально-декоративном произведением на станции «Проспект Цзицинмэнь» линии 2 Нанкина является «Праздник середины осени». Этот праздник отмечается на 15-й день 8-го месяца по китайскому календарю. В современной городской традиции это вечер любования полной луной, сопровождаемый угощением «лунными пряниками». Ритуальная сторона празднества наиболее широко отображена в возжигании благовоний Чанъэ — мифической жительнице Луны [11]. В древнекитайской мифологии на Луне растет лавр, а богиня Чанъэ и нефритовый заяц живут в лунном дворце. По своей значимости этот праздник уступает только Празднику весны. Луна — самый важный символ праздника Середины осени. Луна в этот день считается самой полной в году, что делает этот праздник временем воссоединения членов семьи. В этом монументально-декоративном произведении используются различные материалы и техники, включая стеклянную мозаику, камень и керамику. На фоне белого камня золотыми линиями изображены сцены праздничных обычаев, таких как пир, наблюдение за луной и поклонение луне. Очевидно, что это относится к технике бай-мяо (техника контурного рисунка, кит. 白描) в традиционной китайской живописи. Строго говоря, в технике бай-мяо изображение передается только линиями, без заполнения краской или тушью. Эта техника использует плотность и текучесть линий для передачи характера объекта или эмоций. Ли Гунлинь (1049–1106) является общепризнанным представителем этой техники. Бай-мяо также широко использовался в иллюстрациях книг династий Мин и Цин, например, в иллюстрациях Чэнь Хуншоу (1598 или 1599–1652) к роману «Романс Западной Палаты» [4].

Некоторые части произведения «Праздник середины осени» выполнены из каменного Барельефа. Согласно официальному труду по архитектуре, «Строительный кодекс» (кит. 营造法式), изданному в 1103 году. Барельеф был одной из четырех наиболее часто используемых скульптурных техник [3, с. 16]. каменный барельеф можно легко найти в традиционных архитектурных элементах, древних буддийских пещерах и императорских гробницах, таких как «Император Сяовэнь и его свита поклоняются Будде» в гротах Лунмэнь и «Шесть коней» мавзолея Чжао. Более абстрактные узоры цветов, лунных пирожных и зайцев, выполненные на цветной керамике, разделяют различные сцены произведения. Этот метод композиции был также распространен в древних повествовательных картинах, таких как



Рис. 4. «Праздник двойной девятки»

«Фея реки Ло», в которой горы, скалы и деревья используются для разделения эпизодов рассказа, и «Вечерний банкет у Хань Сицзая», в которой используется ширма.

Тема произведения на станции Минский императорский дворец на линии 2 Нанкинского метрополитена — «Праздник двойной девятки» (рис. 4). Праздник отмечается 9 сентября, китайцы считают, что «девять» соответствует атрибуту ян в их мировоззрении, и поэтому двойная девятка является символом расцвета «энергии ян». Кроме того, в китайском языке слово «девять» омонимично слову «долго», оно имеет коннотацию долголетия. Сегодня Праздник двойной девятки получил новое значение, в 1989 году китайское правительство определило этот день как праздник пожилых людей для уважения, почитания, любви и помощи пожилым людям. Праздничные традиции этого дня включают подъем на высоту, рассматривание хризантем, питье хризантемного вина, угощение учителей, ношение кизила и поедание праздничного пирожного. Эскиз этого монументально-декоративного произведения представляет собой рисунок цветным карандашом в стилистике детского рисунка, изображающий семью, поднимающуюся на холм, чтобы насладиться цветами. Можно увидеть, как природа, люди и животные сосуществуют здесь в гармонии. Дедушка и бабушка в центре работы, идущие рука об руку в лучах заходящего солнца, указывают на значение этого праздника. Чтобы отразить культурную самобытность провинции Цзянсу, где находится город Нанкин, монументалисты выбрали народное художественное ремесло «Сучжоуской вышивки шёлком» для представления этой работы на стене станционного зала. Сучжоуская вышивка шёлком является национальным нематериальным культурным наследием Китая, имеющим различные жанры и техники. В провинции Цзянсу очень хорошо развито ремесло шелкоделия, в Нанкине также существует «облачная парча» как Всемирное нематериальное культурное наследие.

Темой станции «Клеверный сад» является «праздник Циси», то есть китайский День святого Валентина, который выражает приверженность любви между мужчиной и женщиной. Древние китайцы заметили, что на летнем ночном небе «звезда Ткачихи» (Вега) и «звезда

Волопаса» (Альтаир) разделены по обе стороны Млечного Пути, и это явление стало красивом сказанием в фантазиях литераторов. Властители небесного царства не позволили ткачихе и волопасу полюбить друг друга и разлучили их небесной рекой, и каждый год в седьмой день седьмой месяца по китайскому календарю сороки взлетают в небо, чтобы построить для них мост, а волопас ведет двух детей (т. е. Альшаин и Таразед) на встречу со своей возлюбленной.

На станции монументалисты применяли различные средства для интерпретации этой темы. В произведении на потолке размером 70 х 10 м использованы техника трафаретной печати на металле и керамические материалы. Млечный путь, который является фоном для произведения, сияет над головами пассажиров с помощью подсветки. На двух концах работы расположены образы волопаса и ткачихи, выполненные в теплых и холодных тонах, а 12 традиционных китайских нефритовых изделий и форма Солнца и Луны в центре символизируют годичное ожидание. Кроме того, на 18 колоннах станции представлены различные рассказы о любви в разных странах, например, «Ромео и Джульетта». На станции также есть «музыкальная лестница», которая играет мелодию другой классической любовной сказки «Влюблённые бабочки», когда пассажиры поднимаются и спускаются по лестнице. Станция была открыта в 2010 году, и это попытка синтеза искусств может рассматриваться как переход монументального оформления станций метрополитена Китая от настенных произведений к более цельному интегрированному проекту.

Таким образом, путем анализа были выявлены следующие основные особенности применения принципов традиционного искусства в монументально-декоративных произведениях метрополитена Китая на тему традиционных китайских народных праздников:

Во-первых, использование символических образов в соответствии с темой для обогащения содержания произведения.

Во-вторых, сочетание принципов традиционного искусства с современной идеологией и стилистикой.

В-третьих, массовые попытки применения техники традиционного декоративно-прикладного искусства с региональным характером при помощи современных техник и материалов.

В-четвертых, использование некоторых некитайских техник для интерпретации китайских тем.

Наконец, одновременное применение техник и стилистик разных видов искусства в одном произведении.

Новые интерпретации традиционной культуры китайскими монументалистами привели к разнообразию и богатой художественной выразительности монументально-декоративных произведений метрополитена Китая на тему народных праздников. Очевидно, что это связано с диалогом между традицией и современностью, а также диалогом между отечественным и зарубежным искусством.

Список литературы:

1. Белозерова В.Г. Анатомия традиционной китайской живописи / В.Г. Белозерова // Общество и государство в Китае. — 2009. — № 2. — С. 342–370.
2. Ван Хун. Выразительные характеристики и эстетические коннотации современных высокотемпературных керамических настенных росписей с подглазурной окраской / Ван Хун // Исследования искусства и культуры. — 2013. — № 7. — С. 165–166.
3. Ван Цихэн. Анализ системы обработки камня в «Методе строительства» династии Сун / Ван Цихэн // Техника древней архитектуры и садов. — 1993. — № 2. — С. 16–23.
4. Ван Чуньян. Происхождение и развитие техники Баймяо в иллюстрировании оперных книг эпохи Мин и Цин / Ван Чуньян // Вестник Северо-Восточного педагогического университета: философия и социальные науки. — 2013. — № 3. — С. 150–153.
5. Вэй Фэн. Подражая сердцем, преследуя руками. Размышления о творчестве и ремесле рельефа из кованой меди / Вэй Фэн // Скульптура. — 2008. — № 6. — С. 60–61.
6. Китайская бумажная вырезка / ЮНЕСКО [сайт]. — URL: https://ich.unesco.org/en/RL/chinese-paper-cut-00219 (дата обращения: 16.02.2022).
7. Китайский традиционный календарь / База данных большой энциклопедии Китая [сайт]. — URL: https://inlnk.ru/9P453Y (дата обращения: 16.02.2022).
8. Крупное археологическое открытие в Шичэне: центр дворца Шестых династий находится в районе Даксингун Нанкина / Новости Соху [сайт]. — URL: http://news.sohu.com/70/20/news200742070.shtml (дата обращения: 16.02.2022).
9. Неглинская М.А. Художественные эмали // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. том / под ред. М.Л. Титаренко и др. — М.: Изд. фирма «Восточная литература», 2010. — Т. 6 (доп.): Искусство. — 1031 с.
10. Праздник весны / Цифровой музей нематериального культурного наследия Китая [сайт]. — URL: https://www.ihchina.cn/Article/Index/detail?id=14904 (дата обращения: 16.02.2022).
11. Праздник середины осени / Википедия [сайт]. — URL: https://inlnk.ru/agwyNO (дата обращения: 17.02.2022).
12. Рифтин Б.Л. Нянь-хуа // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. том / ред. М.Л. Титаренко и др. — М.: Изд. фирма «Восточная литература», 2010. — Т. 6 (доп.): Искусство. — 1031 с.
13. Тэ Юань. Древнекитайская эмалевая посуда / Тэ Юань. — Пекин: Издательство Хуалин, 2005. — 188 с.
14. Цао Липинь. Процесс развития и эстетические тенденции современной лаковой живописи в новый период / Цао Липинь // Исследования китайского изобразительного искусства. — 2021. — № 2. — С. 148–151.
15. Цинмин / Википедия [сайт]. — URL: https://inlnk.ru/571pxv (дата обращения: 17.02.2022).
16. Чжао Юнчуань. Искусство керамической настенной живописи / Чжао Юнчуань. — Шэньян: Ляонинское издательство изобразительных искусств, 2009. — 111 с.
17. Шэнь Хун. Настенные украшения из кованой меди с сусальным золотом в интерьерном общественном пространстве / Шэнь Хун, Цзян Чжуцин // Декорация. — 2009. — № 2. — С. 92–93.

ВАН ФАН
Аспирант Московского педагогического государственного университета (МПГУ)

WANG FANG
Postgraduate student, Moscow Pedagogical State University (MPGU)

АНАЛИЗ ОБРАЗА СКУЛЬПТУРЫ ГЕРОЕВ-РЕВОЛЮЦИОНЕРОВ В МЕМОРИАЛЬНОЙ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЕ КНР

ANALYSIS OF THE IMAGE OF THE SCULPTURE OF REVOLUTIONARY HEROES IN THE MEMORIAL OBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

В статье анализируются характеристики скульптурного образа революционных героев в мемориальной предметно-пространственной среде КНР в разные периоды. Вывод заключается в том, что эволюция героических образов в современной китайской скульптуре тесно связана с социальной идеологией и национальной политической пропагандой.
Ключевые слова: скульптура, мемориал, предметно-пространственная среда, образ революционных героев.

The article analyzes the characteristics of the sculptural image of revolutionary heroes in the memorial subject-spatial environment of the PRC in different periods. The conclusion is that the evolution of heroic images in modern Chinese sculpture is closely related to social ideology and national political propaganda.
Keywords: sculpture, memorial, subject-spatial environment, image of revolutionary heroes.

С точки зрения дизайна, чтобы отразить тему и эмоции памяти, ядро дизайна предметно-пространственной среды мемориальной темы

должно отличаться от обычного дизайна предметно-пространственной среды. Дизайнер должен стремиться спроектировать предметно-пространственную среду, которая соответствует мемориальному поведению и психологии людей, чтобы люди могли вести «диалог» с этим пространством и с историческими героями. Таким образом, можно достичь сильного эмоционального эффекта от восприятия памятника.

Скульптура является наиболее распространенным художественным выражением повествования о революционных исторических историях и восхваления героев в предметно-пространственной среде военно-революционной мемориальной темы в Китае. Создание мемориальной тематической космической среды всегда привлекало внимание и поддержку, а строительство его архитектурных объектов или тематических пространств продолжалось и увеличивалось с момента основания КНР до настоящего времени. В процессе создание революционных исторических тем в рамках мемориальной предметно-пространственной среды всегда было важной задачей для художников. Среди них скульптурное творчество на тему героев-революционеров также претерпело трансформацию от упрощения к диверсификации, от восхваления национальных героев к пропаганде национального духа, наделяя мемориальную тематику пространственной среды богатыми культурными коннотациями.

Фактически отражались разные социальные запросы в разные периоды в разных обществах, поэтому создание скульптур на тему революционной истории имеет разные характеристики в построении мемориального пространства:

В октябре 1949 года, когда была создана Китайская Народная Республика, новой государственной власти необходимо было использовать новую форму публичного изобразительного искусства для исторического мемориала памяти прошлых войн, чтобы восхвалять и прославлять революционных героев, а также обучать и просвещать людей. Формирование героических характеров прямо выражало требования и политическую направленность национальной идеологии того времени [1]. В этот период появился ряд классических произведений, отражающих идеологию социалистических стран, такие как «Портрет Красной Армии» Лю Кайцю, «Портрет Лю Хуланя» Ван Чаовэня, «Тяжелые годы» Пань Хэ и т.д. Данные работы, следуя методу социалистического реализма, воплощают приемы западной классической скульптуры.

В 1950–1960-х годах в стране создавались образы, которые прославляли и превозносили героев, они должны были осуществляться в строгом соответствии с мировоззренческими установками в части предметов исполнения, композиции и моделирования персонажей, что

приводило к повторению художественных приемов. Единая мимика и однообразные жесты подчеркивают могучую и непреклонную позу героев перед смертью.

Оценивая сегодня произведения того периода, можно отметить много «минусов» с точки зрения художественности, но их идейная направленность воплощает темы времени и потребности господствующей идеологии в конкретной политической среде и они являются живой памятью.

Социальный контекст постепенно стал более открытым после реформ и политики, начиная с 1978 года. Художественный мир понимает модель соцреализма, переосмысливает существование и значение роли человека в истории, выдвигает на первый план индивидуальность творчества художника, подчеркивает язык художественной онтологии и законы эстетики.

Создание скульптуры вступило в новую эру. Портреты в скульптурах стали в это время носителями возвращения человеческой природы и эмоциональной подпитки, а скульпторы прониклись пониманием исторической судьбы и личностных особенностей изображаемых предметов в процессе формирования образов, создания фигуры в скульптурах, созданной из плоти и крови, обладающей свежей жизненной силой [2].

Художественно-творческая политика «пропаганды разнообразия» была выдвинута в 1990-е годы, и исследование формирования образа героя художественным языком стало смелым и активным, демонстрируя диверсифицированную тенденцию развития. Многие работы данного периода обобщены, абстрагированы или деформированы, опирались на китайские традиционные формы искусства и западные современные техники скульптуры, появились в различных мемориальных пространствах в совершенно новом визуальном стиле, расширив масштабы выражения образа героя. В данный период художники смело вносили в свои творения личное мышление, изображали героические образы с ярко выраженными личностями, совершали переход от «этого типа» к «такому» герою, отражая становление представлений художников о героях новой эпохи радикальных преобразований.

В последние годы концепция творчества и характеристики произведений героико-фигурной скульптуры существенно изменились. Историческое измерение стало богаче, а творческое мышление гибче и разнообразнее.

1. Выполнение цивилизации и гуманизации.

В отличие от произведений 1980–1990-х годов, представлявших реальную жизнь и примитивно-простые бытовые условия героев, в новую эпоху художники делают акцент на человеке, подчеркивают

человеческую сторону любого персонажа, будь то образ вождей или рядовых революционных борцов.

2. В творческой мысли есть сильное личное сознание и рациональный дух художника.

В новую эпоху скульпторы рассматривают героические фигуры с личной точки зрения, раскрывая тему и дух времени. Многие произведения начинаются с мелких деталей, раскрывающих судьбы людей в истории. Реалистическая направленность, духовный подтекст и характерные черты времени этого типа творчества менялись от пропаганды до народного и человеческого духа, имеющего характерное символическое значение.

3. Исследование языка скульптуры с китайской спецификой.

Долгое время создание героической скульптуры находилось в рамках реализма других стран, таких как Россия. Возвышенные образы героических фигур могут быть выделены только опорой на строгие реалистические приемы. В Китае большая часть художественного языка, унаследованного от древних времен, представляет собой экспрессионизм. Сочетание китайского традиционного экспрессионизма и русского реализма, возможно, станет одним из многих творческих предложений художников нового периода.

4. Исследование зарубежных форм современного искусства.

В новую эпоху скульпторы исследуют различные зарубежные формы современного искусства и представляют свои работы в совершенно новой визуальной форме.

Вывод

На основе анализа можно сделать следующий вывод: создание революционных исторических скульптур имеет разные характеристики, но все они затрагивают эволюцию героических фигур в современных скульптурах, которая тесно связана с социальной идеологической пропагандой и национальной политической пропагандой в разные периоды истории КНР.

Список литературы:

1. Чэнь Чао. Политическая пропаганда и восхваление. Образ героя в революционной исторической скульптуре Нового Китая с 1949 по 1966 год в качестве примера. — Северное искусство, 2019. — С. 92.

2. Лю Силинь. Китайское искусство XX века. — Чжэцзян: Изящные искусства, 1999. — С. 16.

3. Инь Шуанси. Национальная память: мемориальная скульптура и создание темы в Новом Китае. — Чжэцзян: Изящные искусства, 2021. — С. 6–13.

У БИНСЯНЬ
Аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

С.М. ВАНЬКОВИЧ
Кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

WU BINGXIAN
Postgraduate student of the St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

S.M. VANKOVICH
PhD, Associate Professor of the St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

РАЗВИТИЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ В КИТАЕ

DEVELOPMENT OF MONUMENTAL SCULPTURE IN CHINA

Наибольшее распространение в современном изобразительном искусстве Китая получила монументальная скульптурная пластика, которая с момента своего возникновения в 1840 году развивалась под влиянием исторических событий. До создания Нового Китая была популяризирована французская модель скульптуры, однако со вступлением в социалистический лагерь появилась необходимость перенимать пластический опыт у мастеров СССР. Данное исследование ставит целью не только проследить путь и особенности развития китайской монументальной скульптуры, но и определить роль академической художественной школы в этом процессе.

Ключевые слова: современная монументальная скульптура Китая, мемориальная скульптура, история развития, академическая школа скульптуры, СССР.

The most widespread in the modern fine arts of China is monumental sculptural plasticity, which since its inception in 1840 has developed under the influence of historical events. Before the creation of New China, the French model of sculpture was popularized, however, with the entry into the socialist camp, it became necessary to adopt plastic experience from the masters of the USSR. This study aims not only to trace the path and features of the development of Chinese monumental sculpture, but also to determine the role of the academic art school in this process.

Keywords: Modern monumental sculpture of China, memorial sculpture, history of development, academic school of sculpture, USSR.

В 1840 году британская колониальная империя, начавшая «опиумную войну» с Китаем, вынудила правительство династии Цин подписать ряд неравноправных соглашений о присуждении Китаю статуса полуфеодального и полуколониального государства. В этот период культурные ценности Европы и Америки активно проникали в культуру оккупированных городов. Происходила не только ассимиляция бытовых привычек, но и усвоение художественных достижений западной цифилизации, в том числе традиций монументальной скульптуры. В 1920-х годах китайские скульпторы Цзян Сяоцин и Ли Цзиньфа, вернувшиеся с учебы во Франции, создали несколько памятных современных скульптур, которые заложили фундамент для развития монументальной скульптурной пластики в Китае [1].

Наиболее глубокое влияние на развитие современной монументальной скульптуры в Китае оказало установление дипломатических отношений между Китаем и Советским Союзом после создания Китайской Народной Республики в 1949 году. Опираясь на Советский Союз, Китай постепенно превратился из отсталой полуфеодальной и полуколониальной страны в современную цивилизованную социалистическую державу, заложив фундамент для вхождения в независимое современное общество. Таким образом, нам кажется закономерным рассматривать монументальную скульптуру Китая с двух ракурсов: с точки зрения влияния европейского и советского изобразительного искусства.

История китайской цивилизации за 5000 лет насчитывает более 3000 лет феодального общества и 2132 года эпохи авторитарной централизации феодальной династии. Только в 1912 году последний император династии Цин отрекся от престола, и феодальное общество официально закончилось, поэтому Китай вошел в современное общество относительно поздно.

В письменных свидетельствах Китая не сохранилось записей о концепции городской мемориальной скульптуры. Однако в 1974 году в городе Дуцзяньян провинции Сычуань была раскопана статуя «Ли

Бин», вырезанная в 168 году нашей эры из цельного песчаника высотой около 2900 мм2. Скульптура, посвященная великому специалисту по охране водных ресурсов и губернатору древнего Шу, Ли Бину была возведена на берегу Дуцзянъяна, чтобы подавлять водяного монстра и молиться о безопасности людей.

Китайская династия Западная Хань во 2 веке до нашей эры.

Во времена династии Западная Хань император У Хань построил масштабный мавзолей для скончавшегося Хо Цюй Биня — молодого полководца, разгромившего хунну и добившегося больших успехов для могущественной династии Хань [2]. По обеим сторонам его мавзолея высечено множество гранитных скульптур о героической битве при Хо Цюй Бине, самой известной из которых является «Солдаты сюнну, растоптанные ногами лошадей». Побежденные гунны были раздавлены могучими лошадьми, и эти скульптуры были лишь частью древних китайских погребальных сооружений и украшений, которые проповедовали могучую силу империи [3]. При этом, необходимо отметить, что портрета генерала Хо Цуй Бина нет ни на одной скульптуре.

Во многих резных образах Будды угадывается портретное сходство с жертвователями храмов, в котором находилась скульптура. Это было сделано для того, чтобы вписать в историю свое имя и благие дела. Или это был маркетинговый инструмент, используемый застройщиком для того, чтобы получить больше финансирования от людей. Поэтому в традиционной китайской резьбе трудно найти следы современного значения монументальной скульптуры.

До начала «Опиумной войны» Китай находился на стадии феодального фермерского общества, а производство и труд все еще находились в относительно примитивном и естественном экологическом состоянии. Производительность низкая, производственные инструменты отстают. В результате многие колониальные страны хотели построить в Китае монументальные скульптуры, которые должны были перевозить из своих стран или проектировать и изготавливать собственными художниками в Китае. Только с возвращением китайских студентов из европейских стран и Америки местные художники осознали современное значение скульптуры.

Французский контр-адмирал Огюст Проте принимал участие во вторжении англо-французской коалиции в Китай и служил командующим французским флотом вторжения. В 1862 году, подавляя крестьянскую вооруженную «Тайпинскую армию» близ Шанхая (Китай), он был убит «маленьким ножевым клубом» — отрядом смерти тайпинской армии, действовавшим в Чжэцзянском районе Шанхая. В знак признания успеха Будро в оккупации шанхайской колонии французское правительство построило бронзовую статую Будро во

французской концессии в Шанхае в 1865 году [4]. Это произведение, созданное французским скульптором, представляет собой специфическое явление в истории искусства колониального Китая.

В период XIX–XX веков мастера из Великобритании, Франции, Германии, Соединенных Штатов Америки, Японии и других стран также создали мемориальные скульптуры в колониях Китая. Эти европейские техники обработки материала стали импульсом для художественной модернизации Китая. По сей день многие пожилые люди на материковом Китае, а также на Тайване все еще называют живопись маслом западной живописью, европейскую и американскую скульптуру — западной пластикой.

В начале XX века китайские студенты-авангардисты отправились учиться в Европу, Америку и Японию. Среди них было много людей с юга: семь человек из провинции Цзянсу, четверо — из Гуандуне, четверо — из Шанхая, трое — из Хунани и по одному из провинций Чжэцзян, Фуцзянь, Юньнань, Аньхой, Ляонин и других провинций. Большинство из них обучались в Париже в мастерских Эмиля Антуана Бурделя, Аристида Майоля и других [5]. По возвращении в Китай они делились опытом с молодым поколением художников и наполняли городские пространства произведениями монументальной пластики. Цзян Сяоцзянь и Ли Цзиньфа стали первыми, кто разработал мемориальную статую Сунь Ятсена в Шанхае.

Влияние французской скульптуры было превалирующим вплоть до вступления Китая в социалистический лагерь. С этого момента появилась необходимость учиться у Советского Союза, который поддерживал высокую степень последовательности в идеологии и политической системе.

Мао Цзэдун, лидер Центрального комитета Коммунистической партии Китая, в своем выступлении на Яньаньском литературно-художественном симпозиуме в 1942 году определил политику литературы и искусства как направленную на служение рабочим, крестьянам и солдатам.

В первые дни основания Китайской Народной Республики китайско-советские художественные обмены проводили различные формы художественных выставок, советско-социалистическое художественное творчество вызвало большой резонанс среди китайского народа. Студенты, которых отправляли учиться в Советский Союз, были политически надежными, профессионально способными и с отличной успеваемостью. Места обучения были крайне ограничены. Первым иностранным студентом, посланным в 1953 году Китаем в Советский Союз, был г-н Цянь Шаову, только окончивший Центральную академию изящных искусств. В 1957 году был отправлен учиться в Россию г-н Дун Цуй Дон Цзу-йи, который работал пре-

подавателем в Академии изящных искусств Лу Сюня. Оба выбрали отделение скульптуры Санкт-Петербургской Академии художеств имени Репина, чтобы учиться в студии профессора Михаил Аркадьевич Керзина (1883–1979), заведовавшего кафедрой скульптуры. В 1959 году прибыл г-н ЦаоЧуньшэн, выпускник Центральной академии изящных искусств; в 1961 году — г-н СтюЧжаогуан и г-н Ван Кэцин из Центральной академии изящных искусств. Все три китайских студента поступили на отделение скульптуры Академии художеств имени Репина, они решили учиться в мастерской профессора Михаи́ла Константи́новича Аникушина — известного советского скульптора, чей творческий метод формировался под влиянием Александра Терентьевича Матвеева и Виктора Александровича Синайского. Пять китайских студентов, обучавшихся в Советском Союзе, после возвращения в Китай остались в лучшей Китайской академии изящных искусств — Центральной академии изящных искусств. Усвоенную академическую модель обучения они продвигали в пяти крупнейших образовательных заведениях Китая.

С марта 1956 по июнь 1958 года китайское правительство пригласило Николая Николаевича Клиндухова, профессора скульптуры Академии художеств имени Сурикова, работать в Китай. В Центральной академии изящных искусств Китая был создан «учебный класс скульптуры», в котором обучалось 23 выдающихся китайских скульптора. В результате советское скульптурное искусство быстро распространялось в Китае, что экономило больше времени и денег, а также было более обширным, чем у студентов, обучающихся за рубежом [5].

С 1950-х по 1980-е годы Китай в силу социально-политических потребностей создал большое количество революционных тем, тем классовой борьбы и героизма и других памятных скульптур. Подавляющее большинство этих творческих методов и моделей творческого мышления прямо или косвенно находятся под влиянием советского социалистического реализма. Много лет спустя китайско-советские отношения рухнули, и советское социалистическое государство распалось. Однако направление социалистического реализма попрежнему остается наиболее распространенным методом художественного творчества китайских художников. В 1995 году в Центральной академии изящных искусств Китая был проведен курс повышения квалификации Кубасова, который был тепло принят экспертами, учеными, преподавателями и студентами со всей страны и оставил неизгладимое впечатление в мире скульптурного искусства [6].

После распада Советского Союза Китай установил международные дипломатические отношения с Россией, продолжил и улучшил программы обмена образовательными программами в бывшем Советском Союзе. Более открытое обучение за рубежом значительно обогащает результаты китайско-российских культурных обменов.

В результате перехода от социалистического Советского Союза к капиталистической системе России изменился способ состыковки международного образования с бывшим Советским Союзом. Академия изобразительных искусств им. И.Е. Репина больше не принимает студентов-экспертов на полный рабочий день, присланных китайским государством, а принимает только приглашенных ученых, финансируемых Комитетом Китайского государственного фонда обучения за рубежом сроком от одного до двух лет. В режиме бизнес-деятельности более широкий круг независимых иностранных студентов принимается на очное экспертное преподавание гуманитарных наук.

Помимо Академии художеств имени Репина, в России существует: Академия художеств имени Сурикова, Академия Штиглица, Университет промышленных технологий и дизайна, Российский государственный художественный университет имени Герцена и т.д. Эти университеты открыли свои двери для китайских студентов и предлагают стандартные образовательные услуги в области подготовительного образования, бакалавриата, магистратуры, аспирантуры и докторантуры. Это также сформировало огромную международную сеть индустрии образования, образовательные возможности России для китайских студентов беспрецедентны!

Широкий спектр культурных обменов привел к развитию современной скульптуры в Китае с разнообразными эстетическими потребностями. В процессе социальных изменений и быстрого экономического развития в Китае, под двойным влиянием бывшего Советского Союза и западных ценностей подчеркивается тема идеологии участия общественности в космической среде, формирующей современный контекст китайской мемориальной скульптуры.

Список литературы:

1. Шао Цзин. Исследование развития современной китайской городской скульптуры: Докторская диссертация Университета Сучжоу, 2013. — С. 18.

2. Чжан Цзянь. Начиная с каменной статуи Ли Бина из династии Восточная Хань. — CNKI, 1991.

3. Мальваль Дж. Французские врачи в Шанхае. 1963. — С. 4.

4. Net Ease. https://www.163.com/dy/article/EELCB2HI05378090.html(дата обращения: 02.01.2022).

5. ЛюЛибин. Исследование современной скульптуры во времена Китайской Республики: Докторская диссертация Центральной академии изящных искусств, 2007. С. 28.

6. Шанхайский исторический музей «Сунь Ятсен и Шанхай: Каталог культурных реликвий, документов и архивов». — Шанхай: Издательство Шанхайского книжного магазина, ноябрь 2006 г.

ТЯНЬ ЯЦЯНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

В.О. РЫЖИКОВ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественное проектирование интерьера» МГХПА им. С.Г. Строганова

TIAN YAQIAN
Graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)

V.O. RYZHIKOV
Candidate of art history, associate professor of department «Artistic interior design» of the Stroganov Academy (MGHPA)

АРХИТЕКТУРА МА ЯНЬСОНГ: НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОСТИ

THE ARCHITECTURE OF MA YANSONG: NATIONAL TRADITIONS AND ARTISTIC TRENDS OF THE PRESENT

Ма Яньсонг находится под влиянием мультикультурализма. Работы, созданные им и его командой дизайнеров, сочетают в себе сущность традиционной культуры Китая и тенденции современного искусства. В этой статье дается попытка выявить истоки творческих поисков архитектора, проследить взаимосвязь современных европейских художественных течений и новаторских архитектурных проектов Ма Яньсонга.
Ключевые слова: традиционная культура, современное искусство, мультикультурализм.

Ma Yansong is influenced by multiculturalism. The works created by him and his design team combine the essence of Chinese traditional culture with contemporary art trends. This article attempts to identify the origins of the architect's creative search, to trace the relationship between modern European artistic trends and innovative architectural projects of Ma Yansong.
Keywords: traditional culture, contemporary art, multiculturalism.

До недавнего времени в среде архитектурных критиков и исследователей было мнение, что драйверами мирового архитектурного новаторства являются ряд европейских стран, таких как Великобритания, Франция, Германия, Дания и, конечно же, США. Однако в последнее десятилетие мы видим, что в мировую гонку за передовую архитектурную мысль включилось ряд стран, ранее не участвующих в этом процессе. За последние годы Китай стал одной из стран, где начали возникать новаторские и острые поиски в дизайне и архитектуре. В поле зрения критиков попали ряд восходящих звезд архитектуры — молодых, амбициозных и оригинальных. Одна из этих звезд — архитектор из Китая Ма Яньсонг, основатель всемирно известной архитектурной студии MAD.

Ставя задачу обобщить основные принципы и подходы Ма Янсонга, мы хотели выяснить, какова природа уникальности и значимости приемов в архитектурной студии MAD. Выяснить, настолько сильное влияние оказала европейская художественная культура на архитектурные поиски Ма Янсонга и насколько можно считать его архитектуру отражением национальных традиций.

Ма Яньсонг, родившийся в Пекине в 1975 году, стал первым китайским архитектором, выигравшим крупный архитектурный конкурс и за рубежом. Ма Яньсонг окончил Йельский университет в США со степенью магистра архитектуры. После окончания учебы он работал с Питером Айзенманом и Захой Хадид. Творческие стили двух мастеров, их экспериментальные поиски и идеология архитектуры в значительной степени предопределили архитектурное творчество Ма Яньсонга.

Многие архитектурные объекты архитектурной мастерской MAD имеют много схожего с бионическими формами, но за этими формами лежит большая работа по вписыванию архитектуры в среду, адаптацию архитектурной концепции под существующую архитектурную ситуацию.

Для Ма Яньсонга крайне важно переосмысление архитектурной формы с точки зрения всей палитры культурных смыслов и исторических традиций, столь богатых в Китае. Его философия имеет сильные корни в культурных идеях и отсылках, которые отдают дань уважения культурной среде, в которой они находятся. Ма Яньсонг утверждает:

«В Китае, когда вы смотрите на традиционные картины, вы видите не совсем то, что художник видит на реальных пейзажах. В них есть это личное ощущение. Я думаю, что природная стихия в картинах отражает дух творца, человека. Традиционные китайские художники, глядя на природу, хотят использовать рисунок, чтобы отразить собственное воображение, свой собственный дух или собственное понимание своей жизни. Итак, природа приобретает очень сильное культурное или даже духовное значение». [1]

Это идеология выражается в футуристическом проекте Ма Яньсонга «Шаньшуй Сити». Название произошло от термина «Шань-шуй» (кит. 山水 lit. «гора-вода»). Это понятие описывает традиционные китайские пейзажные композиции с изображением гор и воды. Для рисунка используются минеральные краски или черная тушь. Изображения сопровождаются каллиграфическими надписями. Рисунки воспроизводят в условной стилизованной графике природные мотивы, олицетворяющие взаимодействие человека с природой, их можно рассматривать не как подражательное воспроизведение природы, но как фиксации мысли в графическом виде [2].

Грандиозный футуристический проект был презентован в 2013 году во внутреннем дворе династии Цин в У Хао в Пекине в виде серии макетов и произведений искусства, распределенных среди зелени по древнему двору. Несмотря на то, что концепция в целом была футуристической, она оказала большое влияние на творчество Ма Яньсонга и была реализована в некоторых постройках архитектора, например, в комплексе Чаоян Парк Плаза в Пекине. Небоскребы комплекса очень напоминают условную графику на исторических свитках в виде рельефных складок, ассоциирующихся с горными массивами.

Другой проект «Горная деревня Хуаншань» также является выражением экологической философии Ма Яньсонга. Здесь замысел архитектора состоял в том, чтобы архитектура визуально соединилась с природой: каждое из зданий, построенных с учетом местной топографии, различается по высоте и внешнему виду и воспроизводит природные очертания гор, превращенных в серию горизонтальных террас, наложенных друг на друга.

Архитектор признает первостепенность традиционных консервативных подходов и в технологиях создания новых проектов, хотя и не отрицает современных технологий в творчестве. В одном из своих интервью он указывает: «Я использую параметрические инструменты для разработки своих проектов, но никогда не использую их для разработки концепции. Обычно я начинаю с наброска, это очень традиционный способ. Я думаю, что наброски очень важны — это более тесное, прямое отношение к тому, что вы чувствуете, что вы

чувствуете по поводу места или здания» [1]. Таким образом, можно констатировать, что параметрический метод проектирования — всего лишь вспомогательный инструмент для Ма Яньсонга. Акцент в работе автором сознательно ставится выражение эмоций, художественного образа.

Внимательное изучение проектов Ма Яньсонга указывает на значительное влияние и европейской культуры. Личное сотрудничество с Айзенманом и Захой Хадид оказали значительное влияние на работу китайского архитектора.

Анализируя сущность архитектурных концептов Ма Яньсонга, можно увидеть, что во многих случаях само пространство в этой архитектуре представляет глиноподобный материал, из которого создается свободная субстанция, заставляющая человека погрузиться в некий «нереальный» мир.

Такое пространство можно увидеть в одном из известных архитектурных шедевров Ма Яньсонга — библиотеки Cloudscape of Haikou. Название в переводе означает «облачный пейзаж» и представляет собой отлитую из бесшовного белого бетона структуру на побережье китайского острова Хайнань.

Источником для вдохновения явилась не сколько природная форма, сколько переосмысление отвлеченных законов природы. Кажется, что архитектор хотел выразить новое физическое измерение, неоткрытое ранее. Ма Яньсонг говорит, что дизайн библиотеки был вдохновлен теоретической концепцией червоточин Альберта Эйнштейна.

По замыслу архитектора, он хотел создать философскую интерпретацию червоточин, которые прорезают пространство и время, чтобы соединить две точки во вселенной. Библиотеки и книги, которые они хранят, как объясняет автор проекта, являются каналами, по которым читатели переносятся в новый мир: «Концепция червоточины навевает мысли о потустороннем. Люди должны путешествовать в далекие места, когда они читают книгу» [3], — говорит он.

Схожий подход свободы в формообразования можно наблюдать во многих работах Захи Хадид, например, в центре Гейдара Алиева в Баку. Текучая, свободная форма, так же как и в библиотеки китайского архитектора, имитирует природную органическую форму, свободную от обременений строгих архитектурных построений модернизма.

Такой подход навеян увлечениями современном искусством в первые годы своей практики с Захой Хадид, когда оба архитектора находили вдохновение в творчестве художников Аниша Капура и Олафура Элиассона. Отмеченные художники выступают в проектах, где границы искусства стираются. Олафур Элиассон, борясь с пассивным характером традиционного восприятия искусства, побуждает

зрителя к активному участию. В своих произведениях он стремится переосмыслить природные явления, искусство и науку. Одна из самых известных работ датского художника — проект новой штаб-квартиры компании Kirk Kapital, в которой он выступает в роли архитектора. Анализ архитектурных экспериментов Элиассона позволяет сделать выводы, что в основе архитектурной, как и скульптурной формы произведения лежит переосмысление абстрактных качеств пространства, света и освещенности, природы, движения. Схожие подходы в архитектуре можно наблюдать и у Захи Хадид, и у Ма Яньсонга.

В работах Ма Яньсонга отражаются современные художественные тенденции, проявляющиеся в разных сферах изобразительного искусства. Проекты китайского архитектора можно рассматривать в контексте развития бионического направления архитектуры в новейшей интерпретации современности. Этот плавный и смелый архитектурный язык, ориентированный на эмоциональное восприятие зрителем, демонстрирует активный деструктивный жест, связанный с интерпретацией идей, вдохновленной живой природой.

Вместе с тем обращение к традициям насыщает архитектуру MAD глубоким культурным смыслом. Эту архитектуру можно рассматривать не просто как реплику европейского или американского деконструктивизма, а как образец острой и актуальной современной экологической архитектуры, отражающей национальные особенности национальной культуры Китая, нацеленной на решение проблем по улучшению жилой среды.

Список литературы:

1. Амелия Тейлор-Хохберг. Новая природа: интервью с Ма Яньсонг из MAD Architecture. — URL: https://archinect.com/features/article/100175622/a-new-nature-interview-with-ma-yansong-of-mad-architecture (дата обращения 28.02.2022).

2. Злобина А.Н. Шань-шуй. — URL: https://upload.pgu.ru/iblock/792/Pages-from-CHast-11_130-sht_44.pdf (дата обращения 28.02.2022).

3. Элейн Яу. Китайский архитектор Ма Яньсун ставит перед собой задачу изменить городскую жизнь, сделав города более зелеными и ориентированными на человека. — URL: https://www.scmp.com/lifestyle/arts-culture/article/3133326/chinese-architect-ma-yansong-mission-transform-urban-living (дата обращения 28.02.2022).

4. Цинь Чжипэн. Исследование развития и создания деконструктивистской архитектуры в Китае. — Юго-Восточный университет, 2016. 秦志鹏，《中国解构主义建筑发展与创作研究》**[D]** 东南大学，**2016.**

5. Лю Хун. Исследование взаимодействия между воспринимаемым искусством инсталляции и архитектурным пространством. – Юго-Восточный университет, 2019. 刘红，《感知装置艺术与建筑空间互动研究》**[D]** 东南大学，**2019.**

6. Хао Шугуан. Исследование современной китайской архитектурной мысли. — Юго-восточный университет, 2006. 张钦南. 建构主义、结构主义与解构主义》世界建筑 **[J], 1989.**

ЦЗИН ЛИНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

А.С. БУРОВА
Сотрудник музея традиционного искусства народов мира «Традарт»

Е.А. ЛАВРЕНТЬЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова

JING LIN
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

A.S. BUROVA
Employee of the Museum of Traditional Art of the Peoples of the World «Tradart»

E.A. LAVRENTIEVA
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Communicative Design of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР В КНИГАХ ДЛЯ ДЕТЕЙ В РАБОТАХ ХУДОЖНИКОВ КИТАЯ И РОССИИ

THE OBJECT WORLD IN CHILDREN'S BOOKS IN THE WORKS OF CHINESE AND RUSSIAN ARTISTS

Авторы анализируют сложение жанра детских иллюстрированных изданий, посвященных визуальному рассказу о ремеслах,

различным производствам и устройству вещей. Сравниваются российские (производственная книга 1920-х годов) и китайские традиции (ремесло) в создании познавательных книг для детей.
Ключевые слова: книжки-картинки для детей, производственная книга, ремесло, бытовая среда жизни в иллюстрациях детских книг.

The authors analyze the formation of the genre of children's illustrated publications dedicated to the visual story of crafts, various types of production and the arrangement of things. Russian (production book of the 1920s) and Chinese traditions (craft) are compared in creating educational books for children.
Keywords: picture books for children, production book, craft, everyday living environment in children's book illustrations.

Среди различных жанров иллюстрированных книг для детей дидактические издания, посвященные рассказу об истории материальной культуры, занимают отдельное место. С одной стороны, мы встречаем среди них альбомы с изображением историй кораблей, одежды, рыцарских доспехов, видов транспорта. Это своего рода введение в музейную историю предметного мира. С другой — существует целый пласт книг с авторскими иллюстрациями, рассказами о ремеслах и профессиях. Подобные книги можно считать зеркалом быта и повседневности, зеркалом технологий и научных открытий. У подобных книг есть свои законы жанра, принципы построения, способы визуального рассказа.

В таких книгах юному читателю нередко предлагается овладеть профессиональными (ремесленными) навыками, пусть и в игровой форме. К ним можно отнести производственные книжки-картинки 1920–1930-х гг., которые можно определить как некую особую форму мастер-класса, где освоение технологии производства (фабричного или ремесленного) происходит через рассказ о действии, а иногда и через серию упражнений с доступными материалами, позволяющими создать имитацию рабочего процесса.

В поле зрения советской книжки-картинки 1920–1930-х лежит технологический процесс и постреволюционная материальная культура — печать газеты, техническая и промышленная революция, урбанизация, а также производство вещей — одежды, посуды, мебели. Например, художница Евгения Эвенбах [1] создавала свои истории на основе провинциальной жизни Великого Новгорода, зарисовывая городскую среду (площадь, рынок), вывески и ремесленные подробности лавок, где трудились сапожник, столяр, портной. «Новгород стал фундаментом моего творчества, — писала она. — И здесь родились мои детские книги. Я не иллюстрировала, а брала жизнь и давала её в цветных рисунках, к которым советские писатели писали тексты» [2]. Так, в 1926 году появились книги с ее иллюстрациями:

«Рынок» (с текстом Е. Шварца), «Ситец» и «Кожа» (с текстами М. Ильина) и «Стол» (с текстом Б. Житкова).

Мы рассматриваем книжку-картинку как зеркало повседневности, как отражение традиционной ремесленной и профессиональной культуры, и в этом контексте особый интерес представляют лубочные картинки, имеющие отношение к производству вещей, быту и культуре повседневности, как своего рода начальная точка в истории познавательной детской книги, то, что предвосхищает опыт 1920-х. И книги Евгении Эвенбах становятся весьма показательными в этом плане, объединяя две традиции — ярмарочной, лубочной культуры и культуры постреволюционной, возвеличивающей труд, ремесло, создавшей особую «поэтику труда».

В русском языке значение слова «картина» изменилось с течением времени. Дореволюционная Россия вкладывала в него не только значение, схожее со словом «изображение», но и значение, близкое к словам «действие», «сюжет». Понятие «картина» изначально несло в себе две формы информации — визуальную и событийную, форму изображения и форму рассказа. Театральная постановка могла быть представлена в «серии картин», а спрашивая о запомнившихся событиях, можно было поинтересоваться «какие картины всплывают в памяти». Одним словом, это было изначальное единство информации, получившее вполне традиционную форму «картины» — картины как рисунка и картины как события, действия.

В русской традиции примеры лубочных картинок, запечатлевших ремесленный процесс, сопряжены с пословицами, поговорками, нравоучениями и часто становятся дополнительным подтекстом сюжета (лубок с изображением истории о портном, где мы видим процесс работы и «интерьер ателье»; мужик, плетущий лапти; торговец с коробом).

В России лубочные картинки появились при Петре I и технологически стали копией печатных процессов, известных к тому моменту в Европе, а много ранее и в Китае. Суть лубочной картинки во всех ее национальных вариантах одна — она преподносит историю через иллюстрацию. Анекдот, небывальщина, фольклор, исторический факт, напутствие, мораль и предостережение преподносятся в формате картинки. Более того, в Европе и России существовало понятие «лубочная книга», когда та же печатная техника (ксилография) использовалась для создания доступных популярно-массовых многостраничных «изданий». Таким образом можно было ввести большее количество иллюстраций, снабжая изображения несколькими строчками, вырезанными на этой же деревянной доске.

В истории русской и европейской книги сложилось целое понятие — «лицевая книга», то есть «книга в лицах», основанная преимущественно (или полностью) на визуальном повествовании. В Германии

ввели понятие «блоковая книга» [3] (книга, отпечатанная с деревянных досок), листы запечатывались только с одной стороны и склеивались между собой пустыми сторонами. В России лубочные книги печатали клеймами (по принципу буклета, располагая одну «страничку» за другой и предполагая, что владелец сможет сам сфальцевать лист). Если такую книгу сшивали и разрезали на отдельные странички, то бережно использовали пустые оборотные страницы — приклеивали на них подходящие по смыслу лубочные картинки, приобретенные отдельно. Есть в истории лубочной книги и особый пример — лицевая Библия Василия Кореня, представляющая собой собрание картинок из 36 листов, отсылающих к ключевым сценам Библейской истории.. Сама по себе традиция лицевых Библий, сюжеты, «раскадровка», сценарий во многом связана с канонами храмовых росписей, где сакральное пространство уподоблялось «книге книг», фактически становилось серией «проекций» Библейского и Евангельского текста на стены церкви.

На основе опыта создания лубочной книги и лицевой книги мы можем говорить о сложении принципов, которые легли в основу жанра детской книжки-картинки. И главенствующим принципом становится именно традиция пересказа текста посредством изображений. Сформировалась культура «чтения» изображений, понимания того, что картинка является носителем текста, привычка воспринимать рисунок как рассказ.

Производственная книжка-картинка — следующий этап развития системы визуального повествования, где оттачивается именно последовательность действий, поэтапное изображение процесса. Она использует простой и лаконичный язык плаката (или язык вывески, как отмечала Евгения Эвенбах), ясно и бойко предъявляя тему. Развороты первых изданий «Багажа» Владимира Лебедева, его книга «Цирк», «Откуда посуда» и «Как люди ездят» Галины и Ольги Чичаговых, «Кожа» и «Ситец» Евгении Эвенбах напоминают серию листовок, «громких» и предельно внятных, открытых сообщений.

К слову, лубочная картинка, печать с деревянных досок, это еще и своеобразный прообраз прессы, средство печатной коммуникации. Этот момент характерен как для России, где на определенных листах мы видим строки «приложение к газете Ведомости», так и для Японии, и Китая. Событие, призыв, нравоучительная история, факт повседневности обретали форму «картинки», текст оставался за кадром или присутствовал в качестве краткой подписи. Что подтверждает, что традиционные виды графической коммуникации (плакат, книга, газета) сформировались в недрах народной картинки.

В китайской традиции «няньхуа», «новогодняя картина», лубок — это, прежде всего, пожелание благочестия, визуализированное через

определенный символ. Но тем не менее существует и ряд сюжетов, отсылающих именно к историям — иллюстрации китайских легенд (а впоследствии романов и повестей) и «театральные» няньхуа, призванные запечатлеть наиболее эффектные и узнаваемые сцены постановки. Во времена династии Цин театральный лубок стал отдельным жанром. Мастерски срежиссированные театральные сцены, выразительные жесты актеров, каждый из которых нес в себе определенный смысл, являлись готовыми композиционными решениями для народных картин. Оставалось лишь перенести их на бумагу, и красочная, нарядная картина-иллюстрация любимых народом сюжетов романов и легенд была готова.

XIX и XX века вносят свои коррективы, расширяя спектр сюжетов. В конце династии Цинь возникают лубки, рассказывающие о технических новшествах, наблюдать которые вживую многие люди не могли. На картине со сценой отправления поезда мы видим, как мастер, стараясь не упустить детали, изображает паровоз с вагонами, наполненными пассажирами. Он старательно показывает, насколько это позволяет прием уплощения и используемая им параллельная перспектива, как колеса катятся по рельсам, мы видим здание вокзала с часами, которые в то время было очень модно изображать. Вывеска набрана латинскими буквами, но это не название, а имитация «европейского» текста. В вечернее время улица освещается высокими газовыми фонарями. Всё это — невиданные чудеса техники, привезенные иностранцами, которым дивились крестьяне, разглядывая лубки.

Весьма любопытны и сюжеты, которые можно отнести к жанру агитплаката. Это серия картин, относящаяся предположительно к середине XX века, напечатанная с досок, изготовленных мастерами разного уровня художественной подготовки. Сюжеты картин представляют собой классический соцреализм: веселая работница моет трактор; крестьяне, вооружившись вилами и лопатами, идут сражаться с врагами; Мао Цзэдун в окружении деревенской ребятни и т. п. Ряд картин выполнен мастерами, которые обладали навыками реалистичного изображения фигур и предметов. Другие же, по-видимому, — народными художниками. Так, например, картина, восхваляющая внедрение новых технологий в сельское хозяйство, создана под впечатлением реалистических западных плакатов (попытка передачи фигур в ракурсе), но с использованием изобразительных приемов, свойственных лубочному жанру: изменены пропорции человеческих фигур, отсутствуют масштаб и перспектива.

Во второй половине XX века в деревне Янцзябу (провинция Шаньдун) появляются так называемые «новые няньхуа» — картинки, интерпретирующие на современный манер традиционные благопожелательные сцены, листы, фиксирующие занятия, процесс, наследие

традиционной ремесленной культуры Китая. Расположенная на северо-востоке Китая, провинция Шаньдун славится своими народными промыслами. На ее территории находятся центры производства народного прикладного искусства — глиняной, деревянной и тряпичной игрушки, воздушных змеев, вырезки из бумаги, а также и лубочных картин. В Своде ксилографических новогодних картин, в томе «Янцзябу» говорится о том, что искусство изготовления народных картин было привезено в эти места в XIV веке (предположительно в 1370 г.) из провинции Сычуань неким книгопечатником по фамилии Ян, который поселился недалеко от Янцзябу в местечке Сядянь и наладил там печатное производство.

Сегодня наиболее известным центром производства народного искусства является печатня Туншуньдэ. Ее прославленный мастер по имени Ян Лошу (1927 г. р.) является одним из 226 людей, носящих звание Хранителя наследия нематериальной культуры Китая. В его мастерской трудятся восемь работников, пятеро из которых — дети мастера Яна. В семье Яна Лошу выпускаются ксилографы с сюжетами известных китайских романов и повестей: «Путешествие на Запад», «Троецарствие», «Сон в красном тереме», «Речные заводи» и т.д.

Здесь также печатаются сборники-ксилографы с уменьшенными копиями самых популярных картин, снабженные текстами-описаниями. Среди лубков, выпущенных отдельными листами, встречаются как авторские, нарисованные и выгравированные самим мастером Яном, так и копии со старых досок.

В истории становления китайской детской книжки-картинки XX века важную роль сыграл Фэн Цзыкай (1898–1975), художник, писатель и педагог. Именно он ввел в китайскую иллюстрацию понятие комикса и стал публиковать в периодических изданиях серии картинок, в которых рассказывались истории из жизни различных персонажей. Тот же стиль он адаптировал и к детской книжной продукции. Большую известность ему принесла книжка «Портреты детей», впервые выпущенная в 1931 году. По сути, это серия «картин», сюжетов, рассказывающих о детских играх, о знакомстве с окружающим миром. В основе графики — линейный рисунок кистью, виртуозный, как и любое произведение художника и каллиграфа восточной школы.

Тип графики технически не перекликается с няньхуа, но простота рисунка, ясность и утилитарность сюжета дают право поставить работы Фэн Цзыкая в один ряд с «новогодней картиной», особенно позднего времени. Возможно, идея комикса была как раз и позаимствована им в культуре няньхуа, в сюжетах, которые становились иллюстрациями романов и повестей. Напомним, что и в русской лубочной культуре существовала подобная практика — покупая лист с изображением на ярмарке, человек покупал именно историю, которая оказывалась «спрятана» за изображением. И героями лубочных картинок становились герои «мыльных опер» XVIII века, за которыми, как шлейф, тянулось бесконечная череда событий.

Все книги Фэн Цзыкая — это удивительный срез культуры повседневности. Здесь есть всё — от предметно-бытовой среды, семейного уклада и игр до профессиональных занятий взрослых, ведения сельского домашнего хозяйства. Сюжеты точны, буквально уподоблены иероглифам по своей насыщенности и графическому совершенству, отточенности.

Автором большинства современных книг для детей («Мастерская голубых цветов», «Маленькие зеленые цветы», «Ботинки маленького тигра», «Запуск воздушного змея», «Тигровая шляпа», «Экскурсия по саду», «Тень дедушки» и многих других) является признанная китайская писательница Бао Донгни [4]. Среди ее сюжетов, призванных сохранить ремесленные традиции и передать информацию о них следующим поколениям, рассказ о воздушном змее, искусстве росписи и обжига фарфора, окрашивании ткани в голубой цвет. Последняя книга представляется наиболее интересной (автор иллюстраций Хуан Чжи [5]), поскольку дает возможность провести некое сопоставление, обозначить преемственность между опытом советской производственной книжки-картинки (речь идет о проекте Евгении Эвенбах «Ситец») и современной познавательной книжкой-картинкой.

«Во всех своих книгах с картинками я не использую специально особые национальные символы, — говорит Бао Донгни в одном из интервью. — Оригинальность повествования состоит не в том, чтобы поместить в книгу все элементы национальной культуры, а в том, чтобы в сюжете истории присутствовали уникальные подробности жизни, быта, ремесла» [6].

Книга Бао Донгни «Мастерская голубых цветов» — история о технологии, которая в западных странах известна как батик (окрашивание тонких тканей, преимущественно шелка с применением воска). Китайцы же использовали шелк, шерсть, чистый хлопок или же хлопок в сочетании со льном. Также в китайской традиции не менее важной деталью был и остается цвет «китайский индиго».

В глазах носителей западной культуры Китай — это прежде всего красный цвет, цвет флага КНР и бумажного дракона. Но в национальной палитре есть место и карамельно-желтому — цвету императора и цвету крыш Запретного города в Пекине, нежно-розовому — цвету распустившегося лотоса. А есть еще и густой, насыщенный цвет, без которого сложно себе представить китайскую культуру. Темно-синий. Его вы увидите на халате ученого-книжника, это цвет росписи китайской керамики, а также традиционный цвет узоров на китайской ткани.

Ткань с сине-белыми узорами издавна была широко распространена в повседневном обиходе китайцев, особенно на юге, а сейчас является своего рода визитной карточкой и особым маркёром китайского народного аутентичного стиля. Традиционно такую ткань ткали из хлопка, а окрашивали темно-синим пигментом, получаемым из растений так называемого китайского индиго (Polygonum tinctorium) при помощи трафаретного или узелкового крашения. Такая ткань до сих пор используется не только для одежды, но и для изготовления постельных принадлежностей, занавесок, скатертей и других текстильных предметов домашнего обихода.

Существует несколько регионов, где сине-белую узорчатую ткань изготавливают на протяжении уже многих столетий. Это сине-белые узоры из Наньтуна, техника узелкового крашения народности Бай и гуйчжоуский батик. Район Наньтун расположен на живописной равнине провинции Цзянсу, в дельте реки Янцзы. Климат этого региона очень подходит для выращивания хлопка. Примерно с XIV века здесь развивается текстильный промысел. В каждой семье имелись деревянные прялки и ткацкие станки.

Нанесение рисунка производится при помощи специальных картонных трафаретов, которые накладываются на ткань, а поверх наносится резерв, — паста из соевой муки и известкового порошка, — не дающий ткани окрашиваться синим пигментом. После того, как предполагаемый белый узор резервом полностью нанесен, ткань опускают в огромные чаны с красителем. Рецепт индиго в каждой семье хранится в секрете и передается от старших к младшим из поколения в поколение. Другой метод окрашивания ткани и создания узоров — это техника узелкового крашения народности Бай (город Дали в провинции Юньнань). Здесь для получения рисунка ткань перетягивалась и перематывалась нитками, образуя множество узелков, а также прошивалась разными типами декоративных стежков, в результате чего те участки, которые были сильно затянуты и замотаны нитками, при погружении в краску оставались белыми. И последний вариант получения сине-белых узоров носит название гуйчжоуский батик (именно о нем и идет речь в книжке «Мастерская голубых цветов»). У него есть более поэтичное название — «Восковой цветок Гуйчжоу».

Всего известно шесть видов узоров гуйчжоуского батика — бабочки, рыбы и птицы, вихрь, цветы и растения, солнце, излучающее свет, звездная гора и речной узор. Легенды о возникновении самой техники батика и узоров для росписи напрямую связаны с народностью мяо. В мифологии мяо мать-бабочка является прародительницей всего на свете, включая богов, призраков, людей, животных, растений и молний. На рисунках для ткани можно встретить множество видов бабочек — от реалистичных до абстрактных, но все они являются своего рода актом любви и поклонения предкам. В батике Гуйчжоу существует не только множество узоров с узнаваемым изображением растений, таких как цветы папоротника, сливы, персика, абрикоса и т.д., но и их абстрактные геометрические версии. Рисунок схематичен, он призван в знаковой форме отражать движения воды (зигзаг из ромбов) или образ города (квадрат, крест в центре означает улицу, а четыре малых квадрата в углах большого — башенки). Горизонтальные линии могут обозначать реки, а пространство между ними — поле.

Описание технологии производства рисунка, символики, легенды о возникновении батика необходимы для понимания глубины текста книги писательницы Бао Донгни. В ней несколько слоев информации — литературный сюжет, описывающий быт и жизненный уклад семьи, из поколения в поколение сохраняющей традиционное ремесло. «Инструкция» по созданию «ткани с голубыми цветами», которая деликатно и ненавязчиво «вшита» внутрь повествования (присутствует описание деталей ремесленного процесса, перечисление инструментов, последовательность этапов работы). Мифология, связанная с данным традиционным ремеслом — главная героиня, девочка Чинг Ар, поет песню, в которой мы слышим легенду о его появлении. Но есть и визуальный текст, доминирующий иллюстративный ряд, виртуозно выстроенный художницей Хуан Чжи.

Об орнаменте довольно часто говорят как об особом виде текста (в русском языке даже этимология слов «текст» и «текстиль» близка, мы часто употребляем и такое выражение, как «ткань текста»). Орнамент есть особая форма письменности, способ коммуникации, информация о родовых и национальных признаках, транслируемая в окружающее пространство посредством знаков и символов, которые могут нести как абстрактную природу, так и быть узнаваемыми изображениями людей, зверей, растений. И еще один тип текста в книге «Мастерская с голубыми цветами» — это текст орнаментальный, который создает неповторимую среду места, рассказывает параллельно свою историю. Он становится образно-графическим лейтмотивом книги — через паттерны с изображениями небесного барабана, рыб и птиц, цветов груши мы ощущаем и оцениваем действие, которое разворачивается на странице.

Хуан Чжи работает в технике акварели, но рисует предметы и части пейзажа так, будто это фрагменты рисунка для ткани (или «драпирует» поверхности земли, деревянного пола, горного склона в некую воображаемую ткань с характерным для них регулярным рисунком, фактурой). Здесь определенно следует вспомнить восточную традицию рисунка (Китай и Япония), где практически отсутствует свето-

теневая моделировка в классическом западном понимании, а выразительность изображения заключена в пятне и линии. Орнамент на одежде покрывает ее без учета объема фигуры человеческого тела.

Зрительный ряд книги есть четко организованная последовательность изображений, где ведущей линией повествования здесь, без сомнения, является иллюстрация. Каждый разворот (всего их четырнадцать) — это свое особое пространство, место действия. Герои переходят из одного пространства в другое и возвращаются обратно. Дом мы видим с разных ракурсов — в отдалении на холме, крупным планом и фрагментарно, заходим на террасу, в мастерскую. Но вместе с тем эти различные пространства (поле с травой, дающей цвет индиго, река, деревенская улица) являются еще и декорациями для каждого конкретного этапа создания батика. Хуан Чжи скрупулезно «перечисляет» все инструменты, необходимые для его производства. Они складываются в отдельные натюрморты на некоторых страницах или разложены на столе, на подоконнике мастерской.

И эти моменты четкая последовательность событий, передача этапов рабочего процесса, перечисление инструментария, безусловно, роднят проект Бао Догни и Хуан Чжи с опытом советской производственной книжки-картинки. Довольно часто в повествование вводится и герой-рассказчик, персонаж, через которого мы воспринимаем сюжет книги (например, Егор-монтер в одноименной книжке сестер Чичаговых). Он необходим в таких книгах как своеобразный экскурсовод, проводник в незнакомую область. И у Бао Догни таким проводником становится девочка Чинг Ар, которая растет и осваивает мастерство на наших глазах, мы узнаем об истории семьи через нее, обучаясь ремеслу, она обучает ему и нас.

Близость к объектам традиционной ремесленной культуры, включение их в предметную среду, внедрение их в жизнь человека на самом раннем этапе создает правильное пространство для развития, для взросления. Еще не зная тонкостей технологии, ребенок привыкает к вещам, имеющим историю, оставившим след в национальной культуре. С одной стороны, изделия такого плана — это сувенирная продукция, которая позволяет транслировать информацию о ремесле и за пределы страны (на последнем развороте книги Хуан Чжи нарисовала людей с разным цветом кожи, с характерными этническими признаками, у каждого из них в руках один из предметов, сшитый из голубой ткани с характерными узорами) и реальный способ поддержки ремесленной индустрии. Но одновременно — возможность, позволяющая непрерывно продолжать историю традиционной культуры, включая такие вещи в визуальную среду, придавая им характер носителей памяти, информационных кодов, которые должны сохраняться и быть частью коммуникационного пространства.

В начале нынешнего века в Поднебесной стартовал издательский проект по сохранению нематериального культурного наследия Китая посредством детской книжки-картинки. Речь идет, прежде всего, о ремесленной культуре, которая наиболее уязвима, поскольку держится на многих факторах — исторической, человеческой памяти и материально-технологических нюансах. Место, люди, среда играют роль множества деталей, которые в совокупности создают традицию ремесленного производства.

Данную серию книг можно считать развитием практики советской производственной книжки-картинки, а также продолжением традиций няньхуа (особенно поздних сюжетов, включающих урбанистическую, техногенную, ремесленную, бытовую тематику). Мы не можем говорить о точном заимствовании авангардного языка 1920–1930-х годов или о повсеместном обращении к специфике народной картины (хотя такие образцы и имеют место), но можем наблюдать «производственную» тематику сюжета и идею визуального сценария, «раскадровки» процесса, «упаковки» сюжета в ряд изображений, призванных «звучать» и «сообщать» наравне с текстом, быть свидетелями события (фактов, имеющих безусловную ценность для истории культуры).

Примечания:

1. Эвенбах Евгения Константиновна (1889–1981), советский художник и автор детских книг, родилась в г. Кременчуг. **В 1910** году — учеба в Обществе поощрения художеств у **Н. Рериха. 1918–1921** — учеба в Петроградских Государственных свободных художественных мастерских у **В. Шухаева. 1921–1923** — учеба в Ленинградском высшем художественно-техническом институте (мастерская **К.С. Петрова-Водкина). В 1920-х** работала в **Детгизе** у **В. Лебедева. Собирала** материалы по истории и культуре народов Дальнего Востока. **В 1948–1952** преподавала в **ЛГПИ. Член Союза художников СССР.**

2. https://fantlab.ru/art**9620** (дата обращения **15.02.2021**).

3. Philipp B. Meggs. The German Illustrated Book. A History of Graphic Design, 3rd ed. NY, 1998. P. 71.

4. Бао Донгни родилась в **1961** году в **Пекине.** Является членом Ассоциации китайских писателей, автором детской литературы и старшим редакционным рецензентом. **В 1997** году получила степень магистра по современной и новейшей литературе факультете китайского языка Пекинского педагогического университета. **В** настоящее время — главный редактор и журнала «Брак и семья» в **Пекине.**

5. Хуан Чжи окончила **Академию** изящных искусств **Университета Циньхуа. С 2008** года иллюстрирует детские книги. **Победитель** национальных и международных конкурсов, участник выставок детской книжной иллюстрации в рамках **Франкфуртской** книжной ярмарки, ярмарки в **Болонье,** участник **BIB** в **Братиславе.**

6. https://m.v.qq.com/play.html?ptag=v_qq_com%**23**v.play.adaptor%**233**&vid=s**3207**nzkv**4**z (дата обращения: **15.02.2021**). https://m.v.qq.com/z/msite/play-short/index.html?cid=&vid=y**3226**h**7**p**5**ei&qqVersion=**0** (дата обращения: **15.02.2021**).

ЧЖАО ЛИЛЭ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

ZHAO LILE
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

НОВОГОДНИЕ КСИЛОГРАФИЧЕСКИЕ КАРТИНКИ ПОСЁЛКА ЧЖУСЯНЬ: ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

NEW YEAR WOODCUT PICTURES OF ZHUXIAN VILLAGE: TECHNICAL, TECHNOLOGICAL AND ARTISTIC FEATURES

Статья посвящена исследованию новогодних ксилографических картинок поселка Чжусянь с точки зрения технико-технологических особенностей, определивших и использовавшиеся мастерами художественные эффекты. Анализируются предпосылки становления Чжусяня как центра развития новогодних ксилографических гравюр, появление и установление китайских новогодних праздников, излагает важные составляющие древнекитайских новогодних верований, их зарождение и укрепление. Рассматривая вопросы политико-экономической, историко-культурной ситуации и технического развития, автор дает объяснение, почему поселок Чжусянь стал истоком китайской новогодней ксилографии.
Ключевые слова: новогодние ксилографические картинки, поселок Чжусянь, художественный промысел, китайская ксилография.

The article is devoted to the study of New Year's woodcut pictures of the Zhusyan village from the point of view of technical and technological features that determined the artistic effects used by the craftsmen. The author analyzes the prerequisites for the formation of Zhuxian as a center for the development of New Year's woodcut prints, the emergence and establishment of Chinese New Year holidays, outlines the important components of ancient Chinese New Year's beliefs, their origin and strengthening. Considering the issues of the political-economic, historical-cultural situation and technical development, the author explains why the Zhusyan settlement became the source of the Chinese New Year's woodcut.
Keywords: New Year woodcuts, Zhuxian Town, art craft, Chinese woodcuts.

Источники происхождения новогодних ксилографических картинок центра Чжусянь

Столица китайской империи Северная Сун (960–1127) город Кайфэн являлся одним из наиболее развитых и богатых городов Китая. Основной причиной его ускоренного развития являлась политика руководства государства, направленная на подавление стремления к войнам с соседями, активное развитие культуры и ослабление некоторых налоговых повинностей, что принесло гармонию и вызвало экономическое развитие общества того времени. Подобные экономические преобразования вызвали рост торговли, повышение уровня доходов крестьян, а также позволили государству отказаться от прежней экономической модели, основанной на животноводстве и земледелии. Все это значительно повысило благосостояние граждан и богатство государства. Даже крестьяне стали жить заметно лучше. Помимо этого, в данный период существенное развитие получила культура и искусство, которые находились под покровительством императоров династии Сун. При дворе сформировалась особая атмосфера, в которой искусству и культуре уделялось большое внимание. Все вышеперечисленные аспекты создали необходимые условия для появления возможности у обычных граждан Китая того времени приобретать новогодние ксилографические картинки.

Бумага является основным материалом-носителем в китайской традиционной ксилографии. Изобретение технологии изготовления бумаги произошло в эпоху Западной Хань (202 г. до н.э. – 9 г. н.э.), которая была преобразована уже в эпоху Восточной Хань (25–220 гг. н.э.) и достигла значительного развития в период династии Сун (960–1127). В данный период развитие технологии изготовления бумаги, доступность необходимых материалов позволили существенно снизить стоимость бумаги. По этим причинам новогодние ксилографические картинки стали доступными и получили широкое распространение среди жителей Китая. Разработанная в эпоху династии Тан (618–907) технология ксилографического книгопечатания прошла длительный путь развития. Во время эпохи Сун искусство графики стало более совершенным, предоставив значительную техническую и материальную поддержку для развития новогодних ксилографических картин няньхуа.

Поселок Чжусянь расположен в 45 км к югу от территории города Кайфэн. Поскольку исторически данный поселок был расположен близко к центру политической, экономической и культурной жизни государства, ксилографические картины естественным образом получили здесь широкое развитие в эпоху династии Сун. Позже в эпоху династий Юань (1271–1368) и Мин (1368–1644) известный китайский гидротехник Цзя Лу внес значительный вклад в управление водными ресурсами страны, что привело к торговому и экономическому процветанию поселка Чжусянь и он стал одним из наиболее развитых и известных в Китае, славившихся своими ремеслами, например, наравне с такими центрами ремесла как Ханькоу в провинции Хубэй, Цзиндэчжэнь в провинции Цзянси, а также Фошань в провинции Гуандун.

Традиция изготовления народных картин города Кайфэн и поселка Чжуцзянь обладает богатой историей. Среди имеющихся на текущий момент письменных источников наиболее ранним документом, в котором упоминаются данные картины являются «Записи прекрасных снов о Восточной столице», написанные Мэн Юаньлао. В частности, автор данного произведения пишет: «В городе Кайфэн в преддверии Нового года все рынки заполнены различными праздничными изделиями, такими как изображения духов-защитников мэн-шэнь, изображения бога-защитника Чжун Куй, персиковые доски, персиковые талисманы, праздничные изображения ослов и оленей … Снаружи от ворот Чжу-цюэ и к западу от моста Чжоуцяо расположена фруктовая аллея, где продается множество различных картин на бумаге. Их продавцы размещают свои товары в бесчисленном количестве палаток и магазинов… Перед зданием, построенным в честь императора Сюаньдэ рядом с улицей Сида расположен трактир и лавка Лянцзячжуцзы, где продавались праздничные бумажные картины, широко распространенные в то время… Там же продавались различные буддийские изделия, такие как ритуальные благовония, статуэтки будды, а также буддийские иконы, которые пользовались широкой популярностью у народа» [1, с. 19]. Таким образом, в период династии Сун в городе Кайфэн во время празднования китайского Нового года (Праздника весны — Чуньцзе) многие семьи покупали различные картины с изображением духов-защитников и некоторых божеств, которые вывешивали на дверях или приклеивали на стены домов. Это сформировало новогоднюю традицию в китайском обществе, что, в свою очередь, способствовало повышению духовного и культурного развития китайского общества, поскольку значительная часть населения могла, покупая новогодние гравюры, приобщиться к искусству.

Техника изготовления и художественные особенности картин няньхуа центра Чжусянь

Процесс изготовления новогодних картин в поселке Чжусянь делится на четыре этапа: создание макета рисунка, подготовка ксилографической печатной формы, подготовка краски и печать. На первом этапе (создании макета рисунка) сначала требуется определение размера необходимого изображения. Поскольку место размещение будущих картин няньхуа и заложенное содержание рисунка отличаются, мастер, подготавливающий деревянную доску, должен самостоятельно подобрать требующийся размер и внутренние габариты изображения в зависимости от конкретных обстоятельств и целей (рис.1). При подготовке эскиза рисунка мастер должен выполнить две задачи – осуществить гравировку и печать. Линия на доске должна быть точной, в то время как цветовая композиция не должна быть слишком сложной. Обычно для создания подобных эскизов применяются пять цветов: красный, желтый, черный, зеленый, бирюзовый (или фиолетовый). Для упрощения процесса печати каждый отдельный цветовой блок не должен быть слишком громоздким, поскольку при работе с большими цветовыми блоками цвет, нанесенный на поверхность эскиза, может быть неровным. При этом цветовые блоки должны располагаться близко относительно друг друга, поскольку в противном случае бумага, на которую наносится печать может провалиться, что приведет излишнему загрязнению краской на других участках рисунка.



Рис. 1. Лю Хай играет с Золотой Жабой. Произведено галереей «Старый магазин». «Линейная версия», вырезанная из грушевого дерева. Гравировка с помощью разделочных ножей разного размера. Частная коллекция, 21х16 см.

Новогодние картины няньхуа, изготавливаемые в поселке Чжусянь в основном всегда носили народный характер. По этой причине многие персонажи изображались в простой и гипертрофированной форме, с увеличенными пропорциями тела, а также широкими линиями. Можно сравнить их с изображениями няньхуа, изготовленными в поселке Янлюцин, который расположен рядом с городом Тяньцзинь. У данных картин близкое содержание — наиболее распространенные в новогодних гравюрах образы мень-шень. Подобные изображения служили в качестве оберега от злых духов и демонов, не позволяя им входить на территорию жилища или двора, расположенного перед самой постройкой. По этой причине ксилографические изображения духов Мэнь-Шэнь являются одними из наиболее иконических и узнаваемых.



Рис. 2. Мэнь-шэнь — «Цинь Цюн». Новогодняя картина из поселка Чжусянь (слева) и новогодняя картина из поселка Янлюцин (справа). Изображение для сравнительного анализа

Для более точного определения отличий двух изображений из Чжусянь и Янлюцин, нам потребовалось применить компьютерную программу для сопоставления изображений (рис. 2), за счет которой удалось выровнять масштаб изображений на один уровень, а также провести горизонтальные линии для проверки пропорций. Зелеными линиями были обозначены верхние и нижние границы изображений. Сопоставив изображения, мы можем обратить внимание на то, что у двух картин полностью совпадают пропорции относительно роста изображенных персонажей. Помимо этого, в ходе анализа двух гравюр мы провели дополнительные красные горизонтальные линии, проходящие вдоль голов и подбородков персонажей, при сопоставлении которых было обнаружено, что голова у персонажа картины няньхуа из поселка Чжусянь больше, чем гравюры, изготовленной в поселке Янлюцин. Иными словами, в гравюре из поселка Чжусянь использованы более преувеличенные масштаб и пропорции.

Продолжая более детальный анализ отличий двух гравюр няньхуа, можно обнаружить, что линии, которые используются в изображении поселка Чжусянь более грубые и размашистые, нежели в изображениях из поселка Янлюцин. Таким образом, черты лица у духа мэнь-шэнь на картине из поселка Чжусянь выглядят более мужественными и величественными и в то же время не содержат в себе чрезмерной вычурности.

Причины подобных различий при наличии схожей техники изготовления рисунка неоднозначны. В эпоху династии Цин (1636–1911 гг.) столицей Китая стал город Пекин. Рядом с Пекином располагался город Тяньцзинь, отношения между которыми в политическом, экономическом и культурном аспектах были схожи с отношениями между древним городом Кайфэн и поселком Чжусянь. Поскольку в этот период вокруг Пекина сформировалась лучшая наземная и водная инфраструктура на территории, окружающей данный город, здесь также образовались благоприятные условия для художников, ремесленников и деятелей культуры, которые активно перебирались жить в город Тяньцзинь, ставшим по своему значению схожим



Рис. 3. Автор неизвестен. «Линейная версия», вырезанная из грушевого дерева. Гравировка с помощью разделочных ножей разного размер. Частная коллекция, 21х16 см.

с поселком Чжусянь. В период династии Цин ксилографическая техника, а также технология изготовления бумаги получили еще большее развитие. Несмотря на то, что условия для изготовления картин няньхуа были очень схожими, конечный результат отличался. Таким образом, стилистические особенности и уникальные черты изображений, получаемых на картинах няньхуа в разных регионах Китая, не основывались исключительно на особенностях техники изготовления гравюр, а во многом зависели от эстетических концепций и восприятия мастеров тех мест, где эти изображения изготавливались.

Второй этап производства картин няньхуа заключается в изготовлении ксилографической печатной формы (рис. 1.3). Древесина для гравировки выбирается из лучших пород грушевого дерева. При работе с большим объемом печати для того, чтобы на деревянной доске можно было продолжать печатать изображения без потери первоначального эффекта за счет постепенного изнашивания ее поверхности, мастера должны строго соблюдать технику нанесения обрывистых контуров при резьбе, т.е. выступающие линии должны иметь определенную глубину, которая обычно находится в пределах 2–5 мм.

При подготовке ксилографических трафаретов сначала изготавливается чернильная доска, которая также называется главной или подошвенной доской. После этого на чернильный набросок наносится крахмальный клей, после высыхания которого наносится слой кунжутного масла. Нанесение кунжутного масла обусловлено тремя причинами: первая причина заключается в том, что изображение становится более четким; вторая причина связана с тем, что деревянная доска становится более влажной, что не позволяет лезвию застревать в древесине; третья причина связана с повышением ломкости поверхности доски, что упрощает процесс гравировки. Далее после завершения подготовки ксилографических досок происходит разделение досок в соответствии с цветом будущего рисунка. Обычно требуется от 4 до 6 досок, чтобы сделать полноценную картину няньхуа. Процесс вырезания каждого ксилографической формы аналогичен процессу изготовления главной доски. Все ксилографические доски должны точно сходиться с основной доской для предотвращения смещения в процессе печати и создания неточного изображения.

Третий этап — подготовка цвета. Как правило, в Чжусяне использовалось пять цветов: красный, желтый, черный, зеленый, бирюзовый (фиолетовый). Особенное внимание уделялось теплым цветам: красному, оранжевому, желтому, комбинация которых создавала оживленную атмосферу Праздника Весны. Самой заметной чертой на картинах было отсутствие синего цвета. Сравнив новогодние картины (рис. 2) из Чжусяня (слева) и поселка Янлюцин (справа), можно заметить, что разница между ними в первую очередь заключается в цветовой подборке, бирюзовый цвет на картине слева более стремится к фиолетовому, а бирюзовый цвет на картине из поселка Янлюцин более похож на синий. Кроме того, особенности изображения лиц зависят от характера конкретного персонажа, что тесно связано с искусством грима в китайском театре, используется алый цвет.

Этот цвет используется для выделения век персонажей картин, что является особенностью новогодних картин из Чжусяня (рис. 4). Согласно «Циминь яошу» («Энциклопедии для простого народа») написанной Цзя Сысе в эпоху Северная Вэй (386–534), который пишет, что, посадив один цин красильного сафлора недалеко от городской черты, в том же году можно получить доход, равнозначный трестам отрезкам шелковой материи, и двумстам узлам риса, а 10 му индигоносного растения сродни одному цину посаженного зерна. «Необходимо сделать канавы в июле, надеяться на благоприятную погоду, посадить и увлажнить, углубить на пять цуней, с четырех сторон укрыть соломой. Индигоносное растение растет вертикально, его нужно прижать камнем, чтобы не смыло водой. Во время жары и холода повторить, оставить место для утечки воды, влага от растения останется внутри сосуда, после чего накапливается известь. Полученную известь необходимо перемешать и оставить на несколько дней, выпустить ненужную влагу, после чего повторно поместить в канавку. Канавка не должна быть слишком маленькой. Через некоторое время растение быстро начинает расти» [2, с. 169–170]



Рис. 4. Мэнь-шэнь — «Цзиндэ». Произведено галереей «Старый магазин». Ксилография, рисовая бумага и водорастворимые цветные пигменты. Частная коллекция, 21x16 см.

Из этого источника можно понять, что изготовление бирюзового и синего цвета в Китае было изобретено в Китае еще до периода Чжаньго (770 г. до н.э. – 476 г. до н.э.). Следовательно, в новогодних картинках Чжусянь он не использовался не по причине его отсутствия. Использование цвета в ксилографических новогодних изображениях не основывается чисто на эстетике: за концепцией использования цвета стоят особые политические причины. В древнем Китае цвета были наделены большей культурной коннотацией, и существовали четкие институциональные правила использования цветов в соответствии с различными социальными классами. Из-за слабой военной мощи в Северную Сун (960–1127) неоднократно вторгалось расположенное на севере царство Ляо (907–1125), что вызывало гнев правителей, в том числе гнев вызывал цвет одежды пришедших из царства Ляо. Согласно 1 цзюаню 126 главе «Истории династии Сун», дописанной во время династии Юань (1271–1368), «На третьем году правления императоров Жэньцзуна и Тяньшэна императорский двор приказал, чтобы мудрецы не носили черного, коричневого и белого цвета, а также голубого, желтого и пурпурного. Женщинам не разрешается шить одежду из белой и каштановой шерсти и светло-коричневого шелка, а правительство Кайфэна будет сдерживаться десять дней». Согласно 126 главе, посвященной нарядам, «в первый год правления императора Шэньцзуна эпохи Юаньфэн не носить зеленый цвет, чиновники до четвертого ранга должны быть одеты в фиолетовый, а до шестого ранга – носить форму и подвески в форме рыбы. Все чиновники выше девятого ранга должны носить зеленый. Военные чиновники и придворные евнухи должны также носить фиолетовый и не надевать подвески в форме рыбы» [3, с. 15]. Таким образом, чиновники с первого по четвертый ранг, военные и внутренние служащие носили фиолетовый цвет, вследствие чего фиолетовый цвет сменил синий, а синий цвет не использовался.

Четвертый этап изготовления гравюр — печать. Двести листов бумаги использовались как один блок, который фиксировался на корпусе для печати деревянными планками с левой и правой стороны. Сначала черным цветом отпечатывались контуры изображения, после отпечатывания целого блока листы снимались и вешались на бамбуковые жерди для просушивания. Два человека могли использовать одну доску одновременно, печатая на противоположных сторонах. После завершения процесса готовые новогодние картинки укладывали и спрессовывали.

Процедура печати новогодних картинок в Чжусяне обладала строгим порядком: сначала использовались чернила, затем цветные краски, на новогодних картинках особенно высокого класса могли использовать также золотую или серебряную краску. Сначала печаталась контурная версия, после чего, начиная со второго этапа, наносились краски (по очереди): красный, зеленый, желтый, оранжевый, бирюзовый (фиолетовый). Всего нанесение краски происходило в пять этапов. У цветной печати в Чжусяне была также своя уникальная особенность: веки у изображенных людей выделялись алым цветом.

Во время печати натяжение бумаги осуществлялось вручную, интенсивность напряжения должна была быть равномерной, иначе изображения могли дублироваться, нагромождаться друг на друга или искажаться. Поэтому печать должна была осуществляться за один раз, и искусность печати зависела от опыта мастера. В случае, если в процессе печати появлялись проблемы, необходимо было их немедленно исправлять.

Художественные особенности новогодних картинок из Чжусяня в первую очередь заключались в том, что они были ориентированы на широкие массы населения, вкусы которых отличались от эстетических ценностей образованных людей, приближенных к императору. Новогодние картинки из Чжусяня отличаются грубыми, лаконичными и утрированные приемами изображения образов персонажей, с утрированными пропорциями тел и смелыми и энергичными линиями, что создавало выразительные и яркие эффекты. Самыми выдающимися чертами изображения человеческих лиц является величественность, мудрость, в то же время в картинах нет вульгарности. Изображение лиц зависит от конкретного персонажа и его характера, в частности, выражается в алом акценте на веках, что во многом схоже с искусством грима в китайском театре. Божества изображаются насыщенно и пропорционально, фон не прорисован детально, что создает впечатление полноты и законченности. Заметны сильные цветовые контрасты, но не используется синий цвет. В целом, большой масштаб фигур, яркий локальный колорит делает гравюры центра Чжусянь нарядными и праздничными.

Политическая стабильность и жизнь людей в мире и спокойствии, свободная экономическая политика и относительное богатство крестьянского сословия, рост интереса правящего сословия к искусству, большая наглядность новогодних картинок в сравнении с текстом, — все эти факторы способствовали процветанию посёлка Чжусянь, расположенного неподалеку от столицы Северной Сун.

Список литературы:

1. Чжу Сяньчжэнь. Коллекция китайских новогодних рисунков «няньхуа» / отв. ред. Фэн Цзицай. — Пекин.: «Книжная компания Чжунхуа», 2006.

2. Цзя Сысе. Циминь яошу. Цзянсу.: Издательство древних книг Янчжоу. 2001.

3. Дуань Чуньхуа. Мастерство ксилографических картин «няньхуа» поселка Чжусянь. 2009.

ЧАСТЬ III
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ДИАЛОГ ВРЕМЕН, ШКОЛ И НАПРАВЛЕНИЙ

PART III
FINE ARTS: A DIALOGUE OF TIMES, SCHOOLS AND TRENDS

К.Н. ГАВРИЛИН
Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории искусств и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова, член-корреспондент РАХ

ЛУ СЯОНАНЬ
Аспирант Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова

K.N. GAVRILIN
Candidate of Art History, Professor, Head of the Art History and Humanities Department of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts, Corresponding member of Russian Academy of Arts

LU XIAONAN
Post-graduate student of the Moscow State Academy of Art and Industry S.G. Stroganova

ТВОРЧЕСТВО ГЕЛИЯ КОРЖЕВА И ЖИВОПИСЬ НОВОГО КИТАЯ

CREATIVITY OF GELY KORZHEV AND PAINTING OF NEW CHINA

До 1970-х гг. в среде китайских художников, работавших в технике масляной живописи, преобладало направление, которое отсылает нас к творчеству К.М. Максимова (1913–1994) и В.К. Мельникова (1914–2006), оказавших огромное влияние на становление и развития масляной живописи Нового Китая.

Однако с начала 1970-х годов в Китае появилась целая плеяда молодых живописцев, вдохновлявшихся и подражавших стилю Гелия Михайловича Коржева (1925–2012). Соавторы рассматривают данное межкультурное влияние на примере творчества современных китайских живописцев Гао Сяохуа (род. 1955, Нанкин, Китай) и Цзинь Мэй (род. 1969, Аньхой, Китай).

Ключевые слова: Г.М. Коржев, «суровый стиль», современная китайская живопись.

Until the 1970s among Chinese artists who worked in the technique of oil painting, a manner prevailed that refers us to the work of V.M. Maksimov (1844–1911) and V.K. Melnikov (1914–2006). A feature of such painting was large lumpy heavy strokes, the color scheme was characterized by dark gray tones.

However, from the early 1970's in China, a many young painters appeared who were inspired by creativity and imitated the style of Geliy Mikhailovich Korzhev. The co-authors consider this influence on the example of the work of contemporary Chinese painters Gao Xiaohua (1955-, Nanjing, China) and Jin Mei (1969-, Anhui, China).

Keywords: Korzhev G.M., «severe style», modern Chinese painting.

Понятие «суровый стиль» в истории советского искусства возникло в период хрущевской «оттепели». На контрасте с патетичным соцреализмом предыдущего периода, художники, работавшие в направлении «сурового стиля», обращались к общечеловеческим темам, стремясь правдиво отразить тяготы и жизненные невзгоды обычного человека, подчеркнуть трагизм образа своего лирического героя [1]. В такой живописи не было «возвышенного преувеличения», лишь «шероховатость» приемов и «тяжелая» цветовая гамма, призванная подчеркнуть серьезность и глубину той или иной выбранной темы.

Одним из ярчайших представителей поколения мастеров «сурового стиля» являлся Гелий Михайлович Коржев (1925–2012). Советский и российский живописец, народный художник СССР (1979), выдающийся педагог, который более тридцати лет преподавал в Строгановской академии, возглавляя кафедру Монументально-декоративной живописи. Яркий узнаваемый пластический язык Гелия Коржева, смелые ракурсы, кадрирование композиции, тщательно моделированные фигуры, представленные крупным планом, призваны донести до зрителя идею сопротивления несправедливости, переданную через мотив постоянной борьбы. Художник стремился изобразить несгибаемую волю и силу обычного человека, оказавшегося в самых разных жизненных жизненных ситуациях, от героических и драматических до обыденных и бытовых.

Особо стоит отметить то влияние, которое творческое наследие Коржева оказало на мировую художественную культуру второй половины XX в. На 31-й Венецианской биеннале 1962 г. работы Коржева произвели настоящий фурор. Его картина «Художники» в один момент приобрела статус современной классики. На волне популярности





Рис. 1. Гао Сяохуа. Почему. 1978 г. Холст, масло. 107.5 x 136.5 cm. Национальный художественный музей Китая.
高小华.《为什么》. 1978年. 布面油画. 107.5 x 136.5 cm 中国美术馆

Рис. 2. Г.М. Коржев. Триптих «Коммунисты: Поднимающий знамя». 1960 г. Холст, масло. 156×290 см. ГРМ, Санкт-Петербург
格利·米哈伊洛维奇·科尔热夫.三联画《共产党人：高举旗帜》, 1960. 布面油画。156×290 厘米. 俄罗斯国家博物馆，圣彼得堡

«левых» идей в Европе в начале 1960-х гг. многие видные европейские мастера начали копировать стиль Коржева, или «строгий социальный реализм», как называл его сам живописец. Работы Коржева «Художники», «Следы войны» и особенно «Поднимающий знамя» (центральное полотно триптиха «Коммунисты»), стали источником вдохновения для многих великих европейских художников: Ренато Гутузо, Пабло Пикассо, Георга Базелица.

Сегодня творчество мастера таже тоже не теряет свою актуальность. Так в мае 2019 г. в Венеции состоялось открытие выставки произведений Гелия Коржева «Возвращение в Венецию». Молодой итальянский художник Сальваторе Лигама, работающий в направлении паблик-арта, в изображении божества бурной морской стихии Посейдона использовал мотив поднятого красного знамени, мифологизируя прославленный Коржевский коржевский сюжет.

Ярким представителем направления «сурового стиля» в китайском искусстве является художник-реалист Гао Сяохуа. В молодые годы Гао Сяохуа детально изучал художественные альбомы, всецело опиравшиеся на традицию советского соцреализма. В том числе в них было представлено много работ Коржева. В репродукциях отражались особенности работы с цветом, базовая техника живописи: все те элементы, которые создают ощущение суровости и тяжеловесности. Подобная манера живописи пользовалась огромной популярностью в Китае 1970–1980 гг., т. ак к. ак подрывала саму основу прежнего идеологизированного искусства, неся в себе искренность чувств,



Рис. 3. Г.М. Коржев. Художник. 1961 г. Холст, масло. Размеры: 160×195 см. ГТГ, Москва
格利·米哈伊洛维奇·科尔热夫.《艺术家》. 1961. 年. 布面油画。160×195 厘米. 莫斯科国立特列季亚科夫画廊

делая выразительный язык изобразительного искусства более человечным [2].

В одной из самых известных работ Гао Сяохуа «Почему?» (ил. 1), посвященной теме Культурной культурной революции, нет возвышенности и пафоса, которые были присущи подобным сюжетам в период борьбы с «советским ревизионизмом» (конец 1950-х – 1970-е гг.). Гао Сяохуа фокусирует свое внимание на переосмысление жестокости недавнего прошлого. Сопоставление картины «Почему» с работами «Художники» (ил. 3) и «Поднимающий знамя» (ил. 2) Гелия Коржева отчетливо демонстрирует, что Гао Сяохуа в своей работе с цветом и передаче движения вдохновлялся творчеством известного советского мастера. При этом нельзя утверждать, что Гао Сяохуа просто копировал живописные подходы Коржева. Скорее, китайский художник использовал схожие выразительные приемы.

Картинам обоих мастеров свойственен близкий эмоциональный строй. Коржев пережил ужасы Великой Отечественной войны, тогда как Гао Сяохуа представляет то поколение китайских художников, которое столкнулось с вооруженным насилием и идеологической агрессией Культурной революции. Живописные полотна Гао Сяохуа Сяохуа — это попытка описать и переосмыслить жестокость данного исторического периода. Вероятно, многие чувства, которые Коржев вкладывал в свое творчество, были понятны китайскому мастеру. Художников объединил глубокий мировоззренческий подход.

Еще одной продолжательницей живописной традиции Гелия Коржева стала Цзинь Мэй, она закончила МГХПА им. Строганова в 2004 г. Сегодня Цзинь Мэй является профессором Китайского университета телекоммуникаций в Пекине. В 2019 г. художник создала историческое полотно «В поисках света» (ил. 4). Сюжетом для этой работы послужили события 1922 г., когда в Берлине молодой Чжоу Эньлай (политический деятель Китая, 1898–1976) убеждает Чжу Дэ (военный, политический деятель Китая, 1886–1976) и Су Бинвэня (китайский военачальник, 1892–1975) вступить в Компартию Китая. Картина, выполненная в реалистической манере, заимствует отдельные эле-

менты классицизма и романтизма, фокусируя внимание зрителя на образах молодых лидеров будущей Революции. Пластическое своеобразие этого полотна напоминает художественные эксперименты советской группы ОСТ 1920–30-х гг., а также живопись Коржева, что, по всей видимости, связано с изучением наследия советской живописи в стенах Строгановской академии, где училась Цзинь Мэй.

Хотя сама Цзинь Мэй не обучалась у Коржева, в ее работах четко прослеживается влияние его личного авторского стиля, китайский художник наследует традиции коржевской школы. Так, в работе «Переезд» Цзинь Мэй смело создает кузов старого грузового прицепа с ржавчиной на борту, доверху нагруженного скарбом, в окружении пестрой веселой толпы детей и взрослых, предвкушающих обновление жизни. Живописная техника Цзинь Мэй схожа с приёмами Коржева, который в каждом своем произведении мог с удивительной точностью передать различные фактурные эффекты.

Подводя итоги, отметим, что вклад Гелия Коржева в развитие современного искусства России, стран Запада и Китая был неоспоримо велик. Тема влияния творчества Коржева на современную китайскую живопись, безусловно, требует дальнейшего более углубленного и детального изучения.

Примечания:

1. Си Цзинчжи. История искусства СССР и России. — Тяньцзин: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2000. — С. 473.

2. Диалог о трех персоналиях русского искусства: их беседы с Шао Дачжэнем и Си Цзинчжи. https://max.book118.com/html/2017/0821/129361417.shtm

Список литературы:

1. Си Цзинчжи. История искусства СССР и России. — Тяньцзин: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2000. — 511 с.

2. Сунь Чэньхуа. Текущее развитие современного реализма // Мэйшу гуаньча. — 2007. — № 1. — С. 17–19.

3. Фань Вэньнань. Влияние советского художественного образования на школу китайской масляной живописи // Мэйшу дагуань. — 2010. — № 3. — С. 184–189.

4. Цао Цинхуй. Образовательный вклад и влияние школы Максимова на китайскую масляную живопись // Чжунго мэйшу. — 2012. — № 6. — С. 13–17.

5. Пин Ван. Влияние русской художественной школы на развитие китайской традиции живописи маслом / Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Социологические науки, 2013. — С. 207–214.

6. Ай Чжунсинь. Искусство масляной живописи в Советском Союзе // Пекин: Изобразительное искусство, 1954. — № 11. — С. 3–6.

ЧЖАН ЮН
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

А.В. ТРОЩИНСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель музея МГХПА им. С.Г. Строганова

ZHANG YONG
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

A.V. TROSCHINSKAYA
Doctor of Art history, Professor, Chief Curator of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

АНИМАЛИСТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В КЛАССИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ: К ВОПРОСУ О СЛОЖНОСТИ РАЗГРАНИЧЕНИЯ ЖАНРОВ

ANIMALISTIC DIRECTION IN CLASSICAL PAINTING OF CHINA: ON THE QUESTION OF THE COMPLEXITY OF DISTINGUISHING GENRES

В статье выявляются специфические особенности анималистического жанра в классической живописи Китая. Рассматривается китайская терминология, определяются виды и тематика анималистических картин. Посредством сравнительного анализа с европейской анималистической живописью выявляется своеобразие китайской художественной традиции в изображении животных.

Ключевые слова: китайская классическая живопись, искусство Китая, анималистический жанр в живописи, изображение животных, анималистическая живопись.

The article identifies specific features of the animalistic genre in Classical painting of China. Chinese terminology is considered, the types and themes of animalistic paintings are defined. Through comparative analysis with European animalistic painting, the originality of the Chinese artistic tradition in the depiction of animals is revealed.
Keywords: Chinese classical painting, the art of China, animalistic genre in painting, the depiction of animals, animalistic painting.

В российских словарях, в статьях, посвященных происхождению и развитию анималистического жанра в мировом искусстве, как правило, не упоминается о китайской классической живописи. В Большой российской энциклопедии, в частности, внимание сосредоточено на зарождении и развитии его в европейской живописи: «С XVI века анималистика становится самостоятельным жанром, получили распространение сделанные с натуры изображения (А. Дюрер)…» (1).

Только в одном из многочисленных российских энциклопедических изданий — «Популярной художественной энциклопедии», вышедшей под редакцией В.М. Полевого (М., 1986), говорится, что «…собственно анималистический жанр и первые художники-анималисты появились в Китае в периоды Тан (Хань Хуан, VIII в.) и Сун (Му-ци, XIII в.)» (7). Здесь же отмечается, что в Европе это произошло значительно позднее, лишь в XVII веке.

Действительно, пристальный интерес к окружающему миру и природе, свойственный китайской культуре уже с глубокой древности, нашел проявление во многих произведениях изобразительного искусства Китая. В статьях и разного рода энциклопедиях, посвященных китайской живописи, в том числе размещенных на электронных ресурсах, анималистический жанр неизменно выделяется как самостоятельный. Однако существуют понятийные различия между традиционной китайской и европейской классической живописью анималистического жанра. Прежде всего, они заключаются в определении жанровой классификации и в самом определении «жанра» как такового. Так, в Китае анималистика чаще всего является составной частью трех основных и главных жанров традиционной живописи гохуа: жэньхуа (человек, портрет), шаньшуйхуа (пейзаж) и хуаняохуа (цветы и птицы).

В европейской теории изобразительного искусства понятие «жанр» (франц. Genre — род, вид) определяется, прежде всего, по предмету изображения (пейзаж, портрет, бытовой жанр, анималистический жанр). Это достаточно гибкая классификация, которая стала складываться в Европе на почве станкового искусства, начиная с XV–XVI столетий, а затем получила развитие и усложнялась со временем, что привело к появлению «поджанров» живописи, а также размыванию границ между ними: «Дальнейшая, более дробная жанровая дифференциация обусловлена тем, что в художественном творчестве сливаются познавательные, идейно-оценочные, образно-художественные элементы, а каждое произведение искусства имеет ещё и определенное функциональное назначение» (12).

В китайской традиционной живописи эти процессы стали происходить гораздо раньше, а само понятие жанра объединяло произведения «не столько по предметному наполнению, сколько по смысловому содержанию» (6). Так, художники, работавшие в жанре хуаняо, «стремились через изображение отдельных элементов природы к выражению столь же значительных идей, что и создатели больших пейзажей» (Там же).

На эту особенность в российском искусствознании впервые обратила внимание Н.А. Виноградова, выдвинув в своем монографическом исследовании «Китайская пейзажная живопись» (М., 1972) новаторскую мысль о возможности объединения жанров шаньшуй и хуаняо понятием «природа» (см. 2; 8, с. 145).

С.Н. Соколов-Ремизов, в частности, отмечает, что «начиная с Гу Кайчжи (китайский теоретик и художник IV в. — Ч.Ю.), главной темой которого было изображение людей, живопись развивалась в русле трех последовательно возникавших жанров (хуакэ) — «люди» («жэнь'у», ведущее положение вплоть до X в.), «горы-воды» («шань-шуй», начало при Тан (618–907), становление в X–XI вв. и окончательное сложение в XIV в.), «цветы-птицы» («хуа-няо», самостоятельность с X в.). Строгое жанровое деление, сохраняемое и поныне, усиливает звучание традиционности и условности» (8, с. 18). Исследователь разделяет точку зрения Е.В. Завадской, которая считала, что эстетика живописи средневекового Китая «развивалась преимущественно как теория отдельных жанров» (3, с. 232). В то же время стоит отметить, что Е.В. Завадская выделяла не три, а четыре основных и ведущих направления: жанровую живопись и портрет (традиционно они являются «поджанрами» жэньхуа. — Ч.Ю.), пейзаж и живопись «цветов и птиц» (хуаняохуа). Также она совершенно справедливо подмечает, что «…в китайской классической теории до XVI века насчитывалось больше жанров» (Там же). Например, в «Сюаньхэ хуапу» — каталоге императорского собрания картин сунского времени — их десять, а в трактате Тао Цзун-и (XV в.) — тринадцать: 1) образы будды и бодхисатв; 2) боги даосского пантеона, 3) черти и духи, архаты, мудрецы и монахи; 4) ветер и облака, дракон и тигр, 5) люди прошлого; 6) пейзажи гор и лесов; 7) цветы, бамбук, птицы; 8) дикие мулы и животные; 9) деятельность людей (жанровые сцены); 10) дворцы и башни (архитектурный пейзаж — цзехуа); 11) стаффаж; 12) пахота и ткачество; 13) вырезать синее, обшивать зеленым (монохромный пейзаж).

Как мы видим, в этой подробной и ранней классификации анималистика не является отдельной и самостоятельной темой живописи.

Действительно, в развитии теории живописи в Китае XVI–XVIII веков дифференциация жанров живописи стала более общей. Большинство исследователей склоняется к мнению, что анималистические сюжеты чаще всего имели отношение к хуаняохуа (цветы и птицы), являясь его поджанрами. Например, С.Н. Соколов-Ремизов среди тематических разновидностей хуаняо выделяет несомненно имеющие отношение к анималистике жанровые группы: «пернатые и пушистые» (лин-мао), «дикие и домашние животные» (цзоушоу, цушоу), «птицы и животные» (няошоу), «травы и насекомые» (цаочунь), «рыбы и драконы» (юй-лун)» (8, с. 60). Также он подмечает еще один важный аспект, заключающийся в том, что «для жанра хуаняохуа наиболее типична одна из особенностей китайской традиционной живописи в целом — возможная сосредоточенность мастера на разработке одной темы (даньти), не говоря об отдельных сюжетах (…), в центре творчества может лежать изображение одного «любимого» объекта: журавлей, орлов, павлинов, лотосов, рыб, пиона, сосны, лошадей, тигров, обезьян и т.д.» (Там же, с. 60–61).

В свою очередь, российский исследователь В.Л. Сычев в каталоге китайской живописи из собрания Государственного музея Востока выделяет в числе «поджанров» хуаняо: чунъюйхуа — изображения насекомых и рыб и няошоухуа — птиц и животных (10, с. 13–14). Отметим также и следующую анималистическую группу, которая в некоторых публикациях также выделяется как существующая в границах жанра «цветы и птицы», это цинь-няо (в пер. с кит. «пернатые»). В то же время в китайской живописи, наряду с хуаняохуа и обособленно от него, существует иногда выделяемый в современной китайской литературе самостоятельный специальный жанр чжуаньхуа — изображение лошадей, тигров, коз и др. К нему относится и изображение мифологических существ, например, дракона (Там же).

Таким образом, в китайской традиции при классификации жанров живописи изображения животных чаще всего включаются в систему хуаняохуа («цветы и птицы»), в которой выделяют разнообразные видовые группы с изображением животных.

Одновременно можно констатировать отсутствие четкой единой классификации анималистического направления в живописи Китая. В разных книгах, у разных авторов видовые группы и их названия могут разниться. Определение той или иной сюжетной композиции с животными обычно относят более обще и чаще всего к хуаняохуа. Следует отметить, что композиции с лошадьми, на которых присутствуют конюхи, причисляют к жэньухуа. Это не мешает, тем не менее, выделять анималистический жанр как самостоятельный и важнейший в большинстве статей, книг и учебников, посвященных китайской классической живописи. Ряд зарубежных и российских

исследователей, в числе которых М.А. Кравцова, также относит картины с изображением зверей к анималистическому направлению, отмечая выдающихся художников Китая эпохи Тан как основателей анималистического жанра (5).

Анималистическое направление в китайской классической живописи представляется интереснейшим целостным явлением. Было бы интересно проследить истоки его происхождения, разобраться с его эволюцией, раскрыть мифопоэтический строй и символику изображений — важнейших аспектов китайского искусства. В отборе произведений можно было бы опереться на общепринятый критерий определения «анималистики» (от лат. Animal — животное), как вида изобразительного искусства, в котором главным мотивом является изображение животного, делая поправку, если это возможно, на принадлежность китайских картин к традиционным жанрам хуаняохуа, жэньухуа или чжушихуа.

Список литературы:

1. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://bigenc.ru/fine_art/text/1823761.
2. Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. — М.: Изобразительное искусство, 1972. — 160 с.
3. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М.: Искусство, 1975. — 440 с.
4. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В. Малявин. — М.: «ОАО Люкс»; Астрель; АСТ, 2004.
5. Кравцова М.Е. История искусства Китая. — СПб.; Москва; Краснодар: Лань, Триада, 2004. — 960 с.
6. Пинфань Пин. Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/sopostavitelnyy-analiz-osnov-kitayskoy-i-evropeyskoy-zhivopisi/viewer.
7. Популярная художественная энциклопедия / Под ред. В.М. Полевого. — М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1986. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/5322.
8. Соколов-Ремизов С.Н. Изобразительное искусство Китая: Словарь-справочник. — М.: ЛЕНАНД, 2018. — 160 с.
9. Сычев В.Л. К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://kursak.net/v-l-sychev-k-voprosu-o-proisxozhdenii-i-znachenii-zhanra-cvety-i-pticy-v-kitajskoj-zhivopisi/.
10. Сычев В.Л. Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока: Каталог коллекции. — М.: Государственный музей Востока, 2014. — 248 с.: ил.
11. Чжан Аньчжи. История китайской живописи / Пер. с англ. С. Дёмина. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. — 350 с.: ил.
12. Художественная энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://endic.ru/enc_art/Zhanr-66.html

СЮЙ СЯО
Аспирант Московского педагогического государственного университета (МПГУ)

XU XIAO
Postgraduate student of the Moscow State Pedagogical University (MPGU)

ОБРАЗЫ ЦВЕТОВ В ПЕЙЗАЖАХ СРЕДНЕВЕКОВОГО КИТАЯ И ЕВРОПЫ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

IMAGES OF FLOWERS IN THE LANDSCAPES OF MEDIEVAL CHINA AND EUROPE OF THE RENAISSANCE

Целью исследования является художественно-стилистический сравнительный анализ произведений: Ву Бин «Розовый лотос появляется из воды» (династия Мин, 1368–1644), Ма Синцу «Птица на лотосе» (XII в.) и Амброзиуса Босхарта Старшего «Букет в арочном окне» (1618), «Китайская ваза с цветами» (1609). Задачи исследования: раскрыть символический смысл изображения цветов в Китае и Европе; показать взаимосвязь изучаемых произведений искусства с религиозно-философским восприятием мира Европы и Китая; выявить родственные черты стилистики гунби и реалистичной достоверности декоративных европейских цветочных натюрмортов XVII века.
Ключевые слова: цветы, Китай и Европа, стиль гунби, жанр хуа-няо.

The purpose of research is an artistic and stylistic comparative analysis of the works: Wu Bing «Pink Lotus appears from the water» (Ming Dynasty, 1368–1644), Ma Xingtsu «Bird on the lotus» (XII century) and Ambrosius Boshart the Elder «Bouquet in an arched window» (1618), «Chinese vase with flowers» (1609). Research objectives: to reveal the symbolic meaning of the image of flowers in China and Europe; to show the relationship of the studied works of art with the religious and philosophical perception of the world of Europe and China; to identify the related features of the gunbi style and the realistic authenticity of decorative European floral still lifes of the XVII century.
Keywords: flowers, China and Europe, gongbi style, hua-nao genre.

Шедевр художника династии Мин (1368–1644) Ву Бина «Розовый лотос появляется из воды» экспонируется в музее Дворца в Пекине (музей Гугун). Розовый цветок лотоса — ян встает среди вод — инь. Уже само название маленького изображения (23,8 х 25,1 см) имеет поэтическую окраску. Известно, что лотос, следуя за солнцем, раскрывается с его первыми лучами, а на западе закрывает лепестки. Композиция написана нежными водяными красками на природном цвете шелкового фона в технике гунби. В Китае ценят своеобразную «патину времени», свойственную старинным произведениям искусства. Временами шелк и краски сближаются в тоне под воздействием света и приобретают особую изысканность. Мягкие тональные градации помогают передать объем цветка, каждый лепесток которого неповторим по силуэту. Метод гунби («тщательной кисти») предполагает не удвоение природы, а создание образа цветка. Художественный отбор обнаружен в условном пространстве. Лотос на природном фоне цвета словно рожден из вселенского пространства. В этой связи можно найти аналог в написании иконы, когда в процессе создания образа происходит поэтапное воплощение материального, телесного начала со вселенского [5, с. 90].

Художник тщательно изучал натуру, но при создании образа не был ее рабом. Об этом свидетельствует ритм лепестков цветка, ясный силуэт которого выделяется на фоне большого листа. Передавая характер каждого лепестка, его внутреннюю и внешнюю форму, художник изучил цветок со всех сторон и создал обобщенный образ красоты, чистоты и нежности. Цветовое решение произведения, основанное на диалоге холодного нежно-розового и гармоничного с ним изумрудно-зеленого.

В сдвинутом вправо центре композиции показана созревающая семенная коробочка с маленькими желтыми тычинками. Использование контрастного соотношения: светлое на темном и темное на светлом создает декоративность. Для обнаружения конструктивной основы композиции найден идеальный пластический ход. Округлая форма ритмично взаимосвязана с подобной кругу формой зеленых листьев, цветка и его центра — коробочки с семенами. Круг — символ неба. Можно предположить, что первоначально композиция была альбомным листом, о чем свидетельствует фрагмент красной печати автора. Закругленная форма, в которую вписан начальный овал лотоса, позволяет предположить, что произведение могло быть ис-

пользовано для веера. Близкое созерцание символического цветка красавицей предусматривает возможность медитации на идеальный образ, в котором, подобно зеркалу, отражается ее облик. Высокое качество изображения было оценено владельцами и для сохранения от воздействия времени и губительных для водяных красок лучей света помещены в альбом.

Быстротечный момент жизни увековечен в шедевре Ма Синца «Птица на лотосе» (24,5 х 25 см) (XII в.), написанной в жанре хуа-няо. Хуа-няо — жанр, который приближает человека к природе. Композиция создана на маленькой плоскости средневекового шелка золотого цвета. Все элементы композиции: птица на гибком стебле, листья и коробочек с семенами лотоса показаны в ракурсе сверху. Изображение имеет символическое содержание. Зритель «входит» в композицию альбомного листа справа налево, как это свойственно живописи Китая. Его взгляд направляет гибкая линия стебля лотоса, увенчанного коробочкой с семенами. Ее уравновешивает птичка, которая нацелилась на изображенную в верхней части листа осу. Линия шеи и головы вьюрка вторит пластике гибкого стебля, а прямой темный хвост контрастирует с нею, создавая двуединство ян-инь. Художник воспринимает и предлагает созерцание драматургии неизбежной встречи тления и потенции нового рождения растения из готовых осыпаться семян, которые созрели в сухой коробочке лотоса.

Уравновешенная динамическая композиция основана на пересечении двух гибких диагоналей: стебли лотоса, завешенные сухой коробкой созревшими семенами, и не менее пластичного тела птицы. В нижней правой части композиции показан лист лотоса, который словно растворяется в пространстве, живет один вегетационный период. В округлых листьях растения обнаруживается обнаженная структура: тонально обозначенного светлого центра, от которого радиально расходятся, разветвляясь, жизненные артерии. Характер листа лотоса имеет родство с силуэтом коробки с семенами. Форма отцветшей коробочки лотоса направлена внутрь и имеет интровертированную структуру. Она находится напротив большого, экстравертного характера, листа лотоса, изображенного в нижней части композиции, который органически сочетается со стихией воды. Можно заметить, что «жилки аннигилирующего листа имеют отголосок в линиях увядших тычинок на месте соединения черенка коробкой, а также в полосатом тельце пролетающей осы. Подобие помогает восприятию целостности мироздания» [5, с. 91]. В художественном произведении воплощена идея коловорота бытия, имеющая геометрический аналог в кругу тайцзи [3, с. 105–142].

Таким образом, в лаконичной композиции представлена гармоническая картина мира в диалектическом единстве перемен. Фрагментарность изображения предполагает возможность продолжения в неограниченном пространстве дао, описанном в трактате Лао Цзы «Дао Дэ Цзин», в котором сосуществуют ян и инь: мужское и женское, концентрация и растворение, вдох и выдох» [5, с. 91].

Художнику удалось проявить потенциал внутреннего движения. Сравнив изображение и танец, мы можем видеть общие качества, свойственные китайской культуре даосизма. В статье, посвященной истории и семантике хореографии Китая Гао Дзясинь, показано, что в национальном танце движение

сменяется застывшими позами. Исследователь подчеркивает, что во время замирания танцора зритель может почувствовать красоту линий пластики тела. Гао Дзясинь делает важные выводы о единстве в танце движения человеческого духа, души, дыхания, ритма [1, с. 109]. Эти качества выражены в каллиграфии и живописи. Например, в композиции Ма Синцу «Птица на лотосе» концентрация, выраженная в нацеленной на насекомое птичке, в обнаженной и жесткой семенной коробке лотоса (ян), сбросившей нежные листья. Раскрытие, женское начало воплощено в листьях увядшего водяного цветка (инь).

В противоположность цветкам, маленькие листы альбомов не имеют литературного сюжета. Тем не менее, в маленьких изображениях сконцентрирована модель мировосприятия Дальнего Востока. Это отвечает словам известного ученого-китаиста В.В. Малявина: «Добиться максимума выразительности, следуя как можно строже мудрой экономии средств, обнажить источник жизни в момент гибели — такова была задача художника в традиционной культуре Китая» [6, с. 23].

Люй Цзи (1425–1505) — самый большой художник, который определил Минский академический стиль живописи цветов и птиц и оказал влияние на живописцев эпохи Мин и Цин. В композиции классика жанра «цветы и птицы» «Орел и падающие цветки лотоса» (190 х 105,2 см, Пекин, музей Дворца) представлена философская поэма о наполненной движением жизни природы в ее непрерывном цикле смерти и возрождения. Сюжет, эмоциональное состояние переданы через ритм растений и движение птиц. Для воина жизнь эфемерна. Известно, что Люй Цзи имел звание командира императорских гвардейцев, что давало ему осознание хрупкости жизни. Художник и зритель являются наблюдателями драматической сцены. В сюжете и художественном решении картины показана бурная, взволнованная природа, в лоне которой развивается драматическое действие. Хищный орел может восприниматься олицетворением смерти, а его жертва — белая цапля — жизни. В сцене нет финала, он может предполагаться в воображении, так как цапля изображена не в когтях хищника.

Композиция направляет взгляд зрителя от вихревого движения орла по диагонали, падающей справа налево к увядшим листьям лотоса и хищнику. Белая цапля пытается спрятаться под цветком. Движение сверху вниз уравновешено встречными диагоналями стеблей трех больших увядших листьев лотосов, между которыми изображены две симметричные коробочки, наполненные семенами, — символ новой жизни. Можно видеть, что пространство полотна организовано по трем основным планам. На переднем плане графически выделены три элемента: завядшие цветы лотоса, белая цапля и за ней тростник. Лотосы и камыши представляют своеобразное растительное обрамление для белой цапли, изображенной в центре. Мотив ветра передан через ритм растений и движение птиц. Изображенные на первом плане стебли и три больших увядших листа лотоса создают своеобразные кулис — растительный покров для спасения птицы. Слова в названии «Падающие цветки лотоса» важны для восприятия символического содержания произведения. В естественном ритме птица погибает вместе с когда-то прекрасными растениями. Над склоненными листьями лотоса господствуют головки коробочек с семенами.

В этой связи невольно возникает параллель со стихотворением Ф. И. Тютчев 1865 года «Пение в морских волнах...»:

«Невозмутимый строй во всем,
Созвучность полна в природе, —
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем».

Звук выражают не столько раскрытые клювы кричащих птиц, он обнаружен в смущенном ритме листьев тростника и трех крупных увядших листьев лотоса, в центре которых изображена кричащая цапля. Иероглиф «цапля» в китайском языке имеет значение также «думать», то есть проявлять осторожность.

Тема жизни и смерти проявлена в богатой фактуре. Контраст упорядоченного ритма птичьих перьев способствует выражению аморфности увядших листьев лотоса. Собранные когти орла контрастируют с раскрытыми конечностями более слабой цапли. Характер прикосновения кисти в изображении когтей орла имеет аналогию с острыми листьями камыша. Фактура «метелки» камыша откликается в вибрациях поверхности лотоса. Человек присутствует только как зритель, способный к философскому осознанию цикла природы и может лишь принять и эстетизировать поэтику жизни и смерти.

Символическим аналогом картины китайского мастера в европейском искусстве может служить сюжет на гробницах «Амур — охотник» и «лев, который терзает лань». Аналогичные сцены характерны для

золота скифов, в дальнейшем — в сценах охоты барокко (Рубенс) и романтизма (Делакруа). Однако в искусстве Китая нет кровожадного терзания жертвы. Взаимодействие орла и цапли показаны с позиции созерцания, невмешательства в естественный строй. Свобода в изображении движения птиц и растений свидетельствует о том, что художник внимательно изучал натуру и во время творчества работал под впечатлением. Такой метод давал возможность достичь лаконичной выразительности, избежав случайного.

Историки искусства справедливо отмечают, что Нидерланды XVII века имели благоприятную основу для развития цветочного натюрморта [7, с. 13]. Нидерланды — «низкая земля», которую трудолюбивые люди отвоевали у сурового Северного моря, соорудив плотины. Они научились выращивать цветы, которые хотели видеть в живописных картинах в любое время года. В искусстве Голландии и Фландрии получили развитие два типа цветочных натюрмортов: «букет» и «гирлянда».

Первый тип развит в протестантской Голландии, второй — в католической Фландрии. В изображении срезанных роз, пустых раковин, ползущей гусеницы и бабочки в маленькой композиции (18 х 28 см) фламандского художника Яна Ван Кесселя Старшего (1626–1679) «Trompe l'oeil» можно видеть проявление трансформации природы: от расцвета до гибели. Творчество Амброзиуса Босхарта Старшего (1573–1621) относится к Золотому веку живописи Нидерландов. Фламандец по происхождению, Амброзиус много лет творил в Голландии и является основателем династии художников, работающих в жанре голландского цветочного натюрморта. Выдающееся произведение Амброзиуса «Букет в арочном окне» (1618, дерево, масло, 64 х 46 см, Гаага, Маурицхейс) является типичным для эмблематических натюрмортов XVII века. В этом произведении гармонично сочетаются качества барокко: праздничная декоративность, пространственная динамика, контрастность света и тени, выразительность силуэта с многослойным содержательным. Каждый цветок написан с большим вниманием и не теряется в композиции, имеющей символический смысл. За два года до своей смерти художник прославляет красоту мира и в то же время настраивает зрителя на размышления о быстротечности жизни.

Натюрморт «Букет в аркочном окне» отвечает тематике memento mori. В тестах Библии (Исайя 40:6; Пс. 102:15) содержится сравнение жизни человека с цветком: «Он выходит, как цветок, и увядающий, и убегающий, как тень, и не остается» (Иов 14: 1–2). В натюрморте Амброзиуса идея memento mori раскрыта благодаря изображению насекомых, повреждающих роскошные цветы; опустошенная морская раковина, увядающая роза. Богатый букет показан на подоконнике

арочного окна, которое служит ему рамой перспективы. Фон для цветов — вымышленный панорамный пейзаж. Для выявления значимости букета Амброзиус использует закон контраста: представленные на первый план цветы занимают центральное место холста. Цветы показаны в натуральном размере, в отличие от дальнего пейзажного плана. Отсутствие среднего плана ведет к зрительному сравнению размеров цветов и ландшафта. Букет становится очень значительным. Это также способствует низкой линии горизонта. Букет с красочным силуэтом выделяется на фоне светлого голубого неба. Подобные пространственные решения, свойственные портретным образам Ренессанса, прославляющим человека как венца Божественного творения. В данном случае иконография портрета используется в натюрморте и служит созданию монументального образа цветов.

Важным в пространственном решении композиции является арочный проем окна. С его помощью букет оказывается на границе интерьера и экстерьера, внутреннего и внешнего пространства, простора дома и пространства мира. Заметим, что в пейзаже видны высокие шпили храмов. Первый план — цветы — написан с наибольшим усердием, что не мешает декоративной целостности. Пейзажный план будто растворен в воздушной дымке. Изображение архитектурного фрагмента — арочного отверстия — дает возможность активного использования светотени, что создает иллюзию реального трехмерного пространства. Прием, которым пользуется художник, напоминает иллюзорное изображение архитектуры в росписях ренессансных дворцов с использованием техники гризайля.

Композиция букета построена по принципу безупречного равновесия. Колорит натюрморта основывается на основных спектральных цветах: красный, желтый и синий. Насыщенность ярких цветов подчеркивают тени арочного окна. Верхушкой букета является яркий желтый ирис. Изображенный слева голубой ирис уравновешивается аквилегией цветка. Изображение ириса в верхней части букета — характерное свойство натюрмортов Нидерландов со времен XV века. В частности, на одном из первых европейских натюрмортов, созданном Хансом Мемлингом (1485).

Символика ириса близка лилии. Опираясь на сборник эмблем Камерария, Ю.М. Звездина указывает: «Ирис, увенчивающий букет, может служить указанием на возможность спасения из-за добродетели» [2, с. 73]. Дж. Купер пишет: «Маленькие скромные незабудки могут означать добродетели. Нарцисс — Воскресенье. У китайцев он является символом самоанализа и самоуважения, а также удачи в следующем году» [4, с. 214].

Сквозные, подобные драгоценному кружеву темно-зеленые листья служат контрастным фоном для проявления ярких красок. Внизу букета показаны розовые и красные розы — символы Богоматери. Далее — красный анемон. Изображенные в центре букета белые нарциссы в ряду христианских символов означают Богоматерь и Воскресение [2, с. 66]. Ирис может означать Царство Небесное и прощение грехов, нарцисс — Воскресение [2, с. 73]. В центре верхней части букета и в нижнем левом изображены бархатцы.

По словам Ю.М. Звездиной, во многих натюрмортах Нидерландов присутствуют символы четырех стихий: вода, земля, огонь, воздух [2, с. 69]. Например, в натюрморте Амброзиуса Босхарта Старшего «Букет в арочном окне» цветы олицетворяют землю. Рамки символизируют воду. Гвоздика, лежащая на подоконнике, обречена на увядание. Таким образом, натюрморт с цветами рассматривается как аллегория бренности бытия. Цветы поставлены не в вазу, а в прекрасный бокал для вина, украшенный золотыми масками. Мотив бокала можно воспринимать как аллегория опьянения красотой жизни, чувственными радостями. Но рядом с вазой-бокалом показана муха. В картинах типа «Vanitas» муха изображалась на черепе, напоминая человеку о бренности земной жизни.

Рассмотренные нами шедевры китайского и европейского пейзажа дают основания для размышлений о том, как могли повлиять на европейского мастера, одного из первооткрывателей жанра цветочного натюрморта, предметы прикладного искусства — вазопись Китая с изображением классического жанра хуа-няо. Можно видеть, что создавая роспись по теме «цветы и птицы», китайские художники стремились передать не только свое восприятие гармонии миру природы, но и выразить через зримые образы их символическое значение.

Список литературы:

1. Гао Десинь. Национальная хореография в Китае. Семантика // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. Научный журнал по искусствоведению, культурологи, историческим наукам. — 2018. — № 3 (7). — С. 104–111.

2. Звездина Ю.Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. — М.: Наука, 1997. — 160 с.

3. Калкаев Э.Г. Категория «Большой предел» в философии Шао Юна. Человек и духовная культура Востока: Альманах / Вып. 1. — М., 2003. — С. 105–142.

4. Купер Дж. Энциклопедия знаков. — М.: Золотой век, 1995. — 402 с.

5. Ругай Юэге. Жанр хуаняо и букеты барокко: метаморфозы бытия // Art and Design. — 2019. — № 3. — С. 89–96.

6. Малявин В.В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. — М.: АСТ, 2000. — 448 с.

7. Фехнер Э.Ю. Голландский натюрморт XVII века в собрании Государственный Эрмитаж: Альбом. — М.: Изобразительное искусство, 1981. — 176 с.

С.Л. АРИСТОВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова

ЛЯНЬ ВЭЙЕ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

S.L. ARISTOVA
Candidate of Arts, Assistant professor of the Department of History of Art and Humanitarian Science of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

LYAN VEIE
Post-graduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

МОРСКАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ (ШАНХАЙ) КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

MARINE SCHOOL OF PAINTING (SHANGHAI) OF THE LATE XIX – EARLY XXI CENTURY: HISTORY AND MODERNITY

«Морская школа живописи» или «Шанхайская школа живописи» — самая известная школа живописи в конце XIX века. Ее становление имело особое воздействие на развитие интеграции западной и восточной культуры. Авторы статьи обращаются к самобытной живописи маслом «от руки» Хайпай, которая оказала «просветляющее» влияние на современную живопись Китая. Город Шанхай — колыбель китайской масляной живописи — определил и сформировал художественные особенности живописи маслом Хайпай, органично сочетающей традиционный китайский дух «свободной руки» и методы западноевропейской живописи. Авторы статьи о «Морской школе живописи» рассматривают творчество одного из ведущих представителей современной китайской живописи маслом Хайпай Хуана Ачжуна.
Ключевые слова: «Морская школа живописи», Шанхай, живопись маслом «от руки» Хайпай, художник, традиции, современность.

«Marine School of Painting» or «Shanghai School of Painting» is the most famous school of painting at the end of the 19th century. Its formation had a special impact on the development of the integration of Western and Eastern culture. The authors of the article refer to Haipai's original «freehand» oil painting, which had an «illuminating» influence on modern Chinese painting. The city of Shanghai, the cradle of Chinese oil painting, determined and shaped the artistic features of Haipai oil painting, which organically combines the traditional Chinese spirit of the «free hand» and the methods of Western European painting. The authors of the article about the «Marine School of Painting» consider the work of one of the leading representatives of modern Chinese oil painting Haipai Huang Azhong.
Keywords: «Moscow School of Painting», Shanghai, oil painting «by hand» Haipai, artist, tradition, modernity.

«Шанхайская школа живописи» — Хайпай, что в переводе с китайского означает «морская», формируется в конце XIX – начале XX века. Особое развитие в этой школе принадлежит живописи маслом «от руки». Живопись маслом Хайпай — это сочетание элементов традиционной китайской и западной живописи. Живопись маслом Хайпай развивается на протяжении XX столетия и оказывает влияние на творчество художников XXI века. Многие китайские исследователи обращаются к изучению особенностей формирования и эволюции «Морской школы живописи». Так, например, книга Ван Цисена «Гуманистический дух и экономическая форма, стоящие за 100-летней славой хайпайской живописи и каллиграфии» подробно рассказывает о художниках этой школы. Изучению живописи Хайпай посвящена книга Мэд Мея «Морская школа живописи. Прелюдия к современной китайской живописи». Важной публикацией в этом направлении является издание книги Си Шуньвэя «Мой взгляд на культуру Хайпая». Живопись «свободной руки» маслом является важным направлением в художественном об-



Рис. 1. Сюй Бэйхун. «После потока»





Рис. 2. Линь Фэнмянь. «Девочка Пипа»
Рис. 3. Лю Хайсу. «Девушка в лисьем меху»

разовании. В 2003 году Центральная академия изящных искусств в Пекине открыла серию исследовательских тем по живописи маслом «от руки». Профессор Дай Чжэньхэ подготовил новую редакцию своей книги-учебника «Преподавание живописи маслом “от руки”». Другие учебные заведения Китая также имеют рекомендации в этом отношении. В сфере искусства занятия рисунком — эскизы, наброски — «от руки», живописью — этюды маслом «от руки» всегда были очень популярны. Но в Китае эта живопись не только напоминает об интеграции, влиянии Запада на искусство Востока, но и открывает новые возможности развития живописи, которая сохраняет традиционный китайских дух «свободной руки». Художественным центром нового отношения к живописи маслом выступает город Шанхай — родина живописи маслом Хайпай. «Морская школа живописи» тесно связана с художественным наследием «Школы живописи Янчжоу» и «Школы живописи Сунцзян», а также с литературной живописью. Важным является обращение художников к творчеству индивидуалистов раннего цинского периода Шитао, Чжу Да (Бада Шаньжэнь, т. е. «человек с горы Бада»), Шиси и Цзянь Цзян. Художники шанхайской школы, не забывая художественные традиции Китая, открывают новые темы и методы работы кистью, избирательно соединяя мотивы и образы народного искусства, с элементами западной живописи. Живописцы Хайпай преображают визуальное содержание картины. Живопись Хайпай обладает особой новизной вариативных открытий и «живописных интонаций» в картине. Основателем «Шанхайской» или «Морской школы живописи» считается У Чаншо (1844–1927) — резчик по дереву, художник и каллиграф начала XX века, создавший авторский «стиль У». Отличительной чертой его искусства было включение каллиграфии в живопись. Древние надписи-эпиграфии в соединении с легкими мазками кистью, яркие краски его картин, написанных традиционно, открывают новое в восприятии жанра «цветы и птицы». В 1913 году У Чаншо приезжает в Шанхай и принимает активное участие в деятельности «Шанхайской школы живописи», ставшей одной из влиятельных в китайском искусстве этого времени.

Известные китайские художники Янь Вэньлян, Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь, Фан Ганлин и Лю Хайсу изучают живопись в других странах и приносят знание о новом искусстве в Китай. Освоение новой выразительной техники западной живописи китайскими художниками в начале XX века подобно жизни в бесконечном потоке восприятия направлений искусства Западной Европы. Знаменательно, что одна из картин Сюй Бэйхуна называется «После потока». Но за этим, конечно, более глубокие представления художника не только о творчестве. Акцент на движении «свободной руки» делает Линь Фэнмянь, например, в своем известном произведении «Девочка Пипа». Лю Хайсу изучал живопись в Японии. И он не только придерживается духа «свободной руки» в искусстве, но и устремлен к познанию беспредметной живописной материи. Более поздние художники: У Гуанчжун, Су Тяньцзы, Гуань Лян, У Даю продолжают движение к новому и развитие школы живописи Хайпай становится все более захватывающим. В уникальном контексте Шанхая, в картинах маслом Хайпай рождается особенный художественный стиль, обладающий авторским прочтением каждого мастера. Например, китайский художник У Даю, создавая абстракции, передает в них поэтический мир китайской культуры. Картины художников «Шанхайской школы живописи» XX века полны красочного западного колорита и словно «пропитаны кровью» китайской культуры.

Живопись Хайпай периода открытости Китая 1990–2020-х годов открывает новые имена и среди лучших представителей «Шанхайской школы живописи» этого времени Хуан Ачжун.

Изучая творчество художников первого поколения Хайпай, Хуан Ачжун одновременно приобретает современный визуальный опыт в своей творческой практике. Его произведения напоминают о живописи Хайпай и словно погружены в атмосферу современной жизни, скорее похожей на фантазии сознания или сны художника. Изображение в картине кажется реальным и нереальным, оно возникает как впечатление или ментальный образ. Художник отдает предпочтение цвету, образующему его живописные циклы: оранжево-желтую серию, серо-зеленую и ярко-красную серии. Картины излучают спокойствие и благородную простоту, напоминая о реальности и субъективной абстракции, которая движима фантазией автора. Умеренная деформация форм, смелое обобщение и следы реальности, которые он ищет в субъективной абстракции. Художник находит в живописной ткани особенные соотношения реальности и воображения, при которых не нарушается полет фантазии. Серия «Европейские впечатления» включает более сорока картин, каждая из которых в высшей степени необычна. Европейские города Венеция, Флоренция, Париж, Вена возникают в картинах художника с помощью фанта-





Рис. 4, 5. Хуан Ачжун. «Европейское впечатление», 2002

стического воображения. В его, казалось бы, небрежном письме сокрыт сознательно избранный путь изображения мира. Происходит абстрагирование различных элементов изображения от реальной сцены, от конкретной художественной концепции, сформированной цветными формами в гармоничном преображении. Так, в «Европейском впечатлении» (рис. 4, 5) художнику нравится находить взаимосвязь между пространственными переходами в различных структурах дома. Свет и тень образуют глубокие и удивительные изменения цвета между стенами в различных поворотных точках, а небо и вода, разделенные зданием, открывают пространство для свободного творчества от впечатления к изображению. Хуан Ачжун



Рис. 6. Хуан Ачжун. «Серия натюрмортов», 2005



Рис. 7. Хуан Ачжун. «Серия натюрмортов», 2003





Рис. 8, 9. Хуан Ачжун. «Потерянный пейзаж», 2005

завораживающе представил в картинах образы европейских городов. Именно Шанхай с его городской культурой вдохновил художника на создание новых живописных циклов. Знаменательно, что один из этих циклов он назвал «Попутный ветер». Шанхай 1990-х годов охвачен волной китайской городской урбанизации. И произведения Хуана Ачжуна — это живая память об ушедшем времени, о Шанхае начала XX века. «Потерянный пейзаж» (рис. 8, 9) словно дань культурной памяти и тонкая трансформация образного языка «Европейского впечатления» в повествовании о городском пейзаже. Эти работы художника приближаются к живописной абстрации. Вертикальная структура, образованная черной трубой и стальным эскалатором, не только регулирует баланс картины, но и является знаком ушедшей эпохи. Именно эти «семиотические маркеры» придают абстрактной архитектуре «дыхание» жизни. И живописная серия «Потерянный пейзаж», обладая приметами абстракции, тем не менее, возвращает к теплым воспоминаниям о незабываемой художником культуре начала XX века. Метод визуализации Хуана Ачжуна, используемый в живописи, обращен к городскому культурному ландшафту, напоминает своеобразный коллаж, созданный воображением художника. Подобное изображение сельской местности также приобретает в творчестве художника черты современного эстетического опыта. Это можно отнести к серии «Не забывая писать Цзяннань» (рис. 10, 11). Поэтому его работы «Потерянный пейзаж» и «Воспоминания о Цзяннани», и «Посуда на столе», и «Серия натюрмортов» обращают художника от реальности к психологически пронзительным размышлениям в живописи. Движение от впечатления к ментальному образу связано с процессом художественной эволюции в искусстве. И творческие поиски художников первого поколения «Шанхайской школы живописи» продолжает Хуан Ачжун. Обращение к ярким цветам фовистов, выразительная пластика кубистов и поиск совре-



Рис. 10. Хуан Ачжун. «Не забывая писать Цзяннань», 2004



Рис. 11. Хуан Ачжун. «Не забывая писать Цзяннань», 2002

менной формы экспрессионизма притягательны для художников Хайпай и объединяет художников «Живописной школы Шанхая» разных поколений. Хуан Ачжун прошел свой духовный путь становления в искусстве. «Образы его сердца», как говорит художник, это не только его личный жизненный опыт. В «Потерянных пейзажах» Хуана Ачжуна и «Воспоминаниях о Цзяннани» эти образы больше не являются только его культурной памятью (рис. 8–11). Они восходят к текстуре традиционной китайской культуры, к той гармонии, которую эта культурная текстура передает и усиливает в современном сенсорном опыте. Живопись Хайпай избирательно и своеобразно





Рис. 12, 13. Хуан Ачжун. «Столовые приборы», 2004

соединила национальный дух живописи маслом «от руки» и влияние западного искусства. «Шанхайская школа живописи», прежде всего, трансформировала и развивала традиционную китайскую живопись. Именно в этом проявляется самая важная художественная характеристика масляной живописи Хайпай.

Список литературы:

1. Ван Цисэн. Гуманистический дух и экономическая форма, стоящие за 100-летней славой китайской живописи и каллиграфии. — Шанхай: издательство Вэньхой, 2007.

2. Ван Цзилинь. Школа морской живописи и «Четыре мастера морской школы». — Чанчунь: Цзилиньское издательство литературы и искусства, 2009.

3. Дай Чжэнь. Преподавание живописи маслом «от руки». — Пекин: издательство Пекинского университета, 2007.

4. Дай Шихе. Обучение рисованию маслом от руки. — Пекин: издательство Пекинского университета, 2007.

5. Линь Фэньмянь. Теория живописи современных художников. — Шанхай: издательство Сюэлин, 1988.

6. Ли Чао. Китайская картина маслом. Коллекция Токийского университета искусств. — Шанхай: Шанхайское народное издательство изобразительных искусств, 2012.

7. Мэд Мэй. Морская школа живописи. Прелюдия к современной китайской живописи. — Шэньян: Издательство изящных искусств Ляонина, 2002.

8. Сборник исследовательских эссе по живописи Хайпай. — Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2001.

9. Си Шуньвэй. Мой взгляд на культуру Хайпая. — Гуанси: Издательство Гуансинского педагогического университета, 2006.

В.М. ЗУБЕЦ

Кандидат исторических наук, доцент кафедры «История искусства и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова

V.M. ZUBETS

Candidate of history, assistant professor of the Department of History of Art and Humanitarian Science of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

СТРОГАНОВСКИЕ ТРАДИЦИИ В КИТАЙСКИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА М.А. КИЧИГИНА

STROGANOV TRADITIONS IN THE CHINESE PERIOD OF THE ARTIST M.A. KICHIGIN

Статья посвящена истории развития отечественного искусства за пределами нашей Родины. Анализируется биография и плоды трудов выдающегося художника М.А.Кичигина.
Ключевые слова: Строгановская школа, художественные выставки, китайский период художника М.А.Кичигина, художник-преподаватель.

The article is devoted to the history of the development of Russian art outside of our Homeland Keywords: exhibitions, foreign art, artist teacher. In particular, the author analyzes the biography and the fruits of the works of the outstanding artist M.A.Kichigin.
Keywords: Stroganov school, art exhibitions, Chinese period of artist M.A.Kichigin, artist-teacher.

На рубеже XIX–XX веков Строгановское училище стало центром отечественного художественно-промышленного образования, где главный

упор был сделан на значительное улучшение уровня преподавания. Педагоги училища ставили цели в области повышения художественного уровня изделий промышленности, в выработке собственного стиля и отход от подражания иностранным изделиям. Развитие учебного процесса и творческой деятельности мастерских, главным образом, были направлены на поиск новых форм в декоративно-прикладном искусстве, синтезе предметно-пространственной среды. Произведения, созданные в эти годы в училище, внесли огромный вклад в пропаганду русского искусства и культуры [2, с. 56–60].

В 1901 году Михаил Кичигин приехал в Москву, страстно желая стать художником. Не имея специальной подготовки, он провалился на экзаменах в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В течение года посещал Строгановское художественно-промышленное училище в качестве вольнослушателя, а в 1902 году был зачислен во второй класс училища. В Строгановском училище обучение детей начиналось с 9–10 лет. Училище помогало своим воспитанникам из бедных семей, оплачивая расходы на учебные материалы, выдавая билеты на проезд в трамвае от общежития до училища, организуя летние экспедиции преподавателей училища с учениками по историко-культурным местам городов России.

В это время в Строгановском училище, благодаря новому директору, энергичному Николаю Васильевичу Глобе, собрались все лучшие силы отечественного искусства. Наступила, по словам самого С.В. Ноаковского, «золотая эра этого училища», его «великий расцвет». Здесь преподают художники Константин Коровин и Сергей Виноградов, читают курсы архитекторы Иван Жолтовский и Фёдор Шехтель, «стилизацию цветов» ведет Михаил Врубель.

Являясь, горячим приверженцем русского стиля, Н.В. Глоба приложил все силы к тому, чтобы поиски национально-выразительных форм обрели в Строгановском училище твердую научную основу. По Уставу 1902 года в училище вводится преподавание «Истории искусств» как отдельной дисциплины, преподавателем которой стал С.В. Ноаковский.

С первых же занятий Станислав Владиславович становится одним из любимейших преподавателей Строгановского училища. «Как прирожденный импрессионист, — рассказывал Эттингер, — он никогда не гнался за обилием отдельных фактов и нагромождением исторических данных, а наоборот, преимущественно подчеркивал лишь главенствующие линии событий да выделял одни знаменательные и характерные явления» [7, с. 31]. «Все сказанное Ноаковским не надо было учить, оно само так и прилипало к мозгам на всю жизнь, и у нас не было ни одного человека, который бы плохо знал историю искусства» [6, с. 80], — вспоминал художник Александр Шевченко.



Рис. 1. С.В. Ноаковский со студентами Строгановского училища. 1902



Рис. 2. М. А. Кичигин. Автопортрет. 1920

Поэтому наиболее яркий след в становлении молодого художника оказали яркие личности преподавателей, с некоторыми из которых Михаил Кичигин продолжал сотрудничать и после окончания в 1908 году Строгановского училища со званием «ученого рисовальщика».

Сокурсником и товарищем по учебе в училище М.А. Кичигина стал Владимир Маяковский. «Я-то был смирный, а Володька — хулиган», — вспоминал художник о том времени [3, с. 34]. Но наиболее сблизились Михаил Кичигин с Сергеем Герасимовым. Вероятно, их сближало то, что оба были из крестьян, вместе учились у одних педагогов, вместе показывали работы на выставках, обоих отличала умеренность в художественных вкусах.

В 1908–1915 годах М.А. Кичигин для совершенствования в живописи и рисунке продолжил обучение в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), где занимался изучением древнерусской монументальной живописи. В 1910 году получил звание художника прикладного искусства за проект росписи церкви Троицы Живоначальной в Саратовской губернии под руководством Ф.О. Шехтеля.

В 1914 году М.А. Кичигин (рис. 2) начал показывать свои работы на выставках общества «Московский салон» (1910–1921). На первой выставке, проходившей в феврале 1911 года под девизом «Терпимость всех верований в искусстве», представлялись художники самых различных, порой противоречивых устремлений. В. Борисов-Мусатов соседствовал с Н. Гончаровой и М. Ларионовым, М. Врубель.

Но скорые перемены, связанные с началом Первой мировой войной и последовавшими за ними события октября 1917 года, очень резко поменяли планы и судьбу художника. В 1918 году Михаил Александрович, спасаясь от голода, поехал к родителям на Урал, где оказался отрезанным от Москвы армией Колчака. Некоторое время преподавал в Алексеевском реальном училище в Екатеринбурге. В 1921 году после двухлетних скитаний по Сибири и Манчжурии М.А. Кичигин оказался в Харбине, городе, основанного русскими в ходе строительства КВЖД. В 20-е годы огромная волна русской эмиграции привела к формированию в городе большой и сильной русской диаспоры, имеющей прямые культурные связи с дореволюционной Россией. В 1928-м М.А. Кичигин переехал в Шанхай, интернациональный мегаполис с большими иностранными концессиями. Если в Харбине сохранялся русский уклад, то в Шанхае жизнь складывалась в значительной степени по европейскому стилю с «колониальным» акцентом.

Уже в 20-е годы в Шанхае оказалось немало известных мастеров, выставлявших здесь свои картины, которые пользовались большим успехом.

Прибывшие из России в большинстве своем были хорошо образованные люди. Среди них было также немало известных художников, получивших профессиональное образование в Санкт-Петербурге и Москве. Оказавшись в Китае, они осуществляли активную творческую деятельность, занимались устройством выставок, создавали учебные художественные студии и училища, расписывали православные храмы и интерьеры домов, издавали художественные журналы, газеты и книги по искусству.

В Китае М.А. Кичигин приобрел вес, получил признание как художник, здесь прошли наиболее активные и плодотворные годы его деятельности, реализовался накопленный в России потенциал. Получив хорошее образование, он имел разнообразные художественные навыки. Вследствие этого его творчество имело широкий диапазон: он писал портреты, пейзажи, жанровые сцены, работал как живописец, график, монументалист, художник театра, активно участвовал в выставках, преподавал. Произведения художника, выполненные в Китае, составляют большую и основную часть творческого наследия М.А. Кичигина.

М.А. Кичигин как художник русской реалистической школы, развивал традиции и навыки, полученные в Строгановском училище и МУЖВЗ. Он на всю жизнь сохранил преданность урокам рисунка С.В. Ноаковского [1, с. 89–94], одного из крупнейших в русском искусстве мастеров архитектурного рисунка, живописи К.А. Коровина, его эмоциональному радостному любованию миром. Нарядный декоративный Китай дал прекрасную возможность развития стиля, который можно охарактеризовать как «декоративный пленэризм».

Живя в эмиграции, М.А. Кичигин много путешествовал. Обычно летом, в особенно жаркие месяцы он уезжал из Шанхая на этюды. Его при-





Рис. 3. М. А. Кичигин. Павильон на озере Джун-Хай. 1920
Рис. 4. М.А. Кичигин. Портрет юноши. 1920–1940-е

тягивала экзотическая красота окружающей природы. Для художника, приехавшего из Центральной России, этот мир был необычайно притягателен другим пространством, формами, красками, светом. Естественным желанием было увидеть как можно больше и запечатлеть красоту окружающей земли. По воспоминаниям жены художника Веры Емельяновны Кузнецовой-Кичигиной, в их глазах Китай был сказочной страной. «Живопись Михаила Александровича отличается ярким декоративным колоритом, построенным чаще не на сближенных, а на дополнительных тонах. Кичигин любил открытый цвет, светоцветовые эффекты. Это решение во многом диктовала натура: яркие краски Китая, его декоративной архитектуры. Тем более что для пленэра художник всегда выбирал солнечные дни и времена года. Вероятно, многоцветный колорит был созвучен его внутреннему душевному состоянию» [3, с. 60].

Жанр портрета для М.А. Кичигина стал одним из ведущих в его «китайском» творчестве. Причина — интерес к натуре, желание понять страну через людей, ее населяющих. Было и простое практическое объяснение — доступность. Работа натурщика в Китае ценилась недорого. Рикши, нищие, кули охотно соглашались позировать за небольшое вознаграждение.

В Китае художник стал снова, как и в годы обучения в Строгановском училище, использовать сангину. Охристый тон сангины прекрасно передавал цвет тела человека, позволяя делать градации от едва заметной подцветки до насыщенной плотной красочной массы. В Китае эта техника как нельзя лучше подходила к изображению местного населения, «желтой» нации.

В Харбине начинает реализовываться и педагогическая деятельность М.А. Кичигина. Он начинает преподавать в студии «Лотос», созданной им вместе с русскими эмигрантами. Традиции в преподавании рисунка, полученные им в Строгановском училище, художник использовал и в своей работе. Обычно он ставил натуру и рисовал вместе с учениками, помогая и направляя своим примером. Продолжая славные традиции Строгановского училища, где преподавание художественных дисциплин совмещалось с решением задач повышения



Рис. 5. Выставка ученических работ в студии «Лотос». Харбин. 1924

общекультурного уровня учащихся, М.А. Кичигин также стремился сделать процесс обучения в студии предельно интересным и полезным для своих учеников. По воспоминаниям В.Е. Кичигиной-Кузнецовой: «В студии («Лотос») царила настоящая творческая атмосфера. Я, как губка, впитывала знания. Во время споров об искусстве сама почти не говорила, слушала. С удовольствием участвовала во всех студийных мероприятиях: выставках, просмотрах, концертах. Очень интересными были вечера в стиле различных эпох, которые должны были закреплять знания учеников. Как раз во время подготовки одного из таких вечеров я попала в студию. Помню, что декорации и эскизы костюмов к вечеру делал М.А. Кичигин» [3, с. 200].

Но учебный рисунок отличается от творческой работы зрелого художника, талантливый мастер даже портрет натурщика может сделать шедевром. Видимо, работа в этом направлении показалась интересной, художник начал ее развивать, используя и совершенствуя найденную манеру. В результате в творчестве М. А. Кичигина появилась новая и значимая для него тема, которую можно назвать «Китай в лицах». За годы эмиграции художник создал не один десяток работ, целую галерею представителей простого китайского населения. И это помогло художнику выявить национальные черты жителя Китая, при этом не теряя индивидуальных черт каждой личности.

Шанхайская пресса внимательно следила за творчеством художника и регулярно сообщала о его творческих поездах и выставках. М.А. Кичигин был заметной фигурой в художественной жизни Шанхая.

В 1930 году открылась одна из наиболее значительных выставок в творчестве китайского периода М.А. Кичигина в Шанхае. П. Северный (Ольбрих) в газете «Слово» писал: «…Вчерашний вернисаж, собравший большое количество зрителей всех национальностей, а также количество уже проданных полотен свидетельствует об интересе,

проявленном к творчеству нашего соотечественника. Прямо напротив входа на драпировке висит красочная, написанная в “малявинских” тонах композиция, изображающая крестьянскую свадьбу на Урале. Краски взяты полной силой, крайне смело и как в то же время они гармоничны. А слева сгруппированы портреты, каких, наверное, уже давно не видел Шанхай. Здесь мастерство художника сказалось вовсю, забываешь, что находишься в комнате и чувствуешь себя на одной из больших столичных выставок…

Крайне изящны по рисунку и благородству линий портреты сангиной и углем. Это изящество линий и мастерство рисунка мы видим и в многочисленных этюдах тела. Эти “ню” набросаны уверенной рукой мастера, не стесняющегося позой и ракурсом, и свидетельствуют о громадной школе, пройденной художником» [8].

В 1931 году он стал членом шанхайского международного Артклуба. Имел много заказов. Он писал заказные портреты, работал как сценограф, делал эскизы оформления Французского клуба, принимал участие в росписи церкви святого Николая Чудотворца, храма-памятника Николаю II в Шанхае (проект русского архитектора А.И. Ярона).

Творческая жизнь русской художественной интеллигенции в Шанхае была бурной, яркой. М.А. Кичигин был активным участником литературно-художественного общества «Содружество русских работников искусства», основанного в Шанхае в 1929 году… В 1933 году в Шанхае основано содружество художников, литераторов, артистов и музыкантов (ХЛАМ). С 1937 года устраивались литературно-музыкальные заседания, получившие название «Вечера у зеленой лампы», на которых заслушивались доклады об искусстве, музыке и поэзии. В декабре 1936-го объединение (ХЛАМ) удостоило звания «Почетного рыцаря шанхайской богемы» певца А.Н. Вертинского. А супруга А.Н. Вертинского — Л. Циргвава была ученицей Михаила Кичигина, что впоследствии ей помогло поступить и закончить Художественный институт имени Сурикова в Москве.

В 1947 году семья художника возвращается на Родину, но жизнь репатриантов была не простой, связанной в большим количеством ограничений. Сложно предположить, как сложилась бы судьба М.А. Кичигина и его супруги, если бы не поддержка из Москвы бывших товарищей по учебе в Строгановском училище, одним из которых был известный и признанный советский художник Сергей Герасимов. Помог и артист Александр Вертинский, с которым Михаил Александрович был знаком по Шанхаю. В 1958–1960 годы при содействии А.Н. Вертинского была организована совместная с супругой художника Кузнецовой-Кичигиной выставка «Китай. Корея», показанная в Москве, Петрозаводске и Курске.

Успех московской выставки переломил ситуацию по отношению к семье художника М.А. Кичигина.

В завершение следует отметить, что весь творческий путь художника М.А. Кичигина был тесно связан с той школой художественного мастерства, которой он овладел на этапе своего обучения в стенах Строгановского училища и которые он весьма плодотворно реализовывал в период своей жизни и творческой деятельности в Китае.

Список литературы:

1. Зубец В.М. Новаторские искания преподавателей искусствоведов Строгановского училища на рубеже XIX–XX вв. (на примере педагогической деятельности С.В. Ноаковского) // Три века под знаком новизны. Отечественное искусство 1700–2000-е. Сборник статей Международной научной конференции / Общероссийская общественная организация «Ассоциация искусствоведов»; ФГБОУ ВПО «Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова», Кафедра ЮНЕСКО. — М., 2017. — С. 89–94.

2. Зубец В.М. Художественные проекты Ф.О. Шехтеля в Строгановском училище // Федор Шехтель и эпоха модерна. — М.: Архитектура-С, 2009. — С. 56–60.

3. Лебедева Т.А. Вера Кузнецова-Кичигина. Михаил Кичигин. Русские художники в Китае. — Ярославль, 2004. — С. 60.

4. Лебедева Т.А. Творчество художников-эмигрантов М.А. Кичигина и В.Е. Кузнецовой-Кичигиной в контексте русского искусства XX века. — Ярославль, 2010. — С. 200.

5. Черникова Л. Павел Северный: жизнь, творчество, судьба. — Шанхай, 2011 http://www.russianshanghai.com/articles/post6464#more-6464

6. Шевченко А.В. Сборник материалов. — М., 1980. — С. 80.

7. Эттингер П.Д. Ноаковский Станислав. Опыт характеристики. — М., 1922. — С. 31.

ЧАН ЖУЙ

Аспирант Школы искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета, Владивосток

CHAN RUI

Postgraduate student of the School of Arts and Humanities of the Far Eastern Federal University, Vladivostok

СНЕЖНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ И РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ

SNOW LANDSCAPE IN THE WORK OF CHINESE AND RUSSIAN ARTISTS

В этой статье рассматривается происхождение и развитие снежного пейзажа на фоне эволюции пейзажной живописи маслом. Проанализировано значение и воплощение «художественной концепции красоты» в работах китайских и российских художников, создающих снежные пейзажи.

Ключевые слова: китайско-российский снежный пейзаж, картина маслом, художественная концепция, эстетика, исследование.

This paper mainly sorts out the origin and development of snow scene oil painting from the background of the development and evolution of landscape oil painting. We can see analyze the meaning of "artistic conception" and the embodiment of "beautiful artistic conception" in snow works by Chinese and Russian artists.

Keywords: Sino-Russian snow oil painting, artistic conception, aesthetics, exploration.

На протяжении всей истории мировой живописи маслом она была известна как «темперная живопись». В XV веке нидерландский художник Антонис Ван Дейк усовершенствовал материалы и технику «темперной живописи». Так родились картины, созданные маслом.

В соответствии с тематикой масляная живопись делится на три категории: пейзажная живопись, натюрморт и картина с персонажами. Картины маслом, содержащие снежные сцены, относятся к пейзажной живописи.

Одна из ранних картин маслом со снежным пейзажем — это «Охотник в снегу» Питера Брейгеля, на которой изображен сам автор, основатель гуманистического пейзажа. Эта работа была создана в XVI веке.

В XIX веке, с развитием научного прогресса, люди начали исследовать природу: появилось много пейзажных зарисовок, созданных на открытом воздухе. Это способствовало быстрому развитию снежных пейзажей. Особенная заслуга здесь принадлежит французским художникам-импрессионистам, которые создали множество картин с изображением снежных сцен.

Россия имеет обширную территорию, расположенную на 41–82 градусах северной широты. Для климата России характерна длинная и холодная зима. Именно поэтому число пейзажей, изображающих снежные сцены, здесь намного выше, чем в других странах. В 1871 году в России было основано «Товарищество передвижных художественных выставок» [5]. В него вошли художники, на картинах которых отразились национальные особенности России: И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.А. Серов, И.Н. Крамской, И.И. Шишкин, И.И. Левитан, В.Г. Перов, В.М. Васнецов, М.А. Врубель, К.А. Савицкий, Н.А. Ярошенко, А.К. Саврасов и другие. Своими усилиями они создали множество картин, изображающих жизнь человека, природу, важные исторические события. К этим картинам относятся: «Грачи прилетели» А.К. Саврасова, «Бурлаки на Волге» И.Е. Репина и т. д. Многие из этих творений выражали протест против крепостного права и показывали стремление к свободе.

«Товарищество передвижных художественных выставок» утверждает, что «красота есть жизнь». А снежный пейзаж привычен русскому человеку, он является важной частью его жизни. Именно поэтому снежные сцены стали одной из любимых тем русских художников.

Ниже приведены данные о 210 произведениях русской масляной живописи (1871–1997) за 126 лет. Эти статистические данные составлены по трем книгам: «Коллекция художественных произведений передвижной выставки», «Коллекция русской масляной живописи» и «Современная русская масляная живопись». Из этой таблицы видно, что положение снежного пейзажа становится все более и более важным со времен «Товарищества передвижных художественных выставок». В дальнейшем русские художники будут продолжать художественные традиции, выдвинутые этой группой художников.

Название книги	Картина с персонажем	Натюрморт	Пейзаж	Снежный пейзаж	Всего произведений	Снежный пейзаж (% от общего числа)
«Коллекция художественных произведений передвижной выставки» (1871–1901)	34	0	9	2	43	4
«Современная русская масляная живопись» (1957–1997)	38	12	47	10	107	10
«Коллекция русской масляной живописи» (1978–2014)	11	6	32	11	60	18

Масляная живопись «пришла» в Китай из Европы. За 100 лет существования в Китае масляная живопись прошла интересный путь, включающий в себя реалистичные традиции, современные тенденции, вестернизацию и национализацию. Несколько поколений художников, таких как У Гуаньчжун, Су Тяньчи, Ло Гонглиу и Чжу Дэцюнь, наполнили европейскую живопись традиционными китайскими идеями. В это время в Китае сформировался и достиг выдающихся результатов «свободный стиль картин маслом» («写意油画») [3].

Картины, созданные в рамках «свободного стиля картин маслом», отражают китайскую эстетику. Этот стиль использует язык живописи, чтобы выразить мысли и эмоции художника и создать произведения, имеющие эстетическую ценность. А сама по себе красота снежных сцен соответствуют китайским представлениям об эстетике: снег — это символ красоты и мудрости в китайской философии «дзен». Снег в китайской традиции соотносится с элегантностью, спокойствием, простотой и холодом [6].

В документах «Изображения и слухи» отмечена самая ранняя пейзажная зарисовка со снежной сценой — «Снежный туман, смотрящий на старые вершины» Гу Кайжи в Восточной династии Цзинь. Художественный «пик» снежного пейзажа случился спустя 1400 лет во время правления Северной династии Сун. В это время количество произведений значительно возросло.









Рис. 1. Ву Гуаньчжун «Пейзажи Северной страны»
Рис. 2. Ву Гуаньчжун «Весенний снег»
Рис. 3. Е.Е. Моисеенко «Морозный день»
Рис. 4. Тумус «Ранчо снежных гор»

До сих пор пейзажная живопись, в том числе и снежный пейзаж, отражает важные темы китайской эстетики. Именно эти темы закладывают основу для изучения снежного пейзажа. Изучение художественной эстетической концепции снежного пейзажа является важным направлением исследований китайской масляной живописи.

Проведем сравнительный анализ двух работ Ву Гуаньчжуна со снежной сценой «Северный пейзаж» (рис. 1) и «Весенний снег» (рис. 2). Первая картина характеризуется точностью природы, однородными холодными тонами, сильным контрастом на переднем плане и ослаблением дальнего плана. Тенденция мазков на картине и плавность линий отражают яркость, привычную для китайской живописи. На втором рисунке снежная сцена изображается тушью, точки и линии более контрастные: использованы чернила пяти цветов, добавлены абстрактные элементы традиционной китайской живописи.

В Северном Китае также появилась группа художников, создающих картины маслом: Сяо Юй, Чжэн Гуансю, Бай Юйпин, Тянь Вэйпин, Му Ке Лей и др. Отметим, что персональная выставка Чжэн Гуансю «Сюэ Руи» на тему снежной сцены прошла в Китайском художественном музее. 34 снежных пейзажа, созданных маслом, позволили людям увидеть новые достижения китайской живописи в этом направлении.

Благодаря обмену картинами между Китаем и Россией мы можем увидеть перспективы дальнейшего развития китайско-российской живописи маслом со снежными пейзажами.

В 2016 году на Алтае, а также в провинции Синьцзян в Китае состоялась «Гастрольная выставка китайской живописи на льду и снегу и русской живописи маслом». 40 % работ, посвященных 70-летию установления дипломатических отношений между Китаем и Россией, относятся к снежным пейзажам. В Музее Владивостокского государственного университета экономики и сервиса на Дальнем Востоке России в 2019 году состоялась Китайско-Российская международная выставка живописи «Лед и снег», а в 2019 году — «Северная зимняя

рифма» (по случаю празднования сорокалетия Политики реформ и открытости). Китайско-Российский форум масляной живописи открылся в выставочном зале СРРСС провинции Хэйлунцзян. А в 2021 году в Художественном музее Харбина состоялась выставка русских и китайских художников, рисующих маслом. Темой этой выставки стало «Таяние». Среди этих работ с изображением гор и воды Сюэцзина, которые продолжают западные традиции живописи, а также картины маслом, являющиеся реализацией китайских традиционных представлений об эстетических идеалах. Все они выражают уникальную художественную концепцию и красоту Сюэцзина.







Рис. 5. И.И. Левитан «Март»
Рис. 6. Е.В. Семенихин «Зима»
Рис. 7. А.К. Сафрасов «Грачи прилетели»

Характеристики снежных пейзажей

На изображение снега влияют два фактора: сезонный и региональный. В зависимости от объема снег делится на следующие типы: небольшой снег, сильный снег и метель. По времени снег делится на весенний снег, зимний снег, тающий снег, утренний снег, солнечный снег, сумеречный снег, кроме того, также учитывается время до того, как пошел снег, момент, когда снег идет и когда он уже закончился.

Китайские и русские художники создавали снежные пейзажи, чтобы показать внутренние спокойные, меланхоличные и холодные эмоции. Они использовали язык живописи маслом для изображения снега, показывая его красоту с разных точек зрения. Это помогало им развить у зрителя интерес к эстетике снежного пейзажа.

Термин «художественная концепция» («意境») [1] впервые появился в поэзии династии Тан в Китае, а позже был использован в других категориях традиционного китайского искусства. «Художественная концепция» — это умение художника «физическую среду» (которая относится к объективному существованию вещей) интегрировать в «ситуацию» (личные эмоции художника) и создать новый художественный субъективный образ. Эстетическое чувство, которое новый художественный образ приносит зрителю, является процессом «художественной концепции».





Рис. 8. Сяо Юй «Зарисовка снежной сцены»
Рис. 9. И.И. Шишкин «На севере диком»

«Художественная концепция» — это духовное ядро китайской эстетики. В западной теории искусства существуют хорошо известные теории, такие как «эмпатия» [4] и «атмосфера» [2], которые также анализируют взаимосвязь между эмоциями и объектами, а также единство субъекта и объекта.

В данной статье цитируется работа Лю Сяочуня «Теория художественной концепции в живописи», которая резюмирует пять основ «художественной концепции» китайской живописи: простота, любовь, расстояние, спокойствие и тайна. В соответствии с этой концепцией простота есть простая форма, любовь есть цвет, расстояние огромно, тишина чиста, а тайна бесконечна. В западной эстетике также существуют теории «прекрасного» и «возвышенного» [7].

Разберем эти положения более подробно.

Простота картины — это ее форма.

Безусловно, простоту формы легко отразить в сюжетах ночного или сильного снега. Русский художник Е.Е. Моисеенко изображает ночные снежные пейзажи, пастбища под сильным снегом. В китайской традиции также можно найти подобные приемы: снежные и горные деревни, изображенные основателем китайской школы степной живописи художником Томусом, лаконичны, имеют холодные и серые тона, изображение их реалистично.

Любовь на картинах передается при помощи цвета.

Очень часто на картинах мы видим много солнечного света и тающий снег. В пример можно привести работы мастера пейзажной живописи И.И. Левитана, картины которого очень лиричны. На картине «Март» изображен весенний снег, домик в лучах теплого солнца. Эта картина — символ весны, которая дарит зрителю веру в то, что зима скоро закончится и наступят теплые дни. А его «Ранняя весна», «Сельская зима» и «Сад в снегу» изображают спокойные и мирные пейзажи, показывая элегантную красоту и демонстрируя любовь к природе России. А на картине русского современного художника Е.В. Семинихина «Зима» изображена теплая зима, яркий свет. Картина показывает сильный характер художника, смелое чувство преодоления холода.







Рис. 10. Чжэн Гуансюй «Байхуалин»
Рис. 11. С.А. Попов «Сумерки»
Рис. 12. А.И. Куинжи «Снежная ночь

Расстояние на картинах передается при помощи широкого пространства.

Композиция картины, которая включает в себя дальний план, соответствует художественной концепции снежного пейзажа.

А.К. Саврасов, один из основателей «Товарищества передвижных художественных выставок», использовал следующую перспективу в композиции картины «Грачи прилетели»: линия горизонта разделила небо и землю на равные части, цвет, свет и темные тона изображены крупным планом. Контрастность этой картины показывает необъятность красоты, широкое пространство, в котором она находится.

Китайский художник Сяо Юй в «Зарисовке снежной сцены» подчеркивает теплый свет в центре изображения. Благодаря контрасту теплых и холодных цветов, теней крупным планом создается ощущение того, что перед нами неземной, нереальный пейзаж. Это дает зрителю ощущение бесконечности этого пейзажа.

Спокойствие создается благодаря светлым и темным тонам.

Снег ассоциируется со спокойными эмоциями, а ночной снег кажется нам холодным и тихим. На картине «На севере диком» И.И. Шишкин изображает красоту снежных пейзажей ночью при лунном свете. Эта красота содержит поэтическую художественную концепцию. Сосна под холодным снегом дарит зрителю ощущение одиночества тихой ночи.

Современный русский художник С.А. Попов на картине «Сумерки» изображает заснеженные стога, освещенные луной, цвета на картине белые, настроение тихое, что отражает ностальгию художника по своей семье.

«Белый березовый лес», написанный современным китайским художником Чжэн Гуансюем, изображает густые леса, окутанные теплыми фиолетовыми тонами. На снегу нет никаких следов человека, что дарит ощущение одиночества в тихом лесу.

Тайна передается светом.

Туманный снег, пустота и чернота ночного снега не имеют конца. Так зритель ощущает бесконечность нашего мира. Работа «Снежная







Рис. 13 Тянь Вэйпин «Строки, похожие на песню»
Рис. 14. Чан Жуй «Снежная сцена ранней зимы»
Рис. 15. Чан Жуй «Ступая по снегу»

ночь» русского пейзажиста А.И. Куинджи характеризуется лунным светом и тенью, а яркий снег утопает в бесконечной ночи. Это бессмертный шедевр в истории русской пейзажной живописи.

Северокитайский художник Тянь Вэйпин на картине «Строки, подобные песням» заставляет людей чувствовать таинство природы.

Эти две работы полностью выражают понимание «виртуальной» живописи, являются демонстрацией традиционной китайской художественной концепции. В виртуальном на таких картинах, безусловно, изображена реальность, которая позволяет зрителю расширять свои представления о действительности.

Анализируя красоту художественной концепции снежной сцены, художники использовали обобщения, контрасты, выражения и т. д. Они показали простую, эмоциональную, отстраненную, тихую и таинственную снежную сцену. Этот вид эстетического чувства успокаивает эмоции зрителя и очищает разум, что вызывает у зрителя любовь и восхищение природой.

Родной город автора статьи и художника Чан Жуй — это небольшой пограничный городок Хэйхэ на севере Китая, где долгая зима создает романтические пейзажи. Детские воспоминания автора связаны с игрой на бескрайних просторах зимы в провинции Хэйлунцзян, с кристально чистым льдом, белым снегом, детскими играми и ощущением красоты природы.

С возрастом чувства Чан Жуй к «белым горам и черным водам» зимы становились все более и более сильными. Хэйхэ находится недалеко от России. Здесь можно увидеть творчество многих русских художников и приобрести их картины. Художники часто приезжают в Китай. Многие из них работают в рамках китайской художественной концепции и создают удивительные снежные пейзажи. Эти художники сыграли важную роль в развитии масляной живописи снежного пейзажа Хэйхэ.

Следующие две картины маслом представляют собой авторское исследование расстояния и неподвижности в художественной концепции снежной сцены. В работе «Вид на горы ранней зимой» (рис. 14) используется контраст реальности и вечности. Техника художника искажает пространство картины и как будто показывает движение горы. Все это создает у зрителя ощущение открытости.

Чтобы отразить чистую красоту снега, в работе Чан Жуй «Ступая по снегу» (рис. 15) была предпринята попытка убрать небо из композиции. На чистом снегу нарисована только пара следов автора. Это позволяет зрителю ощутить себя в этом снежном мире.

Список литературы:

1. Ван Чанлин. Поэтическая сетка. Руководство по поэтике. Том третий. — Шанхай: Шанхайское народное издательство.

2. Ван Шию. Сравнительное исследование «художественной концепции» и «атмосферы» китайско-немецкой эстетики. — 2019. — Выпуск 5. (Литературный факультет Центрально-Китайского педагогического университета, Ухань, Хубэй).

3. Ли Лихонг. Композиция художественной концепции китайской живописи маслом от руки в соответствии с видением интеграции китайского и западного стилей. — Нанкинская академия искусств, 2019.

4. Липпс. Сопереживание, внутренняя имитация и ощущение органов. Ву Ифу: Избранные очерки о современной западной литературе [M]. — Шанхай: Шанхайское издательство переводов, 1983. — С. 13–15.

5. Султанова А.И. Вклад художников-передвижников в становление и развитие русской реалистической живописи XIX века // Молодой ученый. — 2016. — № 19. — С. 564–566.

6. Цао Хуэйминь. Сила спокойствия. — Нормальный университет Цюйфу, 2014.

7. Чжоу Бинь. Форма красоты — изящная и возвышенная // Современное корпоративное образование. — 2008. — № 08. — С. 104–105.

8. 王昌龄：诗格. 诗学指南. 卷三. 上海：上海人民出版社。

9. 王诗雨. 中德美学之“意境”与“气氛”比较研究. **2019**年第**5**期（华中师范大学文学院，湖北武汉 **430079).**

10. 李立红. 中西融合视域下中国写意油画的意境构成 **[D].** 南京艺术学院, **2019.**

11. 立普斯. 移情作用、内摹仿和器官感觉. 伍蠡甫. 现代西方文论选 **[M]** . 上海：上海译文出版社，**1983. 13–15.**

12. Султанова А. И. Вклад художников-передвижников в становление и развитие русской реалистической живописи XIX века // Молодой ученый. — 2016. — № 19. — С. 564–566.

13. 曹惠敏. 宁静的力量 **[D].** 曲阜师范大学**,2014.**

14. 周彬. 美的形态 – 优美与崇高 **[J].** 现代企业教育**,2008(08):104-105.**

ХУАН ЮАНЬПЭН

Аспирант Дальневосточного федерального университета, Владивосток

HUANG YUANPENG

Postgraduate student of the Far Eastern Federal University, Vladivostok

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЧЖУН ХАНЯ И ОБРАЗ РЕКИ ХУАНХЭ В ЕГО РАБОТАХ

ARTISTIC WORKS OF ZHONG HAN AND THE IMAGE OF THE YELLOW RIVER IN HIS WORKS

Влияние Чжун Ханя в художественных кругах в целом довольно велико. Чжун Хань — выдающийся деятель искусства, являющийся ученым по складу ума. Он прекрасно владеет литературой и историей, обладает обширными общими знаниями и пониманием закономерностей развития искусства в древности и современности в Китае и за его пределами, является лучшим среди современников и образцом для тех, кто поздно обратился к живописи. В мире китайской живописи уникальный художественный язык Чжун Ханя не имеет аналогов, а величие его образов, а также теплота и простота чувств, обращенных к людям, не оставляют равнодушным сердце ни одного зрителя. Масляная живопись Чжун Ханя неразрывно связана с рекой Хуанхэ, а сам он является показательной фигурой в создании образа Хуанхэ в живописи.

Ключевые слова: Чжун Хань, создание масляной живописи, образ реки Хуанхэ, художественное творчество.

Zhong Han has a far-reaching influence in the Chinese oil painting industry and even in the art world. Zhong Han is an outstanding scholar-type artist. He has profound cultural and historical accom-

plishments, extensive macro knowledge, and insight into the laws and characteristics of the development of fine arts in China and abroad. He is a leader among his peers, and an academic model in his later studies. Zhong Han's unique artistic language is unique in the Chinese painting circle. The heavy and vast majestic momentum and warm and simple humanistic feelings in his paintings strongly shocked the hearts of every viewer. Zhong Han's oil painting creation is inextricably linked with the Huanghe River, and is a representative figure in the creation of the theme of the Huanghe River.

Keywords: Zhong Han, oil painting creation, the image of the Huang He River, artistic creativity.

Жизненный путь и творческие успехи Чжун Ханя

Чжун Хань родился в 1929 году в округе Пинсян провинции Цзянси, в 1946 году начал обучение на факультете архитектуры Университета Цинхуа, а в 1955 году изменил направление и начал учиться масляной живописи. В 1960 году он окончил отделение масляной живописи Центральной академии изящных искусств, а в 1963 году — курс масляной живописи Центральной академии изящных искусств, где впоследствии занимался преподавательской деятельностью. С 1980 по 1981 год Чжун Хань был направлен в Бельгию для обучения в Королевской академии изящных искусств в Антверпене, в 1984 году был приглашенным ученым в Бельгии, а в 1992 году избран иностранным членом Королевской бельгийской академии наук, литературы и искусства. В настоящее время он является профессором, научным руководителем докторантов и заместителем председателя ученого совета Центральной академии изящных искусств, заместителем директора Комитета по отбору произведений масляной живописи Китайской ассоциации художников, директором Комитета по искусству Международного художественного фонда имени У Цзожэня и исполнительным директором Китайского общества масляной живописи. Среди выдающихся картин художника можно отметить «Вдоль реки Яньхэ», «Дым на реке», «Миюнь», «Теплая зима» и т. д. Также им были опубликованы работы «Масляные миниатюры родных краёв Чжун Ханя», «Визит в галерею», «Голубь в мастерской» и т.д. [1].

На протяжении более 60 лет Чжун Хань был свидетелем становления истории искусства в Новом Китае. Как представитель третьего поколения художников, работающих в жанре масляной живописи, он и его неустанное желание развиваться воплотили в жизнь убеждение о том, что «учиться можно бесконечно», а его успехи как педагога, работающего в сфере искусства, в полной мере отражают смысл высказывания «обучение и восприятие дополняют друг друга». Он расценивает академическое творчество как смысл своей жизни и постоянно стремится к достижению новых высот, рассматривает художественное образование и

художественное творчество как неотъемлемую часть своего жизненного пути. Стоя на рубежах мирового искусства, исследуя путь развития китайской масляной живописи с энтузиазмом, Чжун Хань проявляет себя как художник-практик и строгий учитель.

Работа художника заключается в том, чтобы совершенствовать свои картины, Чжун Хань осознает этот принцип и много над ним работает. Его художественные способности не только не угасли с возрастом, но и стали еще более выдающимися, о чем свидетельствуют его работы, написанные уже в новом столетии. Изучая картины Чжун Ханя, можно заметить, что в них в тишине таится надежда, в темноте — свет, в печали — сила, а в противоречиях — философия.

Важным событием, посвященным масляной живописи Чжун Ханя, стала выставка «Сильная земля и человеческая культура — художественная выставка Чжун Ханя», прошедшая в Национальном художественном музее Китая в ноябре 2013 года. На ней с докладами о творчестве художника выступили такие известные художники, как Шао Дачжэнь, Вэнь Липэн, Ян Сунлинь, Инь Шуанси, Шуэй Чжунтянь, Фань Диань, Сюй Цзян, Чэнь Даньцин, Ян Фэйюнь, Ян Цаньцзюнь, Сюй Бин, Шан Хуэй, Ван Кунь. Обшиные фотоматериалы, представленные в большом альбоме «Сильная земля и человеческая культура — знаменитый китайский художник XX века: Чжун Хань» [2] (Национальный художественный музей Китая), альбоме «Серия работ художников жанра масляной живописи Китайской академии искусств: Чжун Хань» [3] (Китайская академиия искусств) и альбоме «Исследование китайских художников третьего поколения, работающих в жанре масляной живописи: Чжун Хань» [4] под редакцией Шао Дачжэня внесли свой вклад в изучение творчества Чжун Ханя. Эти подробные данные о Чжун Хане и результаты теоретических исследований также являются основной документальной базой для данного исследования. Обсуждение и исследование творческого пути Чжун Ханя и его искусства уже привлекают широкое внимание в Китае, например, в работе Ляо Цзянхуа (Китайская академия искусств) «Исследование фактуры масляных картин Чжун Ханя» не только тщательно анализируются этапы эволюции фактуры масляных картин Чжун Ханя, но и дается глубокий анализ принципов ее создания, раскрывается интерес и эстетическая ценность его работ.

В работе Сюй Цзяна (Китайская академия искусств) «Пьющий из реки: Чжун Хань» [5] картины художника условно разделены на две категории: «Вверх и вниз по реке» и «Голубь в мастерской», что побуждает аудиторию задуматься об «образе за пределами образа» и идее о том, что «постичь каллиграфию можно только отдав ей силы всей своей жизни». Ван Цянь (Национальный художественный музей Китая) в работе «Выражение природы в гуманистической перспективе» [6]

предлагает удивительную интерпретацию работы Чжун Ханя «Поле после пыльной бури», которая написана на современном материале и рассматривает китайский дух современной масляной живописи. В автобиографии Чжун Ханя «Краткое описание моих масляных картин» [7] рассказывается о творчестве и личной жизни мастера.

С 1946 по 1948 год Чжун Хань учился на факультете архитектуры Университета Цинхуа, где преподавали такие известные мастера, как Лян Сычэн, Линь Хуэйинь, Мо Цзунцзян, Ли Цзунцзинь и У Ляньгун, тогда же он вступил в «Янгуаншэ» — художественное объединение в рамках студенческого движения под руководством Ли Хуа. Затем он отправился в освобожденные районы, учился в Северо-Китайском университете и остался там в качестве кадрового работника, а затем перевелся в Китайский народный университет, где проработал шесть лет. Его профессиональная карьера началась в 1955 году, когда он поступил на отделение масляной живописи Центральной академии изящных искусств, где проходил обучение у таких мастеров, как Ай Чжунсинь, Ли Доу, Вэй Цимэй, Дун Сивэнь, Цзинь Чжилинь, У Цзожэнь, Лян Юйлун и Ван Шикоу. Об этом Чжун Хань однажды упомянул в автобиографии: «В молодости я любил рисовать, но мое образование затянулось на долгие годы, и я ничего не знал об искусстве до тех пор, пока в 26 лет не перевелся в Центральную академию изящных искусств на специальность, связанную с масляной живописью». В начале 1960-х годов Центральное правительство внесло свои коррективы в политику, касающуюся творческой интеллигенции и литературной политики, в результате чего наступил короткий период «оттепели». В этот период Чжун Хань поступил в группу по изучению масляной живописи, где учился 3 года и перенял опыт таких мастеров, как Ло Гунлю, Линь Гана и Цюань Шаньши, что стало отправной точкой развития его художественной карьеры.

В 1963/1964 учебном году Чжун Хань работал преподавателем в Творческой мастерской № 2, затем двенадцать лет непрерывных политических кампаний в основном в сельской местности. В 1974 году, после окончания культурных потрясений, Чжун Хань впервые вошел в число интеллигенции, после чего началась новая эра его творческой жизни. В это время он завершил две крупные работы — «Восточный переход через Хуанхэ» и «Ночь на площади Тяньаньмэнь во время праздника Цинмин». После начала проведения политики реформ и открытости внешнему миру в 1980-х Чжун Хань, которому было уже более 50 лет, заполнил языковые пробелы и отправился в Европу. Там в 1980–1981 годы он учился в Королевской академии изящных искусств в Антверпене (Бельгия), а в 1984 году снова отправился в Европу, где стал стипендиатом в Гентском университете и посетил художественные музеи многих стран. Он изучал и перенимал все —

от классических до современных форм искусства, от реализма до экспрессионистского западного искусства, учился у настоящего и прошлого и всегда шел в ногу со временем. По возвращении в Китай Чжун Хань погрузился в творчество с еще большим энтузиазмом. Будучи главным преподавателем высших курсов в Центральной академии изящных искусств, он применяет весь накопленный художественный опыт и знания и ведет талантливых студентов со всей страны к глубинам академической науки. Работая в Центральной академии изящных искусств, Чжун Хань внес большой вклад в преподавание и образование в области китайской масляной живописи и сыграл ключевую роль в мире искусства.

Чжун Хань является профессором Центральной академии изящных искусств, и если не считать нескольких лет политической работы и учебных поездок в молодости, преподавание стало его профессией на всю жизнь. На протяжении долгого времени Чжун Хань вел классы дополнительного образования, подготовил целую плеяду, которые сегодня являются лидерами в университетах по всему миру. Он стремился направить своих студентов на верный творческий путь, дать им и их работам импульс и жизненную силу. Основополагающей движущей силой для Чжун Ханя в поздние годы было его обучение и неутолимое желание учиться. Живопись, преподавание и стремление к овладению духовными ценностями стали для него единым целым, благодаря чему творческая жизнь Чжун Ханя стала еще более насыщенной и яркой. В возрасте 80 лет Чжун Хань продолжает упорно работать. Он опубликовал такие статьи о преподавании, как «Настойчивость, приспособленность и другое — разговор об обучении и творчестве на курсах масляной живописи» [8] и «Размышления о реалистичной масляной живописи» [9]. Он также читал лекции на темы «Исследования в области преподавания творчества» и «Как мы должны заниматься реалистичной живописью». Его творческой энергией восхищаются многие его последователи.

Заниматься живописью Чжун Хань начал еще в молодости, а в 1980-е годы это пристрастие только усилилось. Главный результат своей работы Чжун Хань отразил в книге «Визит в галерею» [10], в которой собраны 35 эссе (не считая предисловия и послесловия) 1980-х годов, все они повествуют о размышлениях автора о зарубежном искусстве. Здесь есть рассказы и о вариативности истории искусства («Путь вариативности»), и о жанрах искусства («Заметки о повторном исследовании импрессионистской школы», и о критике художников («Божественная встреча в далеких горах — обзор выставки картин Макса Уайлера»). «Голубь в мастерской» [11] — еще одна монография Чжун Ханя, объемом более 500 страниц, охватывающая историю, теорию, комментарии, преподавание и автобиографию, повествует как о

западном, так и о восточном опыте, что свидетельствует о таланте Чжун Ханя во многих областях. Новаторская работа Чжун Ханя в области теории имеет важное влияние — речь идет о рациональных представлениях, которые послужили основой и руководством для его живописи. Обширная и глубокая атмосфера и тема гуманизма, которые Чжун Хань выражает в своих картинах, неотделимы от его теоретических достижений.

Чжун Хань в книге «На развилке дорог потерять барана» пишет: «Я и сам понял, что эффективно не только изучение огромного количества работ различных художников, выход за рамки и исследование не только живописи, но и всего, что с ней связано, может стать сильнейшим толчком для развития, ведь я могу ощутить радость от того, что замечу малое в большом, как если бы я мог услышать прекрасную музыку великого ансамбля. Это само по себе является способом вхождения в эстетическую сферу, а не мукой беготни в разные стороны» [12]. Именно с таким настроем и состоянием души Чжун Хань посвятил себя художественному творчеству, в результате чего создал множество великолепных произведений искусства, а «образ Хуанхэ» прекрасно интерпретирован в его картинах, написанных маслом.

Художественное творчество Чжун Ханя и река Хуанхэ в его работах

Хотя Чжун Хань родился в Цзянси и является уроженцем юга, его эмоции и эстетическое восприятие побудили его в 1950-х годах несколько раз посетить северную Шэньси, чтобы рисовать с натуры. Он бродил по обширному лёссовому плато, между горами и плоскогорьями и берегами бурной реки Хуанхэ, ощущая величие и великолепие китайской цивилизации и ее неизменный ритм и неугасающую жизненную силу. Вдохновленный духом реки, он создал ряд масляных картин, путешествуя вдоль ее берегов и показывая Хуанхэ, лёссовые земли и людей, живущих в этой местности.

Чжун Хань в молодости присоединился к революционному движению, а после его победы обратился к живописи, встав на другой путь, духовных и художественных исканий. Однако его любовь к земле и людям, а также страсть к революционным убеждениям сохранялись на протяжении всей его творческой жизни. Поэтому в ранние годы он глубоко и живо воспринимал революционный реализм, исключающий пустую лирику и источающий интеллектуальные чувства. Художник получил художественное образование в Новом. Художественные идеалы Чжун Ханя всегда были связаны с развитием китайского общества, он придерживался твердой веры в создание нового китайского искусства, отвечающего духу времени.

Создание революционных исторических сюжетов было начальной практикой китайских художников, работавших с масляной живописью с







Рис. 1. 钟涵 延河边上 1963年 190 x 380 см 布面油画 中国国家博物馆藏 “文革”中被毁坏，2013年北京维基国际艺术品修复中心进行了结构修复
Чжун Хань «Вдоль реки Яньхэ». 1963 г. 190 x 380 см. Холст, масло. Разрушенное во время «культурной революции» из коллекции Национального музея Китая, сооружение было восстановлено Пекинским международным центром реставрации искусств Wiki в 2013 г.
Рис. 2. 钟涵《东渡黄河》（局部） 165 x 380 см，布面油画，1976–1978 年中国革命历史博物馆
Чжун Хань «Восточный переход через Хуанхэ» (фрагмент). 1976–1978 гг. 165 x 380 см. Холст, масло. Национальный музей Китая
Рис. 3. 钟涵 《纤夫-晚潮 》 1983年 170 x 340 см布面油画 中国艺术研究院油画院存
Чжун Хань, «Трекер — поздний прилив», 1983 г. 170 x 340 см, холст, масло. Институт масляной живописи Китайской национальной академии художеств

самого начала существования Нового Китая. Опыт участия в революции побудил Чжун Ханя посвятить себя созданию революционных сюжетов, и в 1963 году он закончил картину «Вдоль реки Яньхэ» (рис. 1). Эта картина является уникальной и отличается от работ того периода на тему революционной истории. На картине изображены спины беседующих партийного руководителя и простого рабочего, погружающих зрителей в атмосферу Яньаня того времени. С помощью визуальных образов автор изображает «Яньаньский стиль», ставший легендой в истории китайской революции. Он также демонстрирует стремление Чжун Ханя сочетать историческую чувствительность с гуманистическими чувствами в своем художественном творчестве, стремление, которое продолжалось на протяжении всей его творческой жизни. После выхода работа вызвала большой резонанс, а когда она была выставлена в Художественном музее Центральной академии изящных искусств, то получила единодушное признание представителей творческих кругов, а четыре крупнейшие пекинские газеты ее опубликовали. Во время культурных потрясений 1970-х годов эта работа была сильно повреждена, и к моменту встречи нового века Чжун Хань восстановил ее по прось-



Рис. 4. 钟涵《密云》 1995年 150 x 150 см 布面油画 中国美术馆藏
Чжун Хань «Миюнь», 1995 г., 150 x 150 см. Холст, масло. Национальный художественный музей Китая



Рис. 5. 钟涵《饮河者》 1990–2008 年布面油画 150 x 136 см 中国美术馆藏
Чжун Хань «Пьющий из реки». 1990–2008 гг. 150 x 136 см. Холст, масло. Национальный художественный музей Китая



Рис. 6. 钟涵《行舟与弃舟》1995 年 120 x 120 см 布面油画 大都美术馆藏
Чжун Хань «Лодка и заброшенная лодка», 1995 г. 120 x 120 см. Холст, масло. Собрание Метрополитен-музея

бе представителей выставки Китайской ассоциации масляной живописи. Картина «Вдоль реки Яньхэ» является важным произведением в истории китайского искусства.

Чжун Хань с юности жил, учился и работал на Севере, поэтому Хуанхэ естественным образом стала темой его работ. Будучи еще студентом, в 1950-е годы он отправился туда, чтобы познакомиться с жизнью в этой местности во время начального этапа освоения участка Саньмэньсь на берегах Хуанхэ, после этой поездки у него остались лишь наброски. Десятилетие спустя, в середине 1970-х годов, он приехал в район среднего течения Хуанхэ, между Шаньси и Шэньси, для работы над картиной «Восточный переход через Хуанхэ» (рис. 2) — произведения, в котором он знакомит аудиторию с жизнью лодочников Хуанхэ.

В автобиографии он пишет: «Я долго и упорно работал над этим произведением, несколько раз поднимался и спускался в деревню Чуанькоу уезда Убао в одиночку, чтобы увидеть положение гор и рек, посетил лодочников, которые перевозили войска в своих лодках, и тщательно придумывал, как изобразить партийного лидера и лодочников, вместе плывущих по бушующим волнам». После завершения работы «Восточный переход через Хуанхэ» Чжун Хань передал ее в дар Музею истории китайской революции, где великолепная картина вызвала одобрение многих партийных лидеров и художественных экспертов.

В начале 1980-х годов Чжун Хань вместе со своими студентами приехал на практику в прибрежные районы, где впоследствии создал ряд работ большого и малого размера. Так, 1983 году появилась картина «Трекер — поздний прилив» (позднее переименована в «Надежда еще помнится, вечерний прилив ярок») (рис. 3). Спустя 20 лет художник несколько раз переделывал картину, теперь это два эскиза, старый и новый, но работа еще не завершена.





Рис. 7. 钟涵 《山雨欲来》1982 年，布面油画， 115 x 106 см 中国美术馆藏
Чжун Хань «Горный дождь идет», 1982 г. 115 x 106 см. Холст, масло. Собрание
Рис. 8. 钟涵《启明星》1986年73 x 84 см 布面油画 中国美术馆藏
Чжун Хань «Восходящая звезда», 1986 г. 73 x 84 см. Холст, масло. Национальный художественный музей Китая

На картине «Миюнь» (рис. 4), завершенной в 1989 году, изображены лодочники, пытающиеся сдвинуть с места свои лодки на Хуанхэ под густыми летними облаками. К тому времени там уже не осталось традиционных деревянных лодок, управляемых людьми. «Пьющий из реки» (рис. 5) — это картина, написанная маслом, которая была создана Чжун Ханем в 1980-х годах после долгих поисков и работы на местности. Окончательно картина была закончена только в 2008 году. Эта работа, на которую от замысла до завершения ушло более десяти лет, представляет собой выдающееся изображение повседневной сцены. Картина «Лодка и заброшенная лодка» (рис. 6) была переписана дважды, она была создана путем сопоставления прошлых и настоящих пейзажей Хукоу и Хуанхэ, а не путем непосредственной работы на местности. Чжун Хань также написал ряд работ, посвященных жизни на побережьях Хуанхэ, например, такие картины, как «Горный дождь идет» (рис. 7), «Восходящая звезда» (рис. 8), «Путешествие по Хуанхэ» (рис. 9) и «Сумеречное облако, пересекающее реку» (рис. 10).

Изображая местность от реки Яньхэ до реки Хуанхэ, Чжун Хань всегда обращается к воспоминаниям из истории, с одной стороны, чувствуя и передавая реальность, выражая трудовую жизнь, непосредственно связанную с Хуанхэ, и изображая фигуры рабочих; с другой стороны, вкладывая в свои чувства глубокое историческое сознание, поднимая реалистичные сцены на духовный уровень. У поэта Ду Фу из династии Тан есть стихотворение, в котором говорится о «плаче по жару сильной земли» [13], а «заходящее солнце над Хуанхэ» — еще более знакомый нам поэтический образ. Как видно, в произведениях Чжун Ханя этого периода присутствуют элементы традиционной поэтической образности. В результате его искусство





Рис. 9 钟涵《黄河启程》 1982年 70 x 127 см. 布面油画 中国美术馆藏
Чжун Хань «Путешествие по Хуанхэ», 1982 г. 70 x 127 см. Холст, масло. Коллекция Национального художественного музея Китая
Рис. 10. 钟涵《暮云横河》 2006年 73 x 91 см 布面油画 中国国家大剧院藏
Чжун Хань «Сумеречное облако, пересекающее реку», 2006 г. 73 x 91 см. Холст, масло. Коллекция Национального Большого театра Китая

приобретает форму, выражающую содержание китайской поэзии, оно пропитано смыслом и духом китайской нации. Из-под его кисти выходят работы, в которых стремительно течет Хуанхэ до тех пор, пока не опустеет небо и не состарится земля, жизнь народа словно застыла, годы и месяцы наложили на нее свой отпечаток, преодолевая конкретное время и объединяясь в вечную форму. Именно эта безвременность делает его работы такими трогательными и в наши дни.

Чжун Хань — художник, который упорно ищет новые формы творчества в реалистической масляной живописи, проходя через трудности, связанные со сложной и противоречивой трансформацией современной культуры. После окончания культурных потрясений в 1970-х годах Центральная академия изящных искусств возобновила преподавание, и на отделении масляной живописи постепенно сформировалась система преподавания, именуемая «четыре мастерские и три класса» (исследовательский класс, класс усовершенствования и класс внесения правок) [14]. В сложившихся обстоятельствах, если представители китайской масляной живописи хотят осуществить трансформацию и диалог с мировыми направлениями, масляная живопись должна быть исследована и изучена с четырех сторон: классической, современной, актуальной и постмодернистской. Творческие пути этой группы художников в основном делятся на три категории: первая идет по пути восстановления классической традиции, вторая исследует реалистичное искусство, а третья исследует новый путь слияния китайского и западного искусства. Чжун Хань принадлежит ко второй категории, поэтому он

много раз посещал Россию для наблюдений и практики. Русский художественный музей и Третьяковская галерея — это те места, которые он любит, мастера русской передвижной школы живописи также являются предметом его почитания, а великие реалистические работы, такие как «Бурлаки на Волге» Репина, «Боярыня Морозова» Сурикова оказали влияние на его творчество. После десятилетий борьбы за развитие реализма в искусстве Чжун Хань достиг многого.

Сложность социальной действительности, особенно бурное развитие культуры со второй половины XX века, оставили глубокий след в творческой жизни Чжун Ханя, именно в эти трудные времена он прочно встал на путь, ведущий к поиску социального контекста искусства. Для него особую роль играет культурный подтекст, и его великая мудрость заключается в постоянном размышлении о современной природе культурного подтекста, то есть в сочетании идеала стремления к глубокой художественной выразительности с ответственностью за актуальность культуры. Обширные знания художника и его многочисленные путешествия наделили Чжун Ханя широким кругозором, неиссякаемой жизненной силой и превосходными творческими качествами. Он сдержан и скромен, но настойчив в своем стремлении к истине. Как будто в его сознании всегда есть незавершенный художественный идеал, к которому он постоянно стремится.

Самая здоровая художественная среда — это та, в которой искусство ведет за собой рынок, а развитие рынка способствует развитию искусства [15]. Но в сегодняшнюю эпоху быстрого экономического развития авторитет научных кругов затмевается стремительностью рынка. В этой суматохе поиски и исследования Чжун Ханя не носят исключительно утилитарный характер и не ограничиваются узкими рамками, его постоянная мотивация исходит от его бесконечной любви к искусству. В наш век материализма Чжун Хань, подобно Дон Кихоту, верен своим идеалам, непрерывно стремясь к ним и пропагандируя их. Его неизменный творческий энтузиазм проистекает из упорных духовных поисков и сильного чувства любви. Искусство Чжун Ханя показывает нам чувство ответственности, что «живопись — это образ жизни», а его насыщенная жизнь — это мощный вызов сегодняшнему веку плагиата и халатности.

Всесторонние знания Чжун Ханя проявляются в трех направлениях: во-первых, он глубоко погружен в традиции масляной живописи и западного изобразительного искусства; во-вторых, он изучает китайские культурные традиции, в-третьих, его интересует развитие современного китайского искусства. Он не перестает следить за новыми тенденциями и явлениями современного искусства в Китае и за рубежом, всегда участвует в дискуссиях, целью которых является

получение новых знаний. Его картины, на которых изображена Хуанхэ, полны силы и великолепия, обращены к размышлениям об истории человеческой цивилизации, на них видны сухие деревья и пустынное небо, прослеживаются ожесточенность и серьезность, видны и едва уловимые блики заходящего солнца, и непоколебимость самого искусства на протяжении долгих лет. Эти работы стали эталоном китайской масляной живописи, изображающей Хуанхэ.

Список литературы:

1. Чжун Хань: энциклопедическая статья: https://baike.so.com/doc/5683747-5896426.html

钟涵：**360**百科词条：**https://baike.so.com/doc/5683747-5896426.html**

2. Фань Диань и др. «Сильная земля и человеческая культура — художественная выставка Чжун Ханя» — краткое содержание научного семинара / Музей изобразительного искусства Китая. — 2013. — № 12.

3. Чжун Хань. Собрание произведений Чжун Ханя / Коллекция выставочных материалов, прилагаемых к персональной выставке Чжун Хана в Академии живописи маслом Китайской академии искусств. — Наньнин: Гуанси мэйшу чубаньшэ, 2013. — С. 762.

4. Чжун Хань: Исследование творчества китайского художника третьего поколения, работающего в жанре масляной живописи / Глав. ред. Шао Дачжэнь. — Наньнин: Гуанси мэйшу чубаньшэ, 2001. — С. 88.

5. Сюй Цзян «Пьющий из реки: Чжун Хань// Мэйшу. — 2014. — № 1. — С. 56–58.

6. Ван Цян. Выражения природы в гуманистической перспективе: Записки о Чжун Хане / Музей изобразительного искусства Китая. — 2013. — № 12.

7. Чжун Хань. Очерк о моих картинах. — Изд. Юхуа ишу. — 2020. — № 3. — С. 33–39

8. Чжун Хань, Фань Диань. Настойчивость, приспособленность и другое: разговор об обучении и творчестве на курсах масляной живописи. — Изд. Юхуа ишу. — 2004. — № 4. — С. 57–63.

9. Чжун Хань. Суждения о вопросах масляной живописи. — Изд. Юхуа ишу. — 2006. — № 4. — С. 4–16.

10. Чжун Хань. «Визит в мастерскую». — Пекин: Жэньминь Мэйшу чубаньшэ, 2001. — С. 538.

11. Чжун Хань. «Голубь в мастерской». — Наньнин, Наньнин Мэйшу чубаньшэ, 1999. — С. 528.

13. Чжун Хань. «На развилке дорог потерять барана» // Мэйшу. — 1996. — № 5. — С. 22.

14.、恸哭厚土热：出自唐•杜甫《喜雨》，原句：«巴人困军须，恸哭厚土热。沧江夜来雨，真宰罪一雪。» **«Плач и земля горячая: из «Дождливого дождя» Тан Туфу, оригинальное предложение: «Люди Ба застряли в военной бороде, плачут, а земля горячая. Дождь на реке Цанцзян ночью действительно убивает преступление».**

15. Центральная академия изящных искусств: прошлое и настоящее масляной живописи и его преподавание. — Изд-во Мэйшу. — 1987. — № 1. — С. 3.

16. Чжу Чжунюань. Оценка и размышления о системе современной искусствоведческой критики. 朱中原：关于当代艺术批评制度的批评与反思《美术研究》**. — С. 123–124.**

ЛИ ЮАНЬ

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

LI YUAN

Post-graduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА КИТАЙСКИХ И РУССКИХ АКВАРЕЛЕЙ

COMPARATIVE STUDY OF THE ARTISTIC STYLE AND ARTISTIC LANGUAGE OF CHINESE AND RUSSIAN WATERCOLORS

Автор проводит сравнительный анализ истории развития акварельной живописи в России и Китае. В статье на примере работ ряда художников представлены различные пути развития и особенности влияния мастеров акварельной живописи на мировое искусство.

Ключевые слова: акварельная живопись, выражение, стиль выражения.

The author conducts a comparative analysis of the history of the development of watercolor painting in Russia and China. Using the example of the works of a number of artists, the article presents various ways of development and features of the influence of masters of watercolor painting on world art.

Keywords: watercolor painting, expression, expression style

Из истории китайской акварельной живописи

Акварель, как техника станковой живописи, возникла на Западе и принадлежит европейской традиции. Китайская акварельная живопись зародилась в начале династии Цин и стала самостоятельным видом живописи в Китае в 19 и 20 веках. В 1950-х и 1960-х годах развитие





Рис. 1. В.А.Серов. «Портрет Алексея Стаховича»
[1] 瓦伦丁•亚历山德罗维奇•谢罗夫
Рис. 2. М.А.Врубель. «Гамлет и Офелия»
[2] 米哈伊尔•亚里山大罗维奇•弗鲁贝尔

китайской акварели положило начало В первый период процветания появились Ли Цзяньчэнь, Пань Ситун, Сяо Шуфан, Лэй Юй, Фань Минти, Хардинг, Ван Чжаоминь и другие первые акварелисты Нового Китая, а также серия исследовательских статей и монографий по техникам и теориям. В 1990-х годах сформировалась вторая волна китайской акварели. В 1984 году «Шестая национальная художественная выставка» стала символом развития акварели и пастели. Акварельная пастель выставлялась в Гуанчжоу как самостоятельная картина. Выставка акварельной пастели «является еще одной вехой в живописи акварельной пастелью» [1]. Со второй кульминации и до сих пор большое количество художников-акварелистов, таких как Гуань Вэйсинь, Хуан Тешань, Чен Шаопин, Чен Чаошэн, Е Сяньминь, Лю Шоусян и Лю И, играли роль опоры, все из которых сделали китайцев акварель постоянно сильнее. Постепенно оно успешно превратилось из первоначальной миссионерской функции в новую категорию искусства, выражающую личные чувства и личные мысли.

Развитие акварели в России

Акварельная живопись в России зародилась в середине-конце XIX века, и это вторая страна в мире с традиционной историей акварельной живописи после Великобритании. Процветание и развитие акварели в России обеспечивали придворные живописцы и передвижные школы. Среди мастеров акварели этого времени стоит выделить: В.А.Серова, Лукомского Г.К., М.А.Врубеля и других. В конце XIX в. было создано Общество русских акварелистов для устройства выставок и развиия искусства акварели в России. В 1960-е и 1970-е годы развитие акварельной пейзажной живописи в Советском Союзе достигло апогея, и пейзажная живопись стала уравниваться с портретной живописью, которая заняла мейнстрим. В 1956 году прошла первая Всесоюзная выставка акварели-пейзажа, на которой выступили Х.Х.Жуков (1908–1973), А.А.Дейнека, (1899–1969), В.С.Климашин (1912–1960), А.А.Мельников (1919-2012), А.Быстров (1956-), Н.Рыжкова (1971) Было большое количество художников, которые писали как маслом, так и акварелью.







Рис. 3. И.Е. Репин. «Портрет матери»
[3] 伊利亚•叶菲莫维奇•列宾
Рис. 4. Ван Чжаоминь. «Банан, яблоко, персик». 1993 Собрание Художественного Музея Академии Художеств Гуанчжоу
[4]《香蕉、苹果、桃子》，王肇民，76cm×56.5cm，水彩，1993，广州美术学院美术馆藏
Рис. 5. Ли Тиефу. «Ваза с хризантемами»
[5] 李铁夫《菊花瓶》纸本水彩 38cm×58cm

В это время тематика русской акварели была разнообразной, а экспрессия картин была богатой и индивидуальной. В 1997 году под влиянием петербургских художников-акварелистов, таких как Юрий Шевчиков и Нина Дьякова, русская акварельная живопись сделала еще один шаг в сторону современности, и тематика стала варьироваться от пейзажей до жанровых сцен [2].

Сравнение содержания, выражения формы и стилевых характеристик акварели Китая и России

Техника. На этапе развития акварельной живописи в середине и конце XX века акварельная живопись обеих стран представляла собой большое количество произведений, основанных на пейзажах, фигурах и натюрмортах, но из-за политических и культурных различий складывались свои предпочтения.

Под влиянием национальных традиций на раннем этапе в акварели использовались элементы китайской живописи. Во второй половине XX-го века, с утверждением национального плана развития искусства, живопись представляла собой процветающий вид искусства. В изображении общества и повседневной жизни предмет живописи стал сосредотачиваться на предметах с дыханием жизни, таких как растения, цветы, повседневная работа людей и городские сцены.

Россия имеет обширную территорию с равнинами и плоскогорьями в качестве основного рельефа и широким выбором сюжетов, где в качестве творческого объекта, в основном используются природные пейзажи. С 1960-х годов количество и популярность русской акварели значительно увеличились и развились. Тема творчества близка к природе и имеет сильную природную атмосферу. В работах этого этапа мы видим ослабление сюжетных элементов и усиление эмоциональной составляющей. Художники стали обращать больше внимание на передачу света и цвета, добиваясь создания ощущения пространства и атмосферы.







Рис. 6. Нина Рыжикова. «Земляничные поляны». 2013
[6] 尼娜•雷日科娃，《草莓园》，水彩，2013年
Рис. 7. Андрей Скляренко. «Три брата»
[7] 安德烈•斯克雷连科
Рис. 8. Александр Воцмуш. «Небесная Горелка». 2003
[8]《天堂风景》，2003年，55x75，亚历山大•沃斯玛叙，水彩

Средства выразительности. В китайской культуре этого времени мы обращаем внимание на использование иностранного опыта и внутреннее духовное содержание. Акварельная живопись также связана с отражением чувственного опыта. В изображениях появляются метафорические образы, а сочетание техник (лессировки и раоты «по сырому») обогащает палитру художественных средств.

В русской акварельной живописи выразительность достигается за счет реалистического экспрессионизма, художник стремится отразить гармонию впечатления и придает большое значение форме и цвету. С точки зрения приемов изображения, художник следует принципу фокальной перспективы, в композиции он обращает внимание на расположение материальных объектов и располагает объекты изображения в соответствии с естественным порядком, выражающим мысли и чувства автора. Мы видим, что в поисках выразительной композиции художник с помощью цвета предпочитает передавать глубокие пространственые планы. При этом в основе цветовых сопоставлений лежит прием контраста, повышающий декоративные качества изображения в целом. В обновлении эстетических концепций акверали концепция жанровой живописи была углублена и обогащена, а такие приемы, как аллегория и символизм, были внедрены в создание акварельного пейзажа.

Стиль. На начальном этапе освоения акварели в Китае в произведениях воплощался теоретический постулат отношения к искусству как к подражанию. С прогрессом социальной среды взаимодействие между различными категориями искусства уточнялось, и концепция мышления акварелистов постепенно расширялась, что отразилось и на художественном образовании. Некоторые из лучших художников-акварелистов увидели прорыв в смещении фокуса вещей. В середине и конце XX века стиль развития китайской акварельной живописи сместился в сторону поиска к содержательной формы. Развилось чувство композиции, читаемая информация произведения стала богаче.



Рис. 9. Александр Воцмуш. «Отличное начало дня»
[9]《美好的一天》，56X75cm，亚历山大•沃茨穆什

На раннем этапе развития русской акварельной живописи она, в основном была посвящена религиозным сюжетам. Более поздние этапы характерны интересом к зарисовкам и этюдам, передавая более реалистичное ощущение пространства. Во второй половине XX века в общем колорите искусства акварели еще сохранялись яркие краски. Она была более выразительной и декоративной, а ее стиль — более самобытным. Например, стиль произведений Нины Рыжковой полон ребячества, работы изящны, не теряя художественной выразительности. Работы Андрея Мельникова отличаются плоскостной экспрессией, сохраняя четкость формы. В акварельных работах Андрея Скрелянко, в основном изображены фигуры, его произведения исполнены глубокой любви к рабочим, рыбакам и колхозникам. С помощью специальных приемов он придает особую фактурность поверхности, при этом его персонажи выглядят удивительно наивными и милыми. Глядя на его картины, чувствуешь красоту жизни, идиллическое настроение. Композиция его произведений четкая и ровная, в какой-то мере бесстрастная, но с помощью деталей он подчеркивает глубокие и точные эмоции. Его работы полны юмора, но это никогда не бывает пошлой шуткой.

Подводя итоги, отметим, что искусство акварели — это всегда авторское творчество, авторская интерпретация природы, жизни, впечатлений. Гегель однажды сказал: «Все, что есть в уме, выше, чем продукт природы». Политические, экономические, культурные различия определяют и различия в творческих подходах российских и китайских мастеров акварельной живописи.

Список литературы

1. Юань Чжэньзао, История китайской акварели, — Шанхай: Шанхайское иллюстрированное издательство, 2000. 9.
2. Ляо Чжэндин. На примере русских акварелистов начала XXI века. Красота и время (середина), 2020 (3).
3. Ляо Чжэндин Анализ особенностей национального стиля русской и китайской акварели // Художественное образование, 2019 (9).
4. Се Юэюэ. Анализ основных моментов в создании русского акварельного пейзажа. // Художественное образование, 2022 (1).
5. Ван Чжаоминь. Подбор слов живописи. — Хунань: Хунаньское издательство изящных искусств, 1983.

作者（全名）：李源
工作地点和职位：S.G. Stroganova - 修复艺术，一年级研究生

中俄水彩艺术风格与艺术语言比较研究

摘要：
水彩最早起源于西方，19时候先后传入世界各国。中国和俄罗斯作为水彩画蓬勃发展的国家，对其水彩特点的梳理显得尤为重要。本文通过对中国与俄罗斯水彩画历史、部分艺术家作品内容、形式与风格的比较研究，更清晰的认知水彩画在文化、环境的影响产生的不同发展路径和呈现特点。

关键词：
水彩画、表现形式、表现风格

1. 中国水彩画发展的历史

“水彩起源于西方，属于外来画种。中国的水彩画约始于清代初期，从19、20世纪时候开始在中国成为一个独立的画种。上个世纪五六十年代，中国水彩发展迎来了第一个兴盛时期，涌现出李剑晨、潘思同、肖淑芳、雷雨、樊明体、哈定、王肇民等新中国第一批水彩画家，并有一系列研究文章和有关技法、理论的专著问世 。八九十年代中国水彩画形成第二次浪潮，1984年“第六届全国美术作品展”成为水彩、粉画发展的标志，水彩粉画作为独立画种在广州展出。1986年在杭州举行的“首届全国水彩粉画展览”更是水彩粉画的又一里程碑”。 从第二次高潮至今关维新、黄铁山、陈少平、陈朝生、叶献民、刘寿祥、柳毅等一大批水彩画家起到中流砥柱的作用，这些都使中国水彩不断的强大起来。它逐渐由最初的传教功能成功衍生为抒发个人感情、表达个人思想的艺术新门类。

2. 俄罗斯水彩画发展的历史

俄罗斯的水彩画始于19世纪中后期，是世界上除英国以外的第二个有传统历史的水彩画大国。俄罗斯的水彩画的繁荣发展是在宫廷画家和巡回画派的推动下，逐渐开枝散叶，其中代表画家有 Эдуард Петрович (Иванович) Гау (1807, Ревель— 1887) 、伊里亚•

叶菲莫维奇•列宾（1844-1930）、谢洛夫 （Валентин Александрович Серов,1865～1911年)、卢克姆斯卡娅向、弗鲁贝尔(Михаил Александрович Врубель，1865～1910年)等，1887 年全俄水彩画家协会成立，进一步加速水彩画黄金时代的到来。20世纪六七十年代，苏联水彩风景画发展迎来了高潮，风景画开始与原来占据主流的肖像画平分秋色。1956年，举办了首届全苏水彩风景创作展，涌现出茹可夫 (H.H. Жуков, 1908～1973 年)、捷依涅卡 （Александр Александрович Дейнека，1899～1969年)、克里马申(Кримашин)、安德烈•安德烈耶维奇•梅尔尼科夫（Андрей Андреевич Мыльников 1919-2012）、亚历山大• 贝斯特洛夫（Александр Быстров 1956-）、妮娜•里日科娃（Нина Рыжикова 1971-）等一大批既画油画又画水彩的双栖型画家，此时俄罗斯水彩画题材多样化，画面表达方式丰富且富有个性。1997 年在尤里•舍甫 齐科•德米特里耶维奇 （Юрий Шевчик Дмитриевич） 和 Нина Дьякова Васильевна 等水彩画家的推动下，俄罗斯水彩画向现代感进一步迈进，题材的范围也从一般的风景题材扩大到人物表现等题材 。

3. 两国水彩画内容与形式表达、风格特点的比较

3.1 表现内容

在20世纪中后时期水彩画发展阶段，两国水彩画都呈现出大量风景、人物、静物题材为主的创作，但由于政治文化地域的差异，在具体题材上的选择显示出不同偏好。

中国受传统中国画的影响，在早期携带了大量中国画元素的影子，20世纪中后期随着国家“百花齐放，百家争鸣”的文艺振兴方案的提出，绘画主题呈现繁荣景象，由单一的中国古代人物，转向对社会和日常生活的描绘，绘画主题开始关注有生活气息的对象，比如植物、花卉、人们日常劳作、街道一角等。

俄罗斯地域广阔，以平原和高原为主的地形，题材选择范围广泛，多选择自然风光作为创作对象。自上世纪60年代以来，俄罗斯水彩画在数量上及普及程度上大幅度的提升和发展，创作主题与自然贴近，具有较为浓重的自然气息。我们从这个阶段的画作中可以看到在水彩风景画创作内容中对于绘画的情节性因素的削弱，强调情感的直接表达和赞美，绘画中多以具象描绘为主，写实的表现创作对象，并且注重光色的表现，追求空间感及氛围的营造。在这一时期水彩风景画创作中显得非常雅致和具有创新性。

3.2 表现形式

在中国文化中讲究外师造化，中得心源。对于作画的偏好，更偏重于感觉。画面中写意和隐喻的部分较多，在技法伤通常采用干画法和湿画法结合进行创作。

在俄罗斯的水彩画中，所追求的表现形式主要都是倾向于反映和谐为目的、重视形与色的写实表现主义。在表现手法上，画家遵循焦点透视的法则进行画面构图，在画面构成上，讲究充实的客体安排，并按自然秩序制作出形象实体，以此来表达作者的思想感情。我们可以看到在画面表达形式的摸索中艺术家偏好对深远空间的表现和色彩诸多规律的掌握和运用，在塑造手法上由立体空间塑造转向平面化处理，在色彩探索方面采用色彩并置对比的方法，

重装饰性。在审美观念的探索创新上，深化丰富了风俗画的概念，把寓意、象征等手法引入水彩风景画创作中。

3.3 风格特点

在中国早期水彩作品大多秉承着艺术起源于模仿这一学说，多以写生风景、静物为主，作品尺幅大多为4开或更小尺幅，创作型画作基本处于空档期。随着社会大环境的进步，各个艺术门类之间互动频繁，水彩艺术家的思维观念逐渐被拓宽，绘画的题材不仅仅不局限于写生，它开始慢慢与其他画种，甚至是文学、科技、教育等领域产生互动。水彩圈一些优秀的艺术家在观察事物的焦点上出现了突破性的位移。在20世纪中后期，中国水彩画发展风格向有意味的形式转变。构成感更强，画面可读信息更丰富。

俄罗斯水彩画的早期多以描绘宗教为主，后期多以写生为主，描绘比较真实的空间感。二十世纪中后期，俄罗斯的水彩画总体画面依然保持色彩鲜艳，但更具有现代表现性和装饰性，风格上呈现更有特色。例如,主题表达妮娜•里日科娃的画风充满童趣，作品优雅却不失艺术表现趣味。安德烈•安德烈耶维奇•梅尔尼科夫画作追求平面化表达的同时造型硬朗。安德烈•斯科列良科的水彩画作品以人物为主，他对工人、渔民、农民充满了浓厚的爱意，运用特殊的技法，使画面产生褶皱的痕迹，人物稚拙可爱。看他的画能感受到人生的美好，有着田园诗般的意境。他的作品构图明朗而稳健，虽无激情的大起大落，但在细节上强调深刻而准确的情感，虽有隐约的幽默感，但绝不流于庸俗的玩笑。

总之，艺术的表达殊途同归，黑格尔曾经说过：“一切心灵的东西都要高于自然产品。”艺术可以表现任何自然事物所不能及的理想，但理想的表现形式总是各不相同。由于政治经济文化的差异，中俄水彩的发展阶段呈现出不一样的创作景象。

参考文献

[1] 袁振藻.中国水彩史.[M].上海：上海画报出版社，2000.9
[2] 廖正定.21 世纪初俄罗斯水彩画家个案研究.[J]美与时代（中）,2020(3)
[3] 廖正定.俄罗斯和中国水彩画的民族风格特点分析.[J]艺术教育,2019(9)
[4] 谢岳月.俄罗斯水彩风景画创作的要点分析.[J]艺术教育,2022(1)
[5] 王肇民.画语拾零.[M].湖南：湖南美术出版社，1983

Д.Ю. ПОЗДНЯКОВА
Магистрант факультета реставрации МГХПА им. С.Г. Строганова

D.Y. POZDNYAKOVA
Master student of the faculty of restoration of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

ОПРЕДЕЛИТЕЛЬ ГОР, ДЕРЕВЬЕВ, ЦВЕТОВ И ЛЮДЕЙ В КНИГЕ «СЛОВО О ЖИВОПИСИ ИЗ САДА С ГОРЧИЧНОЕ ЗЕРНО» И ИЗОБРАЖЕНИЯ НА ЯПОНСКОМ ФАРФОРЕ НАЧАЛА XX ВЕКЕ

INDEFIER OF MONTAINS, TREES, FLOWERS AND PEOPLE IN THE BOOK «A WORD ABOUT PAINTING FROM A GARDEN WITH A MUSTARD SEED», AND IMAGES ON JAPANESE PORCELAIN OF THE EARLY 20TH CENTURY

В статье автор пытается найти подход к изобразительным приёмам декора на японской посуде через описание художественных приёмов в китайской книге «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», предполагая культурологическую общность.

Ключевые слова: китайская живопись, японская живопись, «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», Японский фарфор, Японская керамика, фарфор Кутани, фарфор Арита, Карафуто, Сахалин, Мейдзи, Тайсё, ранний Сёва.

The article compares the plots of decorative painting on Japanese porcelain and descriptions of artistic techniques from the Chinese book «A word about painting from a garden with a mustard seed».

Keywords: Chinese painting, Japanese painting, «A word about painting from a garden with a mustard seed», Japanese porcelain, Japanese ceramics, Kutani porcelains, Arita porcelains, Karafuto, Sakhalin, Meiji, Taisho, early Showa.

Сюжеты японской фарфоровой посуды не привычны, для первоначального впечатления они представляются простоватыми и незатейливыми. Одновременно с простотой они занимают внимание, располагая к созерцанию, не моментному взаимодействию, а более длительному. Сюжеты отличаются постоянством — это изображения гор, моря, деревьев, птиц, цветов, людей, божеств. Большей частью эти изображения существуют в воздушном окружении предмета: деревья с воздухом, цветы с воздухом, горы, море, и т. д. Рассматривая взаимосвязи элементов японского декора, возможно подойти к пониманию созерцаний японских художников и их мастерства. Исследуя изображения гор, деревьев и растений на японском фарфоре начала XX века, руководством для понимания изображаемого стала книга «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно». Это книга китайская, была переведена на японский язык и, возможно, являлась подспорьем для японских художников-ремесленников в их живописных трудах. Она собрана из разных отдельных книг, посвященных какой-либо одной теме: Книга деревьев, Книга орхидей, Книга о горах и камнях и т. д.

Самая известная в Японии гора Фудзияма служит вдохновением для художников. На нескольких японских чашках для чая — тяванах и крышечках к ним, подписанных иероглифами фарфоровой марки Кутани, для изображения Фудзиямы использован один и тот же художественный приём. Похоже на использование очень широкой полусухой кисти, которой проложили мазки серой краской вправо и влево. Эти мазки могут лежать на более светлой голубоватой подложке, а могут быть без неё, на фоне. Снег наверху горы прорисован выпуклой белой надглазурной краской, образуя единый знак из острий вершин и снега. Верх горы замыкается этой прорисовкой, а низ растворяется в воздухе за счет сужающихся линий кисти или погружен в облако. Высказывание из «Книги о горах и камнях» подошло бы следующее: «Здесь <...> главный пик характеризует всю гору. Он поднял голову и распластал лапы, все формы охвачены им и нет необходимости в фоне. <...> В таких случаях говорят: ”Излагая суть события, не нужно прибегать к дополнительным подробностям”» [1, 114–115].



Рис. 1–5. Гора Фудзи на фарфоровых тяванах и крышках к ним. Марка Кутани, надглазурная роспись. Япония, нач. XX в.

Со следующим высказыванием могут соединиться скалы, нарисованные коричневой гризайлью: «Не обращаясь к стилям различных школ, необходимо всё-таки выделить стиль живописи гор у мастеров Ми (Ми Фэя и его сына). Они не делали контура, а применяли письмо пятнами туши, их штрих походил на размыв» [1, 109].



Рис. 6, 7. Тяван со скалами, марка фарфора не подписана. Надглазурная роспись. Япония, нач. XX в.

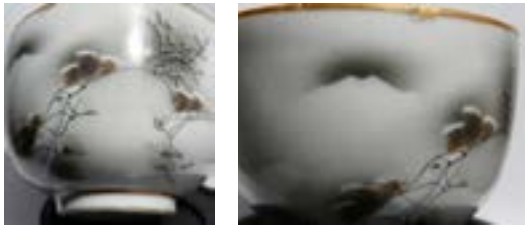


Рис. 8, 9. Тяван-пиала марки Кутани с зимним пейзажем, надглазурная роспись. Япония, нач. XX в.

На одном и том же тяване марки Кутани, многоярусная заснеженная скала на переднем плане сделана тонким контуром с лёгким притенением, а гора вдалеке сделана распылением или пульфоном по трафарету. Контур скалы не весь черный: наверху, где снег, линия контура проведена серым цветом. О такой скале можно сказать: «Около вершины горы он добавлял ярусы скал» [1, 125]; зимняя скала на тяване имеет три яруса.

Белизна фарфора чайничка-кюсу являет собой воздух, в котором как в дымке растворены многообразные горы, дальние и ближние, вода, лодки, деревья, скалы и стихотворные строки. Техника изображения похожа на кобальтовую подглазурную роспись, где тон синего градуируется от густо-тёмного к акварельно-размытому светлому. Только рассматривание подобных предметов может позволить высказывание, что это не роспись, а подглазурная деколь. По высокому качеству фарфора, отсутствию подписи и по стилю можно предположить, что это не экспортное изделие фарфоровых мастерских Арита. О цельности и множественности изображений на чайнике-кюсу можно сказать: «Старинные мастера создавали большие свитки и делили всё пространство на три или четыре важные части, — вот как они ухитрялись достичь совершенства в своём деле. Хотя в их свитках много деталей и часто бывает несколько видов штрихов, но они знали внутреннюю структуру всей композиции» [1, 113].

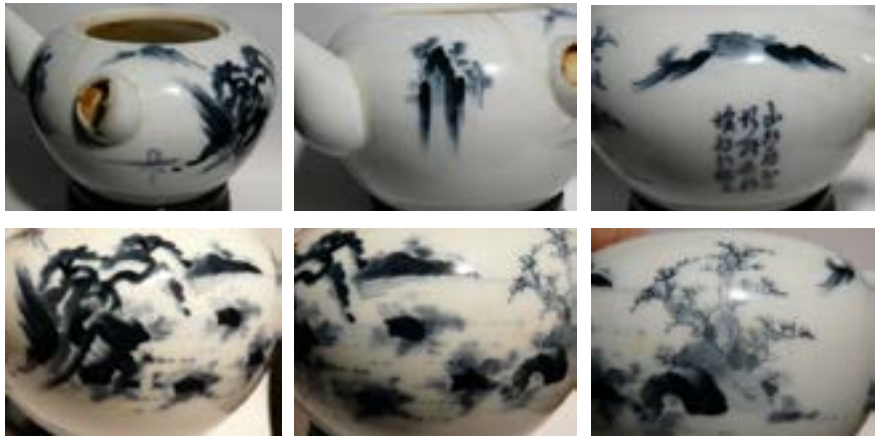


Рис. 10–15. Белый чайник-кюсу с воздушным пространством и стихами. Япония, нач. XX в.





Рис. 16, 17. Керамический или фаянсовый чайник-добин с изображением бамбука. Япония, нач. XX в., маркировки нет





Рис. 18, 19. Керамический или фаянсовый тяван с изображением бамбука. Япония, нач. XX в., печать мастера

Японский чайник-добин с двумя петельками-ручками изготовлен их белой желтоватой глины, он декорирован уверенными крупными мазками кистевой росписи, подобной росписи тушью, изображающими бамбук. На одной стороне — крупный стебель бамбука с густой остроконечной листвой, на противоположной — пучок листьев. В этой же крупной манере расписан тяван. В «Книге бамбука» говорится: «Движения кисти пусть будут острые и отточенные — где ставят акцент, где касаются слегка. Если же будут заминки, остановки, получится грубовато, не будет передана заостренность листа. В рисовании бамбука это самая трудная ступень. И если умения не хватает — оставь живопись бамбука» [1, 194]. И ещё о бамбуке: «Буддистский монах Цзюэ-инь, живший в период Юань, говорил: «Когда я радостен — пишу орхидеи, когда я сердит — пишу бамбук» [1, 186].

Изображение хризантем — излюбленная тема фарфора Кутани. Хризантемы бывают разных модификаций: живописные сложные многоцветные, контурные, стилизованные, в зависимости от замысла художника. На фарфоровых предметах эпохи Мейдзи хризантемы растут от почвы на стеблях. Они могут передавать богатство и роскошь, как на бутылочке для сакэ — токкури, так и поэтичность и нежность как на чайничке-кюсу. В «Книге хризантем» говорится: «В [живописи] хризантем применяй цвета многих оттенков, передавай формы самые разнообразные. Не владея искусством гоулэ — контурного рисунка и сюандань — размывом, невозможно писать их», и «её сущность — царица осени» [1, 208].







Рис. 20. Хризантемы возле садовой решетки. Токкури марки Кутани. Япония, нач. XX в. Надглазурная ручная роспись
Рис. 21, 22. Хризантемы на чайнике-кюсу марки Кутани. Япония, нач. XX в. Надглазурная ручная роспись, золото

Крупная хризантема декорирует середину чайника, скорее всего, по времени это эпоха Тайсё или довоенный период Сёва. Здесь хризантема не растёт от почвы, она не несёт поэзии и романтики. На двух тяванах хризантемы трансфигурируются в орнаментальный декор. К 1930–40-м годам относится пиала с динамическими хризантемами, нанесенными надглазурной краской краскопультом; на бутылочке токкури хризантемы превращаются в графическую схему хризантем.

В «Книге орхидей» говорится: «Листья хотя и пишутся несколькими штрихами, в них должно быть соответствие с порывами ветра. Если заря ещё не занялась, а луна подобно яшмовому шарику, катится в небе, ни одно грубое дыхание воздуха не тронет [листья]». «Если листья орхидеи на сильном ветру вздымаются, а цветы свободно и безмятежно раскрыты, тогда передашь радость» [1, 186]. Цветы орхидей на чайнике из светлой глины свободны и безмятежны, написаны лёгкой кистью мастера, внизу стоит его квадратная печать. Цвет чайника передаёт цвет песчаных дюн, на которых растёт цветок,

этот оттенок глины, не перекрываемый глазурями не редок, и встречается как декоративный приём в сочетании с неявным рельефным декором и изображениями трав и цветов. Цветы орхидеи изображаются не сорванными, а растущими от корня, отчего всё растение выглядит живым и трепетным.

Три маленьких тарелочки для соуса исполнены подглазурным кобальтом. Аналогичный предмет с орхидеей представлен в музее мастерских Арита.





Рис. 23. Хризантема на чайнике-кюсу марки Кутани. Япония, нач. XX в. Надглазурная двуцветная деколь с последующей ручной росписью лепестков
Рис. 24, 25. Тяваны с орнаментом из хризантем. Подглазурная, надглазурная ручная роспись, золото; контурная деколь с последующей росписью. Марка Кутани. Япония, нач. XX в.





Рис. 26, 27. Пиала с хризантемами и раскрытым веером. Трафарет, краскопульт, надглазурная краска. Япония, нач. XX в.
Рис. 28. Токкури с картушами — картинами и журавлём. Надглазурная ручная роспись. Япония, нач. XX в.

Четыре растения: бамбук, орхидея, хризантема и дикая слива несут символическое значение времён года. Их также называют «четыре благородных», что иногда в переводах звучит как «четыре джентльмена» [3, раздел «Четыре благородных»]. Если понятие «Три друга зимы», часто изображаемое в японском фарфоре как сочетание на одном предмете трёх растений, цветущих зимой (сосна, бамбук и зимняя слива) имеет прямое объяснение, то понятие «Четыре благородных» идет через поэтическую метафору, без китайского трактата






Рис. 29. Чайник с цветком орхидеи. Светлая керамическая глина, надглазурная роспись. Япония, нач. XX в., печать мастера
Рис. 30–32. Цветки орхидеи на тарелочках для соуса. Фарфор высокого качества, подглазурная роспись. Япония, нач. XX в. Тарелочка с глазками цветов маркирована иероглифом в квадрате

оно трудно для понимания. Благодаря «Книге о живописи» это понятие раскрывается: «Они сродни одиноким вершинам с их чувством собственного достоинства и покоем, они словно благородные люди с их чувством долга. Такие растения уникальны — они возвышаются над пошлостью и воплощают сущность четырёх времён года (орхидея — весны, бамбук — лета, “мэйхуа” <слива> — зимы, хризантема — осени)» [1, 208]. Можно увидеть, как один и тот же бамбук означает в Китае лето, а в Японии — зиму.

Цветущая слива изображается на японских фарфоровых предметах. С цветами сакуры (вишни) слива сходна тем, что у цветка пять лепестков, а различна формой лепестков: округлый край у сливы, и выемка по центру края у сакуры. В «Книге мэйхуа» говорится о перерождении цветов: «Девять перерождений. Первое — это чашечка, потом бутон, из бутона развивается форма с закрытыми лепестками. Когда же лепестки начнут выделяться, тогда чашечка постепенно раскрывается. Потом идет ступень полураскрывшегося цветка, а потом уже полное цветение» и т. д. [1, 204]. Пять фаз или видов цветка в разной стадии цветения изображены в орнаментальном декоре пиалы для риса марки Кутани: маленький бутон, закрытый бутон, полураскрытый бутон, распустившийся цветок и цветок в профиль. На соуснике изображен «ствол сливы узловатый» [1, 205] с бутонами и цветком, а на противоположной стороне два ствола: «Сливу “мэйхуа” ещё называют деревом с двумя стволами, потому что ствол ее должен быть изображен разделённым на две самостоятельные части, воспроизводящие ян и инь, одну большую, другую поменьше, одну справа, другую слева, что в свою очередь даёт основу для расположения ветвей спереди и сбоку» [1, 203]. На бутылочке токкури цветки сливы с бутонами проведены схематично, уверенной рукой.

Хаотичная композиция из нагромождения ветвей повторяется на двух сакедзуках. То, что по первому взгляду представлялось спонтанным, благодаря повтору, видится продуманной композицией, в которой есть закономерность, и если долго рассматривать предмет, то ста-



Рис. 33. Фрагмент пиалы для риса. Фарфор, надглазурная деколь с последующей ручной прорисовкой. Япония, ок. 1930-х гг. Маркировка Кутани
Рис. 34, 35. Соусник с цветами и бутонами сливы и поющей птицей. Фарфор, надглазурная роспись. Япония, нач. XX в.
Рис. 36. Цветки и бутоны сливы на токкури. Фарфор, надглазурная роспись, золото. Япония, нач. XX в.

новится видно соединение двух растений: цветочка и дерева. «Что касается ши — расположения листьев, то они могут быть или рассыпаны по одному, или собраны вместе и переплетаться будто в беспорядке, но никогда их не должно изображать слишком мало или слишком много, или действительно в беспорядке, ведь (в расположении) есть закономерности — ли» [1, 242].



Рис. 37. Две сакедзуки. Фарфор, подглазурная роспись. Япония, нач. XX в.

На японской фарфоровой посуде можно видеть разные способы изображения деревьев. Используя для сравнения «Книгу деревьев», не трудно проследить закономерности изображения деревьев, которые из сложных конструкций при объяснении обретают структуру и лёгкость, близкую к схематизации. На тяване и крышке от другого тявана нарисована в различающихся почерках ива. Эти изображения перекликаются с рисунками в китайском трактате [1, рис. 35 и 36].

«Если создаётся пейзаж с широкими далями, башни и пагоды непременно надо включить. Изображая горы с крутыми обрывами и бесчисленными отрогами и ущельями, нельзя их давать в той же манере. Необходимо ввести в пейзажную композицию пагоду для передачи расстояния. Люди, смотрящие на такой свиток, чувствуют, что пространство в нем бесконечно, башни будто могут коснуться звёзд, их дух правит ущельями и горами. Как говорится, мощи гор ещё недо-



Рис. 38, 39. Крышка тявана с изображением гор и деревьев. Фарфор, подглазурная деколь. Япония, нач. XX в. Для сравнения: изображение ивы из «Книги деревьев», фрагмент [1, рис. 35]
Рис. 40, 41. Тяван с изображением реки, гор и деревьев. Фарфор, надглазурная деколь с последующей ручной прорисовкой. Япония, нач. XX в. Маркировка Кутани. Для сравнения: изображение ивы из «Книги деревьев», фрагмент [1, рис. 36]

статочно, ее нужно дополнить силой человека» [1, 172]. На фрагменте дорогой фарфоровой тарелки, как бы специально иллюстрируя этот текст, в горном ущелье изображена высокая пагода. То, что на лицевой стороне изображает мощь, на обратной стороне фокусирует лёгкость и хрупкость через изображение двойных иголочек сосны, одна из которых надломлена.



Рис. 42–44. Фрагмент тарелки с изображением ущелья и пагоды. Фарфор, надглазурная роспись, возможно, контур — деколь с последующей прорисовкой люстровыми блестящими красками. Япония, нач. XX в.

Поэтичны строки об изображении людей в пейзаже. Японская посуда будто прислушивается к ним, беря за руководство: «Когда в пейзаже есть изображение людей и предметов, их следует писать в определённом стиле, но без особой детализации. Они, разумеется, должны быть частью всей природы. Например, человек будто созерцает горы, а горы должны казаться наклонившимися и наблюдающими за человеком. <...> Люди и предметы в пейзаже должны быть чи-

стыми, как журавли, как отшельники в горах, — никогда не привносите в свиток дух города и торговых мест, чтобы не разрушить настроение картины» [1, 166]. На тяване с рекой фигурки рыбаков в накидках взаимодействуют друг с другом среди воздушного пространства, ива склонила к ним ветви в приветствии. На тяване с зимним пейзажем рыбак с удочками идёт через мост, вся природа окружает его гармонией, река блестит белым, скалы растворены в тумане, вдалеке гора.



Рис. 45. Тяван с изображением реки, гор и деревьев. Япония, нач. XX в. Маркировка Кутани



Рис. 46. Тяван с зимним пейзажем. Япония, нач. XX в. Маркировка Кутани

При движении методом сравнения китайского описываемого и японского изображаемого, постепенно раскрывается принцип японских композиций, и он уже не кажется простоватым, собирая в фокус педантичность изучения и поэтичность.

Список литературы:
1. «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» / Пер. и коммент. Е.В. Завадской. — М.: Издательство В. Шевчук, 2001.
2. Kutani Ware. Sensaku Nakagawa. Kodansha International Ltd. And Shibundo. Tokio, New York, San Francisco. 1979. Japanese Arts Library.
3. Сайт www.modernjapanesepotterymarks.blogspot.com. Дата обращения: 31.01.2022.

ГО ЦЗИНЬЮЙ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

И.Н. МИКЛУШЕВСКАЯ
Кандидат искусствоведения, доцент МГХПА им. С.Г. Строганова

GUO JIN YU
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

I.N. MIKLUSHEVSKAIA
PhD of art history, associate professor of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ В ЖИВОПИСИ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ СЮЙ МИНХУА И ЛУ ЦИНЛУНА)

CONTINUATION OF THE TRADITIONS OF THE RUSSIAN ACADEMIC SCHOOL IN THE PAINTING OF MODERN CHINA (ON THE EXAMPLE OF THE WORKS OF XU MINGHUA AND LU QINGLONG)

Искусство масляной живописи стало важной формой выражения в современном мировом искусстве. После того, как масляная живопись была привезена в Китай, она на протяжении 500 лет сочеталось с китайской культурой. С течением времени, развитием науки и техники китайские художники стали недовольны традиционным единственным способом рисования. В современном мире появилось много художников с новыми идеями. С середины XX века китайское правительство направляло группы выдающихся китайских художников для изучения масляной

живописи во Францию, Россию и Японию. Взаимодействие с Россией оказало наибольшее влияние на современное развитие китайской масляной живописи. Китайские художники обращают внимание на гуманитарные идеи, природу (горы и реки), отражая реальную жизнь в своих произведениях. Мы можем увидеть китайские гуманистические чувства и эстетическое настроение в работах двух художников — Сюй Минхуа и Лу Цинлун.
Ключевые слова: живопись маслом на юге Китая; гуманистические чувства; эстетическая концепция.

The art of oil painting has become an important form of expression in contemporary world art. After oil painting was brought to China, it was combined with Chinese culture for 500 years. With the passage of time and the development of science and technology, Chinese artists became dissatisfied with the traditional single way of painting. In today's world, there are many artists with new ideas. Since the middle of the 20th century, the Chinese government has sent groups of prominent Chinese artists to study oil painting in France, Russia, and Japan. Interaction with Russia had the greatest impact on the modern development of Chinese oil painting. Chinese artists pay attention to humanitarian ideas, nature (mountains and rivers), reflecting real life in their works. We can see Chinese humanistic feelings and aesthetic mood in the works of two artists — Xu Minghua and Lu Qinglong.
Keywords: Oil painting in the south of China; humanistic feelings; aesthetic concept.

Развитие китайской масляной живописи шло от прибытия миссионеров в XVII веке и практики придворных художников, распространяясь по всему Китаю. В середине XX века государство стало уделять особое внимание развитию масляной живописи и направляло группы выдающихся китайских художников для изучения масляной живописи во Францию, Россию и Японию. Однако взаимодействие с Россией оказало наибольшее влияние на современное развитие китайской масляной живописи. Огромную роль в этом сыграли приглашение российских художников в Китай для преподавания и обмена опытом, а также обучение китайских художников в лучших вузах России.

В 1955 году преподаватель академического Художественного института им. И.Е. Репина А.А. Мыльников был приглашен в Китай (Ухань) на пленэр. Эта практика, названная «Учебный класс Мэй», дала бесценный опыт китайским коллегам. Мыльников писал пейзажи в Китае. Китайские коллеги внимательно изучали все нюансы русской академической концепции, отмечая даже особую строгость Мыльникова в выборе сюжетов. Когда он писал Уханьский мост через реку Янцзы, ему приходилось семь раз подниматься и спускаться, прежде чем выбрать ракурс. «Все хвалили его с восхищением: их слишком мало таких художников в Китае», — писал о Мыльникове Цзиньбаолян.



Рис. 1. Сюй Минхуа

Не будет преувеличением сказать, что русская масляная живопись стала влагой и кислородом в процессе роста китайской масляной живописи. В настоящее время масляная живопись активно развивается на юге Китая. Южный регион относится к югу от реки Циньлин Хуайхэ и востоку от Цинхай-Тибетского нагорья. По сравнению с севером климат здесь теплее, поэтому растительность на юге более обильная. Местность в основном состоит из гор, холмов и бассейнов рек, что делает пейзаж очень живописным. Основными причинами успеха южных художников являются их трудолюбие, терпимость к культуре, идейное единство. Современная южная масляная живопись — наиболее характерная ветвь китайской масляной живописи.

Один из важнейших и старейших художников южного Китая — Сюй Минхуа.

Сюй Минхуа родился в ноябре 1932 года. В 1953 году он окончил факультет изящных искусств Нанкинского педагогического университета, с 1955 году обучался сначала в Москве, а в 1957 году был переведен в академический Художественный институт имени И.Е. Репина в Ленинграде, где изучал масляную живопись. Он вернулся в Китай в 1960 году и стал преподавать на факультете изящных искусств Нанкинского педагогического университета.

Чувство красоты индивидуально для каждого человека, а ее поиск часто является сутью творческого процесса наряду с самопознанием. Произведения любого художника отличаются особым цветовым строем и ритмом. Картины г-на Сюй Минхуа, будь то пейзажи, фигуры или







Рис. 2. Сюй Минхуа. Пруд. 2006 г. Холст, масло. 50×60. Собрание Национального художественного музея Китая
Рис. 3. Сюй Минхуа. Подсолнух. 2010 г. Холст, масло. 61×73. Частная коллекция
Рис. 4. Сюй Минхуа. Город Лушань Гулинь. 1995 г. Холст, масло. 86×86. Частная коллекция

натюрморты, имеют важную отличительную черту — они элегантны по цвету. Несомненно, это видение было сформировано у него под влиянием русского искусства и проистекает из его любви к природе и жизни.

Во время учебы в Санкт-Петербурге, Россия, он проводил ежегодно по два месяца на пленэре. «Преподаватели в России первоклассные, и в наших классах все известные русские художники и педагоги, в том числе академик Йогансон, профессор Зайцев и профессор Соколов. Академик Йогансон и профессор Соколов — авторы большой картины маслом «Речь Ленина на III съезде ВЛКСМ». Они очень строги в своем обучении и очень строги со своими учениками», — отмечено в интервью с профессорами Чжан Хуацин и Сюй Минхуа о влиянии русского художественного образования на развитие китайского искусства [5]. Кроме требовательности российских учителей китайские профессора отмечали также насыщенность программы и особую систему обучения.





Рис. 5. Сюй Минхуа. Бюст старика. 1959 г. Эскиз на бумаге. 59×42 Частное собрание
Рис. 6. Сюй Минхуа. Студентка колледжа. 1959 г. Холст, масло. 106×70 Собственное собрание, экспонируется в Национальном художественном музее Китая

Понятие эстетического идеала является индивидуальной чертой отдельного человека. Каждый из нас по-своему воспринимает красоту этого мира. Сюй Минхуа находит вдохновение в неторопливых пейзажах, величественных горах и реках. Работы Сюй Минхуа более просты, чем чистая невинность.

Понимание природы, ее изучение — одна из причин, по которой Сюй Минхуа настаивает на натурных этюдах к пейзажным картинам. Изображение природы в его работах кажется простым, но именно эта простота показывает глубокое мастерство моделирования и высокое владение цветом художника. Выбор ракурса показывает, что Сюй Минхуа очень искусно выражает свое эстетическое настроение. Его пейзажные работы отличаются гармонией и надолго остаются в памяти зрителя.

Другая важнейшая часть обучения в России — натурные зарисовки фигуры человека. Сюй Минхуа до сих пор практикует это в своем творчестве. Зарисовки фигур в России очень строгие и предполагают тонкое обращение с



Рис. 7. Лу Цинлун

цветом и формами. Почти все наброски персонажей Сюй Минхуа в годы обучения получали высшую оценку преподавателей.

Опыт учебы в России был важным поворотным моментом в художественной карьере Сюй Минхуа. Это важная часть пути, который прошел ныне признанный художник.

В России Сюй Минхуа получил не только глубокие знания, но и особый настрой на серьезную работу. Этот ценный опыт Сюй Минхуа привез в Китай и на протяжении многих лет продвигает идеи российской академической школы живописи на юге Китая.

Сюй Минхуа участвует в многочисленных выставках в Китае.

В 2021 году в Национальном художественном музее Китая в Пекине прошла большая выставка работ Сюй Минхуа. Выставка приурочена к 100-летию со дня основания Коммунистической партии Китая, отмечаемому 27 декабря 2021 года. По итогам выставки Сюй Минхуа подарил Национальному художественному музею Китая 12 значимых работ, которые были собраны государством.

Сейчас ему за 90. Он ведет скромную жизнь и считает, что ему еще нужно усердно учиться. Его благородный дух оказал влияние на бесчисленное множество молодых и мечтательных молодых художников. Сюй Минхуа воспитал немало талантливых учеников. Среди них хочется выделить Лу Цинлуна.

«В долгой истории человечества искусство живописи, как наиболее интуитивно понятный способ выражения культуры, отражает пульс каждой человеческой эпохи, а также отражает понимание людьми



Рис. 8. Лу Цинлун. Городские мысли. 2004 г. Бумага, гуашь. 110×150. Приобретена Национальным художественным музеем Китая



Рис. 9. Лу Цинлун. Ожидание. 2004 г. Бумага, гуашь. 80×100 см. Место хранения указать

самих себя и наследует гуманистический дух эпоха. От неолитической культуры Яншао с рисунком рыбы на человеческом лице до росписей гробниц династии Тан, от средневековых церковных потолочных росписей до современных абстрактных картин, все они ярко отражают следы духовной жизни человека, а также реальную материальную жизнь того времени. Как способ выражения духовной жизни и реальной жизни на Востоке и на Западе искусство масляной живописи является общим достоянием человечества», — пишет Чжоу Цзилу в статье «Гуманистический дух и реалистические взгляды в современной китайской масляной живописи» [6].



Рис.10. Лу Цинлун. Команда. 2014 г.
Бумага, гуашь. 165×150
Собрание Шицзячжуанского художественного музея



Рис. 11. Лу Цинлун. Отцы наши. 2017 г.
Холст, масло. 200×180
Собрание Национального художественного музея Китая

Лу Цинлун родился в 1964 году в городе Шеяне, провинция Цзянсу. Лу Цинлун учился в Нанкинском педагогическом университете (год окончания — 1987), где преподавал Сюй Минхуа. Несомненно, что русская академическая школа оказала значительное влияние на формирование Лу Цинлуна как художника. Влияние русской академической школы можно увидеть в выборе тем, которые разрабатывает Лу Цинлун. Героями его картин становятся самые обычные крестьяне, рыбаки юга Китая. Лу Цинлун пишет их с любовью и вниманием. В его картинах проявляются высокие гуманистические традиции, которые воспитывает искусство.

Тем не менее Лу Цинлун нашел свой путь в искусстве. Он выражает свои мысли с помощью различных материалов, используя гуашь, акрил, акварель и масло. Он добился новых прорывов в технике и колорите. Художник использует сложные оттенки цвета, чтобы наполнить нюансами большие цветовые пятна, визуально выделяя центр композиции.

Традиционно китайские художники строили свои композиции, уделяя большое внимание локальному цвету, силуэту, ритму больших пятен туши. Эти сильные стороны китайского традиционного искусства сохранились в творчестве Лу Цинлуна. Он много работает с графическими материалами. Но русская академическая школа живописи добавила в его работы более тонкие колористические решения, новые композиционные решения, видение натурных деталей.

Южнокитайская масляная живопись — это самостоятельное явление в современном искусстве. Ее путь развития за последнее столетие можно сравнить с аналогичными историями других успешных художественных школ — от получения мастерами европейского художественного образования и изучения русского академического искусства до совершенствования и разработки тем, связанных с национальной культурой Китая. Художники смогли интегрировать чувства древних китайских литераторов в создание произведений масляной живописи, а культурные различия разных регионов и этнических групп Китая обогатили язык современного китайского масла. Южно-китайские художники ставят перед собой задачи, связанные с передачей тонких душевных переживаний, размышляя о гуманистических чувствах. Это в полной мере демонстрирует вклад южно-китайских художников в современную китайскую масляную живопись.

Список литературы:

1. 聂崇正. 清代宫廷油画述略. **Не Чунчжэн. Краткий обзор придворных картин маслом династии Цин // Журнал Дворцового музея. — 1995. — S. 1. — С. 46–51.**

2. 王剑锋. 中俄(苏联)油画交流与新中国油画史的发展. **Ван Цзяньфэн. Китайско-российский (Советский) обмен масляной живописью и развитие истории масляной живописи в Новом Китае // Исследования марксистской эстетики. — 2014. — Т. 17. — № 02. — С. 333–343, 392.**

3. 金宝良. 记不该遗忘的«梅训班» **Цзиньбаолян. Помните о «классе Мэй Сюнь», о котором нельзя забывать // Журнал Нанкинского университета искусств (искусство и дизайн). — 2019. — № 02. — С. 202–203.**

4. 刘新宇. 当代油画风景中的人文情怀与地域差异. **Лю Синьюй. Гуманистические чувства и региональные различия в современных пейзажах масляной живописи. — Центрально-китайский педагогический университет, 2016.**

5. 薛以平. 俄罗斯美术教育对中国美术发展的影响. **Сюэ Ипин Влияние русского художественного образования на развитие китайского искусства: интервью с профессорами Чжан Хуацин и Сюй Минхуа // Yiyuan (Art Edition). — 1999. — № 03. — С. 8–13.**

6. 周纪陆. 当代中国油画中的人文精神与现实关切. **Чжоу Цзилу. Гуманистический дух и реалистические взгляды в современной китайской масляной живописи. — Сианьская академия изящных искусств, 2013.**

7. 杨洁. 浅析中国油画人文精神的发展轨迹. **Ян Цзе. Краткий анализ пути развития гуманистического духа китайской масляной живописи. — Сианьская академия изящных искусств, 2013.**

8. Ли Япин. Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР: автореф. дис. … канд. искусствоведения / РГПУ им. А.И. Герцена, 17.00.04. — СПб., 2008. — 19 с.

ЛЮ ХАЙ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

LUI HAI
Post-graduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

«НА ТЕПЛОЙ ЗЕМЛЕ» В.М. СИДОРОВА И ЦИ БАЙШИ. ВОСПОМИНАНИЯ УЧЕНИКА В.М. СИДОРОВА

«ON THE WARM EARTH» BY V.M. SIDOROV AND QI BAISHI. MEMOIRS OF A STUDENT OF V.M. SIDOROV

Автор статьи Лю Хай — ученик В.М.Сидорова в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова, анализирует творчество своего учителя, его роль в современном изобразительном искусстве Китая, выставки и фестивали с участием В.М.Сидорова в Китае. Особое место автор отводит оценкам творчества Ци Байши, высказанным В.М.Сидоровым, во время посещения мемориального музея китайского художника на его родине.
Ключевые слова: Валентин Сидоров, мастер русского пейзажа, дом-музей Ци Байши, любовь к Родине.

The author of the article, a student of V.M. Sidorov at the Moscow Art Institute named after V.I. Surikov analyzes the work of his teacher, his role in the contemporary fine arts of China, exhibitions and festivals with the participation of V.M. Sidorov in China. The author pays special attention to the assessments of Qi Baishi's creativity, expressed by V.M. Sidorov, during a visit to the memorial museum of the Chinese artist in his homeland.
Keywords: Valentin Sidorov, master of the Russian landscape, Qi Baishi's house-museum, love for the motherland.

Творчество Валентина Михайловича Сидорова — моего уважаемого учителя имеет важное значение в истории русской пейзажной живописи 1950–2010-х годов. Выдающийся мастер «одухотворенного» пейзажа, он органично продолжает лучшие традиции русского искусства. Замечательный художник, писатель, педагог, человек, которого в народе называют «соль земли русской», несомненно, заслуживает особого внимания к своему творчеству. И жизнь В.М.Сидорова, и его биография — редкий и прекрасный пример служения своему Отечеству каждым «движением» души поистине народного художника и мастера российской словесности, внесшего выдающийся вклад в русскую культуру и искусство.



Рис. 1. Портрет В.М. Сидорова

В.М.Сидоров — выдающийся педагог. В 1992 году в Московском государственном академическом художественном институте имени В.И.Сурикова была открыта персональная мастерская художника. В своих учениках он всегда видел не только свое начало и продолжение, но и будущее — особенный путь каждого молодого художника. В.М.Сидоров — настоящий художник и педагог, и мой учитель, которым я всегда горжусь.

Валентин Михайлович не только художник, но и писатель, отмеченный в 1999 году золотой Пушкинской медалью «За вклад в культуру и искусство», член Союза писателей России. Его книги о России, о Тверской земле, о судьбе художника — это «живой материал» в изучении его искусства.

Пейзажная живопись Сидорова — это прежде всего образ любимой Родины, созданный художником, обладающий глубоким философско-поэтическим содержанием. Его картины — это живописная летопись русской деревни, продолжающая традиции русского лирического пейзажа. Поэтому неслучайно в картинах художника постоянно возникает образ дома как символ жизни на родной земле.

Не только изображение в пейзажах В.М.Сидорова, пронзительные по смыслу, точно найденные мотивы, но и названия картин хранят чувства мастера, личную причастность к жизни родной земли: «Русская весна», «День Победы», «В полдень. Коровино», «Родительский камень», «Тихая моя Родина», «На теплой земле». Память о родной земле живет не только в его картинах, но и открывается в книгах народного писателя России В.М.Сидорова, литературный дар которого отмечен в 1999 году золотой Пушкинской медалью «За вклад в культуру и искусство». Валентин Михайлович Сидоров награжден в 2003 году почетным знаком «Крест святого Михаила Тверского» и в 2008 году орденом «За заслуги перед Отечеством» III степени. Ис-





Рис. 2. В.М. Сидоров. «На теплой земле», х. м., 1957–1962
Рис. 3. В.М. Сидоров. «Тихая моя Родина…», х. м., 1999

кусство и жизненный путь В.М.Сидорова и возведенная им на месте родительского камня в деревне Коровино (Тверская обл.) часовня Сергия Радонежского «в память о жителях Коровина, которые защищали Отечество, жили верой и надеждой» стали достоянием истории и художественной культуры России. Творческая деятельность художника В.М.Сидорова — это сохранение и развитие традиций русской школы живописи, его земляков А.Г.Венецианова, Г.В.Сороки, это становление личности мастера русского пейзажа в знаменитой «Академической даче» им. И.Е.Репина и участие в ее возрождении в дальнейшем на посту художественного руководителя (1960–1966 гг.) этого Творческого дома Союза художников РСФСР.

Своеобразие творческого метода художника проявляется в создании «пейзажа — настроения» о России. В.М.Сидоров продолжает «линию» лирического пейзажа конца XIX — начала XX века и делает в этом направлении новые открытия «правды видения» жизни природы.

В.М.Сидоров, народный художник России, писатель, педагог, значение которого в истории российской художественной культуры отмечено многими высокими наградами государства. Важным событием станет открытие Музея живописи Валентина Михайловича Сидорова на его Родине — на Тверской земле. Музей будет называться «На теплой земле», как известная картина художника.

Поиски и обретение индивидуальной манеры, позволяющей в дальнейшем выразить особый образ Родины, а также стремление продолжить «линию» лирического пейзажа, имеющую глубокие традиции в русском искусстве конца XIX — начала XX века, ведут художника



Рис. 4. «Пора безоблачного неба», х. м., 1969

к созданию глубоких возвышенных образов родной природы. Поэтика русской пейзажной живописи 1950–2010-х годов разнообразно проявляется в творчестве художников, устремленных к «зримой красоте мира». Усиление лирического начала связано и с развитием «пейзажного мировосприятия» у таких мастеров, как С.В.Герасимов, В.Ф.Стожаров, А.П.Левитин, Г.Г.Нисский, Н.М.Ромадин, В.Н.Гаврилов, А.М.Грицай. Лирический мотив присутствует и в пейзаже представителя 1960-х годов В.Е.Попкова. Поэтическое восприятие родной природы мы наблюдаем в пейзажах Е.И. Зверькова, написанных уже в XXI столетии. Творческое содружество замечательно проявляется в жизни В.М.Сидорова и А.М.Грицай. Прошедшая в начале 2020 года совместная выставка представителей российской пейзажной живописи в залах Союза художников России в Москве явилась замечательным событием, открывшим зрителям уже XXI века глубокий и незабываемый по своей красоте образ России. Жизнь и творческий путь народного художника России Валентина Михайловича Сидорова — это «Сияние России» в высоком понимании этих слов, ставших названием фестиваля Дней русской духовности и культуры в Иркутске в 2007 году, организованного В.Г. Распутиным, в котором художник принял активное участие. Верность навсегда избранной теме в живописи — теме родной земли, «тихой Родины» наполняет его картины особым исповедальным строем высокого разговора со зрителем о смысле жизни на земле. Изначально продолжающий в своем творчестве традиции своих земляков В.Г. Венецианова и Г.В. Сороки, В.М. Сидоров недаром дает простые и ясные названия своим картинам, написанным на Родине, — «Счастливые», «Родной дом» и словно в созвучии с названием картины И.И. Левитана, также имеющего отношение к этому краю, «Весна. Большая вода», он называет одну из своих прекрасных работ «Весна. Высокое небо».

В 1986 году мастером кисти и слова была издана книга «Край вдохновения», посвященная творчеству художников, творивших на Тверской земле. В 2019 году вышло в свет второе издание этой книги, презентация которой состоялась на Родине художника. В 2004 году народным художником и писателем В.М.Сидоровым написана книга-воспоми-

нание «Гори, гори ясно…» о родине, о людях, оказавших влияние на личность и творческую судьбу известного мастера русского пейзажа.

В 1999 году Валентин Михайлович награжден золотой Пушкинской медалью «За вклад в культуру и искусство», в 2000 году художник и писатель стал лауреатом Международной премии им. М.А. Шолохова, а с 2001 года — он член Союза писателей России, а в 2010 году избран действительным членом Академии российской словесности.

Валентин Михайлович Сидоров выразил в своих пейзажах особенное переживание — чувство Родины. Трепетное и глубокое чувство сопричастности присутствия автора в жизни родного края, родной деревни в каждой картине настоящего мастера русского пейзажа. Природа и человек находятся в удивительном единстве в его картинах. Во многих из них мы видим изображение детей, женщин, стариков. Техника исполнения замысла, рождения гармонии на холсте естественна и возвышенно проста, как сама природа, жизнь, поэтически воссозданная мастером русского пейзажа. Народный художник создал поистине народные картины своего времени, своей страны, хранящие тепло души их автора, его тревогу и любовь к Отечеству. И поэтому так пронзительно прекрасна серия картин «Моя Родина». В 1974 году за эти произведения художнику присвоено звание лауреата Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина.

В 2004–2012 годы в Минске, Могилеве (Белоруссия); Киеве (Украина); Бишкеке (Киргизия); Самарканде (Узбекистан), Ереване (Армения); в Липецке, Саранске, Рязани, Омске, Тамбове, Иркутске, Туле — Россия проходят персональные выставки В.М.Сидорова «На теплой земле». А в 2015 году его персональная выставка «На теплой земле» прошла в Академии изящных искусств в Пекине и городе Сямынь в Китае.



Рис. 5. «Майский дождик», х. м., 1957–1960

Одной из ярких картин этого цикла стала картина «На теплой земле» (1962). Мирная жизнь и теплый день на теплой земле как выражение обретенного счастья после войны. Женщина, сажающая рассаду в эту теплую землю. И над всем — спокойное мирное небо. Это состояние души точно передано в цвете: красноватая кофта женщины, розовое в солнечном свете платье девочки. Все кажется особенным в этой живописи, передающей глубокое содержание и радостное ощущение мира на теплой земле. Поэзия народной жизни, крестьянского труда неслучайна. Жизнь на земле — это высшее благо в понимании художника, это благословенный труд ради людей и труд души в гармонии



Рис. 6. «Родительский камень», х. м., 2001

с природой. Эти убеждения художника связывают его творчество с традициями поэтического восприятия крестьянской темы в русском искусстве, с традициями А.Г. Венецианова и А.А. Пластова.

Творчество В.М. Сидорова родом из детства. Детство, проведенное в Сорокопенье и Коровино, яркие детские впечатления В.М. Сидоров пронес через всю свою жизнь, выразил в творчестве. И неслучайно в 1980-е годы появляется цикл пейзажей-картин «Дорогами детства». Картины: «Бабушкины сказки», 1954; «Майский дождик», 1954–1957; «Гроза прошла», 1957–1959. Простые темы картин — воспоминаний о детстве, красота живописи, в основе которой этюдный подход вели художника к новым творческим открытиям. Одна из замечательных картин В.М. Сидорова «Там за лесом мое детство», 1974, где как всегда изображено бесконечное прекрасное небо над тверскими просторами. Название картины открывает счастливый мир, с которым художник не расстается всю жизнь. Картина «Пора безоблачного неба», 1969 г. обращает наше внимание на простые и драгоценные моменты одного дня деревенской жизни — читающие на лужайке мальчики, словно «слушающие» их чтение дома, и высокое небо, осеняющее этот дорогой для художника мир его детства. Отсутствие в картине горизонта, «пространственные паузы» — живописные «акценты» придают композиции картины «созвучие» с большим миром, где образ деревни становится олицетворением Родины.

Поэзия деревенской жизни в солнечном свете или под «покровом» высокого неба — картины: «Месяц зародился», 1955, «Весна. Высокое небо», 1960. Тихая деревня В.М. Сидорова живет в окружении природы, и художник, и автор, и незримый герой, погруженный в созерцание ее «негромкой» красоты. И природа, и жизнь деревни в изображении В.М. Сидорова напоминают о глубоких истоках его творчества, о понимании высшей ценности жизни на земле.

Любовь к Родине в картинах и книгах Валентина Михайловича Сидорова. Это высокое искусство. Это утверждение веры и надежды в творчестве и в жизни. «Тихая моя Родина…». Название этой картины В.М. Сидорова восходит к стихотворению Н. Рубцова — любимого поэта

художника. В 2014 году в Государственном Русском музее проходит персональная выставка В.М. Сидорова «Тихая моя Родина…». Но еще в 1997 году Валентин Михайлович Сидоров становится лауреатом Государственной премии Российской Федерации за цикл живописных произведений «Тихая моя Родина».

Как писал Н.М. Рубцов [9]:

С каждой избою и тучею,
С громом, готовым упасть,
Чувствую самую жгучую,
Самую смертную связь.

И эти стихи читал мне художник в своей мастерской, вспоминая свой родной Тверской край, родную деревню, и эти слова можно поставить эпиграфом к его творчеству.

Неповторимая русская природа, словно дарит художнику новые темы картин. Продолжая лучшие традиции пейзажной живописи, Валентин Михайлович Сидоров создает настоящие шедевры — циклы произведений о Родине. Верность изначально избранному пути в жизни и творчестве, дар пейзажиста позволили занять мастеру только ему предназначенное место в пейзажной живописи 1950–2010-х годов.

История Академической дачи им. И.Е. Репина неразрывно связана с творческой судьбой В.М. Сидорова. В 1956 году, работая над картиной «Майский дождик», он живет в Доме творчества «Академическая дача». Известные педагоги, художники Академии художеств посещали Академическую дачу, расположенную в живописном месте Тверского края, ставшую художественным центром сохранения и развития традиций русской реалистической школы живописи. Эти заповедные места притягивали многих русских художников. На даче любили бывать И.Е. Репин, Н.К. Рерих, А.И. Куинжи. И.И. Левитан писал неподалеку на острове Удомля свои знаменитые картины «Над вечным покоем» и «Озеро». Будущие выдающиеся представители отечественного искусства К.Ф. Богаевский, А.А. Рылов, А.Е. Яковлев, П.В. Митурич приезжают на дачу, ставшую любимым местом для общения с родной природой и глубокого изучения пленэра. Беседы об искусстве В.Н. Бакшеева С.В. Герасимова, Н.М. Чернышева способствовали созданию особой творческой атмосферы. Выпускники Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, Б.М. Неменский, Ю.П. Кугач, Н.К. Соломин и другие приезжают на Академическую дачу, ставшую родным домом для каждого из них.

Академическая дача стала школой жизни, приобщения к великим традициям русского искусства. Академическая дача принимает художников не только из России, но из Европы и Китая. К 100-летию

Академической дачи была открыта картинная галерея классиков отечественного искусства. В 1964 году Дому творчества «Академическая дача» было присвоено имя И.Е. Репина. В 1974 году торжественно открыт памятник И.Е. Репину. Автор памятника — известный скульптор О.К. Комов.

Замечательны воспоминания В.М.Сидорова, посвященные истории Академической дачи, рассказы о встречах и общении с художниками, о встрече с природой любимой Родины, опубликованные в книге «Край вдохновения». В 2019 году вышло в свет второе издание книги. Книга посвящена художникам, имеющим отношение к Тверскому краю, среди них А.Г. Венецианов, Г.В. Сорока. В 2006 году В.М. Сидоров принимает участие в проведении Дня памяти Г.В. Сороки, изучает историю Академической дачи, архивные документы. Старается найти места, напоминающие о художниках. С 1960 по 1966 год он являлся художественным руководителем Дома творчества «Академическая дача».

В этот период времени он обретает новые впечатления и творческий опыт. Много внимания уделяет изучению и постановке натуры. В мастерских Академической дачи проходят занятия, обсуждение выставок. Многие картины В.М. Сидорова появились именно на Академической даче или были задуманы под впечатлением от природы этих мест. Так, одной из ранних работ, написанных здесь, была картина «Майский дождик». Картина отличается удивительной свежестью восприятия темы. Художник изображает девочек, спрятавшихся от весеннего дождя на скамейке под карнизом кровли. Одна из них собирает в ладошки майский дождик. Весеннее настроение во всем: в диагонально убегающей улице, в веселом ветре, играющем с занавеской на окне, в напившейся «живой воды» сирени, в движении облаков, но особенно в счастливых, изумленных глазах маленьких героинь картины. Майский дождик, преобразивший деревню, изменил и представление художника о содержании его картин. Он увидел романтику и поэзию в простых вещах, в повседневности жизни. Тема прошедшей грозы, изображение «летящих» по лужам счастливых детей в чудесных брызгах воды возникнет в творчестве В.М. Сидорова не однажды: «Июньские грозы», 1975; «Дождик льет», 2005; «Гроза прошла», 2007–2008; «В начале мая», 2001–2010; «Радуга над Подолом», 2013. Тема «живой воды» хранит в памяти народа древний архетип, связанный с обновлением жизни, укрепляет веру в сохранение народных традиций, в возрождение русской деревни. Картину поддержал А.А. Пластов, посетивший В.М. Сидорова в это время на даче.

Природа в разных ее проявлениях открывает художнику свою особенную красоту, а Валентин Михайлович постигает ее поэтическую душу в каждой своей картине. Иногда он включает в пейзаж жанро-

вый мотив, но это не нарушает, а усиливает значимость найденной темы в ее развитии.

Лирические пейзажи художника обладают глубинными смыслами о жизни человека в единении с природой. Особенно проникновенны зимние «чистые» пейзажи, написанные в период пребывания на Академической даче: «Ранний снег», 1965; «Зима», 1969. Тонкое чувство цвета, ясная композиция, поэтическое чувство, наполняющее восприятие зимней природы. Осенние раздумья отражаются в картине «Щедрая осень», 1969. Академическая дача имени И.Е. Репина имеет большое значение в творческой судьбе Валентина Михайловича Сидорова. Опыт жизни и творчества, яркие впечатления и открытия сопровождают его путь в большое искусство.

Лирический пейзаж Валентина Михайловича Сидорова формируется под воздействием традиций московской школы лирического пейзажа конца XIX — начала XX века, традиций, имеющих отношение к истории Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

Формирование и расцвет русского реалистического пейзажа происходит в конце XIX – начале XX столетия. Движение к глубоко национальному пониманию родной природы восходит к «особой правде видения» и природы и человека. Поиски новой эмоциональной выразительности в пейзаже ведут художников к сокровенным размышлениям о судьбе своей Родины, о ее народе. У истоков начала духовного восприятия «живых форм, живой красоты в природе, в мыслях, в сердце» [10] имена выдающихся живописцев, известных передвижников: А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, Ф.А. Васильева, И.И. Левитана, В.Д. Поленова, Н.Н. Дубовского, М.В. Нестерова. Традиции, заложенные старшим поколением передвижников в пейзажной живописи, развиваются в процессе становления нового «пейзажа-настроения», который чисто живописными средствами передает не повествование о жизни природы, а особое эмоциональное художественное представление о ней. Устремленность в «пейзаже-настроении» к передаче единения людей и природы стали причиной «непосредственно зрительной правдивости изображения». Эмоционально-лирическая «линия» новой реалистической живописи «пейзажа-настроения» рождается на основе натурного метода, обращения к пленэру. А.К. Саврасов стал не только учителем И.И. Левитана, М.В. Нестерова, открывших в 80-е годы XIX века пути новой русской пейзажной живописи, но и явился представителем лирического понимания природы, духовного восприятия ее мира. Благодаря этому взгляду на жизнь природы, А.К. Саврасов восходит к особой «простоте сюжета». Его начинания подхватывают передвижники нового поколения, развивая и наполняя свое творчество высокими смыслами любви к Отечеству и родной природе. Развитие лирического пейзажа связано и с творческой деятельностью «Союза русских художников» (1903–1923), его ярких представителей: И.Э. Грабаря, К.А. Коровина, П.И. Петровичева, А.А. Рылова, Л.В. Туржанского, К.Ф. Юона продолжают утверждать в пейзаже идеалы настоящего понимания жизни природы. Художественным центром развития нового в русской живописи становится Московская школа конца XIX – начала XX века, Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

Пейзажная живопись Валентина Михайловича Сидорова формируется в глубокой преемственности искусства А.К. Саврасова, И.И. Левитана, М.В. Нестерова. Самобытность образного мышления, обретение индивидуальной манеры в восприятии изобразительного материала ведут мастера по пути развития художественной концепции «пейзажа-настроения». Эволюция творческого метода художника видится в процессе преображения изобразительного языка, обращения к этюду. Поэтический, возвышенный мир пейзажей В.М. Сидорова хранит размышления художника над живописно-пластической структурой его произведений, обретающих в процессе творчества новые краски и неповторимые интонации. Создаваемые художником образы обладают особой пространственной протяженностью — возможностью жить и развиваться самостоятельно. Этому «движению» к зрителю помогают и композиция, точно найденная художником, и пластическая форма, и звучание цвета. И даже формат картины по-своему участвует в общем замысле произведения. Проблема организации художественного материала связана с мировоззрением художника, с концептуальными аспектами его творчества.

Эволюция творческого метода художника, своеобразие выразительного языка В.М. Сидорова в каждый период его творческого пути отмечены постоянством художественным принципам и поисками новых художественно-выразительных средств. Уже в 1960-е годы начинается расцвет творчества мастера. Сюжеты картин посвящены не только жизни природы, но и жизни человека, живущего в согласии с ее миром, Так, произведения художника обретают новое философское «прочтение» темы русской деревни, крестьянского труда — картина «Миром», 1970. «Праздник», 1964, «Сенокос», 1975; «Скрипят тяжелые телеги», 1995. Внимание к крестьянской теме — глубокая традиция русского искусства и русской литературы. Такие мастера, как А.А. Пластов, В.Ф. Стожаров, Ю.П. Кугач, писатель Ф.А. Абрамов, В.И. Белов обращаются в своих произведениях к теме народной жизни. Творчество В.М. Сидорова всегда обращено к изображению прекрасного в природе, в народной жизни. Тема военной памяти пронзительно звучит в картинах В.М. Сидорова: «Песня скворца», 1965; «День Победы», 1975; «Колокол. Тишина»; «Дома. С войны вернулся», 2005. И кажется, что сама природа и родная деревня в этих картинах, словно «прячут

слезы» в самом «сердце» своей мирной красоты. И эта красота воссоздается в картинах пейзажными мотивами, которые необычайно просты и убедительны в изображении художника. Они напоминают о России: деревенская улица или открытое окно в доме, «березовый ветер», небо с плывущими облаками, просторы русской земли: «Ильин день», 1999; «Окошко в Коровине», 1955; «Березовый ветер», 1973–1979; «Румяной зарею», 2005; «Тверские просторы», 2007.

Пейзажная живопись В.М. Сидорова развивает глубокие традиции русского искусства. Она обладает высокой нравственной миссией, что всегда было важно для русской пейзажной живописи. Валентин Михайлович Сидоров продолжает традиции, заложенные в русском пейзаже конца Х1Х — начала ХХ века. Творческий метод художника обладает чертами верности традиции и элементами новаторства: тонкость и чистота письма, точно найденная композиция и глубокое поэтическое чувство, внимание к деталям и стремление к обобщению в решении темы, замечательно найденные мотивы и умение передать высокую поэзию повседневности, устремленность к светлой гармонии. При кажущейся легкости исполнения картины художника — результат большого труда мастера русского пейзажа.

Жизнь и творчество Валентина Михайловича Сидорова неразрывно связаны с историей художественной культуры Китая 1950–2010-х годов. В 1958–1959 годах состоялась первая выставка художника в КНР. Общение с мастером русского пейзажа, его работы всегда вызывают восторженный отклик зрителей. Можно встретить восхищенные отзывы в китайской прессе о В.М. Сидорове, сравнивающей его творчество с рекой Китая, которая подобна настоящей жизни.

Проявление настоящей творческой личности и настоящей русской души В.М. Сидорова — народного художника и писателя России особо видится в контексте художественной культуры Китая 1950–2010-х годов. Творчество мастера востребовано в Китае, его работы знакомы широкому кругу зрителей и, конечно, художникам, с которыми Сидорова связывали теплые дружеские отношения. Среди наиболее крупных проектов с участием В.М. Сидорова можно выделить: выставка членов Российской академии художеств в Пекине в 1994 году; «Наша Родина — Россия» в Харбине в 2002 году; выставка современной русской живописи в рамках проекта «Год России в Китае» «Учителя и ученики — дружба, согласие, развитие» в 2006 году. В Китае в 2012 году проходит персональная выставка художника в городе Тайюань (провинция Шаньси), которая получает положительный отклик в прессе. В 2015 году в Китае проводится фестиваль, посвященный известному китайскому художнику Ци Байши в городе Сянтань, куда В.М. Сидоров приглашается в качестве участника. В.М. Сидоров посещает родной дом Ци Байши, выражая глубокое уважение к наследию китайского



Рис. 1. Ци Байши. «Вьюнок павилика»

мастера, соединившего в своем творчестве традиционное искусство Китая и достижения европейского искусства. В 2015 году была открыта важнейшая для художественной культуры Китая персональная выставка В.М. Сидорова «На теплой земле» в Академии изящных искусств, в Пекине и позднее в Сямынь. К 90-летию Валентина Михайловича Сидорова в Китае была приурочена его персональная выставка совместно с известным живописцем То Мусом «Вглядываясь вдаль — Родные края» (январь 2019), организованная в преддверии 70-летия установления дипломатических отношений Китая и России. В январе 2019 года к 70-летию установления дипломатических отношений Китая и России в Национальном музее Китая в Пекине на площади Тяньаньмэнь состоялась персональная выставка В.М. Сидорова «Родина» и начал работать персональный зал его живописи. Художник подарил Китаю свои картины из цикла «Времена года»: «Весенний сад», 1964, холст, масло, Харбин; «Последние листья, 1990, холст, масло, Харбин; «Звонкая осень», 1962, холст, масло, Харбин; «Май. Ласточки прилетели», 1990, холст, масло, Пекин; «Тихий вечер», 2016, холст, масло, Пекин; «Мороз и солнце», 1998, холст, масло, Пекин, и другие замечательные произведения.

В апреле 2019 года в Иньчуане в Музее современного искусства открылась выставка «Вглядываясь» В.М. Сидорова и китайского художника Чжоу Исиня. В Музее изобразительных искусств Китая в Пекине летом 2019 года открылась выставка работ российского пейзажиста В.М. Сидорова и скульптора А.Н. Ковальчука.

Участие В.М. Сидорова в культурной жизни КНР оказывает несомненное влияние на мировоззрение мастера. Об особом влиянии китайской живописи на его искусство говорил и сам художник в своей мастерской в 2018 году Москве. Прекрасны его воспоминания о Ци Байши:

«Не сразу поверил, что моя выставка, развернутая в залах Русского музея в Петербурге, приглашена в залы Академии изящных искусств Пекина, академии, как выяснилось, связанной с именем великого Ци Байши, того самого Ци Байши, который в годы нашей далекой юности произвел на нас какое-то особое впечатление. Мы с Левой Пылаевым, ученики Московской средней художественной школы, только начинавшие осваивать само понятие «художник» и мир искусства, увлечены были попавшимися нам маленькими книжечками о китайском художнике Ци Байши и переводами древних китайских поэтов. Сейчас можно





Рис. 2. Ци Байши. «Бальзамин и саранча»
Рис. 3. Ци Байши. «Цветущая вишня и бабочка»

только удивляться, что эти книжки появились у нас в годы войны, и мы тогда уже могли познакомиться с поэзией Ван Вэй, Ли Бо и Ду Фу. На всю жизнь запомнились поэтические образы пейзажа: «Дождь кончился, и в дымке голубой открылось небо дивной чистоты», «Плывут облака отдыхать после знойного дня». Что-то было общее между этими поэтами и Ци Байши. Этим общим было их отношение к природе: к земле и небу, к цветам, травам, стрекозам, лягушкам и всему сущему на земле. На всю жизнь тогда запомнились и слова Ли Бо: «Посмотрел я вверх, увидел милое небо, вниз посмотрел — увидел родную землю… думаю о них постоянно». И мы тогда тоже постоянно думали о своей земле, искалеченной войной, и тогда уже, совсем юнцы, с увлечением, с какой-то жаждой узнать искали свой путь в искусство, делали свои обобщения. Поэзия всегда была связана с природой, и нам казалось, что надо искать дорогу свою здесь, в жизни природы…

Много прошло с тех пор лет — целая жизнь. И вот, преодолев частокол организационных неурядиц, существующих, к сожалению, у нас, и пороги, всегда возникающие на пути, и тысячи километров, выставка моя оказалась в Пекине. Первое желание — поздороваться с Ци Байши. В зимнем саду Академии, в том зеленом и светлом мире растений, птиц и рыб, который так любил и так мастерски изображал Ци Байши, стоял его бюст.

В залах, предоставленных для моей выставки на первом и втором этажах, еще перекрашивали стены, а на третьем и четвертом — была экспозиция произведений Ци Байши, где я и увидел подлинные работы великого мастера. Первое, что меня поразило, — ощущение жизни природы. Словно ты оказался среди высоких трав цветущего поля с бабочками, кузнечиками и стрекозами. Какая точность рисунка, какая колористическая гармония, какая строгая и вместе с тем легкая, тончайшая композиция листа! [...]

Ци Байши стремился соединить изображение и слово, зрительный и поэтический образ, в каждый свой лист он включал поэтические и философские изречения, поясняя то, что он изображает, и эта его



Рис. 4. Ци Байши. «Магазета». Пейзаж

особенность, теперь я думаю, незаметным образом оказала и на меня влияние. Искусство Ци Байши — это особое искусство, не соответствующее сложившимся у нас представлениям о картине, не привычное для европейского глаза, но оно имеет притягательнейшую силу. […]

Узнал, что в музее города Сянтань продолжается фестиваль, посвященный Ци Байши, где экспонировались и мои работы. Захотелось, конечно, там побывать, и гостеприимные хозяева сделали все возможное, чтобы я оказался в районном центре провинции Хунань, прекрасном городе, где находится большой музей Ци Байши. Как они берегут память о своем великом земляке! [...]

Невольно возник вопрос: «А сохранился ли дом, где родился Ци Байши?» «Да, конечно. Сейчас его даже подреставрировали». Вот бы посмотреть! И мы едем в деревню. Оказалось, что это не совсем рядом, не один час мы ехали под моросящим осенним дождичком, пока не остановились прямо напротив маленького домика Ци Байши. Здесь он родился и прожил половину своей жизни, здесь он учился и работал, здесь он «вешал книжку на рога буйвола», когда обрабатывал эту землю. [...] Земли немного, поэтому каждый клочок ее был дорог и использовался по назначению. Все вокруг было наполнено памятью о жизни, которая здесь была когда-то. Ци Байши жил среди этой природы. Вспомнились его слова: «Я обычный человек, подобный травам и растениям». […]

Хотелось постучать в дверь. Перед порогом дома я увидел плоский камень, вросший в землю, и вспомнил сразу же, что подобный камень лежал и перед порогом моего дома в Сорокопенье. Я будто поздоровался с ним, наклонившись, пошлепал по нему рукой, как бывало в детстве. Дверь нам открыли, и я впервые переступил через стертый ногами многих поколений порог дома Ци Байши. Вот комната, где жил художник, стол перед окном, за которым он работал, на него так же падает солнечный свет, а вечерами, наверное, Ци Байши зажигал

сосновую лучину и читал допоздна стихи любимых поэтов. На старой самодельной кровати с резным балдахином — тончайшего цвета из выгоревшего на солнце ситца занавески, которые вносят тепло и уют. В других комнатах сохранились предметы быта: корзины, кувшины, миски. А вот два огромных темных сосуда, напомнившие мне нашу корчагу. Спрашиваю: «А для чего они использовались?» «Для приготовления вина», — был ответ. Ну вот, а в наших варили пиво. А дальше — грабли, косы и даже соха, точно как наш плуг, только переделанный под пахоту рисового болотца. От рукоятей этой сохи сколько мозолей получишь, учась владеть плугом! Батюшки, а это ведь жернова, только гораздо большие, чем у нас, без них не обходился ни один крестьянский дом. И я когда-то их крутил, чтобы получить что-то похожее на муку для горячих лепешек. А вот и хо-го — прародитель нашего самовара. Как много общего! «А переступал ли этот порог кто-то из художников России?» «Да нет, Вы — первый».

Возвращаясь уже в темноте, я все время думал о Ци Байши, о том, что у нас, наверное, его назвали бы почвенником, думал о его правиле: говорить надо языком, который понятен людям, и изображать вещи, которые люди видят повседневно. Какое мудрое правило!» [4]

В Китае изданы книги о В.М. Сидорове, о его творчестве, в 2012 году вышел альбом избранных произведений художника в рубрике «Современные мастера искусств мира. Россия».

Одна из известных картин Сидорова называется «Гори, гори ясно…», 2013 г., еще раньше в 2004 году им была написана книга воспоминаний о детстве, имеющая то же название. В 2008 году в Государственной Третьяковской галерее состоялась персональная выставка В.М. Сидорова «Гори, гори ясно…». Эти глубоко народные слова хочется отнести к жизни и творчеству В.М. Сидорова поистине Народного художника России, писателя, педагога, человека редкой души, настоящего сына своего Отечества. Активная творческая деятельность замечательного мастера русского пейзажа 1950-х годов России, с 2009 года руководителя творческой мастерской МГАХИ им. В.И. Сурикова, профессора позволяет говорить о высоком предназначении человека, о значении Валентина Михайловича Сидорова не только в истории русского искусства, но и в истории российской художественной культуры. С 1993 года Валентин Михайлович Сидоров член Президиума Всемирного русского народного собора. Его творческая и общественная деятельность связана со многими событиями в художественной культуре не только России. В 2005 году Валентин Михайлович Сидоров получил высшую награду Университета Сока (Soka University) в Японии. Он избран почетным профессором Токийского университета. В 2008 году В.М. Сидоров награжден орденом Франциска Скорины за огромный личный вклад в развитие белорусско-российских культурных связей. Орден «За заслуги перед Отечеством» III степени в 2008 году — высокая награда Родины Валентина Михайловича Сидорова. Но еще раньше, в 2005 году, Валентин Михайлович Сидоров награжден орденом «Золотая Звезда за верность России», с 2010-х годов он член-корреспондент Академии художеств СССР, с 1975 года — почетный председатель Союза художников.

Творчество В.М. Сидорова в истории российской пейзажной живописи 1950–2010-х годов в широком контексте активной деятельности мастера русского пейзажа имеет особое значение. Сохранение и развитие традиций русской школы живописи, во всех творческих начинаниях и событиях жизни и искусства народного художника говорит о выдающемся вкладе мастера в отечественную художественную культуру. Художественная эволюция творчества Сидорова связана с обращением к традициям русского пейзажа конца XIX – начала XX века, с традициями московской школы живописи, Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Своеобразие творческого метода художника проявляется в создании «пейзажа-настроения» о России, в котором поэтически открывается светлый мир «тихой Родины» В.М. Сидорова.

Ясно видится и значение творчества Сидорова в контексте художественной культуры Китая 1950–2010-х годов. В.М. Сидоров — народный художник России, писатель, педагог. Его жизнь является величайшим примером духовного служения своему Отечеству. И это высокая традиция русского искусства, русской литературы, которую хранил и нес в жизнь Валентин Михайлович Сидоров.

Примечания:

1. Рубцов Н.М. Стихотворения. — М.: Профиздат, 2007. — С. 113.
2. Фёдоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. — М.: Искусство, 1974. — С. 74.

Список литературы:

1. Манин В.С. Валентин Михайлович Сидоров. — М., 2007.
2. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. — М.: Искусство, 1991.
3. Сидоров В.М. Край вдохновения. К 100-летию Дома творчества «Академическая дача» им. И.Е. Репина. — Л.: Художник РСФСР, 1986.
4. Сидоров Валентин. «Гори, гори ясно…». — М.: ГАЛАРТ, 2008.
5. Сидоров Валентин. Из серии «Современные мастера искусств мира. Россия–Китай. — Шансийская издательско-медийная компания, 2012.
6. Сидоров Валентин. «Тихая моя Родина…»: Альманах. Вып. 425. — СПб.: Palace Edition, 2014.
7. Сысоев В.П. Два мастера русского пейзажа: А.М. Грицай, В.М. Сидоров. — М.: Светалина, 2019.
8. Раздобреева И.В. Валентин Михайлович Сидоров. — Л.: Художник РСФСР, 1981.
9. Рубцов Н.М. Стихотворения. — М.: Профиздат, 2007.
10. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. Очерки. — М.: Искусство, 1974.

БАЙ ДЗЭКУНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

BAI ZEKUN
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ОЛЬГА РОЗАНОВА: ЦВЕТОПИСЬ СИЯЮЩЕЙ ВСЕЛЕННОЙ. ЗАМЕТКИ КИТАЙСКОГО ХУДОЖНИКА

OLGA ROZANOVA: COLOR PAINTING OF THE RADIANT UNIVERSE. NOTES OF A CHINESE ARTIST

Заметки китайского художника обращены к личности и творчеству одной из ярких представительниц русского авангарда – Ольге Розановой. Автор статьи отмечает уникальный колористический дар художницы, необычайно индивидуальное восприятие мира, особое прочтение «разноцветного супрематизма». Именно любовь к цвету, по убеждению Ольги Розановой, открывает беспредметное искусство. Преображенный колорит Ольги Розановой обретает цветопись сияющей красками Вселенной живописи.
Ключевые слова: авангард, художник, творчество, супрематизм, цвет, колорит, цветопись.

The notes of the Chinese artist are addressed to the personality and work of one of the brightest representatives of the Russian avant-garde - Olga Rozanova. The author of the article notes the unique coloristic gift of the artist, an unusually individual perception of the world, a special reading of “multi-colored Suprematism”. It is the love of color, according to Olga Rozanova, that opens non-objective art. The transformed coloring of Olga Rozanova takes on a color scheme shining with the colors of the Universe of painting.
Keywords: avant-garde, artist, creativity, suprematism, color, coloring, color painting.



Рис. 1. Ольга Розанова. Автопортрет, 1911, холст, масло. Ивановский областной художественный музей

Наверное, неслучайно личность Ольги Розановой — известного художника русского авангарда кажется мне вспыхнувшей на мгновение яркой звездой, свет которой подобен волшебному цвету «Зеленой полосы» — картины Ольги Розановой. Она мечтала писать картины прожекторами в небе. Это внутреннее ощущение космоса, этот космически мистический порыв открытия энергии цвета, излучающего неведомую до этого «цветопись» в бесконечные миры авангарда, мы чувствуем как присутствие некоторой тайны творческой личности, устремленной в будущее.

Путь Ольги Розановой — живописца и графика, художника книги и декоративно-прикладного искусства, автора статей и поэта видится сегодня как движение в поиске высшей гармонии в творчестве. О яркой неординарной представительнице русского авангарда, обладающей уникальным колористическим даром, напоминает ее портрет 1911 года. В творческой судьбе Ольги Розановой, в ее становлении как художника, были важны встречи и общение с известными представителями русского авангарда Любовь Поповой, Надеждой Удальцовой, Варварой Степановой, Павлом Филоновым, Владимиром Татлиным, Казимиром Малевичем. Она активно участвовала во всех выставках художественного объединения «Союз молодежи». В начале творческого пути Ольге Розановой близка стилистика неопримитивизма и фовизма. В 1912–1913 годах Ольга Розанова постепенно уходит от стилистики фовизма к футуризму. В 1914 году по приглашению Филиппо Томазо Маринетти она участвует в Международной футуристической выставке в Риме. Многие ее работы этих лет обладают футуристической динамикой. В 1912 году Ольга Розанова в составе делегации, которую возглавлял М.В.Матюшин, едет в Москву для переговоров с М.Ф.Ларионовым. Итогом встречи и переговоров с М.Ф.Ларионовым стала совместная выставка в марте 1912 г. общества «Союз молодежи» с объединением «Ослиный хвост». В дальнейшем Ольга Розанова знакомится с поэтами-футуристами Велимиром Хлебниковым и Алексеем Крученых, Владимиром Маяковским. Творческое содружество Ольги Розановой с Алексеем Крученых приводит к возникновению стиля русской футуристической книги. Ольга Розанова использует метод коллажа в футуристических книгах 1915–1916 гг. Художник Ольга Розанова начинает и сама писать стихи. Интересно, что поэтическая книга Алексея Крученых «Возропщем» 1913 г. была посвящена «Первой художнице Петрограда О.Розановой».





Рис. 2. Ольга Розанова. Беспредметная композиция (Супрематизм), 1916. Холст, масло. Екатеринбургский музей изобразительных искусств
Рис. 3. Ольга Розанова Беспредметная композиция. Полет аэроплана, 1916. Холст, масло. Самарский областной художественный музей





Рис. 4. Ольга Розанова. Беспредметная композиция (Цветопись), 1917. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Рис. 5. Ольга Розанова. Зеленая полоса (Цветопись), 1917 Холст, масло. Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль»

В 1916 году Ольга Розанова вступает в общество «Супремус», организованное К.Малевичем. Ольга Розанова вместе с художниками-супрематистами — Казимиром Малевичем, Александрой Экстер, Любовь Поповой, Ниной Генке, Ксенией Богуславской, Надеждой Удальцовой, Иваном Клюн, Иваном Пуни и другими принимает участие в создании эскизов супрематических узоров для артели «Вербовка» Киевской губернии. Народные мастерицы артели «Вербовка» воплощают мотивы супрематических композиций в изделиях декоративно-прикладного искусства. Разноцветный декоративный супрематизм Ольги Розановой все более преображает колорит ее супрематических полотен. И в 1917 году Ольга Розанова обращается к цветописи. Трепетная живописная материя, обладающая повышенной цветностью, наполнена светом. Это «реальная неизбежность», в понимании Ольги Розановой, особой самостоятельности цвета основана на объективных качествах цвета, на «внутренней необходимости». Это открытие нового пути к живописной эволюции. И «Зеленая полоса», словно часть бесконечной линии пути самой Ольги Розановой в сияющей красками Вселенной живописи, к которой были обращены ее мечты.

Библиография:
1. Гурьянова Н.А. Ольга Розанова // Амазонки авангарда. Под редакцией Джона Боулта и Мэтью Дратта. — М.: ГАЛАРТ, 2001, с. 213–239.

2. Гурьянова Н.А.Супрематизм и цветопись. — Русский авангард в кругу европейской культуры. — М., 1994.
3. Деготь Е.Ю. Русское искусство XX века. — Москва: Трилистник, 2000.
4. Москва-Париж. 1900–1930. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва. Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж. Каталог выставки. Том 1–2. — М., 1981. Родченко А.М. Опыты для будущего. — М.: Издательство «ГРАНТЪ», 1996, с. 65.
5. Сарабьянов Д.В., Шатских А.С. К. Малевич. Живопись. Теория. — М.: Искусство, 1993.
6. Якимович А.К. Магическая Вселенная. Очерки по искусству. Философия и литература. XX век. — М.: ГАЛАРТ, 1995.
7. Чэнь Жуйлинь и Лу Фусюнь. Искусство русского авангарда. — China: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2001.

ЧЖАО ИТИН
Аспирант Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова

ZHAO YITING
Postgraduate student of the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov

КНИЖНАЯ ГРАФИКА Е ЛИНФЭНА 1925–1935 гг.

BOOK GRAPHICS BY YE LINGFENG 1925–1935

После вступления Е Линфэна в творческую группу в 1925 году он последовательно участвовал в редактировании нескольких влиятельных журналов, таких как «Потоп», «Призрачный материк» и «Ежемесячник творения». На фоне бурной социальной ситуации в Шанхае соответственно изменился и графический стиль Е Линфэна. В статье впервые на русском языке приводятся графические произведения художника 1925–1935 годов. Речь идет о работах Е Линфэна не только в журналах, а также и в книжной графике. Наконец, резюмируется художественная ценность изобразительного искусства Е Линфэна.
Ключевые слова: книжная графика, Е Линфэн, модерн, Обри Бердслей, конструктивизм.

After Ye Lingfeng joined the Creative Group in 1925, he successively participated in the editing of several influential magazines such as «The Flood», «Ghost Continent», and «Creation Monthly». Against the backdrop of a turbulent social situation, both the graphic style and performance characteristics of Ye Lingfeng's books have changed accordingly. This article classifies and outlines the graphics drawn by Ye Lingfeng for the magazine, analyzes the main art style changes, and summarizes the characteristics of his art style. Finally, the artistic value of the peculiarities of the graphic style of Ye Lingfeng's books is summarized.
Keywords: Book graphics, Ye Lingfeng, Aubrey Beardsley, constructivism.

Е Линфэн (настоящее имя Е Юньпу, 1905–1975) родился в Нанкине, провинция Цзянсу. Е Линфэн — его псевдоним. Он был писателем и книжным графиком. Он увлекался рисованием с детства и окончил Шанхайский академический художественный институт. Сивэй (настоящее имя — Луо Чэндун. Гонконгский литератор. «Записки о чтении» содержат предисловие и прозу, Сивэй — автор предисловия, а Е Линфэн — автор книги «Записки о чтении») написал в предисловии к сборнику прозы «Записки о чтении»: «Е Линфэн — художник, писатель и библиофил. Он вышел из художественной школы, кажется, что еще не вошел в мир живописи, он вошел в мир литературы... В конце 1930-х он перестал рисовать, и многие люди, знавшие его, никогда не видели его картин» [1]. Помимо литературного дара, Е Линфэн обладал большим талантом книжного графика.

В 1920-х годах Шанхай быстро стал экономическим и культурным центром из-за своих богатых ресурсов. В городе царила гедонистическая атмосфера. Особый графический стиль произведений Обри Бердслея был популярен в Китае, привлекая сторонников из числа элитных интеллектуалов и оказав влияние на многих художников, таких как Ю Дафу, Ван Лаймин, Ма Голян, Е Линфэн и других.

В 1925 году Е Линфэн присоединился к «Творческой группе» и стал художественным редактором журнала «Потоп», первого журнала, в котором он начал работать. В 1920-х годах Е Линфэн в Шанхае был известен как «Восточный Обри Бердслей», из-за его восхищения британским художником-графиком Бердслеем. Обри Бердслей был одним из представителей европейского ар-нуво в графике конца XIX — начала XX века. Он усиливал в графике декоративность, активно пользовался возможностями контраста черного и белого, гротеска и обобщения. Его художественный метод принес ему известность и популярность. В 1920-х годах Тянь Хань и Юй Дафу, писатели Творческой группы, представили китайским читателям произведения британского художника-графика Обри Бердслея в своих произведениях или переводах. Многие литераторы (такие как Лян Шицю, Го Маруо, Лин Шухуа, Чжан Цзиншэн, Чжоу Цзожэнь, Лу Синь, Шао Сюньмэй и др.) цитировали, рекомендовали, редактировали и публиковали произведения Бердслея, и английский художник-график быстро стал популярным в китайских культурных кругах. Одним из важных побудителей является Е Линфэн. Произведения Бердслея зажгли страстное стремление Е Линфэна к стилю модерн. Позже, когда он был редактором издания с 1925 по 1928 год, он написал большое количество графических произведений, которые в Китае получили название «стиль Бердслей».

Изменения в художественном стиле

1.1 Раннее подражание художественному стилю Бердслея

Большинство ранних произведений Е Линфэна были подражанием стилю Бердслея. Поскольку китайские литературные и художественные круги получили восторженные отзывы о Бердслее, молодой Е Линфэн тоже был очарован его творчеством. Он сказал: «Мне всегда нравились произведения Бердслея. Когда я был студентом художественной университета, я влюбился в его произведения. Мне они не только нравились, но я также подражал им и рисовал многое в стиле Бердслея» [2]. Но для сравнения из-за разных инструментов для рисования Бердслей сначала начал с карандаша, а затем рисовал тушью. Работа пером делала его произведения тонкими и аккуратными, в то время как Е Линфэн использовал кисть для рисования. Таким образом, эффект рисования более мягкой кисти и твердого пера, естественно, несравним, и он не такой тонкий как работы Бердслея. Из-за чего Е Линфэн высмеивается господином Лу Синем за то, что он «пожирает Бердслея заживо». Нельзя отрицать, что хотя есть некоторые «похожие внешние образы, но они разные по духу», попытка Е Линфэна в своем стиле рисования смелая и успешная. В то время «Потоп» пользовался большой популярностью у читателей.

Произведения Бердслея включают в себя такие элементы, как женщины и растения, делая акцент на выражении художественного замысла произведения. Поэтому ранние иллюстрации Е Линфэна — это женские образы, обнаженные или в длинных платьях, обвитые ветками и лианами. Художник изменяет пропорции фигуры, добавляет







Рис. 1. Е Линфэн. Желание и поклонение, журнала «Потоп». Том. 1. Вып. 5. 1 ноября 1925 г. техника исполнения (Бумага, тушь)
Рис. 2. Е Линфэн. Обложка коллекции романов Линфэн, 1931 г. техника исполнения (Бумага, тушь)
Рис. 3. Е Линфэн. Обложка журнала «Потоп». 16 сентября 1925 г. Том 1









Рис. 4. Е Линфэн. Ранний художественный стиль Е Линфэна, из журнала «Призрачный материк», техника исполнения (Бумага, тушь)
Рис. 5. Е Линфэн. Обложка журнала «Призрачный материк», 1926 г. Том 1. Выпуск 1. техника исполнения (Бумага, тушь)
Рис. 6. Е Линфэн. Обложка журнала «Гоби». 1 мая 1928 г. техника исполнения (Бумага, тушь)

сложные головные уборы и причудливые линии длинных волос. Воплощает декадентскую, причудливую и недоступную красоту. Создается красивая, романтичная и таинственная атмосфера, например, графика «Желание и поклонение» (1 ноября 1925 г.) (ил. 1) в журнале «Потоп» (т. 1, выпуск 5) и графика на обложке книги: «Коллекция романов Линфэн» (ил. 2) (1931 г.). В сентябре 1925 года на обложке журнала «Потоп» (ил. 3) появилась графическая работа Е Линфэна: «Верхний конец представляет собой узор, состоящий из орла и двух змей, грудь орла оснащена мечом, а нижний конец представляет собой бурлящий поток. В потопе, кроме раковины и морских раковин, появился еще свирепый бог с острым ртом и круглыми глазами, а рядом с потопом была брошена разорванная маска» [3]. На графической обложке можно найти типичные элементы стиля Бердслея, такие как изображение свирепого бога и сброшенная маска. Можно увидеть, что в это время произведения Е Линфэна испытывают заметное влияние гротескных образов Бердслея (ил. 4).

1.2. Художественный стиль среднесрочного периода меняется на абстрактный стиль

В августе 1926 года Е Линфэн был арестован и заключен в тюрьму на пять дней в связи с закрытием «Творческой группы». До того, как попасть в тюрьму, Е Линфэн был художником, который был очарован романтической эстетикой модерна. Опыт этого тюремного заключения заставил Е Линфэн и его коллег из Творческой группы более четко осознать темную реальность. Выйдя из тюрьмы, Е Линфэн и другие основали Фантомную группу, которая основала журнал «Призрачный материк». На обложках журнала «Призрачный материк» стала появляться графика Е Линфэна, где к влиянию творчества

Бердслея добавился собственный дух кутайского художника. На обложке журнала «Призрачный материк» (ил. 5) (1926 г., т. 1, вып. 1): «В правом нижнем углу обложки изображен человек, сидящий на земле и читающий книгу. Читатель кажется полностью погруженным и опьяненным миром книги. Шумный, хаотический и грязный внешнего мира имеют для него совершенно несущественное значение или кажутся поэтической средой обитания оазис» [4]. Отсюда видно, что для того, чтобы выразить недовольство и обиду, надежду и ожидание от сложившейся ситуации, художник изменил свой стиль от графики модерна Бердслея к абстрактному стилю.

1.3. Поздний художественный стиль интегрировался в западное искусство и превратился в пролетарскую литературу

Даже в то время Лу Синь называл «Призрачный материк» самым популярным журналом, он все же не мог избежать участи запрета, поэтому журнал «Призрачный материк» был разделен на две журналы: Пан Ханнянь редактировал издание «Фронт», а Е Линфэн основал журнал «Гоби». В этот период, когда интеллектуалы сталкивались со все более и более сложными ситуациями маргинализации, лицом к лицу с суровой реальностью, благородное состояние ума становилось всё более и более неспособным достичь баланса, поэтому статьи, опубликованные в журнале, и графический дизайн нуждаются в большей тематической выразительности, чтобы сформировать чувство борьбы, а графический дизайн в журнале также нуждается в более сильном выразительном значении. Чжэн Боци, Чжао Цзиншэнь и другие первыми обратили внимание на «пролетарскую литературу». В конце 1920-х различные западные стили, такие как импрессионизм, футуризм, конструктивизм и др., были глубоко любимы молодыми художниками, что привело к новому развитию в книжной графики. Журнал «Гоби» печатал в основном критику буржуазии и статьи с сильным политическим подтекстом. Следуя тенденции популярной пролетарской литературы, элементы дизайна указывают на острую революцию и сопротивление, в работах этого периода прослеживается конструктивистский стиль, а влияние искусства Бердслея практически полностью исчезает.



Рис. 7. Е Линфэн. Грядущая победа, журнала «Гоби». 1 мая 1928 г., полумесячный журнал. Выпуск 1. техника исполнения (Бумага, тушь)

Рис. 8. Е Линфэн. Наш литературный мир, журнала «Гоби». 1 мая 1928 г., полумесячный журнал. техника исполнения (Бумага, тушь)



Рис. 9. Е Линфэн, Мистер Лу Синь, журнала «Гоби». 15 мая 1928 г. Том 1, Выпуск 2

Графика Е Линфэна на обложке «Гоби» (ил. 6) обладает целостной, ритмичной композицией. Графический лист собирается из свободных точек, линий и геометрических фигур, что указывает на свободу мысли в издании «Гоби». Например, обложка журнала «Грядущая победа» (ил. 7) (1 мая 1928 г., полумесячный журнал. Вып. 1) представляет собой типичную графику в стиле пролетарской пропаганды. На листе рабочий держит серп и молот на фоне труб окрестных заводов, обложка решена в конструктивистском стиле. Новый художественный стиль подчеркивает обновленность образа нового героя — рабочего. Красная цифра «5» занимает большую часть центра картины, что ярко и сильно выражает празднование Дня трудящегося [5]. Иллюстрации изданий «Наш литературный мир» (ил. 8) и «Мистер Лу Синь» (ил. 9) относятся к авангардному стилю в китайской графике. Активное взаимодействие выразительных прямых линий, лаконизм и напряжение образом дают ощущение мощной новой силы, отражающей характеристики времени.

Изменение цвета

Что касается цветового аспекта графики Е Линфэна, в дополнение к типичному черно-белому цветовому исполнению он предпочитает использование холодных цветов, но не более трех цветов. Графика обложек ранних журналов «Потоп», «Ежемесячник творения», сборника рассказов Чжоу Цюаньпина «Улыбка во сне» и другие в основном монохромны. Что касается книжной графики, лица женских персонажей в основном окрашены в белый цвет, а фон, растения, одежда и волосы — черные, что вторит стилю Бердслея. В неспокойном социальном фоне ранней Китайской Республики работы Бердслея выражали уродство лицемерия и бунт традиционной морали, и всё это соответствовало мышлению передовых китайских интеллектуалов того времени. Кроме того, контраст черного и белого также создает атмосферу упадка и безразличия, тень смерти и ауру греха, за которой скрываются интеллектуалы вроде Е Линфэна, холодные

и изолированные на поверхности, но на самом деле воспитанные и остро чувствующие художники. Позже на обложке третьего номера первого тома полумесячного журнала «Призрачный материк», «рамка разделена на три цвета: зеленый, белый и фиолетовый, представляющие соответственно растительность, пустыню и воду, цвета яркие, линии немного грубые, но большинство линий чрезвычайно плавные, и даже рябь на воде хорошо видна» [6]. Видно, что Е Линфэн просто и артистично использует цвета.

Заключение

В ранней графике Е Линфэн находился под влиянием стиля Бердслея, его произведениям явно не хватало строгого мышления, но после длительного опыта его произведения постепенно становились зрелыми и персонализированными. В более поздних произведениях Е Линфэна художественный стиль Бердслея едва просматривается. Из-за неспокойной внутренней ситуации, меняющегося положения интеллектуалов и притока передовых западных художественных идей произведения книжной графики Е Линфэна постоянно меняются с точки зрения тем и методов дизайна. После переезда в Гонконг в последние годы жизни он почти перестал заниматься книжной графикой. Оглядываясь назад на графику Е Линфэна, можно отметить, что несмотря на малую популярность его произведений среди людей, его роль в содействии развитию современной китайской книжной графики в течение десяти лет, с 1925-х по 1935-е годы, не следует недооценивать.

Список литературы:

1. Немировский Е.Л. Обри Бердслей: комбинация линий и пятен / Российская государственная библиотека. Журнал: Компьюарт ISSN: 1560-4632. 2004.

2. 叶灵凤，读书随笔（ 第一集）． 三联书店,2003 年,第1页[1]

Е Линфэн. Эссе о чтении. [M], издательство Sanlian Publishing House, 2003. [1].

3. 凌夫，叶灵凤：比亚兹莱的画风．[J]杂志寻根 2011.2 第一期[2]

Лин Фу, Е Линфэн. Художественный стиль Бердслея, [J] Magazine Roots, 2011г, выпуск 1. [2].

4. 李广宇．叶灵凤传．[M]．河北教育出版社,2003年．[3]

Ли Гуанъюй. Биография Е Линфэна. [M]. Hebei Education Press, 2003. [3]

5. 群山，采葑小集（ 六）．[M]．海豚出版社，2016 年．[4].

Цюньшань. Сборник болот (6) [M], Издательство Dolphin, 2016. [4].

6. 何宝民《戈壁》上叶灵凤的漫画 [J].文化学刊2014年5月第三期[5][6]

Хэ Баоминя. Карикатуры Е Линфэна в «Гоби» [J] //«Культура». — 2014. — Май. Вып. 3. [5, 6].

7. 韩冷，比亚兹莱插图对海派小说及插图的影响．吉首大学学报（社会科学版）2007.5.

Хан Ленг. Влияние иллюстраций Обри Бердслей на романы и иллюстрации шанхайской школы // Журнал Университета Цзишоу (издание по общественным наукам). 2007.

ВАН АНЬЮЙ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

А.В. ТРОЩИНСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель музея МГХПА им. С.Г. Строганова

ANYU WANG
Post-graduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

A.V. TROSCHINSKAYA
Doctor of Art history, Professor, Chief Curator of the Museum of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

СТИЛЬ ЖИВОПИСИ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА ЧЖУ ДА

ZHU DA'S PAINTING STYLE AND PSYCHOLOGY OF CREATIVITY

В докладе анализируются произведения выдающегося китайского художника Чжу Да (1626–1705), рассматриваемые в контексте его мировоззрения, общественной позиции и психологии творчества. Стиль живописи Чжу Да сильно отличается от стиля его современников, а эмоции, заключенные в его картинах, выражают его душевное состояние. На примере его произведений делается заключение, что художественные достоинства и ценность искусства Чжу Да не только в техническом мастерстве, утонченности и соответствии духу своего времени, но скорее в проявлении духовных поисков и индивидуальных личностных качеств художника, выражении его мировоззренческой позиции.

Ключевые слова: Чжу Да, китайская классическая живопись, династия Цин, хуаняо-хуа, живопись «цветов и птиц», живопись тушью, психология творчества.

The report analyzes the works of the outstanding Chinese artist Zhu Da (1626–1705), considered in the context of his worldview, social position and psychology of creativity. Zhu Da's painting style is very different from that of his contemporaries, and the emotions contained in his paintings express his state of mind. On the example of his works, it is concluded that the artistic merits and value of Zhu Da's art lies not only in technical skill, sophistication and compliance with the spirit of his time, but rather in the manifestation of spiritual searches and individual personal qualities of the artist, the expression of his worldview position.

Keywords: Zhu Da, Chinese classical painting, Qing Dynasty, Huanyaohua, painting of “flowers and birds”, ink painting, psychology of creativity.

Выдающийся и неординарный китайский художник Чжу Да, известный еще под именем Бада Шаньжэнь («человек с горы Бада»), прожил бурную жизнь, окончив свои дни в бедности и одиночестве. Его картины отличаются неповторимостью стиля, преувеличением формы, глубиной скрытых в них смыслов, особым подходом в выборе сюжетов и композиционных решений. Своей необычной экспрессивной манерой и ироничным взглядом Чжу Да оказал и продолжает оказывать значительное влияние на китайское искусство уже на протяжении более трехсот лет.

Опыт и переживания детства можно считать глубинной причиной двойственности личности художника. Дед и отец Чжу Да были аристократического происхождения, высокообразованными людьми, что дало ему возможность в ранние годы жить в благополучии и благодатной среде. Под руководством своего отца он очень рано стал изучать каллиграфию и живопись, что заложило основу для его будущего развития. Чжу Да был погружен в искусство с детства, однако имея врожденную склонность к нему и необходимое упорство в достижении мастерства художника, он сосредоточился на карьере чиновника, как было принято в аристократических семьях. Его детство и юность прошли в империи Мин, и в ранний период жизни его идеалы не были связаны с карьерой.

Чжу Да получил конфуцианское образование. Само конфуцианство говорит о самосовершенствовании, семейных ценностях, правильном управлении страной и миролюбием. Как член императорской семьи, согласно этой доктрине, он был обязан выполнять свой общественный долг и служить при дворе. Поэтому Чжу Да шел по предопределенному пути своего призвания: «учиться и быть преуспевающим, а затем стать чиновником». Но его цели были несбыточны, а мечтания об идеальной карьере разрушились при падении империи Мин и воцарении иноземной маньчжурской династии Цин в 1636 году (которая в 1644 г. захватила Пекин). Чжу Да был вынужден бежать и скрываться. Его литературное дарование не сразу было оценено по достоинству, в отличие от художественного. Он был вынужден зарабатывать на жизнь продажей картин, что считалось унизительным для аристократа в то время. Все это вызвало глубокий личностный надлом. Противоречие между изначальными намерениями, жизненными идеалами, внутренним позиционированием себя и внешней социально-политической ситуацией не отпускало и беспокоило его всю жизнь.





Рис. 1. Чжу Да. Одинокая птица. Начало XVII в. Сюаньчэнская бумага, тушь, 103,5×44 см. Национальный музей Китая, Пекин
Рис. 2. Чжу Да. Рыба и камень. 1689 г. Сюаньчэнская бумага, тушь, 58,3 ×48,6 см. Национальный музей Китая, Пекин

До того момента, пока душевное расстройство Чжу Да окончательно не проявилось, его следование буддизму и даосизму в основном заключалось в том, чтобы избежать гонений, спасти жизнь, найти физический выход из конфликта между маньчжурскими и ханьскими этническими группами, избежать политического преследования со стороны правительства Цин. Его уход в религию не имел, скорее всего, значения обретения духовной опоры. На самом деле он был связан с попыткой спастись от невыразимых страданий и негодования, так что в будущем он больше не сосредотачивался на Дхарме, а переместил свою творческую энергию в искусство, изливая и доверяя картинам свою обеспокоенность и сердечные переживания. Когда идеалы юности и возврат к прежнему строю оказался окончательно невозможен, его психическое здоровье пошатнулось, что в конечном итоге привело к полному духовному опустошению. После того, как Чжу Да пережил серьезный психологический кризис, дисбаланс в конечном итоге и привел его к безумию.

Однако именно это безумие заставило его отложить в сторону все мирские дела, перестать заниматься карьерой, заботиться о своем будущем благополучии и судьбе, действительно «не хотеть ничего делать» и вложить весь свой энтузиазм в художественное творчество.

Переполненный горечью и протестом он написал на воротах своего дома иероглиф «немой» и отказывался говорить в присутствии посетителей, отвечая на вопросы лишь кивком головы либо жестом. В молчании он провел около десяти лет, а потом покинул дом и укрылся в монастыре близ Наньчана, где принял постриг. В монастыре он выполнял работу проповедника буддийского учения, число его слушателей доходило до ста.

Сковывавшее Чжу Да нервное напряжение находило выход то в припадках внезапного смеха, то слез, то в диком танце и громком распевании. С возрастом художник стал спокойнее, причем во многом благодаря живописи и каллиграфии, которым он посвящал большую часть своего времени. Свои работы он подписывал «человек с горы Бада», что в завуалированной форме обозначал его фамильный иероглиф «Чжу». Иногда он выстраивал иероглифы так, что они складывались в идеограмму «смех» или «плач». Таким образом, он выражал свое душевное состояние, когда не знаешь, что лучше — плакать или смеяться.

Чжу Да был искусным каллиграфом, поэтом и резчиком печатей, а его картины в жанре «цветы и птицы» при всем их реализме содержат много иносказаний: рыбы и птицы на его картинах часто изображены с «белесыми глазами», как у слепых, а каменистые горы, пересохшие ручьи, безжизненные деревья и травы выражают отчаяние художника от разрушения своей страны, его ненависть и неудовлетворенность иноземной Цинской династией, свергнувшей Мин.

В период раннего правления династии Цин Чжу Да считали мастером живописи «цветов и птиц». Его ранние рисунки небольшого размера, они больше похожи на восточные миниатюры (к тому же его излюбленным форматом оставались альбомные листы, предназначенные для кабинетного рассмотрения). Однако по своей силе и выразительности его пейзажи не уступают хуаняо-хуа, обладая непреходящей эстетической ценностью. Его живопись в целом — это «апофеоз эстетства», по меткому выражению Е.В. Завадской [1, с. 143], а Линь Юй-тан, один из крупнейших китайских синологов, относил Чжу Да к группе «экспрессионистов» в китайской живописи XVII столетия, наряду с Ши-тао [1, с. 208].

Если картины Чжу Да в жанре «цветы и птицы», помимо своей гротескной и странной формы, а также лаконичности техники туши и кисти, явно содержат скрытые смыслы — метафоры переживаний о своей стране и о своей печальной участи, — то его пейзажи самодостаточны по своей красоте и очарованию. Возможно, это связано с тем, что художник стал серьезно работать в этом жанре позднее, находясь уже в зрелом возрасте и преодолев определенный кризис.

Художественный стиль Чжу Да формировался под влиянием воздействия двух факторов: его собственной, индивидуальной манеры и мощнейших внешних предпосылок. С одной стороны, на него глубоко повлияла художественная атмосфера его семьи каллиграфов и художников, которая воспитала в нем благородные художественные чувства, а смена династий обострила в нем ощущение преемственности и сохранения семейных реликвий. С другой стороны, гибель родственников заставила его взглянуть за границы сиюминутности и обыденности, стать монахом и сформировать, таким образом, внемирской менталитет.

В процессе создания картин в Древнем Китае художник работал кистями и тушью. Именно эти материалы являются характерными для традиционной китайской живописи. Но чтобы создавать подлинное искусство, требуется большое умение в управлении силой этих двух важнейших составляющих. Используя только кисть и тушь, Чжу Да создавал свои картины с изображением природных объектов. Имея большой опыт, художник очень своеобразно пользовался тушью, втирая ее почти сухой кистью и увлажняя при необходимости, используя как темные тона, так и широкую гамму светлых. Чжу Да удавалось передавать средствами живописи свое настроение и переживания: ощущение холода, грусть, свою неустроенность, «ухабистость» жизненного пути, обиду и гнев, выплескивая с помощью кисти и туши без остатка волну своего настроения и мироощущения на бумагу. Его работа кистью своеобразна: направление изогнутых мазков динамично, они наносятся отдельно, распадаются, но не исчезают. Листва растений может быть решена одним мазком кисти, она словно вырастает, возникая из начальных точек естественным образом. Птиц и животных он изображает уверенной, но полусухой («увядающей») тушью. Картины Чжу Да полны противоречий и противоположностей, именно так ему удавалось достичь максимального визуального воздействия и передать собственное видение и понимание происходящего.

Картины Чжу Да содержат богатство аллюзий, они уникальны и разнообразны. Часто изображаемый объект дается в необычном ракурсе, что делает впечатление от картины очень ярким. Например, на одной из картин Чжу Да изображена маленькая птичка с поднятым хвостом, открытым ртом и устремленными вверх глазами, напоминающая отчаявшегося человека. Разочарование и беспомощность художника перед разрушением страны часто проглядываются в его картинах. Другой пример — произведение Чжу Да «Рыба и утка», где сюжет представляет собой метафору социальных противоречий в стране. Рыбы на картинах Чжу Да часто смотрят вверх или открывают рот и гневно смотрят на небо, или разъяренно и стремительно

плывут вперед с открытым ртом, как будто собираются выпрыгнуть из плоскости листа. Они напоминают зрителю о известных в Китае исторических деятелях прошлого: чиновнике Шан Жуне, который умер праведной смертью, врезавшись в столб, или о поэте-патриоте Цюй Юане, который в гневе бросился в реку, совершив ритуальное самоубийство.

Пейзажи Чжу Да не столь известны, как его картины в жанре «цветы и птицы», однако нисколько им не уступают и даже превосходят их по силе и глубине, мастерству работы кистью. Конечно, его живопись шаньшуй-хуа и хуаняо-хуа стилистически едины, а его неординарная манера письма кистью и тушью очень согласуется с духовным содержанием его картин.

Картины Чжу Да, как правило, выполнены кистью в свойственном ему, резком стиле, а образы его живописи — странные, непривычные глазу, написанные экспрессивно и «дико», что стало главной их особенностью и отличительной чертой. С точки зрения композиции, многие работы Чжу Да приняли более низкую линию горизонта и точку обзора, сохраняя свою плоскостность. Средний план к тому же как бы перевернут, что сбивает с толку и разрушает впечатление реальности визуального пространства.

В живописи Чжу Да образы природы являются метафорами мыслей и чувств художника. Использование Чжу Да широких и резких сухих мазков кисти, как и чередование их с влажными пятнами туши является очень характерным для его живописи, с их помощью он создавал нереальные туманные пейзажи, наполненные ощущением взгляда через завесу, подобно изображению луны через ее отражение в воде. Чжу Да стремился ввести в старые схемы живописи шаньшуй-хуа ноты нового ощущения мира, и ему во многом удалось это сделать. Работы художника являются примером выражения типичных личностных противоречий китайских художников-литераторов: с одной стороны, многие ученые-чиновники любили рисовать и полностью отдавались живописи. С другой стороны, низкий социальный статус художника вынуждал их заниматься любимым делом только в свободное от службы время, и поэтому невозможность посвятить всего себя художественному творчеству вызывала мучительные переживания.

Чжу Да с поразительной силой удалось передать средствами живописи свое внутреннее состояние. При рассмотрении его картин у зрителя нередко возникает ощущение одиночества, безразличия и тишины. Лишенный возможности открыто выступить против власти, художник выразил свой протест, создав целую систему аллюзий, иронических и полных тайных смыслов.

Список литературы:

1. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М., 1975. — 440 с.

2. Бай Говэнь. Реализм новой живописи жанра хуа-няо стиля гунби / Говэнь Бай. — Ляонин: Издательство «Искусство», 1998.

3. Ван Маньлян. Альбом произведений живописи в жанре хуа-няо / Маньлян Ван. — Хэбэй: Издательство «Искусство», 1987.

4. Ван Сюнь. История китайского изящного искусства. — Шанхай: Шанхайское народное искусство, 1989.

5. Ван Чжунсюй. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы и птицы». Т. 8. — Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008.

6. Ван Яньшэн. Мао Дунь о жизни и творчестве // Журнал университета Цзянсу (философия и социальные науки). — 1984. — № 03. — С. 42–46.

7. Сун Чжиминь. Об индивидуальной художественной выразительности живописи Чжу Да в жанре «цветы и птицы» // Журнал Синьянского сельскохозяйственного и лесного колледжа. — 2016. — № 2. — С. 68–70.

8. Шан Лицзюань. Анализ эмоций в создании китайской живописи // Журнал колледжа Цзиньчжун. — 2006. — № 04. — С. 61.

ВАН КЭИН
Аспирант Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета

В.Б. КОШАЕВ
Научный консультант, профессор, доктор искусствоведения

WANG KEIN
Postgraduate student Institute of Fine Arts, Moscow State Pedagogical University

V.B. KOSHAEV
Scientific consultant, Professor, Doctor of Arts

ЯДРО РАЗВИТИЯ ИННОВАЦИЙ В ИСКУССТВЕ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

THE CORE OF INNOVATION IN THE ART OF OIL PAINTING

С непрерывным изменением функциональности искусства живописи художественные инновации стали важной проблемой, с которой должен столкнуться каждый художник. На примере китайской современной масляной живописи — масляной живописи Се-и обсуждаются идеологические предпосылки и направления развития художественных инноваций в условиях глобализации.
Ключевые слова: художественные инновации, культурный фон, дух стиля Се-и.

With the continuous change in the functionality of pictorial art, artistic innovation has become an important challenge that every artist must face. On the example of Chinese modern oil painting — Se-i oil painting, the ideological prerequisites and directions of development of artistic innovations in the context of globalization are discussed.
Keyword: artistic innovation, cultural background, style, spirit Se-i.

Развитие искусства заключается в постоянных инновациях. С точки зрения материалистической философии, человек не может создать то, что никогда не видел никто. Творчество искусства начинается не из ничего, оно постепенно развивает и расширяет под влиянием культурных и духовных потребностей времени — это процесс прорыва через присущие ему границы.

Даннер отметил в философии искусства, что нация, окружающая среда и эпоха оказывают глубокое влияние на развитие и развитие искусства. [1, с. 10–22]. Масляная живопись появилась в Китае в конце династии Цин и развивалась на благотворной почве Китая в течение более ста лет. Когда семена масляной живописи укореняются и прорастают на китайской земле, тенденция развития, естественно, вписывается в китайскую культуру и мудрость. Художники в своем художественном творчестве очень естественно интегрированы в идеологическое наследие китайской культуры, многие зрелые западные картины маслом — опыт разведки в более разнообразной форме интеграции. Через столкновение и слияние китайской и западной культуры и искусства новый стиль масляной живописи стал ядром китайского культурного духа — стилем Се-и. Се-и является продуктом художественных инноваций.

Дух стиля Се-и. В традиционной китайской живописи преобладает тушь, и Се-и является одной из самых романтичных и необузданных форм живописи. Эта форма живописи имеет некоторое сходство с импрессионизмом и лирической абстракцией и объективно понимается как субъективная форма выражения, которая не стремится сделать вещи реалистичными. Однако идеологическое ядро его производства иное. Суть Се-и была разработана на основе традиционной китайской мысли и визуальных методов, а ее тонкость и абстракция часто имеют специфическую духовную направленность. В «реализме» объективные вещи имеют «дух», не только фигуры, но и животные, натюрморты и пейзажи, все они имеют свое собственное «качество». Коннотация «реализма» глубока и проникновенна, охватывает взаимодействие человека и природы, себя и мира, а также раскрывает языковые особенности, характерные для восточной культуры. Господин Ло Гунлю решительно выступает за реалистичную масляную живопись и четко заявляет, что «масляная живопись — это своего рода творчество» [2, с. 22]. Он сказал, что, с одной стороны, должен изучить традиции западной масляной живописи и твердо усвоить особенности масляной живописи, а с другой

стороны, должен изучить традиции китайской живописи и твердо усвоить дух письма. Сочетание духа Се-и и особенностей масляной живописи привело к формированию школы масляной живописи «Картина маслом стиля Се-и».

Школа не слепо использует методы Се-и, чтобы перейти к созданию масляной живописи, все внимание сосредоточено на уникальный темперамент вещей, личные чувства художника, картины сферы шаблон и коннотацию картины. В китайском тексте Се-и может быть разделен на два слова: «писать» и «смысл». «Писать» обычно понимается как действие и означает, что в живописи движение кисти и линии отражают характеристики письма. Во-первых, как и в каллиграфии, каждая линия является функциональной, и каждая картина имеет свой смысл. Во-вторых, писать по отношении к живописи не означает то же самое, что каллиграфическое письмо. В процессе живописи наблюдение предшествует письму и подразумевает прямое повествование без чрезмерной отделки. Понятие «смысл» определяется как значение, настроение, состояние и многие другие похожие, но разные понятия, составляющие в целом «смысл». Представляет собой духовную направленность картины, чувство создателя искусства и истинные эмоции, переданные картиной.

Источник творения. Источники создания «Картины маслом стиля Се-и», как правило, можно рассматривать как две части: с одной стороны, многие художники выступают за выход и олицетворение в природу, то есть на открытом воздухе. Ци Байши сказал: «Се-и обращает внимание на дух, живопись (писать с натуры) на моделировании. Сначала моделирование, потом дух — это единственный способ достичь сочетание формы и духа. Всё получается не случайно» [3].

Делая наброски, художник не только видит глазами, но и осязает, дышит, чтобы созданное произведение имело самые яркие ощущения. Живопись должна быть искренней, она должна быть сначала прочувствована, а потом создана [4, с. 12]. Без чувств это означает, что у картины нет души. Другой аспект — черпать вдохновение в традиционной китайской культуре и мышлении. Но это не значит, что художник рисует только то, что представляют традиционные китайские культурные символы. Такое выражение является плоским и стереотипным. Живопись со смыслом — это способ воплотить в творчестве идеи конфуцианства, буддизма и даосизма, настроение стихов и песен, особенности национального духа. Многовековая история и цивилизация Китая дает новую жизнь созданию масляной живописи, которая является художественным новшеством с национальным духом. Она уникальна, но у нее есть корни, и это то, что говорит само за себя.



Рис. 1. Цзао Воу-Ки «25. 06. 86. Персиковый источник». 1986. Галерея Хейрам, Париж

Работа Цзао Воу-Ки «25. 06. 86. Персиковый источник» основана на традиционном китайском стихотворении «Персиковый источник». Творчество Цзао прошло через различные периоды истории, испытав влияние таких художников, как Матисс и Пикассо. Однако после постоянных поисков художник, в конце концов, нашел корни вдохновения для своих картин глубоко в культурной почве своей родины, где он рос и учился. В начале своей карьеры г-н Цзао обратил внимание на надписи на костях оракула и прошел через фазу изучения символов в период оракула, в итоге, смешав символы живописи с культурным контекстом, он сформировал свой поздний лирический абстрактный стиль (рис.1). Новаторство в масляной живописи никогда не было намеренной попыткой отразить отличия от своих предшественников, скорее, это вопрос использования опыта живописи и визуальной методологии тех, кто шел впереди, и включения собственных культурных чувств. Современные китайские художники в полной мере вплетают дух художественного поиска и богатство живописного языка и формы в яркий культурный климат времени, что заставляет с нетерпением ждать перспектив непрерывного совершенствования масляной живописи. Быть ориентированным на людей и уважать чувства.

Обычно мы обнаруживаем, что уровень мастерства многих состоявшихся художников практически неотличим друг от друга, но почему одни работы поражают, а другие кажутся посредственными. Это сводится к чувствительности. Рисуя все больше и больше, мы обычно формируем жесткую привычку рисовать и теряем из виду истинное ощущение того, что находится перед нами. Произведение без чувств подобно кукле с красивой кожей, и каким бы искусным ни был художник, оно все равно не будет обладать абсолютной привлекательностью. Это и есть тот смысл, который мы ищем в масляной живописи и который можно понимать как смысл живописи.

Живопись — это безмолвный язык, нежный шепот или энергичный крик, выражение собственных эмоций творца искусства. Трудно начинать школу в любой хорошо развитой области, но каждый день — это новый день, и ощущение встречи с миром должно быть свежим. Наблюдать жизнь с новой точки зрения или выйти за пределы студии, за город, увидеть незнакомые пейзажи, встретить незнакомых людей — все эти свежие впечатления принесут художнику разнообразные чувства и ощущения.

Инновация не означает, что мы должны лгать в нашем искусстве, она значит более глубокое понимание и восприятие. Художественное новаторство требует смелости, мужества и искренности. Смелость порвать не только с общепринятым порядком, но и с присущими нам привычками наблюдения и рутиной рисования в живописи. Это и смелость принять новые чувства, а также смелость экспериментировать и выражать их.

Искусство — это своего рода опьянение, под кистью должна быть независимая личность и свободный ум.

Список литературы:

1. Ипполит Адольф Тейн (Hippolyte Adolphe Taine). Философия искусства. – Пекин: Издательство Синьчжи, 2006. — С. 10–22.

2. Ло Гунлю, Ло Гунлю. Масляная живопись. — Шаньдун: Издательство изящных искусств Шаньдун, 2004. — 22 с.

3. Чжоу Сюня. Полная биография Ци Байши. – Хунань: Хунаньского народного издательства, 2010. — 428 с.

4. Дай Шихэ. Обучение масляной живописи от Се-и. — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2007. —12 с.

Д.А. МАНЬШИНА

Студентка кафедры дизайна Тольяттинской академии управления

Е.В. ВИШНЕВСКАЯ

Кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой дизайна. Тольяттинской академии управления

D.A. MANSHINA

Student of the Design Department of the Togliatti Academy of Management

E.V. VISHNEVSKAYA

Candidate of Pedagogical Sciences, Head of the Department of Design Togliatti Academy of Management

ОБРАЗ И ГРАФИКА В ИЛЛЮСТРАЦИИ НАРОДНЫХ СКАЗОК

IMAGE AND GRAPHICS IN THE FOLK TALES ILLUSTRATION

В статье анализируется передача образов и стилистической графики в иллюстрациях народных сказках русской и китайской культуры. Проводится сравнительный анализ художественной выразительности в раскрытии сюжетов народных сказок различных народов на основе примеров выдающихся художников иллюстраторов России и Китая.

Ключевые слова: народные сказки, иллюстрация, русские художники, китайские художники, образ, искусство Китая, искусство России.

This article analyzes the transfer of images and stylistic graphics in illustrations to folk tales of Russian and Chinese culture. The comparative characteristic of artistic expressiveness in the disclosure of the plots of folk tales of different peoples is based on the examples of outstanding illustrators of Russia and China.

Keywords: folk tales, illustration, russian artists, chinese artists, image, art of china, art of Russia.

Иллюстрация — это изображение, которое выполнено с художественным замыслом и объединено с текстом. Слово «иллюстрация» происходит от латинского слова «illustration», обозначающие освещение, наглядное изображение. В китайском словаре «Цыхай» (в переводе — «море слов») приведено понятие, что иллюстрация — изображение, вставленное в текст. Это действительно так, но стоит заметить, что иллюстрации могут располагаться как в самом тексте, так и на отдельной странице.

Задачей иллюстраций является передача текста в визуальной форме, передающие атмосферу истории, эмоциональный настрой, интерпретирующий внешний образ персонажей перед читателем. Они вызывают не только определенные краски эмоций у читателя, но и уточняют содержание текста. Художник должен уметь передать дух самой истории и сюжета.

Ранее иллюстрации создавались специально для книжных изданий. До изобретения книгопечатания книги изготавливали в единичных экземплярах, изысканной формы, с использованием позолоченных элементов оформления. Со временем иллюстрации стали применяться и в других полиграфических формах: плакаты, журналы, открытки и т. д.

Развитие иллюстрации характеризуется исторически с древнейших времен. Еще до нашей эры существовали первые работы в виде наскальных рисунков, дошедших до нас. Авторы на протяжении веков использовали различные поверхности, например, папирусы, стены, бамбук, шелк, вазы и т. д. Цай Лунь, китайский советник империи Хань, в 105 году н. э. изобрел бумагу, позднее она появилась в Японии и Корее.

Существуют различные техники, которые использовались в иллюстрациях. Ксилография, офорт, коллаж, чернила, скетч, литография, рисунок углем, рисунок акварелью, рисунок гуашью, рисунок акрилом. С каждой эпохой приходили новые технологии, техники, методы работы, стили и жанры, появилось много различных направлений в иллюстрации. В наше время благодаря созданию персональных компьютеров появился вид искусства — компьютерная графика, которая дала большой скачек в увеличении объема высокохудожественных цифровых иллюстраций.

Воспроизведение иллюстрации в народных сказках требует точного и выразительного подхода в передаче образности. Народные сказки — это древнейший вид литературных произведений, созданных народом, когда в устном форме передается рассказ. В каждой культуре

люди сочиняли истории, передающие уклад жизни, мораль, представления о добре и зле, дающие понимание освоения культурного наследия страны. Часто в этом виде литературы показаны идеалы народов через призму действий и характера главного героя сказки. Народные сказки содержат формулу: присказка, зачин, основная часть, концовка. Через сказки мы получаем первоначальный базис воспитания личности. А. С. Пушкин писал: «Слушаю сказки — вознаграждаю те недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма!». И содержание слов русского поэта можно понять, это действительно так. Например, «Сказка о рыбаке и рыбке» учит читателя, что быть скупым и жадным — плохо. «Сказка о золотом петушке» повествует о том, что нужно уметь отвечать за свои слова и поступки. Бессмертны слова А. С. Пушкина: «Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок!».

На основе вышесказанного необходимо отметить, что на художника возлагается большая ответственность за передачу не только сюжета, но и глубокого познавательного смысла сказки через иллюстрации. Он должен сначала ознакомиться с содержанием, после передать образ персонажей, а затем на основе их характеристик передать достоверно культуру, отображенную в тексте, от домов до бытовой утвари. Являясь проводником к сказке, художник передает читателю первое впечатление, предоставляет информацию и закрепляют в памяти внешность героев. Иллюстрации отражают мир жизни общества и природы, позволяют стимулировать воображение, способствуют нравственному, эстетическому и интеллектуальному развитию [1].

Русские сказки можно разделить на три жанра: о животных, бытовые и волшебные. Народные сказки Китая подразделяются таким образом. В русских сказках сюжет разворачивается по определенной схеме: основная проблема, выстраивание сюжетных линий, прямое разделение героев истории на добрых и злых. Считалось, что сказки нельзя было рассказывать днем и летом, разрешалось их рассказывать только зимой и ночью, особенно в период между Рождеством и Новым годом. Сказки были исключительно прерогативой взрослых слушателей, так как они были направлены на древние обряды и обычаи.

Как правило, русские народные сказки начинаются с зачина и заканчивается особой концовкой, а в самом рассказе они передают необычные случаи. Можно выделить определенные особенности русских сказок: герой проходит испытания; добро обязательно вознаграждается; в смысл сказки вкладывается опыт предыдущих поколений; особая архетипная передача образа персонажей. В сказках описывается не только занимательный сюжет и интересные самобытные персонажи — герои, но также мир человеческих чувств и взаимоотношений. Русские народные сказки являются народным сокрови-

щем и частью народного фольклора, они приобщают читателей к русской культуре и передают народную мудрость.

В фольклорной специфике китайских народных сказок сам термин «сказка» звучит как «гуши» — предание, сказание. Словарь «Цыхай» дает определение «гуши» так: «устно бытующий, популярный и хорошо понятный жанр, в котором делается упор на изложение хода события, акцентируется динамизм и последовательность сюжета». Также существуют и другие «тунхуа» (пр. детский рассказ), «яньи» (пр. исторический роман), «шэньхуа» (пр. миф) и «юйянь» (пр. басня) [2].

Подход к созданию народных сказок России и Китая имеет определенное сходство и в то же время полярные различия культурного менталитета.

Китайские народные сказки наполнены мудростью и ценными уроками жизни. Н.А. Спешнев в своих исследовательских работах пишет о том, что в сказках Китая мало юмористического тона и фантазии. Героям не нужно уходить в далекие дали, как это делают персонажи русских сказок. Все сказочные ситуации проходят в близкой к бытовой, повседневной обстановке. Бытовые сказки показывают китайский быт, показывают сторону человеческих пороков и демонстрируют добродетельность [3].

Иллюстраторы сказок работают в различных авторских стилях и жанрах. Большой вклад в иллюстрацию русских народных сказок внес Иван Яковлевич Билибин. Его работы были высоко оценены историками, русской и европейской аудиторией любителей книг. Будучи модернистом, он в своих работах передавал русское декоративно-прикладное искусство, которому близка эстетика древнерусского искусства. Художник входил в объединение «Мир искусства», которое сформировало в нем понимание целостности графического стиля в иллюстрации, шрифте и орнаментике на новый уровень [4].

В иллюстрациях И.Я. Билибина просматривается идеальная синхронизация с народными сказками, он душой чувствует настроение и атмосферу русского фольклора. Законченность контуров, выравненная ровным слоем расцветка акварели [5]. Передача узора в иллюстрации, обрамление его в рамку с красивым орнаментом, который также оформляет и текст, точная передача облика, характера, костюмов русского народа и предметов быта — это яркий индивидуальный авторский стиль, который получил название «билибинский». Источником вдохновения для автора служили резные наличники окон русских изб. Билибин вдохновенно передавал в иллюстрациях русскую природу, детально изображал дремучие леса, чистые реки.

Например, в его работе над иллюстрацией к сказке «Иван-Царевич и Жар-птица» точно передается сказочность произведения. В каждой тонкой линии прослеживается точная проработка каждой мельчайшей детали, которая передает облик древнерусского народа. Внимание художник уделил и изображениям на заднем плане, прорисовав их подробно, реалистично, разнообразно, погружая читателя в центр событий сюжета. Работы Билибина отличает яркая, живая цветовая грамма (рис. 1).





Рис. 1. Иллюстрация сказки «Иван-Царевич и Жар-птица». Художник И. Билибин
Рис. 2. Иллюстрация к произведению «Сунь Укун — Царь обезьян». Художник Чжао Хунбэнь

Иллюстрации в Китае издревле выполнялись в технике ксилографии. Впоследствии, с развитием технического прогресса появлялись новые техники и материалы, но стиль работы в технике ксилографии сохранился.

В годы между основанием нового Китая и до культурной революции, с 1949 по 1966 год, детская литература вступила в новый этап развития иллюстрирования. В это время появилось много хороших художников-иллюстраторов, таких как Чжао Хунбэнь, Шен Мэнюн, Цянь Сяодэй и Чэнь Гуаньий. И первый среди этого списка был самым знаменитым [6].

Как и в русских сказках, в китайских существуют узнаваемые народом волшебные герои. Художник Чжао Хунбэнем мастерски проиллюстрировал сказку «Путешествие на Запад» о похождениях героя Сунь Укуна. Произведение является ярким пример и шедевром китайской сказочной литературы.

В работах иллюстратора Хунбэня прочитывается тонкость проработки образа фольклорного героя. Не зря говорят: «Восток — дело тонкое». Герой сюжета узнаваем, динамика движения в иллюстрации идет вертикально сверху вниз, передавая яркий образ зла, который должен быть устранен. Текст в иллюстрации является частью композиции, и эта особенность проявляется во многих работах китайских художников. Также можно заметить, что изображения природы выполнены в более сдержанном виде, автор акцентирует внимание на самих персонажах. В иллюстрации прослеживается влияние исторически сложившейся каллиграфической стилистики старых мастеров, но в то же время Чжао Хунбэнь включает в свои работы яркие и сложные оттенки цветов (рис. 2).

Необходимо отметить общие черты в художественных иллюстрациях Билибина и Чжао Хунбэнь.





Рис. 3. Иллюстрация к «Сказке о золотом петушке». Художник Дарьяна Маньшина
Рис. 4. Варианты цветовой колористки иллюстрации к «Сказке о золотом петушке». Художник Дарьяна Маньшина

Это детальная проработка персонажей, передача традиционных нарядов народов, особенностей окружения и национального колорита и утонченная манера графики изображения с помощью тонких линий. Но при этом у каждого мастера свой неповторимый художественный почерк.

Работы Билибина отличаются богатыми узорами и декоративностью. Он уделял основное внимание обрамлению иллюстраций в орнамент, который был витиеватым и передавал эмоциональные настроения сюжета. Чжао Хунбэнь же в своих работах делает акцент на самих героях. Персонажи динамично скомпонованы в пространстве иллюстрации и не лишены ироничности и легкости. Чжао Хунбэнь берет вдохновение из традиционного китайского искусства и тщательно разбирается в техниках работы мастеров каллиграфии, которую использует в своих иллюстрациях. Природные мотивы китайский автор проработал, в отличие русского художника, с передачей иллюзорности и причудливой мечтательности изобразив крутые вершины, уходящие в туманных облаках.

На основе проведенного исследования следует отметить, что искусство русских и китайских художников-иллюстраторов имеет как сходство, так и различие, которые отображают народные традиции. Художественное осмысление стороны природы и духа народа показывают особенности национального восприятия и фольклора.

Проведенное исследование позволило подойти к практической работе по графическому воплощению иллюстрации к сказке А.С. Пушкина «Сказка о золотом петушке» на основе традиций передачи позитивного образа героя и трансляции сюжета произведения (рис. 3, 4).

Большое влияние оказало на авторскую работу наследие И.Я. Билибина как образец истинного «русского духа». Цвет, композиционное построение в работе воплощает доброе, солнечное и в то же время иносказательное повествование народного фольклора, понятное не только взрослым, но и детям. Русское, настоящее, пришедшее к нам из глубины веков в русских сказках, сегодня и есть то самое светлое представление о Родине, ее истории и духовных ценностях, как вечная память народа и драгоценное достояние народной мудрости.

Список литературы:

1. Касимова М. А. Использование компьютерной графики в создании иллюстраций к сборнику русских народных сказок // Уральский государственный педагогический университет, 2017. — URL: http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/5859/1/18Kasimova2.pdf (дата обращения: 25.02.2022).

2. Упоров А.В. Сущность китайских сказок, аспекты и этапы их изучения и проблемы типологии // Вестник ХГУ им. Н.Ф. Катанова. — 2019. — № 29. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-kitayskih-skazok-aspekty-i-etapy-ih-izucheniya-i-problemy-tipologii (дата обращения: 23.02.2022).

3. Тун Д. Китайские народные сказки: анализ культурного кода в народном творчестве // Культура и искусство. — 2020. — № 7. — С. 38–46.

4. Бондаренко И.В. Иллюстрирование литературного произведения с обучающимися старших классов в условиях реализации дополнительной общеразвивающей программы // Институт естественных наук и профессионального образования, 2020.

5. Мишачева И.В. Мир народной сказки в книжной иллюстрации рубежа XIX–XX вв.: герои и пейзаж. Герман Фогель (Германия) – Иван Билибин (Россия) // Вестник славянских культур. — 2018. — № 2.

6. У Цзыцзин. Сказки в иллюстрациях художников России и Китая второй половины XX – начала XXI века. Проблемы художественной интерпретации текста. – М.: Российский государственный университет им. А.И. Герцена, 2022. — С. 114.

МА ЦЗЫЮЕ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

MA ZIYUE
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ВЛИЯНИЕ СОВЕТСКОЙ ГРАВЮРЫ НА РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ ГРАВЮРЫ

THE INFLUENCE OF SOVIET ENGRAVING ON THE DEVELOPMENT OF CHINESE ENGRAVING

В раннем художественном опыте Китая советская литература и искусство оказали в огромное влияние. Советская гравюра пользуется большим уважением в Китае со времен советской гравюры, собранной г-ном Лу Сюнем, и книги «Введение в коллекцию нефрита», опубликованной в 1934 году. Особенно важное историческое влияние на создание гравюры во время Китайской войны и сопротивление против Японии оказала советская гравюра. Литературная и художественная политика Советского Союза основывалась на политике «искусство принадлежит народу», выдвинутой Лениным, и утверждении, что социалистическая литература и искусство должны «служить миллионам трудящихся». Творческий метод советской литературы и искусства — это творческий метод социалистического реализма, который в оказал воздействие на развитие зарождающейся гравюры на дереве в Китае.
Ключевые слова: Советский Союз, Китай, социалистический реализм, зарождающаяся гравюра на дереве.

In China's early artistic experience, the influence of Soviet literature and art was profound. Soviet printmaking has been highly respected in China since the Soviet printmaking collected by Mr. Lu Xun and the «Introduction to Jade Collection» published in 1934, and Soviet printmaking has been continuously introduced.In particular, Soviet printmaking had important historical significance and influence on Chinese printmaking during the War of Resistance Against Japanese Aggression. The Soviet Union's literary policy was that «art belongs to the people» proposed by Lenin, and socialist literature and art should «serve the tens of thousands of working people». Propositions and policies. The creation method of Soviet literature and art is the creation method of «socialist realism», which has greatly promoted the development of new woodcuts in China.
Keywords: the Soviet Union; China; socialist realism; emerging woodcuts.

Россия — большая художественная страна, в русском художественном мире многие художники, пишущие картины маслом, также являются граверами.

В 1917 году в России вспыхнула Октябрьская революция, установившая первое советское социалистическое государство, и с тех пор русское искусство открыло новую главу в истории искусства, где советские гравюры занимают особое место.

После победы Октябрьской революции Ленин выдвинул важный тезис в отношении советской литературы и искусства: «Искусство принадлежит народу», а социалистическая литература и искусство должны «служить миллионам трудящихся». Таким образом, советские гравюры приобрели новый смысл.

Советская гравюра унаследовала стиль русской реалистической гравюры 18–19 вв., основу которой граверы создавали исходя из общего социального фона и политических потребностей.

В 1930-е годы Горький отстаивал эстетические принципы социалистического реализма, и литература и искусство из критики и разоблачения превращались в похвалу и служение. В это время многие художники для популяризации искусства обратились к известному виду графического искусства — эстампу. На заре новой жизни, с расцветом литературы многие литературные издания использовали эстамп в качестве иллюстраций. Печатные иллюстрации стали в то время важным способом соединения искусства и литературы. В этот период появилось много интересных граверов, выпущено большое количество отличных гравюрных работ. Среди наиболее представительных мастеров выделяются работы Мура «Вы записались в Добровольческую армию?»; В. Фаворского «Гражданская война» и «Октябрь 1917 года» и другие гравюры.

Китайские гравюры прошли долгий путь развития, за это время сформировались свои традиции и принципы, позволившие гравюре занять свое место в истории китайского искусства. К наиболее ранним китайским гравюрам относится картина на титульном листе «Дерево для одинокого сада», нарисованная в «Ваджра-праджня-парамита-сутре»



Рис. 1. Статуя Великого Святого Бисямона. Четвертый год правления династии Цзинь (947 г. н.э.)

на девятом году правления Сяньтуна династии Тан (868 г. н. э.). Гравюры в то время в основном использовались для богослужений, конфуцианства и как иллюстрации книг о простых людях. Наряду со «Статуей Будды Намо Шакьямуни» династии Ляо и самыми ранними иллюстрациями оперных книг династии Юань «История Западной палаты» появляются гравюры на различные темы. При династии Мин развитие китайской гравюры достигло своего расцвета, но при династии Цин, отличавшейся экстремизмом в культурной политике, когда книги запрещались и сжигались, произошел спад.

К 1930-м годам китайская гравюра получила свое новое развитие. В марте 1930 года Лу Синь, Шэнь Дуаньсянь (Ся Янь), Юй Дафу, Го Моро и другие художники учредили в Шанхае Союз китайских левых писателей, который впоследствии получил другое название «Левое художественное движение», известное как Движение эстампов, привнесшее в страну символизм и искусство. Наряду с этим, экспрессионизм также стал основным творческим направлением большого числа отечественных ксилографов.

Образование и творчество в области современного искусства в Китае началось с подражания советской гравюре. Советские гравюры отвечали требованиям китайской социальной реформы того времени, и создание новой китайской гравюры было объединено с развитием китайской социальной реформы.

Новое направление было подхвачено китайскими художниками, появилось много художественных объединений, среди которых выделось движение гравюры на дереве в Китае которое возглавил г-н Лу Синь. Так в альбоме о совместной выставке национальной гравюры на дереве он написал, что зарождающаяся гравюра Китая «заимствована из Европы». С одной стороны, Лу Синь собирал и копировал древние китайские гравюры, а с другой стороны, поддерживал и продвигал западные гравюры. Он считал, что, соединив эти гравюры, можно создать новый художественный мир.

Лу Сюнь восхищался творчеством Хуэйчжи и работами советских граверов, работы которых были широко представлены в Китае. Китайские граверы учились на этих работах советских мастеров, использовали их выразительные приемы и язык. В работах тех лет прослеживается тесная связь с социальными явлениями, которая отражена в сюжетах — симпатия к трудолюбивым людям и и ненависть к коррумпированной диктатуре.





Рис. 2. В. Фаворский. Октябрь 1917. 1928. Бумага, ксилография
Рис. 3. История Западной палаты. Династия Мин. Чэнь Хуншоу

Не все разделяли взгляды Лу Синя. Условно общество разделилось на две фракции. Первая фракция находится под глубоким влиянием Запада и объединяла гравюры из так называемой «зоны национального единства». В этих работах уделяется внимания взаимосвязи между светом и тенью, что делает их трехмерными и выразительными. Работы основаны на реакции людей на дне общества на тяжелую жизнь, критику и сатиру декадентского национального правительства. Основные творческие объекты — репрезентативные работы «После продажи крови» Хуана Синбо, «Болезнь» Ликуна, «Докеры» Цзян Фэна и другие выдающиеся работы.

Другая фракция — это создание гравюр в «освобожденных районах», которые разбавляют западные выражения и имеют больше местных китайских красок. Большинство работ отражают жизнь рабочих, крестьян и солдат и революционную борьбу. Репрезентативные работы включают «Совещание по снижению арендной платы» Гу Юаня, «Сожжение документа о праве собственности», «Удар по феодализму» Ши Лу и другие работы.

В 1930 году художественный клуб «Таймс» провел фотовыставку произведений советского искусства, на которой было представлено много интересных работ, в том числе политические пропагандистские плакаты и сатирические картины. Эти работы рассказывали о роли гравюры в революционной борьбе в России и мощной силе политического и экономического строительства.

Лу Сюнь, который внес существенный вклад в развитие культуры Китая, любил Россию и ее художников, представил 13 гравюр из Советского Союза в разделе «Избранные новые русские картины». В марте 1934 года Лу Сюнь выпустил на собственные средства книгу «Введе-

ние в коллекцию нефрита», в которой содержалось в общей сложности 59 советских гравюр. Им же написано предисловие к каталогу «Выставка коллекции советской гравюры». Выставка открылась в феврале 1936 года в Шанхае

Лу Сюнь также много раз знакомил с Китаем советских граверов — Фаворского, Дейнеку, Гончарова, Ечеистова и др. Их работы выражают искренний дух времени, который они воплощают в своем творчестве.

Развитию китайской гравюры во многом способствовало помощь Лу Синя в публикации значительного количество советских гравюр и работ Кете Кольвиц. Для Советского Союза и Китая в то время основной задачей было установление социалистического режима и последующее политическое и экономическое развитие. Это касалось и искусства. Выходом для тех, кто потерялся в мире искусства и реальном обществе, стал эстамп. Творчество в области эстампа двух стран имеет схожий процесс развития. И несмотря на то, что социальное развитие Советского Союза опережает Китай на десятилетия, Китай заложил достаточный фундамент и условия для развития политики и литературы и искусства.

После основания Нового Китая между Китаем и Советским Союзом возникли дружеские отношения, которые укрепились в развитии реалистических традиций в китайской и советской гравюре. Реалистическая гравюра в Китае сыграла огромную роль в развитии политики, экономики, литературы и искусства. В эпоху, когда не было интернета, телевидения и радио, а уровень массовой культуры был относительно низок, легко воспроизводимая, простая для понимания гравюра привлекла внимание публики, что стало мощным условием для распространения гравюры в Китае.

После 1949 года китайские литературные и художественные круги использовали советскую литературу и ее ведущее направление — социалистический реализм в качестве модели развития. Советские теоретические работы по литературе и большое количество советских литературных и художественных произведений были переведены на китайский язык, советское искусство показывали китайской аудитории по различным каналам. В 1955 году в Пекине и Шанхае были проведены масштабные выставки советского искусства, в том числе классические русские работы до Октябрьской революции и работы советских художников.

Благодаря этой выставке с советским искусством могли познакомиться все желающие.

На основании изложенного можно сделать вывод, что влияние Советского Союза на китайское искусство огромно, оно исходит от социалистического реализма. Китай всегда придавал большое значение советскому искусству и тесной связи между китайской и советской гравюрой.

Впоследствии Китай пережил ряд политических и культурных событий, таких как реформы и открытость в 1970-х и 1980-х годах, а также Восьмая пятилетняя Новая волна. Художественное творчество в Китае достигло невиданной свободы, художественное творчество также изменилось, а уровень культуры и эстетики в целом улучшился. Сегодня гравюра больше не фокусируется на политическом и экономическом строительстве и рекламе. Начиная с Восьмой пятилетки Новой волны и за ее пределами степень свободы современных работ огромная. Например, гравюра на дереве Чжоу Чжоцзяна «Комплементарная», созданная в 1986 году, демонстрировала абстракцию «Камень его горы может атаковать нефрит», Другие стили живописи также влияют на развитие гравюры

До этого в Китае любой вид живописи, будь то гравюра, живопись маслом или другие виды изобразительного искусства, находился под сильным влиянием Советского Союза. Можно сказать, что свобода художественного творчества была неизбежной тенденцией в развитии китайского искусства в то время. «Красный» стиль до 85-й Новой волны превратил общее художественное творчество Китая от предыдущего объединения в Советский Союз до нынешней диверсификации и модернизации, и многие художники также начали пробовать новые художественные средства выражения. В художественном творчестве мира многие художники-станковисты также начали экспериментировать с гравюрой, что обогатило эти технику печатной графики новыми элементами.

Сегодня гравюра по-прежнему развивается. В дополнение к созданию гравюр в традиционном смысле, таких как гравюра на дереве, печать на меди и литография, интернет и новые медиатехнологии также добавили новые «оттенки» в искусство гравюры.

После распада Советского Союза художественное творчество в России начало демонстрировать полностью диверсифицированную и либерализованную тенденцию развития. Китайская гравюра в определенной степени находилась под глубоким влиянием Советского Союза, которое помогло в становлении и развитии китайского искусства.

Советское искусство оказало огромное влияние на развитие китайского искусства. Эстамп, как наиболее тиражируемая и распространенная графическая техника, оказывал большое пропагандистское и воспитательное воздействие. Он впитал в себя опыт как реализм и экспрессии советского эстампа, заложил основу для популяризации политического курса страны в Китае. Политика и общество в каждый период влияют на создание гравюры. Различия в политических и социальных тенденциях двух стран определяют и разницу в пути создания гравюрного искусства в двух странах. Но все они развиваются и добиваются прогресса в лучшую сторону.

Список литературы:
1. Терц А. Путешествие на Черную речку. — М.: Изд-во «Захаров», 1999.
2. Чегодаева М. А. Соцреализм. Миф и реальность. — М.: Изд-во «Захаров», 2003.
3. Борев Ю.Б. Эстетика. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2004.
4. Успенский А. Между авангардом и соцреализмом: из истории советской живописи 1920–1930-х годов. — М.: Искусство – XXI век, 2011.
5. Энтони Партон. Михаил Ларионов и русский авангард. — М.: Princeton University Press, 1993.
6. Си Цзинчжи. История советского русского искусства. — Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изящных искусств, 2000.
7. Сунь Июй. Частная коллекция подлинных гравюр эпохи Советского Союза. — Издательство «Река Янцзы», 2017.
8. Си Цзинчжи. Русского и восточно-европейского изобразительного искусства. — Пекин: Жэньминь университета Китая, 2010.
9. Дмитрий Лихачев. Тысячелетняя история искусства России. — Пекин: Издательство Востока, 2020.
10. Николай Рязановский, Марк Штейнберг. История России. — Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2013.

Академические журналы:
1. Сян Вэйсин. История русской гравюры // Исследования в области художественного образования. — 2019. — № 10. — С. 7.
2. Лю Юньфэн. «Г-н Лу Синь и «Коллекция советской печати» // Мировая культура. — 2017. — № 9.
3. Сунь Ию. Советский эстамповый комплекс в китайском искусстве — хроника коллекции советских эстампов-оригиналов // Art and Market. — 2014. — № 02.
4. Лю Чжиюн. Лу Синь и распространение и развитие новой гравюры в моей стране // Красота и время (Часть II). — 2014. — № 03.
5. Ян Чжию. Анализ причин защиты Лу Синем гравюр на дереве // Литературные и художественные разногласия. — 2010. — № 16.
6. Се Чун. Ксилография и китайская антияпонская военная пропаганда: китайские и иностранные обмены гравюрами на дереве в 1930-х и 1940-х годах // Журнал Юго-Западного университета (Social Science Edition). — 2009. — Т. 35. — № 6.
7. Се Чунь. Вклад Лу Синя в развитие новых гравюр на дереве в современном Китае // Seeking. — 2006. — № 12.
8. Подковообразная болезнь. «Лу Синь и гравюра на дереве Советского Союза» // Meiyuan. — 1987. — № 01.
9. Ли Ишуай. Изготовление гравюр Фафельского в Китае — на основе коллекции и обзора Лу Синя // Ежемесячный исследовательский журнал Лу Синя. — 2019. — № 10.
10. Чжан Юньсян. Историческая роль новых гравюр на дереве, пропагандируемых Лу Синем против военных гравюр // Журнал Университета Бэйхуа (социальное издание). — 2018. — Т. 19. — № 6.
11. Цзянь Шэньюй. Исследование Лу Синя и записи, связанные с движением гравюры на дереве // Академический журнал Канто. — 2018. — № 4.
12. Лю Юньфэн. Намерение развивать сильное и простое искусство — Лу Синь редактирует и публикует иностранные издания // China Editor. — 2017. — № 7.
13. Ян Чжию. Анализ причин защиты Лу Синем гравюр на дереве // Литературные и художественные разногласи. — 2010. — № 16.
14. Данг Бомин. Исследование и идентификация «советской выставки гравюр», проводившейся в Ланьчжоу в 1940-х годах // Журнал Северо-Западного педагогического университета (издание по общественным наукам). — 1992. — № 3.

ЧЖАН ИНЬЕ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

ZHANG YINGYE
Postgraduate of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ИСКУССТВО ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ДЕТСКИХ КНИГ КИТАЯ И РОССИИ

THE ART OF ILLUSTRATION OF MODERN CHILDREN'S BOOKS IN CHINA AND RUSSIA

Автор приводит важнейшие имена из истории создания иллюстрированных детских книг, проводит сравнительный анализ иллюстраций к книгам для детей России и Китая, выделяет некоторые характерные особенности работы художников.
Ключевые слова: детская иллюстрированная книга, Россия и Китай, российские и китайские иллюстраторы детских книг.

The author speaks about the most important names from the history of the creation of illustrated children's books, conducts a comparative analysis of illustrations for children's books in Russia and China, highlights some of the characteristic features of the artists' work.
Keywords: children's illustrated book, Russia and China, Russian and Chinese illustrators of children's books.

Рассказывание историй — это древнейший и самый основной способ обескураживания людей, незаменимая культурная деятельность в жизни человека, которая передается из уст в уста, создается людьми разных эпох, получая новые смыслы, вдохновляя новым содержанием и различными способами рассказывания историй. Хотя содержание, форма и количество народных сказок каждой страны

различны, все они являются «живыми» проявлениями жизни людей в своих странах, народностях и регионах.

После эпохи Возрождения, с подъемом гуманизма группа педагогов-мыслителей, философов и пионеров гуманизма стала предлагать новый взгляд на ребенка. Среди них представленные голландским философом XVI века Эразмом, чешским педагогом XVII века Яном Амосом Коменским и французским мыслителем эпохи Просвещения XVIII века Руссо. Детство является особым периодом развития жизни, а не периодом подготовки к взрослой жизни, мы должны уважать детей, уважать независимую ценность детской жизни и так далее.

Наряду с недавно установленным взглядом на ребенка, Амос Коменский опубликовал первую в мире иллюстрированную детскую книгу «Иллюстрация мира» в Нюрнберге, Германия, в 1658 году, которая была написана автором в соответствии с принципами единения с природой и интуитивного обучения, и более 150 коротких эссе с иллюстрациями, включающими естественную человеческую жизнь, социальную жизнь и язык, и письмо и т. д. В попытке предоставить энциклопедическую книгу знаний, хотя это была только рудиментарная детская иллюстрация. По-прежнему существует большой разрыв между отношениями между картинками и текстами и книгами с картинками, о которых мы упоминали выше, но эта книга отражает подъем той эпохи. С этой точки зрения развития мировых иллюстрированных книг прошло почти 360 лет, а «Мировая иллюстрация» — это только рождение бутона иллюстрированных книг, и на этой основе прошло еще двести лет, чтобы возвестить о важной модернизации развития иллюстрированных книг до современных иллюстрированных книг.

Из истории детских иллюстрированных книг России и Китая

Согласно анализу имеющихся данных, первой русской «иллюстрированной книгой» стало знаменитое «Введение в Калён Истомин» (Карион Истомин), знаменитый «Букварь»), вырезанное на медных пластинах и родившееся в Москве в 1692 году. Русские «иллюстрированные книги» этого периода находились в зачаточном состоянии и часто имели дидактическое значение, а понятие «детские книги» появилось только в середине XVIII века. В контексте новой формации книгопечатания «детские книжки с картинками» исследуют свое направление в тексте и иллюстрации.

В конце XVIII века сформировался золотой век русской детской литературы как самостоятельное направление издательской деятельности со специальными целями и задачами. Дизайн детских книг имеет общеевропейский облик и следует принципам иллюстрации, унаследованным от восемнадцатого века: перевод и обработка текстов,

популярных в большом количестве изданий, часто сопровождается развитием репродукционных иллюстраций, а не новых. Художники стремятся придать детской литературе некоторые отличительные черты. Они считают своей обязанностью повысить вкус подрастающего поколения к красоте и сделать детские книги выразительными. Виктор Михайлович Васнецов был одним из первых русских художников, воспроизводивших народные сказки в живописи, и он был одним из первых русских художников, расширивших традиционный жанр детского чтения, освещая мир сказок поэтическими фантазиями. Он создал серию иллюстраций к сказкам, таким как «Конек-Горбунок» и «Жар-Птица». Иллюстрации Ивана Яковлевича Билибина к сказкам «Царевна-лягушка» и «Сказка о рыбаке и рыбке» отличаются юмором и острой сатирой, характерными для русских народных сказок.

В конце XIX века и начале XX века детские книжки с картинками были окончательно отделены от книг для взрослых, с богатыми иллюстрациями в качестве основного средства выражения, в них иллюстрации могут доминировать над текстом или даже переопределять текст. В этот период многие выдающиеся художники начали иллюстрировать детские книжки с картинками, которые вступили в яркую стадию развития. Развитие искусства в этот период имело экспериментальную тенденцию, и художники искали новые возможности для художественной взаимодополняемости и взаимодействия, чтобы влиять на человека таким образом, чтобы он был ближе к идеалу. Кроме того, XX век синтезировал открытия в области науки, техники, культуры и литературы, в том числе в области детей. Эксперименты в области детской книги являются весьма образцовыми в этом отношении, поскольку они наглядно показывают вектор активности экспериментатора, с одной стороны, а также показывают функцию синтеза и конвергенции различных форм деятельности, с другой стороны. Художники из издательства «Мир искусства» возродили русское книжное искусство и создали книжки с картинками в русском стиле. Юрий Алексеевич Васнецов — один из представителей этого периода, и в его иллюстрациях восприятие мира простое и поучительное: кошки и кролики в розовых юбках гуляют, кролики с круглыми глазами танцуют, крысы не боятся кошек. Его работы, такие как «Радуга-дуга», смешны и юмористичны, и широко любимы. В то же время Владимир Сутеев также создал бесчисленное множество ярких и любимых образов. Форма и содержание детских книг полностью обновились, полностью отойдя от традиционного способа проповеди и общения с детьми. В конце XX века многие мастера-дизайнеры, такие как Геннадий Спирин, объединили русские художественные приемы с традициями эпохи





Рис. 1. Полезные и занимательные эмблемы. Москва, 1816 г.
Рис. 2. Иллюстрации Андрея и Ольги Дугиных к книге «Перья дракона», 1993 г.

Возрождения, в результате чего сформировался уникальный стиль иллюстрированных книг. В XX веке детские книжки с картинками стремительно развивались как новая форма визуального стиля детской литературы, а традиционная книжная форма уступила место экспериментальным и концептуальным новым изданиям, а создание детских иллюстрированных книг достигло своего расцвета в этот период.

Еще до династий Мин и Цин в Китае появились литературные произведения с гармоничными картинками и текстами. Китайский иллюстративный рисунок и гравюра неразрывно связаны. В настоящее время исторические материалы фиксируют самое раннее гравюрное произведение в моей стране — «Дхарани Сутра Мантра», опубликованое Тан Сузонг. Однако из-за отсталости концепции только в период Китайской Республики в Китае появились детские книжки с картинками. После основания Нового Китая постепенно началось современное образование в Китае, и детские книжки с картинками получили начальное развитие. В начале XXI века благодаря стимулированию импорта детских книжек с картинками оригинальные детские книжки с картинками в Китае выросли и вступили в период процветания и развития.

Сходство и различие современной детской книжной иллюстрации Китая и России

Следует подчеркнуть, что книга с картинками как объект исследования должна использовать изображения и слова для повествования полной истории, и это ансамбль изображений и слов. Картинки больше





Рис. 3. Фэн Зикай. «Коллекция эскизов Зикай».1933 г.

Рис. 4. Ма Дайшу. «Тигр, не бойся». 2019 г.

не придатки слов, а жизнь книг, и даже многие книжки с картинками — бессловесные книги без единого слова. Так что иллюстрации в книгах — это не просто пояснение содержания рассказа, но и уникальное искусство. Дизайн детской иллюстрации — это не только теоретическое обсуждение психологии живописи, эстетических особенностей, когнитивного развития и многих других вопросов, но и тесная связь с детской образовательной практикой.

Со второй половины XX века и по настоящее время к детской книге предъявляются особые требования к художественному оформлению и техническому исполнению книжной иллюстрации. В основу дошкольного просветительского воспитания детей положены особенности русской детской книги, где используется ручная роспись, богатый иллюстративный материал, развивающий воображение.

Русские художники, работающие с детской книгой, активно участвуют в общеобразовательном процессе, осваивая детскую педагогику и психологию. Возьмем, к примеру, Галину Макавееву, которая проиллюстрировала более 70 детских книг, ее работы честны и откровенны, а линейные рисунки в полной мере демонстрируют ее тонкое рисовальное мастерство. Использование цвета обращает внимание на отражение в картине закона развития детей, а изображение получается насыщенным по цвету, гармоничным и изящным, очень образным. Именно глубокое реалистическое мастерство русских художников обеспечивает более тесную связь народного искусства с современностью. Простые художественные произведения интегрируют неповторимую художественную прелесть реализма и фантазии в искусство детской книжной иллюстрации, формируя неповторимый стиль русского искусства.

В середине XXI века китайские оригинальные детские иллюстрированные книги достигли бурного развития. Под влиянием международной тенденции китайские авторы детских книжек с картинками также обратили внимание на местную традиционную культуру и художественные элементы и предприняли перспективные художественные исследования эстетического создания книжек с картинками. Эти книжки с картинками основаны на китайских картинах. Здесь используется форма или форма, наполненная китайскими элементами, чтобы выразить повествование, например, «Маленький каменный лев», «Земля цветущего персика» и так далее. Хотя книжки-картинки с традиционными китайскими художественными элементами имеют китайскую эстетику, но единый уровень картинок, чередование картинок и текста, отсутствие интереса к картинкам, отсутствие детального воображения и другие художественные дефекты в книжных произведениях в той или иной степени присутствуют, влияют на общий уровень создания книжки с картинками. Восприятие детей низкое. Китайский писатель детских книжек с картинками Сюн Лян однажды сказал, говоря о детских книжках с картинками: «Причина, по которой китайские книжки с картинками сегодня медленно создаются, не в недостатке опыта, а в том, что наши создатели слишком много думают о том, как выразить себя, не для детей или детей. Другие служат». Детские оригинальные книжки-картинки нужно создавать с позиции потребностей и эстетики детей, то есть художники должны учитывать эти законы физического и психического развития, которые дети воспринимают и создают книги для детей, опираясь на детских эталоны, копируя китайские элементы для добавления только визуальных особенностей.



Рис. 5. Игорь Олейников (Igor Oleynikov) Россия, выиграл премию Andersen Illustration Award в 2018 г.



Рис. 6. Ван Цзаозао. «Семена мира», декабрь 2008 г.

Выбор цвета. Создатели книг с картинками всех стран обращают внимание на выразительную функцию цвета книги с картинками, которая также является основной формой языкового выражения в художественном творчестве, поэтому цветовой тон книги с картинками и эмоциональный тон рассказа книжки с картинками соответствуют ему.

Дизайн персонажей. Книги с картинками, которые действительно нравятся детям, полны фантазийных красок и имеют определенную связь с реальной жизнью, и эта связь отражается в выборе тем, создании среды и выборе персонажей. Благодаря анализу и китайские книжки с картинками, и русские книжки с картинками сосредотачиваются на использовании реальных персонажей в качестве прототипов для дизайна персонажей, а персонажи в основном являются персонажами. Общие моменты художественных приемов в основном включают следующее: абстрагирование формы персонажа и разработка только общего контура персонажа; использование преувеличенных приемов для повышения интереса к персонажу и увеличения его специфики; при моделировании животных использование антропоморфных приемов для наделения этих животных человеческими жизненными повадками, человеческим мышлением и языком в большей степени способствует пониманию читателем сюжетной линии и вызывает читательский интерес.

Опора на традиционную культуру. Россия и Китай — многонациональные страны с многовековой культурной историей, русское народное искусство является частью традиционного искусства не только как само искусство, но и как наследие русской культуры. Возьмем, к примеру, деревянную куклу, которая как нематериальное культурное искусство стала ценным достоянием мира и запечатлела историю России. Современное искусство как трансформация традиционного искусства также является наследием традиционного искусства. Искусство детской книжной иллюстрации основано на традиционном внутреннем художественном духе, а новые темы и художественные стили в соответствии со временем представлены интеграцией новых медиа и традиционного искусства посредством сенсорной стимуляции аудитории.

Есть много традиционных элементов китайского искусства в создании детских книг с картинками, которые могут быть использованы в прошлом и настоящем, как сделать конденсацию тысячелетней художественной традиции Китая, а также удовлетворить эстетические потребности современных детей и потребности когнитивного развития, — вот проблема, которую мы продолжим изучать в будущем.

Тенденция развития детских иллюстрированных книг

В условиях современной глобализации, стремительного развития информации и технологий, умелого использования мультимедиа люди чувствуют себя уткой в воде в «эпоху чтения картинок». Растет и популярность книжных выставок с картинками. Интерактивные детские публикации, такие как книги с картинками, 3D-книги с картинками и книжные коробки с откидными крышками, появляются бесконечным потоком, а различные формы книг с картинками ломают традицию и появляются по мере необходимости. Помимо публикации книг с картинками, рассказы были преобразованы в аудиокниги и мультфильмы, таким образом, форма общения была обновлена. Кроме того, он популярен у детей благодаря своей сильной интерактивности. С помощью современных цифровых инструментов и редакторов компьютерной графики цифровой рисунок стал более удобным, а такие функции, как «нереалистичный рендеринг», открыли перед современным художником бесчисленные возможности.

Не только с Китаем и Россией детские книжки с картинками в сегодняшнюю эпоху становятся культурной формой, это многогранное искусство вышло за пределы бумаги, разорвало границы собственного жанра и слилось с другими формами искусства.

Несмотря на то что между Китаем и Россией существуют географические и национальные границы, обмены между культурой и искусством не имеют национальных границ. С годами развитие китайской и русской культур представило прекрасную картину цветущих цветов и блеска. Тысячи лет накопления дали нам и оставили нашим потомки ценное культурное и художественное наследие, являющееся убедительным доказательством и основой для исследователей и деятелей искусства. Как неотъемлемая часть великолепной мировой культуры, китайское и русское искусство детской книжной иллюстрации имеет уникальную систему, отличную от других культур. Они являются накоплением истории и неисчерпаемым источником развития современного искусства.

ЛУН СИНЬЯН
Аспирант Институт изящных искусств Московского педагогического государственного университета

LONG XINYANG
Postgraduate student Institute of Fine Arts, Moscow State Pedagogical University

О СИМВОЛИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ И СИМВОЛИЗМЕ В ТВОРЧЕСТВЕ КАРЛО КРИВЕЛЛИ

ON SYMBOLIC LANGUAGE AND SYMBOLISM IN THE WORK OF CARLO CRIVELLI

Карло Кривелли (1430–1495), один из самых известных живописцев Италии середины — конца XV века, его художественный язык состоит из различных выразительных элементов. В живописи наиболее распространенным для художников способом передачи значения является использование символических предметов. Если картина содержит несколько разных предметов, каждый из которых имеет отдельное значение, то эти значения объединяются, как слова, из которых состоят предложения. Здесь формируется общий смысл картины. В статье на примере «Ласточки и Девы Марии» исследуется символический язык и символическая коннотация в работах Карло Кривелли, что помогает лучше понять художественный язык эпохи Возрождения.

Ключевые слова: Ренессанс, Кривелли, семиотический язык, символ.

Carlo Crivelli (1430–1495), one of the most famous painters in Italy in the mid-to-late 15th century, his artistic language is composed of different expressive elements. In painting, the most common way for artists to convey meaning is through the use of symbolic objects. If a painting contains several different objects, each of which has a

separate meaning, then these meanings are combined like words that make up sentences. This article takes “The Swallow and the Virgin Mary as an Example” to explore the symbolic language and symbolic connotation in Carlo Criverli's works. This helps to understand better the artistic language of the epoch of the Reneissance.
Keywords: Renaissance, Crivelli, semiotic language, symbol.

Образ «Ласточка и Дева Мария» (рис. 1) принадлежит к числу многообъектных, помещенных во многих произведениях Кривелли, поэтому при изучении символического языка и символического значения в произведениях Кривелли широко представлены. На картине украшенная драгоценностями Дева Мария одета в роскошное позолоченное одеяние, а Сын сидит у нее на коленях с яблоком, святой Иероним и святой Бастиан находятся слева и справа от Богородицы с младенцем.

Символическое значение фруктов и цветов

Помимо основных персонажей, мы также можем видеть, что нижняя сторона Девы Марии и верхний левый и верхний правый углы картины помещены художником различными фруктами и цветами, и они изящно изображены четкими линиями и тонкими линиями. Кисть выглядит очень реалистично.

Помимо «Ласточки и Девы Марии», во многих произведениях Кривелли мы часто можем видеть, как художник использует фрукты для украшения картины, как, например, «Благовещение Богородицы» (рис. 2), «Богородица со свечами»» Богородица с младенцем», «Богоматерь с младенцем со святыми Франциском и Себастьяном», «Богоматерь с младенцем», «Бессмертная Дева» и другие произведения на тему Богородицы с младенцем. Существование этих цветов и плодов делает оригинальный религиозный образ более непринужденным и приятным, приближенным к реальной жизни. В то же время еда рассматривалась как дар богов, поэтому неудивительно, что Кривелли сделал ее культовым элементом в своем творчестве и придавал ей символическое значение.

«Яблоко» и «Запретный плод». На картинке изображен младенец Сын (Иисус) с яблоком в руках. «Яблоко» — запретный плод в Эдемском саду. Адам и Ева согрешили, съев запретный плод, и были изгнаны из Эдемского сада. Христиане верят, что только через жертву Христа они могут вернуться к славе. Поэтому, схватив яблоко, Сын выразил готовность взять на себя первородный грех.

Однако тип «запретного плода» четко не указан в Библии, и есть также предположение, что запретный плод — это «смоковница». В Эдемском саду Адам и Ева сорвали запретный плод и использовали фиговые листья, чтобы прикрыть наготу. Их тела легко доступны в





Рис. 1. «Ласточка и Богородица»
Рис. 2. «Благовещение Богородицы»

Эдемском саду, так что возможность того, что смоквы являются «запретным плодом», также существует. Есть еще одно предположение, что «запретный плод» — это айва. Этот плод также является одним из предметов, которые любит изображать Кривелли, и на картине он часто помещается по обе стороны от «Богородицы». Справа от Богородицы айва висит над Себастьяном, «в других случаях она могла символизировать плодородие и брак».. Нетрудно принять и понять намерение поместить это объект в теме «Дети». На картине также есть другой плод — тыква, висящая слева вверху от Девы Марии.

Если говорят, что при постепенном преобладании реалистической живописи в эпоху Возрождения трудно различить, какие предметы на картине существуют с символическим значением, а какие предметы описываются как элементы повседневной жизни. Тогда мы видим, что «яблоко» и «тыква» на картине символичны, потому что они помещены в картину. Такое выдающееся положение и такое прекрасное изображение этого предмета мы видим и в «Богородице с младенцем», «Богоматерь с младенцем со святым Франциском и Себастьяном», «Богородица с младенцем», «Непорочное зачатие». В других произведениях мы также можем видеть, что на картине помещена «тыква», поэтому мы можем думать, что «тыква» — один из часто используемых символов Кривелли. Тыква — это вариант растения тыква, которое можно понимать как имеющее то же символическое значение, что и «тыква». В библейском «ветхозаветном» рассказе об Ионе Иона ослушался воли Божией, Бог позволил большой рыбе проглотить его, Иона помолился Богу во чреве рыбы и согласился отправиться в Ниневию на миссионерскую работу. Рыба выплюнула его снова на землю, и люди в городе поверили в миссию Ионы и получили Божье прощение. Иона обиделся на решение Бога и из-за этого сидел за городом. Бог позволил вырасти тыквенной лозе, чтобы укрыть Иону от солнца. Поэтому «тыкву» здесь (то есть в произведении) можно рассматривать как символ «воскресения» и «прощения».

Виноград и груши. В произведении «Ласточка и Дева Мария» рядом с Девой Марией стоят «виноград» и «груши». Когда Иисус вручил ученикам вино на Тайной вечере, он сказал: «Это моя кровь...» Поскольку вино сделано из винограда, поэтому здесь виноград (кровь Иисуса) имеет Иисуса, Символ Распятия. Круглая форма «груши» имеет сходные характеристики формы с женским телом, поэтому люди используют «грушевидное тело» для описания женского тела с ярко выраженными женскими характеристиками. «Груша» и «виноград» помещены здесь вместе, символизируя плодородие и плодовитость Девы Марии.

Цветы и гобелены. Помимо фруктов, в верхнем левом и верхнем правом углах картины размещены цветы, а нижняя сторона вазона украшена тиснением ажурным гобеленом. Цветы и гобелены, а также упомянутые выше фрукты, помимо атмосферы пространства, украшающей картину, гобелены являются здесь еще и символами богачей. В то время эти гобелены были еще импортными ценностями, и любой, кто видел эту работу, мог оценить стоимость этих предметов и установить связь с картиной: детальное изображение этих опознаваемых предметов было очень важно для возбуждения интереса ценителя. Очень важно, что может сделать сообщение и смысл картины более прямым, раскрывая богатое материальное или духовное богатство богатых.

Цветы и фрукты на самом деле имеют двойное символическое значение. Все мы знаем, что свежие фрукты не могут храниться долго, они сгниют через определенный период времени, а цветы также увянут после периода цветения. Элементы, кроме символизирующих плод рождения Иисуса, также символизируют его хрупкость (хотя гниющие плоды и увядшие цветы на картине не изображены).

Идентичность предметов и людей

Помимо Богородицы с Младенцем, на картине есть два святых, расположенных слева и справа. Символы, которые несут святые или тесно связанные с ними, могут помочь нам определить их тождества как святой Иероним и святой Иероним Бастиан.

Святой слева на картине — святой Иероним. Он перевел Библию на латынь, и в его руках мы можем видеть переведенную им «Библию» и модель церкви, которые символизируют его статус «церковного наставника». У его ног лев. Это связано с небольшой историей о том, что святой Иероним помог льву вырвать шипы, застрявшие в его когтях, и лев будет присутствовать рядом с ним всегда. Отсюда можно сделать вывод, что лев здесь является символом. Все эти предметы помогают нам идентифицировать человека на картине как святого Иеронима.

По аналогии, молодой человек в правой части картины — святой Бастиан, набожный христианин. Святой Бастиан был римским солдатом, в тридцатилетнем возрасте подвергся пыткам и был расстрелян римскими солдатами стрелами. Его юное лицо, солдатский костюм и стрела в руке имеют в картине ясное символическое значение.

Эти символические знаки могут помочь нам определить личность персонажей, поэтому в этой работе Святой Сын и младенец также существуют как символ личности Девы Марии.

Ласточка

В левом верхнем углу головы Богородицы изображена черная ласточка. Как естественный фактор в этой картине, на самом деле, эта ласточка изначально принадлежала к основной части, но поскольку она была устроена художником в углу картины, она стала частью картины. Поскольку Янзи играет второстепенную роль, то почему в названии картины фигурирует слово «янзи»? Это легко понять, ласточка, которой отведена второстепенная роль, должна оттенять главную героиню — Деву Марию. Символизм ласточки в этом произведении понять непросто. В наше время все мы знаем, что ласточки — это перелетные птицы, которые улетают в теплые края, спасаясь от холодной зимы, но раньше люди не знали, куда ласточки улетают зимой. В то время считалось, что ласточки прячутся в грязевых пещерах на берегу рек, чтобы здесь провести зиму. Художник использовал привычку ласточек переходить из зимы в весну, что напоминало людям об опыте смерти и возрождения Иисуса, поэтому ласточки стал здесь символом воскресения Христа. В то же время это также означает, что духовная сила людей возрождается. В природе ласточки — полезные птицы, поэтому это также означает благоприятную весть. Эта черная ласточка стоит на троне великолепного дворца, а это значит, что она принесет благо и радость всем во дворце, что сделает материальную и духовную жизнь людей богаче и плодотворнее.

Заключение

Сегодня, когда мы говорим об эпохе Возрождения, люди уже не будут просто думать, что Средние века — это темное и унылое время, и тогда художественное великолепие Возрождения было широко признано миром. «Символы» и «символы», которые когда-то были частью повседневной жизни в работах художника, уже не знакомы людям в XXI веке, а коннотация и суть великих произведений искусства не могут быть хорошо поняты людьми. Точно так же, как музыканты читают партитуры с помощью теории музыки, если мы сможем освоить эти «символы» и «символы», это поможет нам лучше понять эти классические произведения, точно так же, как язык

состоит из различных слов, комбинируемых для формирования фраз или предложений, произведение искусства также можно понимать как составленное из различных элементов. Изучение этих элементов и размышление над их значением может помочь нам понять смысл и суть произведения в целом.

Список литературы:
1. Ричард Стэмп. Тайный язык эпохи Возрождения — скрытые символы итальянского искусства / Перевод Ву Бинцин. — Китайский книжный магазин Beijing Times, 2015 г., первое издание. — С. 38.
2. Гомбрих. Возрождение — великая эра западного искусства / Ли Бенчжэн, Фань Цзинчжун (отредактировано). — China Academy of Art Press, 2000 г., первое издание.
3. Жерар Легран. История западного визуального искусства — искусство эпохи Возрождения / Перевод Дун Цяна, Цао Шэнцао и Мяо Синя. — Издательство изящных искусств Цзилиня, 2002 г., первое издание.

ЛИ ЛИ
Аспирант Дальневосточного федерального университета

LI LI
Postgraduate student of the Far Eastern Federal University

ХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО В КИТАЕ

CHRISTIAN ART IN CHINA

Религиозное общение всегда было важным каналом и средством культурного обмена между различными обществами и цивилизациями, и его роль в культурном обмене и продвижении очевидна. Христианство начало распространяться и развиваться в Китае с династии Тан. Как многокультурный дух, он влияет на культурную ценность китайского общества с точки зрения культурной привязанности, культурной взаимодополняемости и культурной интеграции. Статья посвящена изучению китайского христианского искусства, анализу распространения раннехристианской культуры в Китае и развития христианского искусства на разных этапах. Изучение несторианского искусства дает нам некоторые концепции раннего христианства в Китае, которые имеют важное значение для культурологических исследований.
Ключевые слова: Христианство в Китае, религиозное искусство, локализация

Religious communication has always been an important channel and means of cultural exchange between different societies and civilizations, and its role in cultural exchange and promotion is obvious. Christianity began to spread and develop in China from the Tang Dynasty. As a multicultural spirit, it influences the cultural value of Chinese society in terms of cultural attachment, cultural complementarity, and cultural integration. The article is devoted to the study of Chinese Christian art, the analysis of the spread of early Christian culture in China and the development of Christian art at different stages. The study of Nestorian art gives us some concepts of early Christianity in China that are important for cultural studies.
Keywords: Christianity in China, religious art, localization

Религиозное общение всегда было важным каналом и средством культурного обмена между различными обществами и цивилизациями, и его роль в культурном обмене и продвижении очевидна. Искусство и религия симбиотичны, где религия, там и религиозное искусство. Христианство — широко распространенная мировая религия, христианство с самого начала своего существования проповедовало через границы, надеясь повсеместно заставить язычников принять христианскую веру и образ жизни. В процессе принятия христианства люди других регионов не только подражали религиозно-художественным формам христианства, но и создавали множество новых религиозно-художественных форм, используя уникальные формы своей этнической культуры. За годы религиозной жизни эти новые формы искусства помогли новообращенным христианам лучше понять и укрепить свои религиозные убеждения и выразить свои духовные ценности, а также развить собственную историю и традиции каждой страны. Точно так же и в Китае христианство не могло бы выжить и развиться в Китае без этой локальной трансформации, а локализованное христианство не могло бы укорениться и сохраниться в этом месте, если бы оно не могло выражать интеллектуальную и эмоциональную ценность местных этнических групп. Исследования по развитию и локализации китайского христианского искусства играют чрезвычайно важную роль в содействии дальнейшему обмену между китайской и западной культурами. В данной статье ставится задача изучить несколько важных этапов развития христианского искусства в Китае.

Историю развития христианского искусства в Китае можно условно разделить на четыре этапа.

Первым этапом был период прихода несторианства в Китай в династии Тан (618–907 г.). Христианские несторианские миссионеры, прибывшие в мою страну из Сирии через Среднюю Азию, вошли в Китай во время правления императора Тайцзуна (627–649 г.). «Великая несторианская народная китайская стела Цинь», стоящая сегодня в лесу стел, является не только самым ранним письменным свидетельством распространения христианства в Китае, но и сама по себе является драгоценным произведением искусства, сочетающим в себе китайские и западные художественные черты. По краю головы стелы выгравированы два огромных безрогих дракона «Чи», кожа рыбья, тело похоже на змею, а большая жемчужина, зажатая хвостом дракона, расположена в центре над головой стелы. Использование кольцеобразного дракона на голове стелы постепенно эволюционировало от головы стелы с кольцевым узором после династии Восточная Хань. Поскольку несторианские миссионеры имели тесные связи с императором и королевской семьей, им было разрешено используйте символ дракона. [18] В центре треугольника внизу находится квадратный крест



Рис. 1. Великая несторианская популярная китайская стела Цинь

в греческом стиле, этот тип креста широко используется восточными церквями. На плечах креста выгравированы жемчужины. Некоторые считают, что они и жемчужины, зажатые хвостом дракона, являются традиционным выражением «двух драконов, играющих с жемчугом», но японец Саеки Ёсиро считает, что жемчуг — это символ веры в сирийская церковь [18]. Однако благоприятные облака и цветы лотоса в нижней части креста, несомненно, являются обычными выражениями в буддийском искусстве.

Несторианские миссионеры, приехавшие в Китай во времена династии Тан, имели тесные отношения с буддийскими монахами. Несторианские памятники и писания, обнаруженные в Дуньхуане, были полны буддийских и даосских языков, так что китайцы в то время не могли отличить их друг от друга. Поэтому неудивительно, что они смешаны в художественном выражении. Еще одна важная несторианская каменная надпись, которую можно подтвердить, находится во лбу «Надписи Крестового храма в храме Фаншань» в Пекине. Греческий крест на этой стеле выгравирован линиями ян, но внизу выгравировано пылающее пламя. Символическое значение, которое он содержит, — пламенный сердечный огонь Нестория и его учеников. Древняя несторианская церковь была из-за своей горячей веры. Это было под названием «Черчоффайр». Однако на обеих сторонах креста также выгравированы могущественные драконы и драконьи когти, что свидетельствует о бесконечной жизненной силе, и его значение должно быть таким же, как и у шианского памятника. Что касается лотоса, то смешанное использование благоприятных облаков и крестов еще более распространено в несторианской резьбе по камню. В крестовом храме Фаншань (сейчас в Нанкинском музее) есть две каменные скульптуры, на которых вырезаны сиденья из облачного лотоса, лепестки лотоса, вазы с сокровищами и пионами, типичные для буддийского искусства [8, 12]. Такой же тип резьбы встречается на каменных изваяниях, обнаруженных в храме Байлин, Внутренней Монголии и других местах.

Цюаньчжоу является наиболее типичным районом, где смешаны несторианство, буддизм и ислам. От поздней династии Мин до пери-



Рис. 2. Каменная стела крестового храма Фаншань

ода антияпонской войны в наше время в Цюаньчжоу были обнаружены такие резьбы по камню, общей площадью более 30 квадратов. Сегодня они хранятся в Музее истории зарубежных перевозок Цюаньчжоу и Музее антропологии Сямэньского университета. Среди них изображения крестов и ангелов в греческом стиле, которые, очевидно, являются символами несторианства, в то время как изображения благоприятных облаков, цветов лотоса и сиденья Сюми являются проявлениями буддизма, а тип несторианских надгробий — это стиль Окна исламских огненных ламп Да, край надгробной плиты выгравирован вьющейся травой и цветами, которые являются продуктом смешения различных искусств [14].

Несторианская резьба по камню во Внутренней Монголии, Цюаньчжоу и других местах показывает, что после того, как Тан Вузун уничтожил буддизм, хотя несторианство исчезло на Центральных равнинах, оно по-прежнему популярно в приграничных районах. Самым особенным является небольшой бронзовый крест, найденный на лугах Ордос во Внутренней Монголии. Он имеет форму квадратного креста, формы птицы и других форм, похожих на летающие символы. Удивительно, но на некоторых крестах выгравированы буддийские символы. центр. Что касается птиц, некоторые люди думают, что это символ Святого Духа. Они являются физическим доказательством того, что племена кели и найман монгольского народа верят в христианство [11, 15].

Династия Тан была эпохой культурного расцвета в истории Китая. Поскольку королевская семья по фамилии Ли, правившая Китаем, изначально имела иностранную кровь, они проводили политику религиозной терпимости. Христианство было введено в нашей стране своевременно, и это поддерживал такие же отношения с буддизмом в период его расцвета. Близкие отношения вкупе с гладкой связью между Китаем и Западом, а также приход на восток верующих других религий в Среднюю Азию, заставили христианское искусство показать тенденция слияния с другим религиозным искусством и местной традиционной культурой на этом этапе.

Второй этап – церковные постройки и резьба по камню, оставленные францисканцами Римско-католической церкви в Китае в монгольскую и юаньскую династии. Хотя верующие-несториане, оставшиеся от династии Тан в этот период, все еще были активны в приграничных районах Китая, францисканцы, пришедшие в Китай из Европы, оставили еще одну резьбу по камню с более латинским стилем. Папа Римский в то время послал францисканцев в Китай, чтобы обуздать



Рис. 3. Остатки несторианства в Янчжоу при династии Юань.

экспедицию Монголии на запад и завербовать христиан среди монголов. Джованнида Мортекорвино была основателем первой католической епархии в Китае и первым человеком, приехавшим в Китай от имени посланника Святого Престола. В двух письмах, отправленных обратно в Европу в январе 1305 г. и феврале 1306 г., он сохранил исторические материалы об основании им католической церкви в Юань Даду. Согласно исследованию профессора Сюй Пинфана из Института археологии Китайской академии общественных наук, расположение этой церкви должно быть за пределами Хоузайхунмэнь, северных ворот города Юаньхуан, и к северу от Дяньмэнь, где мост Бэкмэнь (Дианьмэнь), построенный во времена династии Юань. Мост Аньмэнь) [12]. Что касается архитектурного стиля церкви, Челсо Костантини, известный римский апостольский представитель, приехавший в Китай в начале 20 века, считает, что это, вероятно, традиционный китайский стиль, по крайней мере, с монгольским колоритом.

Останки францисканцев династии Юань (1271–1368 г.) в Китае и две каменные скульптуры хранятся в Янчжоу. Хозяйку первой гробницы зовут Катерина. Памятник был установлен в июне 1342 г. В центре этой полукруглой ниши находится каменная статуя Богородицы, обнимающей младенца Иисуса, которая очень похожа на ту, что была найдена в античном Римская пещера Древняя резьба по камню, слева внизу святая Екатерина в колесе, два палача были поражены молнией из-за гнева богов, и на них два ангела. В правом нижнем углу изображено мученичество святого через два дня после перенесения святого на гору Синай для погребения. Монах в правом нижнем углу держит младенца, который символизирует душу умершего, а в нижней части имеется надпись на готской латыни. На второй стеле, воздвигнутой в 1344 г., выгравирован приговор о конце света. Лицо Иисуса имеет ярко выраженный западный стиль, с крестом и нимбом на голове. Пять ран на руках, ногах и боках ясно видны апостолы креста и крылатые ангелы, ангелы, трубящие в трубы, и воскресшие люди в гробах. Нижний левый угол — сцена частного суда [4, 6, 19].

Археологические раскопки показали, что есть некоторые исламские украшения и резьба в Центральной Азии и Западной Азии в руи-



Рис. 4. Четырехполосная «Дикая вилла и карта Пинглин» Риччи



Рис. 5. Церковь Святого Антония в Макао

нах здания римской церкви династии Юань в Ахренсиму, Внутренняя Монголия. Христианин, был натурализован католиком Монгавино.

Третий этап относится к эпохе позднего Мин и начала династии Цин. Иезуиты приезжали в Китай до конца 19 века (или до 1920-х годов). Епископ Ган Хенги назвал этот период «колониальной эпохой» в истории Церкви или «продолжением европейской иерархии в Китае». Искусство китайского христианства в этот период отличалось сложными и изменчивыми характеристиками. С одной стороны, иезуиты стремятся приспособиться к китайской культуре и решительно выступают за локализацию с точки зрения миссионерских методов, языка и изображений; с другой стороны, по всему Китаю появились португальские, французские, британские и американские архитектурные и живописные стили. Можно сказать, что последняя тенденция превзошла первую, поэтому колониальные черты искусства этого периода были очень сильны.

Иезуиты славятся умением адаптироваться к местной культуре. Сам отец Риччи тоже художник. Он не только понимает разницу между западной живописью и китайской живописью, но и использует китайскую живопись для написания пейзажей и пейзажей. «Дикая вилла и Пинлинь Ту», хранящиеся в Ляонинском музее, — его работа. На картине большое дерево стоит рядом с заросшим бурьяном озером, которое скрывает лес в середине и здания вдали. Павильон, тростник и сумах, на снимке осенний пейзаж на окраине Пекина. Путь смешения китайского и западного очевиден. Были также два сборника гравюр на дереве поздней династии Мин: (1) «Правила чтения четок» под редакцией П. Жана де Роша, опубликованные в 1624 г., и (2) «Рождество Божие» под редакцией Юлиуса Алени в 1637г.. Как и в «Интерпретации

Священных Писаний», в первом есть пятнадцать работ, во втором — пятьдесят шесть работ, и исходная версия, на которую он ссылается, — это «Образы евангельских историй» Надера (Evangelicae historiae imagines). Основатель иезуитов Лойола выступал за духовность, которая требовала помощи образов, составленных из идей, что является причиной составления этой книги Недаром. Персонажи, сцены и детали трактуются очень по-китайски. Например, Деревянные дома в священном городе стали жилищами в китайском стиле. Даже стиль стекол также является традиционным китайским стилем. Есть также рокарии и дворы в китайском стиле с ярким и темным светом. Линии используются для выражения, лица Иисуса, апостолов и Богородицы, включая одежду, стали китайскими стилями. Последняя картина книги Ай Юлия «Богоматерь остается на святом венце», Богородица восседает под облаками, есть китайские литераторы в разных шляпах, солдаты и дети со лбами. Итальянский ученый Ке Илинь отмечал: «Это показывает, что китайцы стали частью вселенской Церкви, пользуясь тем же достоинством, что и другие ее члены. Китайцы были внедрены в жизнь великой Церкви и стали частью непрерывного развития истории искупления» [17].

С другой стороны, художники-иезуиты, хранившиеся при дворе Цин, такие как Джузеппе Кастильоне, Жан-Дени Аттире, Хосепе Панци и другие, сознательно адаптировали методы китайской живописи в своих картинах. зрительские привычки китайцев. Поэтому, хотя их картины соответствуют европейским стандартам в перспективе и анатомии, фигуры все нарисованы фронтальным светом и линиями. Изображается в китайском стиле, и иногда китайских живописцев приглашают на гострайтинг для повышения вкуса Востока. Это действительно новое творение, объединяющее китайский и западный языки, а также занимающее уникальное положение в кругу китайской живописи того времени.

В этот же период в Макао появилось большое количество церквей, фортов и залов в португальском и испанском стиле, что в полной мере отразило колониальные художественные черты эпохи Великих географических открытий [10]. В течение полутора веков после 1557 года португальцы тщательно строили город, используя деревянные заборы для разделения португальских и китайских поселений, строя дома, церкви и форты. Вскоре иезуиты также начали строить свои монастыри, церкви и даже форты. Профессор Мария Каладо, городской историк Макао и специалист по истории архитектуры, указывала: «Католическая церковь играла важную роль в ранней форме городского Организация и установленная им собственная система власти стали сплачивающим фактором для общества и городской территории». церкви, церкви Лаоренцо и церкви Вангде за городскими стенами, а перед каждой церковью была открыта пло-





Рис. 6. Чэнь Дуюань: Богородица с младенцем

щадь, вокруг этих церквей формируется живой центр, который явно несет на себе отпечаток средневекового европейского города [15]. Среди этих зданий самым известным является собор Святого Павла, строительство которого было завершено в 1602 году. Существующая Большая арка Святого Павла является фасадом этой разрушенной и великолепной церкви. Фасад разделен на четыре слоя: бронзовый голубь в центре треугольной перемычки на первом ярусе олицетворяет Святой Дух, а четыре звезды солнца и луны рядом с ним представляют сотворение солнца, луны и звезд. Богом; в центральной нише второго яруса находится бронзовая статуя Иисуса, указывающая правой рукой на небо, а левая рука вытянута и держит бронзовый шар с лилиями (означающими чистоту) и хризантемами (посмертные произведения японских верующих) с обеих сторон, а также выгравированные кресты, лестницы, гвозди, тростниковые шесты и римские флаги, символизирующие страдания Иисуса и победу над смертью; в центре третьего этажа находится статуя Богородицы, выгравированная на обе стороны с древом жизни, ангелами и «Богоматерью на голове дракона», подразумевающей победу христианства над Римской империей (семь странных драконов подразумевают семь холмов Рима); четвертый этаж выгравирован Лойолой и Франциском , Ксаверия и других четырех статуй иезуитских святых. Эта великолепная церковь была спроектирована испанским священником Карлосом Спинолой [13]. Фасад этой церкви называется «католическим катехизисом» или «заповедью камней», архитектор Макао. Президент ассоциации Ма Руолонг назвал его «символ португальской философии всеобщего спасения».

С 1840 по 1860 год, после провала Опиумной войны и англо-французской коалиции, ряд городов на побережье Китая и во внутренних районах стали торговыми портами. Державы Великобритании, США, Франции и других стран внедрили в концессии иную, чем китайское царство, систему управления городским хозяйством. Западные миссионеры, приехавшие в Китай в этот период, часто основывали свои штаб-квартиры и строили церкви в концессии, а затем использовали концессия в качестве их базы. Въезжайте в материковый Китай, чтобы проповедовать. Какое-то время церковные здания, появившиеся

в концессии, как и гражданские здания, имели колониальные черты викторианской эпохи или неороманский и готический стили более раннего периода. Например, «Церковь Святой Троицы» (Holy Trinity Church, 1866), построенная англиканской церковью у Бунда в Шанхае в первые дни, была непосредственно нанята известным британским дизайнером сэром Джорджем Гилбертом Скоттом (1811–1878 г.), который спроектировал Мемориал Альберта в Лондоне. Зал (Albert Memorial Hall) знаменит. Свято-Троицкая церковь сложена из прозрачного красного кирпича, с латинским крестом на плоскости, боковыми коридорами снаружи и купонами двух типов: остроконечными и полукруглыми, в интерьере используется одна невысокая колонна, а наверху Английская готическая церковь 15-го века. Самый распространенный потолок с круглым вырезом (Collar Braced Roof), который является типичной готической церковью эпохи Возрождения. В середине 19 века в Сюйцзяхуэй была церковь, сочетавшая традиционный китайский стиль с греческим стилем. В начале 20 века из-за небольших размеров церкви была построена новая церковь. С 1904 по 1910 годы новая была построена новая церковь в Xujiahui была посвящена Иисусу Святой Игнатий является главным защитником, и архитектор WMDowdall Плоскость здания представляет собой латинский крест, с типичными готическими ребристыми арками Общая длина здания составляет 79 метров, ширина 28 м, а самая широкая часть двух крыльев 44 м. Вместимость 3000 человек, это известный собор на Дальнем Востоке [5]. Другие, такие как Гуанчжоу, Нинбо, Нанкин и Фуху, все появились в одном и том же типе соборов с очевидными западными стилями. В социальной среде Китая в то время они имели очевидные иностранные культурные стили и особенности.

Четвертый период, с конца 19 века или 1920-х годов до середины 20 века, был очень коротким, но важным. В этот период китайские церковные деятели и китайские художники-христиане начали задумываться над некоторыми важными вопросами, и появился ряд церковных зданий и росписей с китайскими национально-культурными особенностями, но этот процесс был прерван позднейшей антияпонской войной и гражданской войной. Движение за локализацию китайских церквей, начавшееся в начале 1920-х гг., изначально было связано с искусством. Как архиепископ Ган Хэнъи, представитель Апостольского Престола в Китае в то время, он был известным католическим художником, хорошо разбирался в скульптуре и глубоко изучал историю искусства и архитектуру. Он дальновидно связал христианское искусство с местным церковным движением того времени. После осмотра различных епархий в Китае он обнаружил, что почти во всех крупных портах Тунду есть соборы в европейском стиле, что Ган Хэнъи счел художественной ошибкой. Ган Хэнъи считает, что до тех пор, пока христианство может воплощать

в себе дух заботы и братства людей, нет необходимости связывать себя формальными ограничениями. Что касается искусства выражения веры, хотя у каждой нации свой стиль, суть трансцендентно, поэтому искусство любого народа может быть применено в церкви [2, 3]. По этой причине Ган Хэнъи особенно выступал за использование архитектуры в китайском стиле для выражения идеала римского католицизма. В 1925 году Ган Хенги пригласил отца Д. Адельберта Греснигта, опытного архитектора бенедиктинской церкви на горе Кассино в Италии, приехать в Китай, чтобы он отвечал за проектирование и строительство. В последующие годы Глисон спроектировал как минимум три важных здания, все в типичном китайском стиле (1). Пекинский католический университет Фу Джен, построенный в 1925–1929 гг. Это полностью закрытое замковое здание в китайском стиле, похожее на Запретный город (миниатюра). Оконные проемы глубоко вогнуты, а точки дохода очевидны. Ворота и угловая башня покрыты зеленой глазурованной плиткой, которая более ослепительно особенно в солнечные дни. Небольшой двор, окруженный городской стеной, засажен деревьями, что дает людям ощущение спокойствия, как в западном монастыре, в то время как Академия северных жрецов Университета Фу представляет собой типичный сад в китайском стиле с редкими деревьями и альпинариями, разбросанными между ними, отражает идеал архитектуры в китайском стиле, объединяющей природу, что, очевидно, соответствует монашескому духу Римской церкви (2). Построен в 1927 году в уезде Сюаньхуа, провинция Хэбэй, китайским религиозным орденом «Общество учителей и учеников». Здание представляет собой арочный проем в китайском стиле, с тремя застекленными крышами в китайском стиле в форме булавки, с воротами посередине и двумя круглыми окнами в китайском стиле с обеих сторон. Форма очень близка к храму. Большая крыша в китайском стиле с карнизом, на котором стоит крест, имеет отчетливые слои и величественный импульс, а также представляет собой замковую закрытую конструкцию. Но масштаб относительно небольшой. Еще одной особенностью этого здания является то, что оно расположено в тихом и элегантном месте с видом на гору и реку, обращенную к реке. «Это похоже на цветок, распустившийся в тихой и ясной долине, добавляющий свежий и гармоничный стиль окружающему пейзажу, делающий искусство, оставшееся в древности, более благородным». Монастырь представляет собой внушительное дворовое сооружение в китайском стиле, изначально со ступенями, ведущими к морю, позже план был изменен, и все величественное сооружение обращено не к синей воде, а к шумной дороге. Глисон также спроектировал высокие здания с большими китайскими крышами, которые позже были отменены по экономическим причинам.

В области живописи также существовала тенденция использовать традиционную китайскую живопись для выражения христианства. По мнению Ган Хенги, восточное искусство находится в полной гармонии с духовной сферой католицизма. Западное искусство обращает внимание на красоту строения и формы людей и предметов и стремится к реалистичности; традиционное китайское искусство обращает внимание на красоту понятий и идеалов и тяготеет к абстракции. Китайское искусство не только одухотворяет фигуры, но и одухотворяет предметы. Поэтому китайские картины содержат прекрасную поэзию, которую можно связать с духовной концепцией католицизма. Чтобы продвигать искусство китайской живописи в церкви, Ган Хэнъи пригласил китайского художника Чэнь Юаньду помочь. В 1929 году Чэнь Юанду открыл персональную выставку в Пекине. Картины Чэнь Юаньду имеют традиционный дух китайского искусства, особенно реальные сцены могут быть выражены в духовной поэзии. Он также обладает уникальными достижениями в рендеринге, с красивыми линиями и гармоничными цветами. В картинах Чэнь Юаньду образ Богородицы, поклоняющейся Иисусу и Святому Младенцу, стал источником иконописи Китая и Восточной Католической Церкви, в то время его публиковали журналы с иллюстрациями в Католической Церкви. Чэнь Юаньду также взял святое имя Лука из-за того, что изучал католическую Библию и доктрины. Ган Хэнъи расценил крещение Чэнь Юаньду как появление китайского католического искусства. Позже Чэнь Юанду стал профессором художественного факультета Католического университета. Фу Джен в Пекине. Под его влиянием его ученики Ван Суда, Лу Хуннянь, Хуа Луцзя, Ли Минъюань и Сюй Чжихуа в то время стали известными католическими художниками.

Подводя итоги и исследуя историю китайского христианского искусства, можно увидеть, что история китайского христианского искусства на самом деле очень длинная и содержательная. В истории мирового искусства, среди христианского искусства за пределами Европы, китайское христианское искусство также занимает уникальное положение, являясь свидетелем интеграции и обмена историей и культурой.

Список литературы:
1. 陈惠民:《耶稣会透视法贯通东西方》，澳门《文化杂志》**1997** 年第 **2** 辑，第 **41—43** 页。**Артур Х. Чен: «Иезуитский взгляд через Восток и Запад», Макао, «Журнал культуры», том 2, 1997. С. 41–43.**
2. 刚恒毅:《残叶—刚恒毅枢机回忆录》(台)主徒会，1982年第374页。**ГанХенги: «Остатки листьев — воспоминания кардинала ГанХенги» (Тайвань), Ассоциация мастеров и учеников, 1982. С. 374.**
3. 刚恒毅:《中国天主教美术》(台)光启出版社，第21、22页。**Ган Хэнъи: «Китайское католическое искусство» (Тайвань), издательство Guangqi, стр. 21, 22.**
4. 顾保鹄:《扬州元代天主教墓碑》(台)《恒毅》第 509 期，2002 年 2

月。ГуБаоху: «Католическое надгробие династии Янчжоу Юань» (Тайвань) «Хэнъуи» № 509, февраль 2002 г.
5. 顾卫民：基督教艺术在华发展史,上海书店出版社2005年，212-261页.ГуВэйминь: История христианского искусства в Китае, Издательство Шанхайского книжного магазина, 2005. С. 212–261.
6. 耿鉴庭:《扬 州城根里的元代拉丁文墓碑》《考古》1963 年第 8 期。ГэнЦзяньтин: «Латинские надгробия династии Юань в корнях города Янчжоу», «Археология», № 8, 1963 г.
7. 柯毅霖 (Gianni Criveller):《晚明基督论》，四川人民出版，1999年第224页。Джанни Кривеллер: «Христология позднего Мина», Sichuan People's Publishing, 1999. С. 224.
8. 徐氏著:《中国历史考古学论丛》(台)允晨文化实业 有限公司，1995 年，第 474 页 。Книга Сюй: «История и археология Китая» (Тайвань) Yunchen Culture Industry Co., Ltd., 1995. С. 474.
9. 道森 (Christopher Dawson):《出使蒙古记》，中国社会科学出版社，第263－268页。Кристофер Доусон: «Миссия в Монголию», China Social Science Press, стр. 263–268.
10. 龙思泰《澳门史》(北京)东方出版社，1999 年，第137页; Constortium 等著:《澳门从开埠至 20 年代社会经济及城建方面的发展》第 21 页。Лонг Ситай, «История Макао» (Пекин), восточное издательство, 1999. С. 137. Консорциум и др.: «Социально-экономическое и городское развитие Макао с момента открытия порта до 1920-х годов». С. 21.
11. 佐伯好郎著，胡立初译:《中国绥远出土之万字十字架徽章》，《齐大季刊》第三、五合辑，1934 年。Написано Коро Саеки, переведено Ху Личу: «Знак креста со свастикой, обнаруженный в Суйюане, Китай», «Qi Da Quarterly», третий и пятый сборники, 1934.
12. 徐苹芳:《北京房山十字寺也里可温石刻》。《元大都也里可温十字寺考》，《中国考古学研究—夏鼐先生考古五十年纪念论文集》(一)文物出版社，1986 年，第 309－316 页。Сюй Пинфан: «Резьба по камню в крестовом храме Фаншань, Пекин». «Исследование храма Кевэнь-Кросс в столице династии Юань», «Исследования китайской археологии: памятные очерки г-на Ся Ная за пятьдесят лет археологии» (1) Издательство «Культурные реликвии», 1986. С. 309–316.
13. 梅迪纳 (Juan Ruiz-de-Medina. S.J): «澳门大三巴教堂一位马德里耶稣会士»，《文化杂志》第 21 期，1994 年。Хуан Руис-де-Медина. С. Дж.: «Церковь Св. Павла в Макао — Мадридский иезуит», «Журнал «Культура» № 21, 1994.
14. 杨钦章:《泉州景教石刻初探》、《泉州新发现的元也里可温碑述考》，《世界宗教研究》1984年第4 期;《世界宗教研究》1987 年第 1 期。Ян Циньчжан: «Предварительное исследование несторианских каменных резных фигурок в Цюаньчжоу», «Исследование недавно обнаруженной стелы Юань Ели Кэвэнь в Цюаньчжоу», «Религии мира», № 4, 1984; № 1, № 1. 1, 1987.
15. 杨春棠:《鄂尔多斯地区发现的景教青铜十字》，《东吴大学中国艺术史集刊》第 8 卷，第 65 页。Ян Чунтан: Несторианский бронзовый крест, обнаруженный в Ордосе, Коллекция истории китайского искусства Университета Сучжоу. Т. 8. С. 65.
16. Jeremy Clarke: Christian Art in China during the Period of Economic Reform International Bulletin of Mission Research, 2016. Vol. 40 (2), 152–163.
17. P.M.D'Elia (De Lixian): Le Origini Dell'Arte Cristiana Cinese (1583–1640) Происхождение китайского христианского искусства, Рим, 1939. С. 80.
18. P.Y.Saeki: The Nestorian Monument in China. London. Society for Promoting Christian Knowledge. 1928. Pp. 12–14.
19. Rouleau. SJ: The Yangchou Latin Tombstone, Гарвардский журнал азиатских исследований, Декабрь 1954 г.
20. ZHAO Xiaoyang: Rejuvenation after encounters between different artistic forms: a synopsis of studies of indigenization of Christian art in China, Journal of Modern Chinese History, 2014. Vol. 8, No. 2, 258–271.

ЧАСТЬ IV
ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН: НАЦИОНАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ. ПРОБЛЕМЫ ВИЗУАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

PART IV
DECORATIVE ARTS AND DESIGN: NATIONAL CULTURES AND REGIONAL TRADITIONS. PROBLEMS OF VISUAL IDENTITY

ЦЮ МУБИН
Аспирант МГХПА им С.Г. Строганова

QIU MUBING
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ПОГРЕБАЛЬНЫЙ ИНВЕНТАРЬ В ЭПОХУ ХАНЬ — ЛАКОВАЯ УТВАРЬ

BURIAL IMPLEMENTS IN THE HAN DYNASTY — LACQUERWARE

Жители Древнего Китая довольно рано начали использовать лак для изготовления разнообразного хозяйственного инвентаря и ремесленных изделий, которые, благодаря лакированию, становились уникальными произведениями искусства. Примерно в конце Западной Чжоу （西周）люди начали культивировать лаковое дерево, в Чуньцю и Чжаньго（春秋和战国） лаковые деревья уже считались важной технической культурой. Их выращивали в большом количестве, что заложило материальную основу для развития искусства лака. Эпоха Хань была временем небывалого развития лакового ремесла. Изделия из лака производились для использования в повседневной жизни: многочисленная и разнообразная посуда и предметы обихода.
Ключевые слова: династия Хань, лаковая утварь, культуры эпохи Хань, таинственная утварь.

The inhabitants of Ancient China began to use varnish quite early in the manufacture of various household implements and handicrafts, which, thanks to varnishing, became unique works of art. Around the end of Western Zhou （西周） people began to cultivate lacquer wood, in Chunqiu and Zhangguo （春秋 和 战国） lacquer trees were already considered an important industrial crop. They were grown in large numbers, which laid the material foundation for the development of the art of varnish.The Han dynasty was a time of unprecedented development of the lacquer craft. Products from lacquer were made for use in everyday life: numerous and varied dishes and household items.
Keywords: Han dynasty, lacquerware, Han cultures, mysterious utensils.

В Древнем Китае лак делался из сока лакового дерева, который получали, обрезая ветви деревьев. Это кислотоупорная, термостойкая и ядовитая жидкость естественного происхождения, из которой можно сделать лак самых разных цветов. Жители Древнего Китая довольно рано начали использовать лак для изготовления разнообразного хозяйственного инвентаря и ремесленных изделий, которые, благодаря лакированию, становились уникальными произведениями искусства. Примечательные своим многообразием, яркой, красочной окраской и удобством в применении, лаковые изделия были чрезвычайно популярны в Древнем Китае.

В источниках доциньского времени встречается множество упоминаний лаковых изделий. Так, в трактате «Хань Фэй-цы»《韩非子》 есть такая строка: «Кухонная утварь, которую Яо （尧） и Шунь （舜） использовали, делалась из горного дерева, покрытого черной жидкостью, вытекавшей из сруба на дереве, [после изготовления] посуду отправляли во дворец» [1]. Сырой лак ценился в Древнем Китае, и чиновники уделяли особое внимание лаковым деревьям, бывшим ценным экономическим ресурсом, с которого правительство собирало 25-процентную пошлину [2]. Примерно в конце Западной Чжоу люди начали культивировать лаковое дерево, в Чуньцю и Чжаньго （春秋和战国） лаковые деревья уже считались важной технической культурой. Их выращивали в большом количестве, что заложило материальную основу для развития искусства лака.

В период Чжаньго в Китае происходит первый расцвет искусства лака. Поскольку изделия из бронзы во многом уступали лаковым, а единственная посуда, которая была сопоставима с лаком по красоте, фарфор, получила распространение только в конце Восточной Хань, в Цинь и Хань в домах представителей элиты изделия из лака стали заменять бронзу. Также и в захоронениях, на смену бронзовому инвентарю пришли лаковые изделия, которые в эпоху Хань стали «утварью, которая используется при подготовке отца и матери в последний путь».

Эпоха Хань была временем небывалого развития лакового ремесла. Изделия из лака производились, в первую очередь, для использования в повседневной жизни, это, прежде всего, многочисленная и разнообразная посуда и предметы обихода. Среди лаковой столовой посуды эпохи Хань есть немало изделий, выполненных с особым мастерством, отличающихся самым высоким качеством. Богаче все-



Рис. 1. Западная Хань, лаковый поднос с тарелками, чашами с ушками, винными чарами чжи и палочками для еды. Сейчас хранится в Музее провинции Хунань

го на лаковые изделия погребения Мавандуй （马王堆）, находящиеся в Чаньше （长沙）(пров. Хунань): там археологами было найдено около 500 изделий из лака, многие из которых находились в прекрасном состоянии. Так, в ханьском захоронении номер 1 в Мавандуй был обнаружен лаковый комплект из подноса, тарелок и овальных чашек с ручками (рис. 1). Поднос изготовлен на деревянной основе, во время раскопок археологи нашли его с аккуратно расставленными на нем пятью лаковыми тарелками, которые были наполнены разнообразными яствами, уже давно карбонизировавшимися до состояния угля. Единственный вид еды, который удалось идентифицировать по истлевшим остаткам, — говяжий стейк. Кроме этого, на подносе также стояли две винные чары [3] и овальная чашка с ушками, на которой были сложены палочки для еды.

Главная черта лакированной посуды из Мавандуй — насыщенные черный и красный цвета, которые придают изделиям солидный и торжественный вид. В небольшой лаковой тарелке для еды черный и красный цвета гармонично сменяют друг друга — красный служит основой, а черный его дополняет, образуя геометрический и облачный орнаменты на дне тарелки, хорошо смотрится и красный узор из волн и точек по черному краю тарелки. Ни одна черточка не выбивается из общей гармонии орнамента, линии, формы и цвета прекрасно дополняют друг друга. Также и овальная чаша с ушками «в четыре шэня» внутри ярко-красная, лак блестящий, глянцевый — цвет изделия выглядит очень насыщенно и дорого. Внешняя сторона чаши черного цвета, что одновременно словно и бы приглушает алое дно, и привлекает внимание к чаше, красный облачный узор лишь добавляет изделию выразительности.

Очевидно, что лаковые изделия, одновременно красивые и практичные, высоко ценились и дорого стоили. Согласно трактату «Спор о соли и железе» [4], для изготовления одной овальной чаши с ушками требовался труд ста людей, и поэтому цена была очень высокой — одна лаковая чашка могла стоить столько же, сколько стоили десять бронзовых. Однако бронзовые изделия были несопоставимо хуже, чем элегантные и легкие изделия из лака, которые столь любили при дворе и в домах знатных чиновников. Так лак стал символом богатства и власти.





Рис. 2. Западная Хань, двухэтажная лаковая шкатулка с девятью отсеками. Высота 20,8 см, диаметр 35,2 см. Найдена в ханьском захоронении один в Мавандуй, Чанша. Коллекция Музея провинции Хунань

Рис. 3. Западная Хань, двухэтажная лаковая шкатулка с девятью отсеками — нижний «этаж» и отсеки. Найдена в ханьском захоронении один в Мавандуй, Чанша. Коллекция Музея провинции Хунань

Из всех лаковых изделий, обнаруженных в Мавандуй, самое сложное по изготовлению и самое красивое — лаковая шкатулка [5] с двумя этажами и девятью отсеками (рис. 2). Шкатулка предназначалась для хранения разнообразных аксессуаров и косметики. Сама шкатулка состоит из двух «уровней», прикрытых общей крышкой. Крышка и сама шкатулка были изготовлены в технике «цзя-чжу» [6] （夹纻胎）, а вот дно обоих уровней сделано на основе из дерева. Поверх смолисто-черного и красного лакового изделия был поклеен тонкий слой золота, сверху была нанесена роспись масляными красками. На крышке в центре и по краям, на внешней стороне двух этажей шкатулки и по краями внутри можно увидеть трехцветный орнамент — это узор из облаков, нанесенный белой, золотой и красной красками. Оставшаяся часть шкатулки покрыта красным лаком.

Верхний «этаж» шкатулки предназначался для хранения перчаток или платков, в нижнем же вырезаны специальные места для хранения девяти маленьких шкатулок разной формы (рис. 3). Из девяти шкатулок есть две овальной формы, четыре круглых, одна — в форме подковы, две прямоугольных. В этих маленьких шкатулках могли храниться туалетные принадлежности, искусственные накладные локоны, румяна, пуховка для пудры, гребни для волос, расчески, булавки, то есть все, что владелица могла использовать при жизни, когда наряжалась и красилась. Такая двухэтажная конструкция шкатулки позволяет ей быть одновременно красивой и функциональной, внутреннее пространство изделия используется максимально практично. Благодаря этому, шкатулку можно причислить к самым выдающимся лаковым изделиям.

Шкатулка для туалетных принадлежностей была предметом, которым пользовалась женщина, доминирующий мотив изделия — переплете-



Рис. 4. Западная Хань, прямоугольная двухэтажная лаковая шкатулка с разноцветным облачным узором, длина 48,5, ширина 25,5 высота 21 см. Найдена в захоронении три в Мавандуй, Чанша. Коллекция Музея провинции Хунань

ние мягких и изгибающихся линий, шкатулка лаконична и проста. Внутренние шкатулки и коробочки удобны и практичны, при этом все девять — различной формы, объединяет их лишь одинаковый узор. Каждая из шкатулочек помещалась в специальное углубление, повторяющее ее форму, благодаря которому она прочно стояла внутри шкатулки и была защищена от повреждений. Видно, что само изделие было изготовлено с большой тщательностью.

Отдельного слова заслуживает благородный цвет изделия, подчеркивающий статус владелицы. Основным цветом шкатулки был смолисто-черный лак, смешение красного и черного с последующей полировкой и лакировкой дало глубокий буро-коричневый оттенок, приглушивший яркий красный и насыщенный черный цвета. Результат выглядит солидно и притягивает взгляд.

Декоративные элементы на шкатулке достаточно сложны, для их создания использовалась и роспись, и позолота, и резьба иглой. На шкатулке можно увидеть такие орнаменты, как облачный, геометрический орнаменты и узор из точек. Главный мотив здесь — облачный орнамент, подчеркнутый канареечно-желтыми цветом позолоты, контрастно смотрящейся на спокойном красно-коричневом фоне.

Декоративный узор в виде облаков создается благодаря изгибающимся линиям, задающим общий стиль изделия. Визуально они создают ощущение вечно движущегося и постоянно изменяющегося потока (рис. 4). Точечный геометрический орнамент, как и узор в форме облаков, может использоваться как для украшения каких-либо элементов изделия в сочетании с другими узорами или как главный орнамент на предмете. Сам узор — где-то на стыке между абстрактным и конкретным, он создается благодаря переплетению точек и линий и обладает особой выразительностью, говорящей нам о большом мастерстве ремесленников Древнего Китая.

В эпоху Хань лаковые изделия чаще всего были красного и черного цвета. Изделия и лака были очень дорогими, поэтому цвет также был чрезвычайно важен. Действительно, и красный, и черный цвета обладают своим особым значением в китайской культуре. В «Хань Фэй-цзы» упоминается, что Юй [7] （禹） изготавливал

лаковую жертвенную посуду, «иссиня-черную снаружи и багряно-красную внутри». В древних источниках упоминается лаковая утварь красного и черного цветов. Жители царства Чу также любили красный цвет, считали его символом благородства, и при жертвоприношениях, в знак уважения правителю Юга, использовалась лаковая утварь темно-красного цвета. В эпоху Хань красный цвет оставался доминирующим на лаковых изделиях, и сходство с красным чуским （楚） лаком заметить несложно. Хэ Янь [8] （何晏） в своих комментариях к «Лунь Юю» писал, что «багряно-красный цвет основной и правильный, а пурпурный — неосновной и к нему стремящийся, ненавидящий их дурной, а благородный их любит». Красный цвет считался красивым, и в древние времена аристократия начала окрашивать красным двери и повозки, демонстрируя свое благородное происхождение.

Эпоха Хань в истории лакового искусства Китая была временем развития и процветания. Лаковая утварь, обнаруженная в ханьских захоронениях в Мавандуй, особенно ценна для исследователей лакового искусства и его развития в Хань. Эта лакированная посуда обладает ярким стилем своей эпохи, она действительно является физическим воплощением философии общества эпохи Хань, отражающим их способ мышления. Облачные орнаменты на изделиях показывают, как важен для людей Хань был духовный мир и иллюзорное, переменчивое пространство между небом и землей, эти абстрактные и летящие узоры на лаковых изделиях преисполнены скрытого, мистического смысла. В эпоху Хань эстетика лака получила окончательное оформление, что получилось благодаря труду и искусности поколений мастеров. Совершенствование технологии дало им возможность лучше выражать свои эстетические и духовные стремления, что показывает, что искусство лака в этот период достигло определенной зрелости.

Примечания:

1. Хань Фэй 韩非**, (прибл. 325—250 гг. до. н. э. или 280—233 гг. до н. э.) — ведущий идеолог древнекитайских легистов, отстаивавший преимущества деспотической формы правления. Его высказывания нашли отражение в трактате «Хань Фэй-цзы»** 韩非子 **и стали ядром политического мировоззрения объединителя Китая — Цинь Ши Хуана.**

2. Хоу Цзяцзюй侯家驹**. История финансовой системы в Китае** 中国财金制度史论**. — Тайбэй: изд. Ляньцзин, 1989. — С. 11.**

3. Речь идет о винной чаре чжи (卮**), древнекитайской посуде для питья вина или иных напитков.**

4. Известная цитата из трактата «Спор о соли и железе». Хуань Куань 桓宽 **Предметом данного исследования является памятник Янь те лунь** 盐铁论 **(«Дискуссия о соли и железе»), созданный в период Западной Хань** 西汉 **(206 г. до н.э. – 8 г. н.э.)**

5. В таких лаковых шкатулках в Древнем Китае женщины хранили туалетные принадлежности — расческу, косметику.

6. Технология «цзя-чжу» (夹纻胎), впоследствии также получившая название «тотай» （脱胎） или «чжубутай» （重布胎）, — техника изготовления лакового изделия на основе из полотна и зольного слоя. Метод предполагал использование временной внутренней формы из дерева или глины, которую последовательно обклеивали слоями лент из ткани, при этом каждый слой покрывался лаком и просушивался. Когда просушенные слои застывали, внутреннюю форму вынимали, и все изделие лакировалось.
7. Юй （禹） — первый правитель династии Ся (ок. 2070–1600 до н.э.), также известен как Ся Юй (夏禹).
8. Хэ Янь 何晏 (190–249 гг.) среди наиболее комментируемых книг были как даосские, так и конфуцианские произведения: «Чжоу и», «Лунь юй», «Дао дэ цзин», «Чжуан-цзы» (первые два из них входят в состав конфуцианского Тринадцатиканония 十三经 ши сань цзин).

Список литературы:
1. Ван Шисян. Трактат о лаковой утвари: что он нам говорит о традиционном китайском искусстве лака. — Пекин: изд. Вэньу, 1998. 王世襄，《髹饰录解说：中国传统漆工艺研究》， 文物出版社， **1998**年。
2. Лу Юнсян. Традиционное искусство Китая — Лак. — Хэнань: изд. Хэнань дасян, 2004. 路甬祥，《中国传统工艺全集-漆艺》， 河南大象出版社，**2004**年。
3. Ханьское захоронение номер один в Мавандуй, Чанша. коллектив Музея провинции Хунань. — Пекин: изд. Вэньу, 1973. 湖南省博物馆，《长沙马王堆一号汉墓》， 文物出版社， **1973** 年。
4. Чэнь Чжэньюй. Декоративные орнаменты на лаковой утвари в Древнем Китае. — Хубэй: изд. Хубэй мэйшу, 1999. 陈振裕，《中国古代漆器造型纹饰》， 湖北美术出版社， **1999**年。
5. Гао Чжиси. Чуские захоронения в Чанше. — Пекин: изд. Вэньу, 2000. 高至喜， 《长沙楚墓》， 文物出版社， **2000**年。
6. Пи Даоцзянь. История искусства Чу. — Хубэй: изд. Хубэй цзяоюй, 1995. 皮道坚，《楚艺术史》， 湖北教育出版社， **1995** 年。
7. Ли Чжэнгуан. Искусство лака в эпоху Хань. — Пекин: изд. Вэньу, 1987. 李正光，《汉代漆器艺术》，文物出版社，**1987** 年。

СУНЬ ЦЗИН
Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С. Г. Строганова

SUN JING
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

M.T. MAISTROVSKAYA
Doctor of Arts, Professor of the department of History and Theory of Decorative Art and Design of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ПРИНЦИПЫ УКРАШЕНИЯ АРИСТОКРАТИЧЕСКИХ КОСТЮМОВ В КИТАЕ В XVIII ВЕКЕ

PRINCIPLES OF DECORATING ARISTOCRATIC COSTUMES IN CHINA IN THE 18th CENTURY

В 1636 году маньчжуры начали захватывать централизованную власть в Китае, все другие этнические группы следовали маньчжурским обычаям и носили маньчжурскую одежду. После столетий развития, социальной стабильности и экономического процветания система одежды постепенно стандартизировалась и совершенствовалась, и в период правления «Цяньлун» была издана книга «Образцы ритуальной утвари царствующей династии», в которой были изложены подробные детали системы одежды. Хотя маньчжурский костюм XVIII века сохранили

региональные и национальные особенности предков, он все же неизбежно подвержен влиянию тысячелетней ханьской культуры, имеет черты слияния и испытывает влияние религии, а маньчжурская аристократическая одежда во всех аспектах отражает иерархию.

Ключевые слова: маньчжурский костюм, региональность, этничность, религиозный характер, интеграция, иерархия

In 1636, the Manchu began to occupy the centralized power in China and forced other ethnic groups to follow Manchu customs and wear Manchu dress. After centuries of development, social stability, economic prosperity, dress system gradually standardized and improved, and in the Qianlong years promulgated the «Imperial Rituals Chart», which provides specific details of the dress system. 18th century Manchu dress, although retaining the ancestral regional and ethnic characteristics, but still inevitably influenced by thousands of years of Han culture, with fusion characteristics, and the influence of religion, and Manchu noble costumes from all aspects of the extreme reflect the hierarchy.

Keywords: Manchu costume, regional, ethnicity, religious, fusion, hierarchy

С момента изменения Хунтайцзи, правителя империи Цин, в 1636 году официального названия своего государства на Великая Цин до подписания в 1912 году Пу И, десятого представителя маньчжурской династии Айсиньгьоро, последнего императора государства Цин, высочайшего манифеста об отречении от престола прошло 276 лет правления династии Цин. Пройдя через десятилетия консолидации и развития династия Цин достигла своего расцвета в XVIII веке в период правления под девизом «Канси» и после смены царствования трех императоров, династия достигла своего пика в период правления под девизом «Цяньлун». В то время сельское хозяйство и торговля были достаточно развиты, и эстетические потребности людей в одежде изменились от простоты и неприхотливости к экстравагантности и великолепию.

В ранний период эпохи правления маньчжурской династии Цин социальные условия в обществе находились в бедственном положении и все нуждалось в возрождении. Систему одежды и личных украшений довольно сложно было усовершенствовать. В первое время правления, чтобы полностью покорить народ духовно, правители династии Цин, не стесняясь угрожать смертной казнью, ввели практику сбривания с головы части волос и ношения косы в качестве знака послушания. Лозунгом того времени было выражение: «Бережете голову, не берегите волосы, бережете волосы, не сбережете голову». Также, чтобы навязать традиционный стиль маньчжурского одеяния другим национальностям, были введены изменения в традиционные одежды. Впоследствии, в период правления под девизом «Шуньчжи», стала предварительно оговариваться система одежды для жертвенных обрядов, аудиенций у императора и другие важные моменты. С развитием общества система одежды постепенно стандартизировалась и совершенствовалась. С помощью стилей, цвета и узоров одежды можно было отличить сословие и социальный статус человека, и для разграничения использовалось все больше разных деталей и элементов. Например, использование узоров дракона, количество маньчжурского жемчуга в головных уборах, технология ткачества и вышивки из кускового и круглого золота отражали политическое назначение.

Одежда во времена династии Цин отличалась от традиционной одежды предыдущего поколения. Находившиеся у власти маньчжуры обладали сильными отличительными чертами чжурчжэней. Чжурчжэни постоянно проживали на севере Китая. Это кочевая народность, которая большую часть своей жизни проводила верхом. Поэтому их одежда была плотно облегающей с узкими рукавами, что было удобно для верховой езды и охоты. Даже после ста лет развития и интеграции некоторых традиционных элементов других национальностей и ханьцев одежда совсем не претерпела изменений, сохранив традиционность маньчжуров. В настоящем исследовании мы решили изучить костюмы аристократов и объяснить декоративные принципы с помощью пяти аспектов.

Региональный принцип. Поскольку чжурчжэни, предки маньчжуров, долгое время проживали в крайне холодном регионе на северо-востоке Китая, одежда и украшения маньчжуров наследуют особенности одежды своих предков. Чтобы противостоять сильным холодам, маньчжуры шили одежду из меха разных животных, она была влагоустойчивой и сохраняла тепло. В «Сборнике легенд Цзяньчжоу» написано, «одежда в период чжурчжэней у мужчин и женщин в холодное время года была из меха животных, а головы покрывали конусообразные шапки, летом они были сделаны из травы, зимой из меха животных» [1]. Даже после того как армия государства Цин вторглась в Китай [2] эта традиция не канула в Лету и стала внедряться в систему одежды и украшений. Например, каждый год с первого числа одиннадцатого месяца по пятнадцатый день первого месяца лунного календаря зимний парадный головной убор императора должен быть выполнен из меха черной лисы, а в остальное время он должен был быть из меха соболя.

Династия Цин издавна покорила Поднебесную верховой ездой и стрельбой из лука, данные навыки берут свое начало от особенностей раннего периода жизни кочевого народа маньчжуров. Они жили охотой и разведением животных, поэтому их одежда была облегаю-



Рис. 1. Обувь улы

щей с узкими рукавами. Например, передняя, задняя, левая и правая части халата пао были разделены друг от друга, а верхний край рукава можно было подвернуть, такой рукав назывался рукавом лучника. Одежда была опрятной и подогнанной по фигуре, чтобы можно было быстро вскочить на коня и нестись стремглав. В «Хрониках Великой Цин» записано, что «императорские кожаные туфли прежних владык (называемые «улы» на маньчжурском языке) [3] имели длину два цуня (мера длины, около 3,33 см)». Постолы (улы) — традиционная обувь чжурчжэней, изготавливавшаяся первоначально из шкур животных, а затем в основном из воловьей кожи. В зимнее время ее необходимо было утеплить осокой, чтобы сделать обувь легкой, морозостойкой, нескользкой и износостойкой, даже длительное в течение нескольких часов нахождение на снегу не позволяло ногам замерзнуть, за что постолы завоевали всеобщее признание. После сотен лет развития, в XVIII веке получили развитие сельское хозяйство, ремесленное производство и торговля. Даже если функциональность постол была снижена, характеристики данной обуви были относительно сохранены с точки зрения модели. Передняя часть была круглая, задняя часть утолщенная, и даже без верховой езды и охоты они могли уберечь от холода и красиво смотрелись на ногах. В процессе развития маньчжуры создали множество уникальных по материалам и моделированию элементов одежды, полностью отражающих региональный принцип.

Национальный принцип. Китайская нация включает многие национальности, каждая из которых имеет свои традиционные обычаи. В начале правления династии Цин была введена политика бритья волос и изменения одежды, которая предусматривала, что каждый должен подчиняться маньчжурской системе одежды, сменить стиль прически на маньчжурскую и одеваться согласно маньчжурским традициям. Таким образом, принцип национальности является важным. Основными характеристиками традиционных костюмов чжурчжэньского периода являются халаты пао с широким воротником и постолы, а иногда поверх надевались жилеты. Мужчины носили длинные халаты с меховыми вставками, расписанные в нижней части, заплетали волосы, а на голову надевали шапку с красным бархатным верхом. Летом носили небольшую плетеную широкополую коническую шляпу из травы, а зимой — кожаную шапку. Женщины носили халаты на подкладке и юбки, заплетали волосы, завязывали

волосы в узел, делая шиньон, носили украшения в ушах, на руках и ногах. После завоевания Поднебесной правители уделяли большое внимание производству в обществе, доверили важное производство ханьским мастеровым, развивали текстильное производство, увеличивали стили и модели одежды. Однако все стили, предусмотренные в системе одежды и украшений, сохраняли национальные особенности чжурчжэней. В начале XVIII века, с процветанием городов, люди начали стремиться за модной и роскошной одеждой, и эстетика одежды на раннем этапе изменилась от простой до экстравагантной и великолепной. В «Хрониках округа Люхэ» во время правления императора Канси записано, что «люди вне зависимости от своей благородности или худородности должны иметь великолепное платье и головной убор, а их цвета должны быть чрезвычайно красивы». Это в еще большей степени относилось к аристократической одежде: это уже были не просто придворные одежды, ритуальные одежды, церемониальные и траурные одежды, более того, узоры на халатах были чрезвычайно роскошны. Постепенно становились популярными фоновые узоры [4], вытканные золотой нитью. Количество маньчжурского жемчуга, украшавшего верхнюю часть из красного бархата головных уборов знати постепенно увеличивалось, а также появились особые правила. Женские головные уборы были украшены жемчугом и самоцветами, которые не только не уступали, но и превосходили своим великолепием головные уборы предков. Маньчжурские костюмы имеют свои уникальные национальные обычаи. Халаты с разрезами с четырех сторон, рукава лучника с богатым чувством формы, шалевый воротник со знаками социального ранга, а также великолепные украшения в верхней часть шапки и на поясе, являются воплощением их неповторимого национального характера.

Принцип слияния. Несмотря на то, что маньчжуры сохранили свою первоначальную традиционность в одежде своих собственных и северных этнических групп, они неизбежно испытали влияние династии Мин. Можно сказать, что оно прямое и обширное, а если просто обобщить, то можно сказать, что они «оставили письмена и перешли к вооруженному соперничеству». Под «письменами» здесь подразумеваются орнамент и узоры. Династия Цин продолжала использовать декоративные узоры династии Мин и развивала их. «Вооруженное соперничество» — это стиль и форма. С точки зрения практичности и политики династия Цин сохранила свои национальные особенности облегающих узких рукавов. В конце 30-х годов XVIII века правители включили украшение из двенадцати национальных декоративных орнаментов династии Мин в императорские одежды, которые были исключительным орнаментом парадных одежд императора,

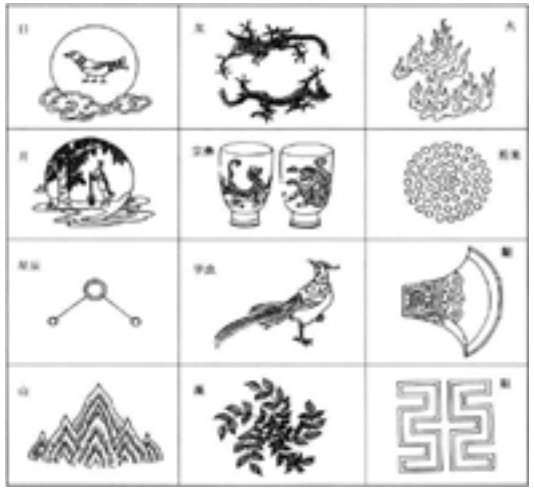


Рис. 2. Двенадцать национальных декоративных орнаментов династии Мин

олицетворяющим верховную власть императора и указывающим на его нерушимое положение. Существует также использование благоприятного орнамента. Благоприятный орнамент, берущий свое начало во времена династии Мин, достиг пика своей популярности в XVIII веке, почти достигнув точки, когда практически в каждом изображении содержался определенный смысл, значение которого должно было быть благоприятным. Наиболее ярко это отражалось в женской одежде. Династия Цин внедрила двойную систему одежды, в которой маньчжурские женщины носили маньчжурскую традиционную одежду, а ханьские женщины носили ханьскую традиционную одежду. Более того, к аристократической шляпе постепенно добавлялись излюбленные ханьскими женщинами головные украшения, а по полям шляпы также украшались всевозможными цветочными шпильками и яшмовыми подвесками.

Религиозный принцип. Династия Цин всегда с уважением относилась к буддизму, и как важнейшая религия той эпохи буддизм наиболее ярко выражался в одежде в виде бус и головных украшений. В начале XVIII века во время правления императора Канси было установлено правило, при котором наибольшее количество жемчужин, всего 108, должно было надеваться при ношении придворной одежды. Через каждые 27 жемчужин располагалась большая жемчужина. Всего в ожерелье было 4 большие жемчужины, которые назывались «Голова Будды», символизирующие четыре времени года; По обеим сторонам парадного ожерелья были три нити жемчуга, по десять в каждой, называемые «памятью», которые символизировали первую, вторую и третью декады месяца. В период правления под девизом «Цяньлун» огромные жемчужины обычно требовались при ношении парадной, ритуальной и повседневной одежды. 108, 27 — количество бусин в буддийских четках, что достаточно ярко показывают влияние буддизма на одежду. В передней части головного убора императорской семьи находилось украшение в виде золотого Будды, которое на маньчжурском языке называлось «серин». Кроме того,



Рис. 3. Украшения из жемчужин

Аштамангала, восемь драгоценностей буддизма, такие как лотос, узел удачи и другие, украшали подол халатов и одежды знати, перекликаясь с морскими и скалистыми узорами. Восемь драгоценностей постепенно утратили тайну буддизма и стали символом благополучия, что умело использовалось в жизни широкими массами.

Принцип иерархии. Одежда является очень важной частью нашей жизни. В современном обществе одежда больше отражает ее декоративность. В древней истории Китая одежда сначала отражала свою политическую функцию, а затем — вспомогательные функции, такие как эстетика и украшение. XVIII век был идеальным периодом системы одежды династии Цин. После сотен лет развития, при стабильности политической ситуации династии Цин, различные системы были в основном усовершенствованы до конца правления династии Цин.

1. Принцип иерархии отражается через цвет одежды

При дворе династии Цин ярко-желтый цвет пользовался уважением, и его могли использовать только император, императрица и вдовствующая императрица. Даже у наследного принца были ограничения в использовании ярко-желтого цвета, и он мог лишь частично украшать им аксессуары, такие как парадный пояс к придворному платью. Согласно традиционной концепции «пяти элементов» в древнем Китае, все в мире можно условно разделить на пять видов «золото, дерево, вода, огонь и земля». Пять элементов соответствуют ориентации в пространстве: золото — на запад, дерево — на восток, вода — на север, а огонь — на юг. Земля как центр является символом централизации власти. Земля желтая, а это значит, что ценность императора заключается в земле. Земля велика во всех направлениях, и у земли есть мир. Поэтому желтый цвет с древних времен использовался исключительно правителями. Придворная одежда императора была четырех цветов: ярко-желтый, лунно-белый, красный и синий. Для разных случаев существовали четкие системы и нормы. В случае крупных событий и наземных жертвоприношений необходимо носить ярко-желтую имперскую одежду. Ношение красной и белой придворной одежды соответственно при принесении

жертв солнцу и луне и ношение синей придворной одежды при принесении жертв небесам должно строго соблюдаться в соответствии с системой этикета, и беспорядок считался неуважением. По сравнению с императором нормы одежды для наследников императора и подданных были относительно широки. Цвет императорской одежды наследника, уступающий только императору, — абрикосово-желтый, а остальных принцев — золотисто-желтый; Другие члены императорской фамилии использовали синий и каменно-голубой цвета, а затем чиновники ниже пятого уровня могли использовать только каменно-голубой. В женской одежде цветовая классификация тоже была очень строгая, и даже оговаривался цвет аксессуаров на голове и цвет цаюэ (аксессуар, похожий на носовой платок).

2. Отражение принципа иерархии через орнамент одежда и украшений

Орнамент и узор являются очень важной частью одежды. В XVIII веке они имели сильную политическую функцию, все от императоров, аристократов до чиновников строго соблюдали иерархию. Например, узоры из двенадцати орнаментов династии Цин являются эксклюзивными узорами императора. Двенадцать орнаментов по порядку: солнце, луна, звезды, горы, драконы, китайские насекомые (цветы и фазаны), цзунъи [5] (тигры и обезьяны), водоросли, огонь, розовый рис, фу (топор) и фу (крестообразный орнамент). Эти узоры имеют свое символическое значение. Вообще говоря, они символизируют власть императора, такую как небо и земля, солнце и луна. Двенадцать орнаментов обычно появляются вместе с узорами дракона. В императорской одежде императора спереди и сзади на двух плечах вышиты драконы. Первые восемь орнаментов вышиваются на одежде по порядку, а последние четыре орнамента вышиваются на одежде с пятицветными облаками посередине. Императрица и вдовствующая императрица также могли носить парадное платье, но порядок ношения одежды предусматривает, что женщины не могут носить одежду, украшенную орнаментами драконов с пятью когтями и тремя когтями, что также отражает чрезвычайно уважаемое положение императора. Орнамент питона уступает по значимости только орнаменту дракона. Во времена династии Мин считалось, что дракон с пятью когтями — это дракон, а дракон, у которого четыре когтя — это питон. Орнамент дракона обычно использовался семьей императора, в то время как орнамент питона использовался другими дворянами, но у орнамента питона также были различия в зависимости от класса. Люди с более высоким социальным статусом носили одежду с орнаментом прямостоящего питона, у которого голова была симметрично обращена вперед, а те, у кого статус был относительно ниже, носили одежду с орнаментом идущего питона, питон изображался сбоку, словно тот передвигался в пространстве.

3. Отражение принципа иерархии через материалы одежды

Династия Цин следовала обычаю, согласно которому предки любили мех. Производительность в XVIII веке находилась в развитом состоянии, была социальная стабильность. Императорский двор использовал ханьских мастеров. Быстро развивалась текстильная промышленность, которая производила много высококачественного, изысканного и великолепного шелка и атласа, а также драгоценных кожаных материалов с северо-востока, таких как лисья кожа, норковая кожа и кожа морского дракона. Эти материалы были мягкими и шелковистыми, легкими и теплыми и были глубоко любимы знатью. Постепенно они стали существовать на разных уровнях сословий. Зимний парадный головной убор императора в основном изготавливаются из кожи, градация производилась по качеству кожи. Зимний парадный головной убор императора шился из соболя и шкуры черной лисы, среди которых шкура черной лисы являлась самой ценной и эксклюзивной для императора. Материал зимнего парадного головного убора сына императора, принца крови и зятя императора, в основном включает мех соболя и голубого песца. Зимние парадные головные уборы гражданских и военных чиновников династии были по большей части изготовлены из меха и хвоста соболя. Остальные чиновники от третьего до седьмого рангов носили шапки из соболя. Это строгое требование к деталям полностью отражает иерархический принцип одежды. Согласно записям в своде административных законов династии Цин «Дацин хуэйдянь», использование шелка и атласа также должно осуществляться в строгом соответствии с системой обслуживания и не должно злоупотреблять сверх уровня. Например, аристократия, имеющая прямое родство, то есть имперский клан, могла использовать более совершенную парчу, сотканную с рисунком питона, или цветной жаккард, в то время как потомки по боковой линии родоначальника цинского дома, известные как Цзюэло, могли использовать только все виды белой парчовой ткани с цветами.



Рис. 2. Шляпа для летней работы

4. Отражение принципа иерархии через аксессуары и украшения

Наиболее очевидным признаком иерархии, отражаемым аксессуарами одежды, является количество маньчжурского жемчуга. Маньчжурский жемчуг — это разновидность жемчуга, производимого в Северо-Восточном Китае. Правители династии Цин считали его сокровищем и инкрустировали его в свои головные уборы и одежду, чтобы имплицитно отражать свое положение и авторитет. Парадный головной убор императора династии Ся имела три яруса. Спереди ее украшал золотой Будда и пятнадцать маньчжурских жемчужин, сзади головной убор был украшен фигуркой золотого Будды «серин» и семью маньчжурскими жемчужинами. Парадный головной убор сына императора был сшит в два слоя, его передняя часть была украшена фигуркой золотого Будды «серин» [6] и пятью маньчжурскими жемчужинами, сзади были вышитые золотом цветы и четыре маньчжурские жемчужины. У головного убора принца второго ранга также было два слоя, передняя часть была украшена фигуркой золотого Будды «серин» и пятью маньчжурскими жемчужинами, сзади — золотые цветы и четыре маньчжурские жемчужины.

Головной убор пожалованного князя цзюньвана имел два слоя, передняя часть была украшена фигуркой золотого Будды «серин» и четырьмя маньчжурскими жемчужинами, сзади были золотые цветы и три маньчжурские жемчужины и так далее. Таким образом, система порядка ношения одежды династии Цин является важным символом для отличия статуса. Головной убор гражданских и военных чиновников варьировался от первого до восьмого ранга. Венчающий элемент был украшен золотой гравировкой. Материалы верхней части головного убора включали в себя рубин, коралл, сапфир, лазурит, кристалл, тридакны, простое золото и золото с гравировкой. Венчающий элемент головного убора чиновников девятого ранга был украшен серебряной гравировкой, а верхняя часть украшена пятью орнаментами. Уникальным украшением императорской одежды династии Цин являются знаки различия. В центре халата находится квадратный участок, называемый знак различия, который был украшен узорами. Семья императора и дворяне могли использовать узоры дракона или питона. Знаки различия также были разными у гражданских и военных чиновников в зависимости от их званий. Например, у гражданских чиновников первого ранга знаком различия был журавль, а у гражданских чиновников второго ранга — золотой фазан; военные чиновники первого ранга в качестве знака различия использовали единорога, а у военных чиновников второго ранга знаком различия был лев. Согласно системе парадной одежды со знаками различия, одежда должна была носиться в соответствии с рангом владельца, запрещалось было

выходить за рамки дозволенного. Есть и другие аспекты, отражающие во многих деталях строгую иерархию.

Примечания

1. Ли Миньдоу. Сборник легенд Цзяньчжоу. — Шэньян: издание исторического факультета Ляонинского университета восьмые и девятые исторические материалы о начале эпохи династии Цин, 1978. — С. 43.

2. Вторжение армии государства Цин в Китай: в 1644 году цинская армия вошла в заставу Шаньхайгуань и стала центральным правительством, правящим Китаем.

3. [Первые годы Китайской Республики] Тяньтай Есоу «Хроники Великой Цин».

4. Фоновые узоры: декоративный маньчжурский орнамент, вышитый на одежде.

5. Цзунъи: чаша, используемая для хранения вина. На ней нарисованы тигры и обезьяны. Это инструмент, используемый в храме предков для жертвоприношения.

6. «Серин» украшение в виде фигурки золотого Будды «серин», украшенное сверху маньчжурскими жемчужинами.

18世纪中国贵族服饰的装饰原则

清朝自1636年由皇太极改国号为大清起，到1912年爱新觉罗溥仪颁布清帝退位诏书，国祚276年。在经过几十年的巩固和发展之后，清朝在18世纪的康熙时期步入盛世，经过三朝，在乾隆时期达到鼎盛。这时的农业、商业发达，人们对服饰的审美需求也从简单朴素向奢靡华丽改变。清朝前期，社会不济，百废待兴，服饰制度相对来说难以完善。清朝初期实行剃发易服，欲将满族的服饰传统强加到其他民族身上，社会上曾一度出现“留发不留头，留头不留发”的惨痛现象。随后，在顺治年间，开始初步规定祭祀，上朝等重要时刻的服饰制度。经过社会的发展，服饰制度逐渐规范和完善，从服装的款式，颜色，纹饰上来区分等级与身份，而且用来区分的元素也越来越多，越来越细致。例如龙纹的使用，东珠的数量，片金与圆金的织绣工艺等，一切都体现出政治功能。

清朝服饰不同于前代，满族当政，具有强烈的女真族特色，女真族常年地处中国北部，属于游牧民族，是马背上的民族，所以其服饰紧身窄袖，便于骑行，打猎。即使经过百年发展，融合了其他民族和汉族的一些元素，但服饰之根本并没有改变，依然保留了本民族的服饰习俗。本文选择对贵族的服饰进行研究，并从五个部分解释了其服饰的装饰原则。

地域性原则。由于满族的祖先女真族长期地处中国的东北极寒之地，所以满族服饰继承了其先祖的特点，为了抵御严寒，多用裘皮等动物的皮毛做成的衣服，具有防潮，防寒的特点，《建州异闻录》记载女真时期男女服饰“冬寒皆服毛裘，所戴之笠，夏则以草结成。冬以毛皮为之［1]。”即使在清军入关［2］后，这样的传统也不曾丢弃，并且开始纳入到服饰制度中，例如在每年的农历十一月初一到正月十五，皇帝冬朝冠需用黑狐皮，其余时间的冬朝冠则用薰貂皮。清朝素来以骑射征天下，源于满族早期游牧民族的特点，靠游猎，饲养为生，所以他们的服装多紧身窄袖，例如袍的前后左右都有开叉，袖的上缘可以翻折，称为箭袖，一切装束都要合体利落，以便于上马奔驰。《大清见闻录》中记载“又先朝所御皮鞋，（满洲语呼为乌拉）长尺有二寸[3] ••••••••••••••••••”靰鞡鞋（乌拉鞋）是女真族的传统靴鞋，最初是用兽皮制成，后多用牛皮，冬季穿着时，需在里面填充乌拉草，（所以称乌拉鞋）使鞋子轻便，防寒，防滑，耐磨，即使在雪地里站几个小时也不会冻脚，深受大家喜爱。经过几百年的发展，在18世纪，农业，手工业，商业发达，即使功能性降低，但在造型方面也相对保留了乌拉鞋的特点，前圆后方，厚底，即使不用骑马狩猎，也可以御寒美观。满族在发展过程中，在其服饰的用料，造型等方面，创造了很多独特的服饰元素，而这些元素都充分体现了其地域性原则。

民族性原则。中华民族由众多民族组成，每个民族的传统风俗都不相同，清朝初期，实行剃发易服政策，规定所有人都必须服从满族服制，改剃满族发型，改穿满族服饰。所以民族性原则显著。女真族时期传统服饰的基本特点为，穿盘领袍服和乌拉鞋，有时外穿马甲。男子穿上下联署的袍服，辫发，头戴红绒顶的帽子，夏天为像斗笠一样的小笠帽，冬天戴皮帽。女子穿袍和裙，辫发，盘发髻，耳朵，手臂，脚等处都有装饰。入关后，统治者对社会的生产极为关注，重用汉族工匠，纺织品发达，服装的样式增多，纹样丰富。但服饰制度中所规定的款式都保留了女真族的民族特色。18世纪初，伴随着城市的繁荣，人们对时髦，华丽的服饰开始追逐，服饰审美也从早期的崇尚简朴向奢靡华丽转变。康熙年间的《六合县志》记载“人无贵贱，必华美其衣冠，色取极艳者。”贵族服饰就更加如此，不再只有简单的朝服袍，吉服袍，行服袍，常服袍也开始流行，而且袍上的纹饰极其华美，满地纹逐渐流行，并以金线织就。红绒帽顶上的东珠数量逐渐增多，也有了具体的制度规定。女子头饰华丽，上施珠翠，在其祖先喜欢装饰的基础上有过之而无不及。满族服饰具有其独特的民族风俗，四面开叉的长袍，富有造型感的箭袖，具有等级象征的披肩领以及帽顶，腰间等华丽的装饰都是其民族性独特的体现。

融合性原则。即使满族保留了本民族和北方民族原有的服装习俗，但还是不可避免的受到了明代的影响，可以说是直接而广泛的，简单概括，可以说是“留文去武”。“文”即图案纹样，清朝沿用了明代的装饰图样，并加以发展。“武”则是款式造型，从实用性和政治性的角度考虑，清朝保留了自己紧身窄袖的民族特色。在18世纪30年代末，统治者将明朝汉族的十二章纹饰纳入帝王朝服袍中，为皇帝专属纹样，代表皇帝拥有至高无上的权力，也表明了皇帝无法撼动的地位。还有吉祥纹样的运用，延自明朝的吉祥纹样在18世纪到达鼎盛，几乎达到了图必有意，意必吉祥的地步。而女子服饰就更能体现这一点，清朝实行服饰双轨制，满妇着满衣，汉妇着汉衣，而且将汉族女性所喜爱的头部装饰品逐渐添加在了贵族的帽子上，各种花簪，步摇也点缀在帽檐周围。

宗教性原则。 清朝一直尊崇佛教，佛教作为那个时代的最主要的宗教，在服装中最明确的表现就是朝珠和冠。18世纪初康熙朝规定，朝珠多在穿朝服时佩戴，总共108颗，每27颗见嵌入一颗大珠，大珠共有4颗，名为“佛头”，代表四季；朝珠两旁共有小珠三串，各十粒，名“记念”，代表一个月的上中下三旬。到乾隆时期，在穿朝服，吉服，常服时一般都需要佩戴超珠。108，27都是佛教中念珠的数量，足以见佛教对服制的影响。而皇室贵族冠前有“舍林”，舍林为满语，是装饰在冠前的金佛样式，除此之外，佛教的八宝图案，即莲花，吉祥结等被贵族们装饰在袍服下摆上，与海水山崖

纹相呼应，八宝图案逐渐失去佛教的神秘，成为吉祥的象征，被大众熟练运用到生活中。

等级性原则。服饰是我们生活中非常重要的一部分，在现代社会，服饰更多体现的是他的装饰性，而在中国的古代历史中，服饰首先反映的就是他的政治功能，其次才体现审美，装饰等其附属作用。18世纪是清朝服饰制度的完善期，经过数百年的发展，随着清朝政治局面的稳定，各项制度都基本完善，直至清朝末年。

1．通过服饰颜色体现等级性原则。

在清朝宫廷中，明黄色为尊，只有皇帝，皇后，太后才可以使用，即使是皇太子，在使用明黄色时也有局限，只能在配饰上做局部装饰，例如朝带上进行装饰。按照中国古代传统的“五行”观念，世间万物都可以大体分为“金、木、水、火、土”五个类型，五行又与方位相对应，金对西，木对东，水对北，火对南；而土为中心，是中央集权的象征，土是黄色，寓意皇帝贵在有土，土为四方之大，有土则有天下，因此，黄色自古以来都是统治者专用。皇帝的朝服分为四种颜色，明黄、月白、红和蓝。针对不同场合都有明确的制度规范。在遇到重大活动，举行祭地活动时，需要穿明黄色朝服。在祭日和祭月时分别穿红色和白色的朝服，在祭天时穿蓝色朝服，必须严格按照礼制执行，错乱则为大不敬。相比帝王，皇子臣民就较为宽泛，仅次于皇帝的太子朝服颜色为杏黄色，其他皇子为金黄色；其余亲王用蓝色和石青色，再往下，五品以下官员只能用石青色。在女子服饰中，颜色等级区分也非常的严格，甚至规定到了冠上配饰的颜色以及彩悦（类似于手绢）的颜色。

2．通过服饰纹样体现等级性原则。

图案纹样是服装中非常重要的一部分，在18世纪，它具有强烈的政治功能，从帝王、贵族到百官到必须严格遵守等级制度。例如清代的十二章纹样，十二章纹样为帝王专属纹样，按顺序一般为日、月、星辰、山、龙、华虫（花和雉）、宗彝［5］（老虎和猴子）、藻、火、粉米、黼（斧头）、黻（亚字）。这些纹样都有其象征意义，总的来说，就是象征着帝王的权利如天地大，如日月明。十二章纹样通常与龙纹一同出现，在皇帝的朝服中，两肩的前后绣龙，十二章按顺序前八章绣在衣上，后四章绣在裳上，中间搭配五色彩云等。皇后，太后也可服龙袍，但服制规定女子不可穿五爪三爪龙纹，这也体现出皇帝极尊的地位。蟒纹是仅次于龙纹的一种纹样，从明朝开始，认为五爪为龙，四爪为蟒。龙纹一般为皇室所用，蟒纹则用在其他的贵族身上，但蟒纹根据阶级的区分也有区别，地位较高者为正蟒，地位相对较低者用行蟒，即侧面的蟒。

3．通过服饰材质体现等级性原则。

清代沿袭了祖先喜爱毛皮的习俗，18世纪生产力发达，社会稳定，朝廷重用汉人工匠，纺织业发展迅速，生产了很多质量上乘，精致华美的绫罗绸缎，以及产自东北的珍贵皮料，如狐皮、貂皮、海龙皮等，这些材质柔软丝滑，轻便保暖，深受贵族喜爱，逐渐成为区别身份等级的存在。以朝冠的材质来

说，冬朝冠的檐以皮料为主，通过皮质的好坏来区分等级，皇帝的冬朝冠分为薰貂和黑狐皮两种，其中黑狐皮最为名贵，为皇帝专属。皇子、亲王、郡主额驸等冬朝冠的材质主要有薰貂和青狐两种；文、武二品官员冬朝冠的材质为薰貂和貂尾两种；而剩下的三至七品官员的冬朝冠仅用薰貂制成。这严格的细节要求充分体现出了服饰的等级性原则。根据《大清会典》中记载，对于绸缎的使用也要严格按照服制执行，不可越级滥用。例如，直系贵族即宗室可以使用更加高级的织有蟒纹或者彩色提花的锦缎，而旁系贵族，称为觉罗，就只能使用各种花素缎。

4．通过服饰配饰体现等级性原则。

通过服饰配饰体现等级性最明显的特征就是东珠的数量，东珠是产自中国东北地区的一种珍珠，清朝统治者将其视作珍宝，嵌在冠服上，直观地体现地位和尊荣。皇帝夏朝冠，冠顶有三层，冠前有金佛，装饰15颗东珠，冠后装饰舍林，装饰东珠7颗；皇子冠有两层，冠前缀有舍林［6］，装饰5颗东珠，冠后装饰金花，有4颗东珠；亲王世子冠有两层，冠前舍林，缀有东珠四颗，冠后金花，有东珠四颗；郡王冠有两层，前舍林，有东珠4颗，后金花，有东珠3颗；以此类推。所以清朝的冠服制度是区分贵族身份等级的重要标志。文武百官的朝冠从一品到八品，顶座镂金，冠顶材质分别为红宝石、珊瑚、蓝宝石、青金石、水晶、砗磲、素金、镂金；而九品官员顶座镂银，冠顶五装饰。清朝朝服中特有的一种装饰为补服，在袍的中央有一块方形区域，被称为补子，用图案来装饰，皇室贵族可用行龙或蟒纹，文官和武官根据品级的不同，补子也不相同，例如文一品为仙鹤，文二品为锦鸡；武一品为麒麟，武二品为狮子。补服制度必须按照品级穿戴，不可越界使用。还有其他方面，在很多的细节上都体现出了森严的等级性。

“18世纪在中国近代早期是最有活力的一个时期，满族军队巩固了对亚洲腹地边疆地区的控制，建立了中国有史以来最大的帝国。”18世纪的清朝政治稳定，经济发展迅速，服饰制度也步入完善期，并充分的体现在贵族服饰中，本文通过地域性、民族性、融合性、宗教性、等级性这五个方面梳理了18世纪贵族服饰的装饰原则。清朝服饰既成功的保留了满族传统服饰紧身窄袖的特点，也将汉族的图案纹样以及宗教的相关元素进行了完美的融合，并且在诸多方面都体现出等级性。正是这种服饰现象的复杂性，使得清朝服饰成为中国服饰历史上非常重要的一部分。

1. 李民窦：《建州异闻录》，沈阳：辽大历史系编《清初史料第八、九种》，1978年版，第43页。
2. 清军入关：1644年，清军进入山海关内，开始成为统治中国的中央政府。
3. 【民国初年】天台野叟《大清异闻录》。
4. 满地纹：衣服上绣满纹饰。
5. 宗彝：用来盛酒的器具，上边画有老虎和猴子，是宗庙用来祭祀的工具。
6. 舍林：金片类装饰物，上面缀有东珠。

ЛУ ЧЖЭНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

LU ZHEN
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ ОРНАМЕНТА НАРОДНОСТИ МЯО И ХАНЬ

INTERACTION OF THE TRADITIONS OF THE ORNAMENT OF THE MIAO AND HAN PEOPLE

В статье проанализированы производственные навыки и культурные коннотации традиционного текстильного искусства хмонг с целью изучения взаимодействия между традиционными украшениями Мяо и Хань. Основное внимание уделяется батику, драконьим узорам и крестовым узорам.
Ключевые слова: народность Мяо, народность Хань, традиции орнамента, взаимодействие культур.

The article analyzes the manufacturing skills and cultural connotations of traditional Hmong textile art in order to explore the interaction between traditional Miao and Han decorations. The main focus is on batik, dragon patterns and cross patterns.
Keywords: Miao nationality, Han nationality, traditional decoration, interaction of cultures.

Нация Мяо является такой же древней, как и нация Хань, и ее миграционная история является важным справочным материалом для нашего изучения истории Китая. Из пятидесяти пяти национальных меньшинств в Китае население Мяо относительно велико, а родство с Хань также относительно близко. Культуру Мяо, можно рассматривать как родственный образец культуры Хань. Отношения между нациями Мяо и Хань являются так же близкими, как отношения между англосаксами и саксами. Ханьская культура является субъективной культурой в китайской культуре, а китайские исторические книги в основном документируют историю с точки зрения нации Хань. В то время как история других народов Китая в основном опирается на мифологический эпос, тотемные символы и другие записи. Нельзя отрицать, что культура меньшинств в Китае долгое время была афазией в исторических исследованиях. Особенность культуры нации Мяо заключается в том, что ее одежда и другие текстильные мотивы несут в себе множество культурных символов. Эти символы и их уникальные формы имеют высокую эстетическую и культурно-исследовательскую ценность, и также отражают первобытные клановые социальные представления, женской перспективы, миграционной истории, ценностей, культуры колдовства и влияние других национальных культур.



Китайская пословица гласит: «история является зеркалом». Аналогично, культура Мяо также является зеркалом, которое может отражать образ других народов. Текстильное искусство Мяо также является зеркалом, которое может визуально отражать культуру Мяо.

Народность Мяо является одним из самых густонаселенных национальных меньшинств в Китае и является важным братским народом Хань, а также важным этническим подразделением Китая в древности. Иными словами народность Мяо представляет собой важную ветвь древней китайской нации Центральных равнин. Некоторые народные символы Мяо похожи на символы народности Хань, что дает ученым возможность заглянуть в самые истоки древней китайской цивилизации.

Изображения дракона часто встречаются в костюмах Мяо и других традиционных узорах. Изображение дракона является популярным в районах на юго-востоке провинции Гуйчжоу и в других западных регионах Китая, причем в Гуйчжоу это изображение является наиболее характерным, не существует установленного формата дракона. Изображение дракона выполняется всегда самым образным и творческим.

Ученый из Гуйчжоу Чжун Тао, который много лет изучал культуру дракона Мяо, утверждал, что изображения драконов Мяо и Хань имеют общие корни древнего китайского дракона, однако, они развивались по собственным траекториям (рис. 1).

Изображение дракона у нации Мяо отражает глубокие исторические и культурные традиции, и также особые ценности самого народа Мяо,

что даёт возможность понять уникальное эстетическое сознание народов Мяо и их квалифицированные исполнительские навыки.

Для батика у народности Мяо существует много изображений растений, и они отличаются от изображений национальности Хан. Растительные мотивы Мяо, в отличие от национальности Хан, происходят от пиона, лотоса, персика, граната и т. д., что символизирует богатство и благоприятность. Чаще встречаются цветы и растения, обычно росшие на полях, такие как папоротник, слива, персик, абрикос, хлопок и т. д.

Некоторые стилизовались в геометрические узоры. Подобные растительные орнаменты можно увидеть повсюду в работах женщин этнических меньшинств. Они получают красоту от растений и, используя свое воображение, рисуют в батике картины жизненной силы и горного веселья. Например, во всем мире не существует такого багатого и красочного грушевого узора Даньчжай Мяо (Уезд Даньчжай （丹寨） находится в провинции Гуйчжоу). Согласно легенде, предки национальности Мяо оказались во время долгих странствий в грушевой долине, когда груши были в цвету. Силы людей были на исходе, но внезапно они увидели цветущие в горах груши. Они почувствовали, что мир прекрасен, и таким образом, их уверенность в жизни окрепла. Грушевые цветы оставили нации Мяо глубокую красоту. Другая легенда гласит, что во время древней миграции из Центральных равнин на юго-запад, чтобы запомнить трудности похода, женщины рисовали цветы и растения по пути на своей одежде, что позже сохранилось как традиционный рисунок.

Существует поверье о том, что дети в одежде из батика с грушевым рисунком могут расти в безопасности и здоровыми, и рисунок груши также является удачным рисунком для детей Мяо. Согласно легенде, папоротник вылечил болезнь женщин Мяо, поэтому папоротник также стал рисунком на батике.

Виды одежды и украшений народности Мяо делятся на нарядные и обычные.

Основные композиции одежды и украшения народности Мяо образуются из вышивки, ткачества, батика, блестящей ткани (Лянбу) и серебряных украшений. Данная работа только текстильному искусству, а не серебряным украшениям.

Одежда и украшения народа Мяо сделаны простыми женщинами. Их достижения декоративного искусства также в основном отражаются в женской одежде. Традиционная мужская одежда народа Мяо уже исчезла, и стала такой же, как у мужчин Хань, что является общей тенденцией во всем мире. Стили мужской одежды все больше и больше сходятся, в то время как традиционное искусство украшения одежды в основном отражается на женской одежде.



Когда женщины Мяо делают вышивку, они не вышивают непосредственно на одежде, а сначала на квадратной ткани, затем вставляют ее в одежду. Такой процесс отражает модульное мышление народа Мяо. Эта квадратная ткань называется вышитым листом – Сю Пянь.

Акценты во время изготовления одежды различны в разных регионах. Например, в уезде Тайцзян вышивка является основной частью одежды, а в уездах Даньчжай и Хуанпин батик является важным элементом.

Далее мы подробно анализируем характеристики одежды и орнаментов различных региональных Мяо.

Батик Мяо. Батик народа Мяо имеет долгую историю. В учебниках по истории династии Хань найдены записи о батике и вышивке в юго-западном регионе, что показывает, что по крайней мере в династии Хань юго-западные этнические меньшинства уже овладели навыками крашения, ткачества и вышивания (рис. 2).

Среди людей Мяо существует два вида легенд о происхождении батика. Одна из легенд гласит, что предок Мяо Чи Ю сражался с Хуанди (предком народа Хань), и был арестован и приговорен к смертной казни. Таким образом, возник метод украшения: кленовый раствор в качестве анти-красителя. «Кленовый раствор символизирует кровь Чи Ю».

Другая легенда гласит, что батик народа Мяо происходит от узора на медным барабане. Практика состоит в том, чтобы поместить ткань на медный барабан, тереть ткань воском, а затем через краску узор на медном барабане переносится на ткань. Этот подход немного напоминает гравировку. Позже, они использовали новый метод: рисунок бронзового барабана вырезали на деревянную доску, затем клали доску на белую ткань, выливали воск в ажурный узор. Этот метод аналогичен печатному методу на ткани.

Позже для батика был использован восковой нож, сделанный из меди, который был смочен расплавленной восковой жидкостью, и узор рисовался прямо на ткани. Этот метод изменил метод работы от копирования к созданию, полностью используя преимущества самого инструмента батика и отражая красоту материала. Этот способ производства используется и до сегодняшнего времени.

Батик является концептуальной живописью. Когда женщины Мяо рисуют батик воском, они не используют линейки и циркуля, однако, при сложении полученные симметричные линии и квадратные фигуры всегда совпадают. Нарисованные цветы, птицы и черви выглядят живыми и яркими. После того как узор нарисован, батик кладут

в бак для окрашивания и кипятят в воде. После того, как воск растает, появится белый узор.

Среди батика Мяо наиболее представительными являются батики из Данчжая, Хуанпина, Аньшуняи Жунцзяна Мяо в Гуйчжоу. Стиль батика Данчжая Мяо простой, грубый и непринужденный. Узорами, как правило, являются трансформации животных и растений, в основном включающие преображенные цветы, птицы и черви, которые являются абстрактными и образными.

В дополнение к использованию на одежде, батик Данчжай также используется в изготовлении стеганных одеял, ковриков, тумбочек, сумок и т. д., и еще на одежде для народных фестивалей.

Когда люди Мяо из Даньчжая поклоняются своим предкам, они носят специальную одежду из батика, называемую «одеждой для Жертвоприношения предкам». На фестивале Жертвоприношений предкам, проводимом каждые 13 лет, — фестивале Гуцзан, необходимо воссоздать несколько длинных флагов, украшенных узорами батика, в основном узорами драконов, что показывает поклонение людей Мяо тотему дракона.

Изображение дракона национальности Мяо отличается от такового у национальности Хань. У изображения дракона Мяо нет острых когтей и зубов, а имеется красивая и дружелюбная форма. Батик Хуанпина Мяо со строгой композицией и небольшой площадью выглядит аккуратно, тонко и нежно. Узор перемежается со стилизованными изображениями животных, растений и геометрическими узорами.

В дополнение к одежде люди также используют его на школьных сумках, наволочках, на ткани для чехлов и корзин, а также на полотенцах для рук. Для батика Аньшуня Мяо используются геометрические фигуры, и батик прекрасно изготовлен. Во время жертвоприношения представители народности Мяо из Жунцзяна должны нарисовать десять флагов цветным воском и разместить их перед группой людей.

В народности Мяо также используются ткани из батика для изготовления погребальной одежды, узоры на которых, в основном, являются древними узорами медных барабанов.

Являясь одним из самых древних орнаментов и наиболее широко используемым узором, крестовый орнамент образует основу формы узоров народности Мяо. Геометрические узоры, как узор «свастика» 卍, восьмиугольный звездный узор и другие узоры развились из крестового орнамента.

Хань также имеют аналогичный традиционный процесс печати, который называется синей печатной тканью, также известной как «цветочная ткань индиго», напечатанной и окрашенной красителем индиго. Это продолжение «лекарственной пластырной ткани» династии Сун. До распространения ткани для машинной печати синяя

печатная ткань была основным материалом для городских и сельских районов в стране. Среди них более распространена сучжоуская синяя цветочная ткань. Процесс производства ткани с синей печатью имеет два вида: на основе трафаретов (с нанесением резерва из соевой муки и известкового порошка) и ксилографии. Ткань, с нанесенной соевой пастой в местах, где должен оставаться белый цвет, погружают в чан с индиго для окрашивания, затем соскребают этот состав, чтобы получить сине-белую ткань с цветочным орнаментом.

Крестообразный орнамент относится к категории геометрических узоров. Народность Мяо использует эту простую базовую структуру для создания постоянно меняющихся узоров. На всех зонах, как четыре стороны, четыре угла, четыре промежутка между четырьмя сторонами и центральная точка креста можно создать. Под влиянием технологии текстиля и производственного процесса крестовый орнамент стал наиболее распространенным типом узора на костюме Мяо.

Ткани костюмов Мяо изготавливаются из самотканого хлопкового полотна с переплетением основы и утка, ремесла включают вышивку, батик, аппликацию, вышивку замков и т. д.

Крестовый орнамент широко используется на костюмах Мяо в связи с тем, что его легко модифицировать и добавлять на ним. В качестве основного или второстепенного узора он появляется на планке, нижнем крае, задней части, манжетах, брюках, подоле юбки и других частях одежды. Декоративные композиции, создаваемые крестовыми узорами, отличается цельность, четкостью структуры, выразительностью.

У ханьцев есть похожий метод вышивки крестиком. Название — «вышивка крестиком». Вышивка крестиком широко известна в китайском фольклоре как «сбор цветов» или «сбор вышивки». Вышивка крестиком распространилась из Китая в Италию через Турцию в 14 веке нашей эры, а затем распространилась по всей Европе. Самая ранняя вышивка крестиком – это использование шелковой нити, нарисованной из кокона, на ткани вышивки меха животных, эта вышивка крестиком во многих странах используется людьми для украшения одежды и мебели, ведь культура каждой страны не одинакова, со временем сформировался свой стиль, нити вышивки, цвет ткани, материал, уникальны.

Основные формы и методы моделирования крестового орнамента

Встречаются разнообразные варианты крестового орнамента Мяо. Однако, все они подчиняются определенным правилам.

В ходе исследования обнаружено, что перекрестные узоры меняются на основе нескольких основных форм, используемых очень часто и включающих одиннадцать основных типов. Эти узоры можно раз-



делить на два типа: форму «креста» и форму «X», которая наклонена под углом 45 градусов.

Основываясь на этих основных формах, через заполнение и изменение формируются красивые крестообразные узоры. Овладение основными типами поможет лучше понять структуру крестового орнамента, а также облегчить идентификацию крестового орнамента на одежде.

Дополнительные узоры, как правило, относительно просты, и их слишком много типов. Дополнительные узоры прикрепляются к основной структуре, чтобы заполнить или обогатить основную крестообразную структуру. По неполной статистике появились следующие узоры. Дополнительные узоры продолжают появляться вокруг основной формы, делая структуру крестообразного узора более полной и разнообразной.

Методы моделирования крестового орнамента

Метод расширения основан на основной форме креста с постепенным добавлением дополнительных рисунков к внешнему слою. Рисунки костюмов Мяо требуют изменений, таким образом, дополнительные рисунки каждого слоя проявляются разными. Этот способ расширения наружу слой за слоем от центра может изменить узор от точек к поверхности, с маленького на крупный, затем можно украсить любую часть одежды этими узорами (рис. 3).

В творческом процессе мастерицы Мяо могут постоянно менять содержание украшения следуя своему воображению. Крестообразная структура является растущей формой. Таким образом, она удобна в качестве матричного рисунка для заполнения поверхности. Узор «свастика» является одним хорошо известным узором, основанным на простейшем перекрестном узоре.

Узор «卍» или «卐» сформирована с помощи добавления короткой линии по часовой стрелке или против часовой стрелки к каждой вершине крестового узора. По историческим материалам можно узнать, что крестовый узор был обнаружен раньше, чем узор свастики.

Метод наполнения состоит в том, чтобы сначала построить базовую форму крестового узора, а затем добавить содержимое к основной форме. Этот метод был обнаружен на незаконченных частях вышивки. Многие мастерские изготовления костюмов Мяо остались незаконченными. Существует два версии об этом среди местных жителей.

Первая версия — это «загробная жизнь», то есть оставшиеся части существуют для того, чтобы дать себе знать, как вышивать в этой жизни в своей следующей жизни. По другой версии, если человек закончит вышивать, глаза будут слепыми. Независимо от никакой причины, привычка покидать производственный процесс позволяет будущим поколениям увидеть мастерство вышивальщиц Мяо, а также позволяет нам открыть для себя процесс крестового орнамента Мяо.

Метод вычитания заключается в том, чтобы вычесть часть основной формы крестового узора для формирования нового узора. В костюмах Мяо для этого метода часто уменьшается основная форма креста от среднего уровня наполовину, то есть только верхняя или нижняя половина креста вышивается для образования треугольного структурного рисунка.

Такой узор можно использовать как узор заполнения, и он идеально подходит для заполнения треугольной структуры. В истории есть также хорошо известный узор — восьмиугольный узор звезды, полученный этим методом. Восьмиугольный узор звезды получается путем удаления треугольника из каждого из четырех углов толстого крестового узора.

Основная форма остается крестом. Крестовый орнамент, полученный вычитанием, нелегко распознать. Однако если человек знает основную форму крестового узора, то такой орнамент нетрудно найти.

Список литературы:

1. Чжоу Итао. Вышивка Мяо в культурных изменениях. — Ухань: Издательская группа Хубэй Чанцзян. Народное издательство Хубэй, 2011. С. 88–113. (周乙陶. 文化变迁中的苗绣. 武汉：湖北长江出版集团 湖北人民出版社，**2011.**第**88–113**页).

2. Чжун Маолань, Фань Синь, Фан Пу. Костюмы и вышивка нации Цян. — Пекин: Китайское текстильное издательство. 2012. С. 84–116. (钟茂兰 范欣 范朴. 羌族服饰与羌族刺绣. 北京：中国纺织出版社，**2012**. 第**84–116**页).

3. Чжун Тао. Мяо Сю и Мяо Цзинь. — Гуйян: Народное издательство Гуйчжоу. 2010. С. 78-86. (钟涛. 苗绣苗锦. 贵阳：贵州民族出版社，**2010.**第**78–86**页).

4. Чжунго да бай ка цюаньшу (Энникл опедия китайской археологии). — Пекин: Шанхай, 1986–1988.

5. Чэнь Цзаньминь. Историческая книга о вышивке для всего тела — интерпретация и применение вышивки Руюань Яо. — Гуанчжоу: Народное издательство Гуандун. 2013. С. 77–84. (陈赞民. 穿在身上的史书—乳源瑶绣解读与应用. 广州：广东人民出版社，**2013.**第**77–84**页).

6. Чэн Цзя. Художественное обозрение и исследование виргинского волокна Гуйчжоу. — Гуйян: Издательство образования Гуйчжоу. 2013. С. 89–104. (程嘉. 贵州原生态纤维艺术审查与传承研究. 贵阳：贵州教育出版社，**2013.** 第**89–104**页).

7. Чэнь Юйвэнь. Вышивка нации Чжуан. — Наньнин: Народное издательство Гуанси, 2017. Страницы 301–315. (陈钰文. 壮族刺绣. 南宁：广西人民出版社，**2017.**第**301–315**页).

8. Шефер Э. Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан Пер. с англ. — М., 1981.
9. Ши Хуэй. Учебник волокна. — Ханчжоу: Издательство Китайской академии искусства. 2019. С. 29–44. (施慧. 纤维读本. 杭州：中国美术学院出版社，2019. 第29–44页).
10. Ши Хуэй. Учебник волокна. Ханчжоу: Издательство Китайской академии искусства. 2019. С. 79–87.) (施慧. 纤维艺术文集. 杭州：中国美术学院出版社，2019. 第79–87页).
11. Этика и ритуал в средневековом Китае. — М., 1988.
12. Юй Цзя. Картина вышивки — исследование традиционной вышивки на юге реки Янцзы в Китае. — Ханчжоу: 2018. С. 188–197. (许嘉. 绣画—中国江南传统刺绣研究. 杭州：2018.第188–197页).
13. Ян Вэньбинь. Батика в Гуйчжоу. — Сучжоу: Издательство Университета Сучжоу. 2009. С. 554–557. (杨文斌，贵州蜡染【M】. 苏州，苏州大学出版社。2009第554–557页).
14. Ян Чжэнвэнь. Культура костюма Мяо. — Гуйчжоу: Национальное издательство Гуйчжоу. 06.1998. С. 359. (杨正文，苗族服饰文化【M】.，贵州，贵州民族出版社1998、6第359页).
15. Ян Чжэнвэнь. Исследование костюма и техника изготовления нации Мяо. — Народное издательство Сычуань. 2003. С. 42–51. (杨正文，苗族服饰及制作技艺考察【M】四川人民出版社2003.第42–51页).

苗族和汉族传统装饰之间的相互影响

卢圳
莫斯科工艺美术大学博士研究生

摘要：
我们通过苗族刺绣与蜡染等传统装饰艺术，分析它们的制作技艺与文化内涵，从而探讨苗族和汉族传统装饰之间的相互影响。重点探讨蜡染、龙纹样与十字纹样。

关键词：
苗族；汉族；传统装饰；相互影响

苗族和汉族一样古老，迁徙历史是我们研究中国历史的重要参考资料。在中国的五十五个少数民族中，苗族人口相对较多，与汉族的亲缘关系也相对接近。苗族文化可以看作是汉族文化的一个相关例子。苗族和汉族之间的关系与盎格鲁人和撒克逊人之间的关系一样密切。

汉文化是中国文化中的一种主观文化，中国历史书大多从汉族的角度记载历史。而中国其他民族的历史主要依靠神话史诗、图腾符号等记载。不可否认，中国少数民族文化在历史研究中早已被失语症所困扰。苗族文化的独特之处在于，其服装和其他纺织品图案带有许多文化符号。这些符号及其独特的形式具有很高的审美和文化研究价值，也反映了原始氏族的社会观念、妇女的观点、移民历史、价值观、巫术文化和其他民族文化的影响。

中国有句谚语说：“历史是一面镜子。”同样，苗族文化也是一面镜子，可以反映其他民族的形象。苗族纺织艺术也是一面镜子，可以在视觉上反映苗族文化。

苗族是中国人口最多的少数民族之一，是汉族的重要兄弟民族，也是古代中国重要的民族分支。也就是说，苗族人是中原古代中华民族的重要分支。一些苗族民间符号与汉族人相似，让学者们得以一瞥古代中国文明的起源。

龙的形象经常出现在苗族服装和其他传统图案中。龙的形象在贵州省东南部地区和中国西部其他地区很受欢迎，这种形象在贵州最具特色，没有既定的龙格式。龙的形象总是最有想象力和创造力的。

研究苗龙文化多年的贵州学者钟涛认为，苗族和汉族龙的形象与中国古代龙有着共同的根源，但是，它们沿着自己的轨迹进化而来。

苗族的龙形象反映了苗族人深厚的历史文化传统，以及苗族人自身的特殊价值观，使人们有可能了解苗族人独特的审美意识和他们合格的表演技巧。

对于蜡染来说，苗族人中对植物的描绘很多，与汉族的描绘有很大的不同。苗族的植物图案与汉族不同，源自牡丹、莲花、桃子、石榴等，象征着财富和好感。更常见的是通常在田间生长的花卉和植物，如蕨类植物，李子，桃子，杏子，棉花等。

有些已经演变并改进为几何线。这些植物主题在少数民族妇女的工作中随处可见。他们从植物中获取美，并利用他们的想象力，在蜡染中描绘出活力和山地乐趣的画面。比如全世界都没有丹寨苗这种巴栅和五颜六色的梨形图案。根据传说，苗族的祖先在迁徙期间在梨洞的所在地，梨子盛开。祖先在漫长的迁徙中耗尽了他们的体力，他们几乎被快速的生命所耽误。突然，他们看到梨在山上绽放。他们觉得世界是那么的美好，从而坚定了对生活的信心。因此，梨花给苗族留下了深邃的美。另一个传说说，在从中原到西南的古代迁徙过程中，为了记住徒步旅行的困难，妇女们沿途在衣服上画了花草，后来被保存为传统绘画。

还有一个传说，穿着梨花图案的蜡染衣服的孩子可以安全健康地成长，梨图案也是苗族孩子的一个很好的画。根据传说，蕨类植物治愈了苗族妇女的疾病，因此蕨类植物成为蜡染上的一个画。

苗族人的服装和首饰的种类分为优雅和普通。

苗族人的服装和首饰的主要成分是由刺绣，编织，蜡染，闪亮的织物（梁埠）和银饰品形成的。这件作品只是纺织艺术，而不是银饰品。苗族人的服装和首饰都是由普通女性制作的。她们在装饰艺术上的成就也主要体现在女装上。苗族人的传统男装已经不复存在，变成了和汉族男装一样的，这是世界范围内的普遍趋势。男装风格越来越趋同，而传统的装饰服饰艺术大多体现在女装上。苗族女人做刺绣的时候，不是直接绣在衣服上，而是先在方形布料上，再衣服里。这一过程体现了苗族人的模块化思维。这种方形面料被称为刺绣片材 – 绣片。

服装制造过程中的风格在不同地区是不同的。例如，在台江县，刺绣是服装的主要部分，而在丹寨县和黄屏县，蜡染是一个重要元素。

苗族蜡染。苗族的蜡染有着悠久的历史。汉代历史教科书在西南地区发现了蜡染和刺绣的记录，表明至少在汉代，西南少数民族已经掌握了染色、织布和刺绣的技能。

在苗族人中，有两种关于蜡染起源的传说。一个传说说，苗族的祖先蚩尤与黄帝（汉族的祖先）作战，被捕并被判处死刑。于是，出现了一种装饰方法：枫木砂浆作为抗染料。“枫树溶液象征着池玉的血液。另一个传说说，苗族的蜡染来自铜鼓上的图案。做法是将织物放在一个铜桶上，将三分之一的织物用蜡烛，然后通过铜桶上的油漆图案转移到织物上。这种方法有点像雕刻。后来，他们使用了一种新的方法：将青铜鼓的图案切在木板上，然后将木板放在白布上，将蜡倒入镂空图案中。此方法类似于织物上的打印方法。

后来，蜡染用铜制成的蜡刀，用熔融的蜡液润湿，直接涂在织物上。这种方法将蜡染从复制改为创作，充分利用了蜡染工具本身，反映了蜡染材料的美感。因此，这种生产方法至今仍在使用。蜡染是一幅概念画。苗族妇女用蜡笔画

蜡染时，不使用尺子和指南针，但是，当添加时，得到的对称线条和正方形图形非常相似。彩绘的花朵，鸟类和蠕虫看起来充满活力和明亮。绘制图案后，将蜡染放入罐中着色并在水中煮沸。蜡融化后，会出现白色图案。

在苗族的蜡染中，最具代表性的是贵州荣江苗族丹寨、黄屏、安顺业的蜡染。丹寨苗的蜡染风格简单、粗犷、轻松。图案往往是动物和植物的转变，主要涉及抽象和具象的转化的花朵，鸟类和蠕虫。

除了用于服装外，丹寨蜡染还用于制造被子，地毯，床头柜，袋子等，还用于民间节日的服装。

当丹寨的苗族人崇拜他们的祖先时，他们穿着一种特殊的白衣，称为“祖先祭祀服”。在每13年举行的祖先祭祀节，即古藏节上，有必要重新制作几面装饰有蜡染图案的长旗，主要是龙图案，这显示了苗族人对龙的崇拜。苗族的龙的形象与汉族的龙的形象不同。苗龙的形象没有锋利的爪子和牙齿，但有一个美丽而友好的形状。黄屏的蜡染苗具有严格的构图和小面积，看起来整洁，精致，温柔。该图案穿插着高度编程的动物，植物和几何图案的图像。

除了衣服，人们还将其用于书包，枕套，被子和篮子的织物以及手巾上。几何形状用于安顺苗的蜡染，蜡染制作精美。祭祀期间，榕江的苗族人必须用彩蜡画出十面旗帜，并将它们放在一群人面前。

许多苗族人也用蜡染面料制作丧葬服装，其图案大多是阿美铜桶的古老图案。

汉族也有类似的传统印花工艺，它叫做蓝印花布，也称“靛蓝花布”，以靛蓝染料印染而成。它是宋代“药斑布”的沿续。在机印花布未普及之前，蓝印花布是全国城乡主要被服用料。其中，苏州蓝花布较为代表性。蓝印花布制作工艺有漏版刮浆和木版捺印两种。漏版刮浆的蓝印花布即古代的药斑布、浇花布和刮印花。其印染工艺主要是油纸镂花版，在布上刮以豆粉合石灰的防染浆，然后浸入靛蓝缸内染色，染后刮去灰浆即成蓝地白花布。作为最古老的装饰品之一和最广泛使用的图案，十字架装饰品构成了苗族图案形状的基础。几何图案，如“卍字”卍图案，八角形星形图案和其他图案从十字装饰演变而来。

十字形装饰品属于几何图案的范畴。苗族人用这种简单的基本结构来创造不断变化的模式。在所有区域上，如四边，四个角，四边和十字架的中心点之间的四个空间都可以创建。受纺织技术和制造工艺的影响，交叉装饰成为苗族服装上最常见的图案类型。

苗族服饰面料采用自织棉布制成，基部和纬线编织，工艺品包括刺绣，蜡染，贴花，锁绣等。

十字饰广泛用于苗族服装，因为它很容易修改和添加。作为主要或次要图案，它出现在酒吧，下边缘，背部，袖口，裤子，裙子的下摆和服装的其他部分。十字图案营造的装饰效果完整而不笨重，整齐绷紧，其造型和装饰的方法值得深入研究。汉族也有类似的十字绣法。名字叫做“十字绣”。十字绣在中国民间俗称为“挑花”或“挑补绣”。十字绣于公元14世纪从中国经由土耳其传到意大利，然后在欧洲传播开来。最早的十字绣是用从蚕茧中抽出的蚕丝线在动物毛皮的织物上刺绣，这种十字绣在许多国家被人们用来装饰衣服和家具，由于各国的文化不尽相同，随着时间的推移，都形成了各自的风格，绣线、面料的颜色、材质，都别具匠心。

1. 基本形式

改变苗族的十字饰是多种多样的，其实是有规则的。

研究发现，交叉图案根据非常频繁使用的几种基本形状而变化，包括十一种主要类型。这些图案可以分为两种类型：“十字”形和“X”形，以45度角倾斜。

基于这些基本形状，通过填充和修改形成美丽的十字形图案。掌握基本类型将有助于更好地了解交叉装饰的结构，以及便于识别服装上的交叉装饰。

2. 其他模式

其他模式往往相对简单，并且它们有太多的类型。其他图案附着在主结构上，以填充或丰富主十字形结构。根据不完全统计，出现了以下模式。其他图案继续出现在主要形状周围，使十字形图案的结构更加完整和多样。

交叉装饰的建模方法

扩展方法。

1、扩展方法是以十字架的基本形状为基础，在外层逐渐添加附加图案。苗族服装的图案需要改变，因此每层的额外图案表现不同。这种从中心向外延伸一层又一层的方法可以改变图案从点到面，从小到大，然后你可以用这些图案装饰衣服的任何部分。

在阶段性的创作过程中，苗族妇女可以根据自己的想象和愿望不断地改变装饰的内容。十字形结构是一种向外发散的形式，因此非常方便地用作矩阵图，以增加向外的含量。“斯瓦斯蒂卡”图案是一种众所周知的图案，基于最简单的交叉图案。

“卍”或“卐”图案是通过在十字图案的每个顶点上顺时针或逆时针添加一条短线形成的。从史料上可以得知，十字架图案是在纳粹党徽图案之前发现的。

2、填充方法

填充方法是先构建十字图案的基本形状，然后将内容添加到基本形状中。这种方法是在刺绣的未完成部分上发现的。许多制作苗族服装的作坊还没有完工。当地人对此有两种说法。

第一个版本是“来世”，也就是说，剩下的部分存在是为了让自己在下辈子懂得如何刺绣；另一种说法是，如果一个人完成了刺绣，眼睛就会失明。不管是什么原因，离开生产过程的习惯让后人看到了苗族妇女的技艺，也让我们发现了苗族十字装饰的过程。

3. 减法

减法的方法是减去十字花纹主体形状的一部分，形成新的花纹。在苗族服饰中，对于这种方法，十字架的基本形状往往从中层减少到一半，即只有十字架的上半部或下半部被刺绣形成三角形结构图案。

这种图案可以作为填充图案，非常适合填充三角形结构。历史上还有一个众所周知的图案—用这种方法获得的恒星八角形图案。恒星的八角形图案是通过从厚十字图案的四个角中的每一个角移除一个三角形来获得的。基本形状仍然是十字架。通过减法得到的十字饰不易辨认.然而，如果一个人知道十字架图案的基本形式，那么这样的装饰就不难找到了。

1. Чжоу Итао. Вышивка Мяо в культурных изменениях. Ухань: Издательская группа Хубэй Чанцзян. Народное издательство Хубэй, 2011. С. 88–113.（周乙陶. 文化变迁中的苗绣. 武汉：湖北长江出版集团 湖北人民出版社，2011. 第88－113页）.
2. Чжун Маолань, Фань Синь, Фан Пу. Костюмы и вышивка нации Цян. Пекин: Китайское текстильное издательство. 2012. С. 84–116.（钟茂兰 范欣范朴. 羌族服饰与羌族刺绣. 北京：中国纺织出版社，2012. 第84－116页）.
3. Чжун Тао. Мяо Сю и Мяо Цзинь. Гуйян: Народное издательство Гуйчжоу. 2010. С. 78–86.（钟涛. 苗绣苗锦. 贵阳：贵州民族出版社，2010. 第78－86页）.
4. Чжунго да бай ка цюаньшу (Энциклопедия китайской археологии). Пекин: Шанхай, 1986–1988.
5. Чэнь Цзаньминь. Историческая книга о вышивке для всего тела — интерпретация и применение вышивки Руюань Яо. Гуанчжоу: Народное издательство Гуандун. 2013. С. 77–84.（陈赞民. 穿在身上的史书—乳源瑶绣解读与应用. 广州：广东人民出版社，2013. 第77－84页）.
6. Чэн Цзя. Художественное обозрение и исследование виргинского волокна Гуйчжоу. Гуйян: Издательство образования Гуйчжоу. 2013. С. 89-104.（程嘉. 贵州原生态纤维艺术审查与传承研究. 贵阳：贵州教育出版社，2013. 第89－104页）.
7. Чэнь Юйвэнь. Вышивка нации Чжуан. Наньнин: Народное издательство Гуанси, 2017. Страницы 301–315.（陈钰文. 壮族刺绣. 南宁：广西人民出版社，2017. 第301－315页）.
8. Шефер Э. Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан. Пер. с англ. М., 1981.
9. Ши Хуэй. Учебник волокна. Ханчжоу: Издательство Китайской академии искусства. 2019. С. 29–44.（施慧. 纤维读本. 杭州：中国美术学院出版社，2019. 第29－44页）.
10. Ши Хуэй. Учебник волокна. Ханчжоу: Издательство Китайской академии искусства. 2019. С. 79–87.)（施慧. 纤维艺术文集. 杭州：中国美术学院出版社，2019. 第79-87页）.
11. Этика и ритуал в средневековом Китае. М., 1988.
12. Юй Цзя. Картина вышивки — исследование традиционной вышивки на юге реки Янцзы в Китае. Ханчжоу: 2018. С. 188–197.（许嘉. 绣画—中国江南传统刺绣研究. 杭州：2018. 第188－197页）.
13. Ян Вэньбинь. Батика в Гуйчжоу. Сучжоу: Издательство Университета Сучжоу. 2009. С. 554–557.（杨文斌，贵州蜡染【M】. 苏州，苏州大学出版社。2009第554－557页）.
14. Ян Чжэнвэнь. Культура костюма Мяо. Гуйчжоу: Национальное издательство Гуйчжоу. 06.1998. С.359.（杨正文，苗族服饰文化【M】.，贵州，贵州民族出版社1998、6第359页）.
15. Ян Чжэнвэнь. Исследование костюма и техника изготовления нации Мяо. Народное издательство Сычуань. 2003. С. 42–51.（杨正文，苗族服饰及制作技艺考察【M】四川人民出版社2003. 第42－51页）.

ЯНЬ ВЭНЬЮЙ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

YAN WENYU
Postgraduate student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

ВЫШИВКА ШУ В ТРАДИЦИОННОМ КИТАЙСКОМ КОСТЮМЕ

SHU EMBROIDERY IN A TRADITIONAL CHINESE COSTUME

В статье поэтапно рассмотрены главные особенности мужского и женского костюма в контексте развития китайской культуры. Изменения, происходящие в Китае на протяжении веков, отразились не только на облике костюма, но и значительно повлияли на принципы его декоративного решения. Одним из способов украшения костюма, как женского, так и мужского, стала вышивка. Ее техника, колорит, орнаментальные мотивы подчеркивают особенности костюма разных эпох и представляют большой интерес для изучения.
Ключевые слова: вышивка Шу, китайский костюм, Хань, традиционная одежда, шелк.

The article considers in stages the main features of men's and women's costumes in the context of the development of Chinese culture. The changes that have taken place in China over the centuries have affected not only the appearance of the costume, but also significantly influenced the principles of its decorative design. One of the ways to decorate a costume, both for women and for men, was embroidery. Her technique, coloring, ornamental motifs emphasize the features of the costume of different eras and are of great interest for study.
Keywords: Shu embroidery, Chinese costume, Han, traditional clothing, silk.



Рис. 1. Костюм периода Чжоу (1046–256 гг. до н. э.)

Как кристаллизация человеческого общественного труда и мудрости, вышивка Шу концентрирует богатую историческую культуру и национальные эстетические чувства. Это представитель изысканных китайских ремесел. Сочетание одежды и вышивки Шу не только отражает исторические изменения, но и свидетельствует о характере развития китайской цивилизации на разных этапах ее существования.

Источники относят происхождение вышивки Шу к 4000–3000 до н. э. В первобытном обществе люди уже знали, как украсить себя орнаментом, и начали рисовать красками на своем теле. Позже рисунки стали наносить краской на одежду, а затем их превратили в вышивку на ткани. Целью примитивной вышивки было украшение одежды, отражение статуса человека в обществе и просьба защиты у сил природы. Например, одежда сочеталась с шестью главными узорами (солнце, луна, звезды, горы, драконы и насекомые). В то время эти узоры были полны благоговения и уважения к явлениям природы и всегда насыщены глубокой символикой.

При династиях Шан (1600–1046 гг. до н. э.) и Чжоу (1046–256 гг. до н. э.) появилось разделение на верхнюю и нижнюю одежду. Согласно находкам династии Чжоу, уже тогда сложились те простые и ясные формы верхней и нижней одежды, которые заложили основу для китайского костюма последующих эпох (ил. 1). Верхней одеждой для мужчин был халат с запахом слева направо. Широкие рукава халата завершались манжетами. Форма халата с широкими рукавами сохранялась в одежде вплоть до династии Цинь. Женщины в качестве верхней одежды могли носить короткую куртку. Воротник, рукава, лацкан и подол одежды украшались орнаментом. Одежда не имела пуговиц и подвязывалась поясом вокруг талии. Интересно, что нижней одеждой были длинные юбки, а не брюки, как кажется, на первый взгляд.

Во времена династии Чжоу (1046–256 гг. до н. э.) одежда становится показателем социального статуса и уже различается по ширине рукава, длине юбки и характеру украшений. В отличие от мужского женский костюм характеризуется более нарядным декором и многоцветностью. Силуэт одежды династии Чжоу немного свободнее, чем при династии Шан. На талии завязывался пояс, который увешивал-

ся нефритовыми украшениями. В то время существовало два вида поясов: один так называемый «большой пояс» был сделан из шелковой ткани. Другой, более узкий пояс, изготавливался из кожи.

Цветовая гамма тканей этого периода в основном теплая — преимущественно желтый и красный в сочетании с коричневым цветом. Реже использовались холодные оттенки — синий и зеленый. Красный и желтый цвета, полученные из киновари и желтого камня, более яркие, чем другие, обладают сильной проникающей способностью, поэтому они оставались неизменными в течение длительного времени. Благодаря использованию современных технических средств, установлено, что, в династиях Шан и Чжоу ткани сначала окрашивались в красный и желтый цвета, образуя фон, а затем уже на готовую ткань наносился рисунок кистью. Материалами для одежды династии Шан были в основном кожа, шелк и конопля. Благодаря прогрессу текстильных технологий появились шелковая и льняная ткани. Люди династии Шан умели ткать чрезвычайно тонкий шелк, их одежда имела насыщенный цвет.

В результате археологических исследований было обнаружено, что фрагменты вышивки в форме ромба, найденные в этот период, характеризуются тонкими и мягкими разноцветными линиями. Техникой декорирования ткани, очевидно, являлась плоская вышивка. Орнамент вышивки династий Шан и Чжоу имеет устойчивые мотивы, а расположение мотивов узора демонстрируют очевидное чувство порядка, которое подчеркивает иерархическую структуру китайского общества того времени.

В период Воюющих государств (326–298 гг. до н. э.) произошли очевидные изменения в одежде. Самым важным новшеством было появление и популярность одежды Ху (Хуфу). Понятие Ху подразумевает одежду северных кочевников, которые носили короткие куртки и брюки, что облегчало для них верховую езду. В древние времена брюки больше напоминали юбку, так как разделялись на штанины только внизу, а верхние концы были соединены вместе и обвязаны вокруг талии поясом. Поэтому название «брюки» условно. Когда надевалась короткая одежда, брюки нужно было подвязывать тканью так, как это делают японские борцы сумо. Теперь под влиянием одежды кочевников у штанов появляется шаговый шов.

Во времена династий Цинь и Хань (221 г. до н. э. – 220 г. н. э.) костюм становится богаче, чем в предшествующий период. Мужская и женская одежда следовала идее многослойности; верхняя и нижняя одежда по-прежнему не сшиты и по ширине. Одежда династии Хань в основном включает в себя халат, нижнюю одежду и юбки. Именно

от династии Хань ведет свое начало традиционный китайский костюм Хань (Ханьфу) [1].

Женщины династии Хань носили платья и халаты, состоящие из двух частей. Существовало множество фасонов юбок [2]. Ткацкая промышленность была очень развита, поэтому богатые люди могли носить красивую одежду из шелка и атласа.

Технология вышивки при династиях Цинь и Хань была достаточно разнообразна. Источники сообщают, что существовало несколько основных технических видов вышивки. Например, в «реликвии бамбуковых листков» из гробницы Хань № 1 в Мавандуй были записаны три названия вышивки: вышивка Синьци, вышивка Чэнъюнь и вышивка Чаншоу [3].

Династии Вэй, Цзинь, Южная и Северная династии (220–589 гг.) были периодом великих перемен в древней истории одежды Китая. Поскольку большое количество людей Ху переместились на Центральные равнины, то и одежда Ху вошла в моду в то время. Это важное изменение в одежде способствовало тому, что элементы нового костюма Ху были в значительной степени интегрированы в костюм народа Хань.

Вместе с тем для высшей знати прежняя система одежды времен династий Цинь и Хань продолжала свое неизменное существование и способствовала дальнейшему развитию китайской культуры одежды.

Кроме того, в период Северных и Южных династий (420–580 гг.) стало популярным буддийское верование, и потому ткачество и вышивка технологии естественным образом ориентируется на создание культовой одежды. Тесьма и вышивка остаются привычным способом украшения костюма. В работе впервые проявляется интеграция с изобразительным искусством и религией. В то же время традиционные узоры в виде животных, облачной ленты, волны и другие высокодинамичные рисунки вышивки обладают более сильным декоративным эффектом и художественным мастерством.

Костюм и вышивка династий Суй и Тан (581–907 гг.)

После долгосрочной национальной интеграции и экономического процветания костюм становится более богатым и великолепным. Мужчины носили длинные халаты с перекрестными или круглыми воротниками. Женщины надевали одежду с низким воротом и накидывали на плечи широкий кусок шелка, прикрывая одежду с короткими рукавами поверх рубашки. Интересно, что ширина рукава женской одежды часто превышает метр. Это аристократическое платье эпохи средней и поздней династии Тан. Его обычно надевают в особенно важных случаях и церемониях, например на свадьбу.

При династиях Суй и Тан появились новые техники вышивания. Если до этого доминировали тамбурные стежки, то в эпоху Тан начинает преобладать шитье гладью. В это время был расширен ассортимент вышивальных материалов — например, в работе активно использовались золотая и серебряная нити. Технический уровень вышивки значительно возрос.

Кроме того, в вышивку проникло религиозное искусство эпохи Тан. Выдающееся исполнение реалистичных статуй Будды, цветочных гирлянд и птиц сыграло важную роль в постепенном формировании ассортимента вышитых предметов первой необходимости, что станет важно в будущем.

Костюм и вышивка периодов Сун, Ляо, Ся, Цзинь и Юань (947–1368 гг.). В династии Сун выделяются три вида костюма: официальная одежда, повседневная одежда и одежда для пожилых людей. Мужской костюм династии Сун в целом соответствует стилю династии Тан. Особенность женского костюма династии Сун состоит в том, что длинная юбка дополняется короткой верхней одеждой с узкими рукавами.

Костюм монгольской династии Юань (1271–1368 гг.) напоминает костюм династии Чжоу. Верхняя одежда имеет длину ниже колена и завершается своеобразной плиссированной юбкой. Рукава верхней одежды длинные и узкие. Монгольские мужчины носили халаты и комбинезоны с узкими рукавами, но под влиянием костюма Хань их запахивали справа налево, в то время как женские халаты, как и раньше, слева направо. Народ Хань по-прежнему сохранял свою традиционную одежду.

Спрос на вышивку при монгольской династии значительно возрос. Продолжало совершенствоваться качество работы, активно развивались техники вышивки, появившиеся еще в эпоху Тан. Вышивка формирует реалистичный стиль, достигая особой изысканности в использовании глади. В работе применяются тончайшие шелковые нити. Короткие цветные стежки создают своеобразную переливчатую текстуру. Вышивка Шу этого периода была чрезвычайно изысканной.

Костюм и вышивка династий Мин и Цин (1368–1911 гг.)

Во времена династии Мин ведущим типом оставалась традиционная одежда Хань. Маньчжурская же династия Цин (1644–1911 гг.) привнесла значительные изменения в искусство костюма. Прежде всего, традиционные рубашки и юбки заменяются длинным цельным халатом. В начале династии Цин халат был просторным, имел складчатый подол, дополнялся узкими рукавами и круглым воротником.



Рис. 2. Костюм и вышивка династии Цин (1644–1911 гг.)

Позже подол халата стал более узким, что сделало силуэт почти прямолинейным, а рукава, наоборот, стали шире.

Мужская одежда династии Цин в основном включала халат или пальто, куртки, брюки. В это время появляется разновидность верхней одежды длиной чуть ниже талии с короткими рукавами, прикрывающими только локти. Эта укороченная куртка была удобна для верховой езды.

В начале династии Цин женщины продолжали носить юбки и рубашки, как и в эпоху Мин. Позже костюмы маньчжуров и ханьцев постепенно слились: одежда получает вид жилета длиной до колен (ил. 2). Во времена поздней династии Цин жилет получил изящное обрамление по пройме и краю, а спереди имелся декоративный ряд пуговиц. К концу эпохи Цин в моду вошли брюки, а юбки встречались все реже.

Во времена династии Цин одежда подданных императора имела строгую форму, а материал, цвет и характер вышивки определенно указывали на место человека в социальной иерархии. Например, женщины высшего класса могли носить одежду из шелка или атласа, в то время как для женщин более низких классов предназначался костюм из хлопка или шерсти. Привилегией правителя был костюм желтого цвета. Это цвет императорской одежды. Однако его могли надевать и чиновники (мандарины), если это было подарком императора.

Вышивка была важной составляющей маньчжурской одежды. Воротник, подол, разрезы одежды украшались вышитым узором. Как правило, изображали животных, цветы и облака, иероглифы. Особое внимание уделялось украшению женской одежды, края обрамлялись широкой орнаментальной лентой.

Отличительные особенности вышивки династий Мин и Цин особенно ярко демонстрирует традиционный костюм Хань (ил. 2). Среди узоров — композиции из цветов и птиц, узоры из животных, фигурных цветов и другие благоприятные узоры. Роскошная вышивка объединяет яркие оттенки цвета с преобладанием зеленого или синего (ил. 3). В работе эффектно подчеркивается тонкая градация тональных переходов. Всё это формирует особый стиль вышивки Шу, которая



Рис. 3. Костюм и вышивка династии Цин (1644–1911 гг.)

эффектно дополняет женский и мужской костюм.

Вышивка Шу продолжает развиваться и в настоящее время. Ее применение в одежде сейчас не так распространено, но она, безусловно, может удовлетворить потребности людей как в материальном отношении, так и в эстетике вкуса. Вышивка имеет сильное культурное воздействие и символическое значение. Помимо собственной ценности, это еще и эстетическое наслаждение. Применение вышивки Шу в одежде ярко демонстрирует традиционность китайской культуры.

Примечания:

1. Базовыми элементами китайского костюма, как мужского, так и женского, стали свободный халат или куртка, нижняя одежда и широкая лента-пояс.

2. Самой популярной среди них была «юбка Люйсянь».

3. В 1972–1974 годы в восточном пригороде Чанша были найдены три захоронения, относящиеся к временам раннего периода правления династии Западная Хань (206 г. до н. э. – 24 г. н. э.). Это место известно под названием Мавзолей Мавандуй. В этих гробницах были обнаружены более трех тысяч уникальных предметов, в том числе рулон тонкого шелка и бамбуковые пергаменты с текстами.

Список литературы:

1. Сунь Даньдань, Хао Шупин. Художественное исследование вышивки Шу. — Сычуань: Сычуаньский педагогический университет, 2019. （孙丹丹. 郝淑萍蜀绣艺术研究**[D].**四川师范大学**, 2019).**

2.Чжан Юнь. Исследование искусства трехцветной вышивки и костюма династии Цин. — Сучжоу: Университет Сучжоу, 2019. （张韵. 清代三蓝绣服饰艺术研究. 苏州大学**, 2019).**

3. У Нань, Ван Канцзянь, Чэнь Чжэн, Лю Карен, Цзэн Жун, Сюй Манлин, Чжу Лирон. Благожелательное значение узоров вышивки Шу // Прогресс текстильной науки и техники. — 2018. — № 12. — С. 51–53. （吴楠,王康建,陈政,刘才容,曾蓉,徐曼玲,朱利容. 蜀绣纹样的美好寓意**[J].** 纺织科技进展**. — 2018. — № 12. — С. 51–53).**

4. Цзэн Фэнцзе. Исследование персонализированного дизайна женской одежды на основе техник вышивки Шу. — Сычуань: Сычуаньский педагогический университет, 2019. （曾凤杰. 基于蜀绣技艺的定制女装设计探索**[D].** 四川师范大学**, 2019**）**.**

8. https://www.sidaixiucn.com/fushi_155225 Женская одежда династии Западная Хань (https://www.sidaixiucn.com/fushi_155225西汉女子服饰）

9. https://www.docin.com/p-967021529-f5.html Костюмы китайских династий (https://www.docin.com/p-967021529-f5.html中国历代服饰）

СУНЬ НА

Аспирант Школы искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета, Владивосток

Г.В. АЛЕКСЕЕВА

Доктор искусствоведения, профессор Дальневосточного федерального университета, г. Владивосток

SUN NA

Postgraduate student at the School of Arts and Humanities of the Far Eastern Federal University, Vladivostok

G.V. ALEKSEEVA

Doctor of Arts, professor of the Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian

ОБРАБОТКА ОДЕЖДЫ ИЗ РЫБЬЕЙ КОЖИ НА ТЕРРИТОРИЯХ КИТАЯ И РОССИИ ПО ТЕЧЕНИЮ РЕКИ АМУР

PROCESSING OF CLOTHES FROM FISH SKIN IN THE TERRITORIES OF CHINA AND RUSSIA ALONG THE AMUR RIVER

Автор обращаются к анализу художественных качеств изделий одежды из рыбьей кожи, созданных коренными народами на территориях Китая и России по течению реки Амур. Коренные малочисленные народы в России (нанайцы, удэге) известны как хэчжэ в Китае. С середины XIX века и освоения Россией Приморья, Приамурья в истории традиционной одежды из рыбьей кожи происходят изменения, заслуживающие научного внимания.

Ключевые слова: обработка одежды, рыбья кожа, изменение одежды.

The authors turn to the analysis of the artistic qualities of fish skin garments created by indigenous peoples in the territories of China and Russia along the Amur River. Indigenous small-numbered peoples in Russia (Nanais, Udege) are known as Hezhe in China. Since the middle of the 20th century, with Russia's development of Primorye, the Amur region, there have been changes in the history of traditional fish skin clothing that deserve scientific attention.
Keywords: clothing processing, fish skin, clothing change

Традиционная одежда является один из древних элементов наций, представляет собой неотъемлемую часть этнической культуры. Как отмечала известный ученый-этнограф Н.И. Гаген-Торн, «…Она (одежда), отражает представления данной группы… не в умозрительной или словесно-звуковой, но в конкретно-образной форме» [1, с. 122]. В традиционной одежде сочетались и передавались образ жизни народа, его накопленный опыт веками и его хозяйственно-бытовой уклад.

Цель работы — выявить общие черты обработки одежды из рыбьей кожи Хэчжэ в Китае и нанайцев в России, проследить процесс изменения культуры одежды начиная с середины XIX века.

В настоящее время основная часть нанайцев населяет Дальний Восток Российской Федерации, и в КНР их ареал расположен в треугольнике между устьем р. Сунгари (кит. Сунхуацзян), частью побережья р. Амур (кит. Хэйлунцзян) и средним течением р. Уссури. Раньше у них был общий предок, но с середины XIX века по историческим причинам они отделились и начали носить своё имя в странах.

Тип традиционной одежды и ее материалы изготовления зависят от природно-климатических условий. Земля, где живут представители народностей нанайцев, хэчжэ, богата рыбными ресурсами, для них основное и типичное занятие — это рыболовство, и распространенным традиционным материалом у нанайцев стала рыбья кожа, из которой шили как одежду, так и обувь. Рыбья кожа используется в основном для изготовления верхней одежды и одевается летом.

Процесс изготовления одежды был слишком длительным и трудоемким: от снятия кожи до изготовления нити и клея из рыбьей кожи и пошива изделия. Процессом изготовления одежды занимались женщины.

Записи научных трудов убеждают, что этот процесс у всех народов Нижнего Амура имел общие черты. Пойманную рыбу потрошили и в течение нескольких часов подсушивали на воздухе. С помощью специального костяного ножа согбо (согбоко) снимали шкуру и скоблили, удаляя остатки жира и мяса, а затем, избегая попадания прямых солнечных лучей, прикрепляли к стене амбара или фанзы, предварительно растянув. Через несколько дней высушенный материал складывали стопками, придавливая грузом для распрямления, и лишь

потом приступали к его обработке в специальном станке [2, с. 61; 3, с. 84]. Об этом станке Р.К. Маак пишет так: «Для выделки рыбьих кож употребляется очень простой снаряд, который называется хаирга и состоит из деревянного бруса с выемкой посередине, обстроганного с обеих концов наподобие рукояток. При выделке рыбью кожу плотно свертывают, кладут в выемку посередине снаряда, держат его левою рукою за рукоятку, а в правой имеют деревянный молоток (кунгку), набалдашник которого скруглен с обеих сторон, и бьют им по коже, чтобы очистить ее от чешуи и придать ей мягкость» [4, с. 218]. Похожие данные появились в монографии И.А. Лопатина: «Мялка имеет простое устройство: она состоит из тяпки (уксу) и станка (деле), который имеет в средней части углубление, куда кладется кожа, а по концам — выемки, куда работница кладет свои ноги, чтобы прижать станок. Вся работа на мялке состоит в том, что гольдячка ударяет тяпкою по коже, смятой в комок, и часто переворачивает её» [5, с. 61]. Со временем, чтобы увеличивать эффективность и снижать трудоемкости, люди Хэчжэ изобретали деревянной резак с зазубренным клинком, с помощью которого можно было выделать четыре-пять штук шкурки. Затем сухую шкурку скручивают в рулон и осторожно проминают ее в станке. Люди используют кукурузную муку, посыпая слои муки между каждыми двумя кожицами, чтобы впитать жир, удалить рыбный запах, а сила трения помогает удалить чешую. Чем дольше мнется шкура в станке, тем мягче она становится. Известно, что до мастера Ю Вэньфэн люди Хэчжэ не добавляли кукурузу в процесс мялки рыбьей шкуры, этот шаг был изобретен мастером Ю Вэньфэн.

Предки нанайцев уделяли внимание изготовлению одежды, применяя различные методы в зависимости от шкур разных пород рыб. Кожа кеты служила главным материалом для повседневной и рабочей одежды, причем кожа самок считалась наиболее мягкой. Из этого же материала шили наколенники, верхнюю часть обуви, различные хозяйственные предметы. Для праздничной одежды использовали шкурки сазана с характерной крупноячеистой фактурой, служившей дополнительным дизайнерским элементом. Материал из этой рыбы хорошо отбеливался на морозе и прекрасно окрашивался, благодаря чему изделия получались особенно красивыми. Толстая и прочная кожа сома, ленка, щуки шла на нижнюю часть обуви, рукавицы, тайменя и калуги — на трутницы, ножны, упряжь для собак, лыжные крепления [3, с. 90; 6, с. 28]. Подробное описание процесса дается в произведениях китайского исследователя: «Шкуры толстолобика, щуки, белый амури желтощёк и др. имеют мягкую текстуру и, как правило, являются основным материалом, используемым для изготовления одежды и брюк. Среди них толстолобик, щука и уссу-

рийская востробрюшка обладают тонкой кожей и высокой прочностью, а также являются хорошими материалами для изготовления нитей из рыбьей кожи. Чешуя у сазана крупная, а узор на коже рыб также естественные, четкие и красивые, поэтому их часто нарезают на различные узоры в качестве декоративных материалов для одежды и т. д.» [7, с. 90].

Благодаря женщинам-нанайцам искусство обработки рыбьей кожи достигло высшего мастерства. Они хорошо овладеют технологией тонирования и вышивки. Отлично зная особенности многих местных растений и владея способом вышивки, мастера изготавливали прочные красители, которые долгое время не теряли яркость — так появились чудесные орнаменты, которые вбирают в себя прекрасные желания и этническую мысль. Мастерицы своими золотыми руками создавали одежду, имеющую высокую технологическую и декоративную ценность. До сих пор и в России, и в Китае мастера выделывают рыбацкие шкуры точно так, как это делали их предшественницы столетия назад по традиционной древней технологии. Это чудесно и уникально.

В первой половине и до середины XIX века изделия из рыбьей кожи оставалась традиционной одеждой, ее покрой у двух наций ничем не отличается. Отличие заключалось в отделке: богатые могли обладать шелком и маньчжурским халатом.

Со второй половины XIX — в начале XX века с приездом русских в Амур материал и одежда русских вступили в регион нанайцев. В этот период использовались различные типы одежды, которые включали в себя повседневную одежду, как мужская соломенная шляпа ханцев и женский платок русских, ортодоксальные китайские шелковые халаты и российскую мужскую длинную одежду. В период до Октябрьской революции одежда из рыбьей кожи нанайцев считалась экзотической, она сохранилась лишь в музеях. Одежду в качестве подарков дарили знаменитым людям, например, в подарок принцу Пруссии в 1898 году. Одежда из рыбьей кожи простых людей Хэчжэ поддалась влиянию манчжурской одежды, постепенно в ней стала использоваться ткань. Так в одежде Хэчжэ и нанайцев появились изменения в отдельных традиционных элементах одежды.

В 1920–1960-х годы в социальной жизни России произошли изменения: традиционная одежда нанайцев почти во всех районах стала меняться. В этот исторический период материя и украшения пережили настоящую революцию. С появлением иностранных фабрик традиционные материалы и украшения, такие как рыбная кожа, раковины, рыбные кости и натуральные краски и т. д., постепенно выходили из употребления. С одной стороны, от того, что проводимая промышленная революция в СССР привела к сокращению

производственной деятельности в сфере добычи рыбы и недостатку естественного материала, необходимого для национальных костюмов, а с другой — изготовление из кожи требовало много времени и труда. Эти причины способствовали быстрой популярности иностранных тканей, в связи с чем некоторые традиционные одежды в повседневной жизни заменяются массовой одеждой фабричного производства. Произошло заимствование и отдельных деталей кроя и отделки. Инновационные процессы ускорились с установлением Советской власти и окончанием гражданской войны. В целом вытеснение традиционного костюма из повседневной производственной и праздничной жизни нанайцев завершилось к концу 1960-х годов [8, с. 137]. А люди Хэчжэ в Китае после Китайской Республики под влиянием культуры ханцев начали носить одежду из ткани, в покроях появились короткие фасоны.

С конца 1960-х годов до сегодняшнего дня одежда из рыбьей кожи уже не используется, когда-то незаменимая рыбья кожа уже стала экспонатом в музеях. В музеях России сохранилась богатая коллекция одежд из рыбьей кожи, намного больше, чем в музеях Китая, особенно интересна праздничная и свадебная одежда.

По сравнению с Хэчжэ покрой, материя, мастерство шитья и художественный стиль национальной одежды нанайцев более традиционны, их изготовление более тщательное и эстетически красивое. Колорит яркий и простой, и натуральный. Орнаменты многообразные и узоры изысканные, относительно независимые орнамента сочетаются в одежде разной формы, их национальное мастерство и эстетический вкус воплощают глубокий культурный смысл. У народа хэчжэ темп изменения одежды походит быстрее, чем у нанайцев, поскольку отсутствуют национальные особенности.

«В условиях нарастания межкультурных контактов, особенно в контексте глобализации, произведения декоративно-прикладного искусства становятся одним из важнейших компонентов, которые создаются для репрезентации и конструирования этнической принадлежности» [9, с. 229]. С 1991 года, с развитием активного сотрудничества между Россией и Китаем, на основе общего познания национальной традиционной культуры и заботы о среде обитания и будущем развитии народы хэчжэ и нанайцы начали общаться. Несмотря на периоды забвения, утраты актуальности, обработка рыбьей кожи сохранилась в жизни народов Хэчжэ и нанайцев, и это ремесло стало символом национальной идентичности.

В наше время в России и в Китае есть мастера, которые работают над восстановлением и развитием забытых технологий и уникальной эстетической культуры. В Китае Ю Вэньфэн известна в качестве носителя первой партии в списке национального нематериального

культурного наследия — навыков изготовления рыбьей кожи Хэчжэ, которая была рекомендована в мае 2007 года. Тогда было это семейное наследие, она училась у своей матери Ю Цуйюй (наследник третьего поколения), а также Лю Шэн. В 1996 году она обучалась традиционному мастерству обработки рыбьей кожи и навыкам шитья у своей тети Ю Цуйюй. В 2002 году Ю Вэньфэн создала головной убор из рыбьей кожи и серию миниатюрных шаманских обрядовых костюмов, при этом главным направлением ее творчества являются аппликации из резного орнамента на рыбьей коже. В России есть свои известные мастера, которые работают с рыбьей кожей по традиционным технологиям, это Бельды Лариса Ганзулиевна, Бельды Валентина Владимировна, Самар Юлия Дмитриевна, они являются членами Союза художников России. Эти мастера прекрасно сохранили традиционные технологические циклы обработки и стремятся развивать наследие культуры изделий из рыбьей кожи в рамках традиционности и современности.

Наследование одежды — чрезвычайно сложное социальное явление, которое тесно связано с развитием истории и культуры нации, воплощает коллективную мудрость и творчество нации. Этот миф, написанный на теле, есть искусство жизни, полностью проявляет трудолюбие и ум в гармонии с природой и выражает настойчивое стремление к красоте предков.

Список литературы:

1. К методике изучения одежды в этнографии СССР // Советская этнография. — 1933. — № 3–4. — С. 119–135.

2. Лопатин, И.А. Гольды Амурские, Уссурийские и Сунгарийские: опыт этнографического исследования / И. А. Лопатин. – Владивосток: [б. и.], 1922. — 371 с.

3. Глебова Е. Метаморфозы рыбьей кожи: Путь древнего ремесла народов Амура / Е. Глебова. – Хабаровск: Омега-Пресс, 2010. — 176 с.; ил.

4. Маак Р.К. Путешествие на Амур, совершенное по распоряжению Сибирского отдела Императорского Русского географического общества в 1855 году / Р.К. Маак. – Санкт-Петербург: Тип. Карла Вульфа, 1859. — 211 с.

5. Лопатин И.А. Гольды Амурские, Уссурийские и Сунгарийские: опыт этнографического исследования / И. А. Лопатин. – Владивосток: [б. и.], 1922. — 371 с.

6. Муллоянова О.Х. Мастера Приамурья: биобиблиогр. справ. (по материалам фондовых коллекций ХКМ им. Н.И. Гродекова) / О. Х. Муллоянова ; Хабар. краев. музей им. Н.И. Гродекова [гл. ред. Н.И. Рубан ; редкол. О.Х. Муллоянова (авт.-сост.) и др.]. — Хабаровск: ХКМ им. Н.И. Гродекова, 2010. — 181 с.

7.张敏杰。赫哲族鱼皮服饰研究**=Чжан Миньцзе. Исследование одежды из рыбьей кожи Хэчжэ // Национальные труды провинции Хэйлунцзян** 黑龙江民族丛刊**. — 1988. — № 4. — С. 89-91.**

8. Мельникова Т.В. Традиционная одежда нанайцев XIX–XX века / Т.В. Мельникова. – Хабаровск: Хабаровский краевой музей имени Н.И. Гродекова, 2005. — 240 с.

9. Булгакова Т.Д. Становление этнической идентичности в Сибири: роль традиций и современных институтов // Журнал Сибирского федерального университета. — 2015. — № 8. — С. 227–236.

С.А. ШЕННИКОВ
Студент кафедры дизайна и художественной обработки материалов Липецкого государственного технического университета

И. И. ОРЛОВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры дизайна и художественной обработки материалов Липецкого государственного технического университета

Е.Л. ЛАРСКИХ
Студентка кафедры дизайна и художественной обработки материалов Липецкого государственного технического университета

S.A. SHENNIKOV
Lipetsk state Technical University

I.I. ORLOV
Doctor of Arts, Professor of the Department of Design and Artistic Material Processing of the Lipetsk state Technical University

E.L. LARSKIKH
Student of the Department of Design and Artistic Material Processing of the Lipetsk state Technical University

ОТ РЕМЕСЛА — К ЮВЕЛИРНОМУ ДЕЛУ. ИЗ ИСТОРИОГРАФИИ РОССИЙСКОГО ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА

A BRIEF HISTORIOGRAPHY OF THE PROBLEM OF JEWELRY DESIGN OF THE 20TH CENTURY

Ювелирные украшения являются одним из самых востребованных направлений с давних времен. В статье делается краткий обзор историографии проблемы ювелирного дизайна второй половины XX столетия. Поиск и разработка новых технологий, которые позволяют создавать ювелирные изделия с элементами точных копий растительного материала в металле, актуальны в современном дизайне ювелирных изделий.
Ключевые слова: ювелирное искусство, историография, технологии, форма, дизайн.

Jewelry is one of the most sought after destinations since ancient times. The article provides a brief overview of the historiography of the jewelry design problem of the second half of the 20th century. The search and development of technology that will allow you to create jewelry with elements of exact copies of plant material in metal is relevant in modern jewelry design.
Keywords: jewelry, historiography, technology, form, design.

Русское и советское национальное ювелирное искусство прошло долгий, тернистый путь с начальных этапов своего сложения до заслуженного признания в мировом рейтинге ювелирного дела. Родившееся сначала в кустарном направлении, оно будет развиваться в конце XX века как самостоятельная ветвь в дизайне. По мнению Барбары Картлидж, главной чертой ювелирных украшений является визуальная демонстрация значимость, что является необходимым и достаточным условием достижения равноправия с произведениями живописи или скульптуры. Согласно утверждению С.М. Бескинской, эту же позицию разделяют авторы Питер Дормер и Ральф Тернер, которые утверждают, что украшения, носимые человеком, существуют не только для него, но и для остальных людей (зрителей) [1, с. 14]. Хотя стоит отметить и тот факт, что в массовом производстве ювелирной продукции растиражированные художественные идеи теряют свою остроту и привлекательность независимо от используемых материалов. Задачу эстетичности промышленных ювелирных изделий пытался решить функционализм, которой стремился изгнать «украшательство», впрочем, оставляя его лишь художественным ремеслам, к группе которых условно можно отнести индивидуальное производство ювелирных украшений [2]. Тенденции функциональности возрождаются в ювелирном дело примерно в 60-е годы, когда возрождаются идеи «Баухауз».

Отечественное ювелирное искусство всегда стремилось соответствовать мировым тенденциям, что обусловило создание революционных направлений во второй половине XX века. Но даже в этот период своего развития отечественное ювелирное дело сохраняло свои характерные национальные особенности. Производство ювелирных украшений из драгоценных материалов в СССР находилось в ведении системы Ювелирпрома, где к середине 60-х годов сложилась группа мастеров, которая и положила началу новой эволюции русской ювелирной школы. В это время происходит поиск своих жанров, а насыщение рынка становится главной проблемой ювелирной промышленности. Работы советских ювелиров стали основой собрания современной коллекции отдела драгоценных металлов Государственного исторического музея, возглавляемого доктором искусствоведения М.М. Постниковой-Лосевой. Кроме того, начиная с начала 60-х и до начала 90-х годов во Всесоюзном художественно-производственном комбинате им. Е. Вучетича при Министерстве культуры СССР также была собрана богатая коллекция лучших произведений ювелирного искусства СССР. Значительная ее часть в 1990 году была передана в Оружейную палату Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль». Другая часть отошла Государственному историко-культурному ландшафтному музею-заповеднику «Царицыно». Ещё одним крупнейшим местом собрания ювелирных украшений является Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, в коллекции которого современная часть играет едва ли не главную роль.

Позднее, на рубеже 80–90-х годов, активизировался интерес к современному периоду в ювелирном искусстве в Санкт-Петербурге — в Государственном музее этнографии и Государственном Эрмитаже. В 1993 году здесь прошли выставки при участии «Шмукмузеума» из Пфорцхайма (ФРГ). Как отмечает в своей работе Боровский А.Д., особая роль в организации и проведении вестовой принадлежала директору музея, доктору Фрицу Фальку [3, с. 27]. Это было обусловлено поиском творческого импульса в других видах пластических искусств, вне рамок традиционного представления о ювелирном деле, так как многие стилевые явления 60–90-х годов представляли собой продолжение эволюции более ранних тенденций, возникших еще на рубеже XIX и XX веков. Примерно в этот период времени идут жаркие дискуссии на тему, является ли ювелирное дело искусством или это ремесло. Актуальность вопроса состояла в том, может ли ювелирное дело быть самостоятельным пластическим искусством или может быть только вторичным. Например, исследователь Бочаров Г.Н. в своей статье отмечает особую роль украшений как объекта, где ранее всего проявилось творческое художественное чутье, которое долгое время оставалось неосознанным. Кстати, эту же проблему в середине XIX века впервые обозначил Готфрид Земпер [4, с. 18]. Другими словами, замыкаясь как бы в самом себе, ювелирные украшения не сразу проявляет себя очищенным от всяких побочных функций, но изначально как бы осознанно подчиняется всеобщим художественно-эстетическим законам [4, с. 18].

Историография публикаций зарубежных искусствоведов свидетельствует, что период 30-х годов стал гранью — переходом от ювелирного ремесла к ювелирному делу. Искусствовед Василенко В.М. в своей работе, посвященной русскому прикладному искусству, отмечал аналогичные тен-

денции и в западноевропейском ювелирном деле [6]. Проблема трансформации ювелирного ремесла в искусство, согласно мнению автора, подвела итог завершающемуся во всем мире первому этапу практических исканий, которые изначально имели теоретический характер. Реализация идей и проектов была прервана Второй мировой войной, но начала свое продолжение в начале 50-х годов, причем социальные аспекты перешли в область профессионального опыта для мастеров и художников. Например, в 1948 году в Нью-Йорке была опубликована книг Р. Розенталя и Х. Ратцки «История прикладного искусства нового времени», где авторы собрали обильный исторический материал, досконально изучив специфику развития дизайна как прикладного искусства. Для рассмотрения собственно ювелирного искусства авторами отводилось мало места, из-за сложности и специфики поисков фактического материала. Наиболее важным был тот факт, что авторы при упоминании творчества художников Р. Лалика и Л. Тиффэни отмечали изменение самого статуса ювелирного дела [7, с. 10].

Таким образом, после окончание Второй мировой войны начинается новая волна в ювелирном искусстве XX века, что способствовало развитию новых художественных идеей. Вообще стоит отметить, что со второй половины 70-х годов в западной историографии начинается процесс теоретического осмысления сложных процессов развития ювелирного искусства с научной точки зрения, понимание процессов развития ювелирного искусства в течение XX столетия. Здесь впервые была отражена эволюция ювелирного искусства XX века, сформулированы его основные теоретические понятия, эстетические критерии и принципы. Исследователи отмечают, что западные ювелиры стремились отказаться от тиражирования изделий из драгоценных материалов и перейти на более художественные вещи. Авторское изделие стали считать не ремеслом, а полноценной самостоятельным произведением искусства, предназначенным не только тем, кто его носит, но и тем, кто на него смотрит. Этот факт отмечает Гамзатов П.Р. в своей работе «Как расстаться с одним «золотым» комплексом» [12, с. 16]. Автор отмечает, что в исследованиях западных авторов начала 80-х идет понимание ювелирного дела как самостоятельного вида пластических искусств. В другой книге Гамзатова П.Р. «Московский ювелирный «авангард» конца XX века» [13, с. 19] автор показывает, как меняются национальные школы того периода и отмечает, что авторский ювелирный дизайн постепенно вытесняет заводскую ювелирную штамповку.

Новые неординарные решения, новые поиски в формообразовании, новые технологии в производстве, новые авторские концепции, смелые эксперименты с различными материалами позволили перейти к новым видам дизайна ювелирных изделиях, как отмечается в книге Воронова Н.В. «Искусство предметного мира» [8]. Позднее в работе Воронова Н.В. «О дифференциации искусства предметного мира» 1972 года уже рассмотрены новые хронологические аспекты, характеризующие эволюцию ювелирного дела в течение длительного периода времени, представляя его как самостоятельный вид искусства [9, с. 65]. Вслед за этой выходит еще одна работа этого же автора «Стиль “детских грез”. Декоративное искусство СССР» [10, с. 24], в которой Н.В. Воронов поднимает проблему body jewelry уже не как модного аксессуара, а как некой части художественно-ювелирного ансамбля в целом. Стоит отметить и тот факт, что, несомненно, существовали и сегодня существуют особые проблемы в рамках ювелирного производства, которые шли в разрез с другими пластическими искусствами. Поскольку отдельные мастера стремились создать что-либо изящное и представить дизайн изделий, выходящий за некие «общепринятые» рамки, что было тонко подмечено в книге Газета Д.И. «Декоративное искусство СССР» [11, с. 47]. Вообще, можно констатировать тот факт, что XX столетие в области пластических искусств (и ювелирного искусства, в частности) было весьма насыщенным — каждое десятилетие менялся привычный взгляд на пластическое искусство.

Однако по мере развития ювелирного искусства во второй половине XX века благодаря взаимодействию с другими видами пластических искусств и с новейшими научно-техническими достижениями High Tec, эта проблема вновь стала актуальна. Внимание, которое уделено ей в книге Герчука Ю.Я. «Буря в стакане без дна. Декоративное искусство СССР» [14, с. 10], свидетельствует о желании выявить проблему, подчеркнув принципиальную важность пропорционального соотношения «эстетики формы и качества материала» в ювелирном украшении как отдельном произведении искусства. В конце 70-х – начале 80-х годов также появляется ряд оригинальных исследований, например, в работе Гилодо А.А., которая посвящена развитию ювелирного искусства XX века применительно к национальным школам [15, с. 6]. Что становится особо важным в условиях интернационализации в ювелирном искусстве, так как позволяло, не углубляясь в спор о «первенстве», обозначить (зафиксировать) национально-этнический вклад в общий процесс развития ювелирного дела, а также отметить национальные особенности в интерпретации той или иной художественной тенденции. Обобщая картину того времени, были отмечены особенности ювелирного производстве. Наибольший интерес к подбору вещей и интерес к ювелирному производству приставлен в работе Гилодо А.А. «Русская эмаль. Вторая половина» [16]. В книгах Гилодо А.А., Шклярука А.Ф., Карпуна А.А. были предприняты интересные попытки включить в контекст развития общего мирового ювелирного процесса отдельные факторы ювелирного искусства России. Авторы излагают всю историю русского ювелирного искусства XX века в соответствии с привычными вехами: октябрь 1917 года, Вторая мировая война (Великая Отечественная война) и Перестройка (середина 80-х годов), хотя общие выводы, которые делают авторы, представляются нам весьма сомнительными [17].

Заключение. Довольно разнородная и немногочисленная информация, посвященная истории современного ювелирного искусстве России (вторая половина XX в.), на сегодняшний день «разбросана» по множеству отдельных порой весьма интересных публикаций, и поэтому до сих пор отсутствует полное теоретическое осмысление данной проблемы. Возрождение отечественного ювелирного искусства в новых социально-экономических условиях постсоветской реальности сопряжено с рядом социально-экономических сложностей, относящихся не только и не столько к творчеству самих авторов-ювелиров, сколько к проблеме социального неравенства и коммерческо-технологического потенциала страны. Отсюда возникает необходимость дальнейшего исследования существующих художественно-эстетических приемов непосредственно ювелирного дизайна, современных и традиционных художественных технологий, актуальных и перспективных направлений в создании современных ювелирных изделий и новых горизонтов дальнейшего развития современного ювелирного дела.

Список литературы:

1. Бескинская С.М. Выставка «Молодость страны» // Декоративное искусство СССР. — 1977. — № 2. — С. 14.

2. Блэк В.Б. Искусство художника-ювелира / В кн.: Художники Ленинграда. — Л., 1960.

3. Боровский А.Д. Говорить о стилевой общности пока рано //Декоративное искусство СССР. — 1981. — № 9. — С. 27.

4. Бочаров Г.Н. Камень и оправа // Декоративное искусство СССР. — 1970. — № 7. — С. 18.

5. Бубнова Е.А. Выставка «По родной стране» // Декоративное искусство СССР. — 1973. — № 3. — С. 4–6.

6. Василенко В.М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. — М., 1977.

7. Воронов Н.В. Искусство, промышленность, быт // Проблемы развития советского декоративно-прикладного искусства. — 1972. — № 6. — С. 10.

8. Воронов Н.В. Искусство предметного мира. — М., 1977.

9. Воронов Н.В. О дифференциации искусства предметного мира / В кн.: Человек, предмет, среда. Вопросы развития декоративного искусства 60-х – 70-х годов. — М., 1980. — С. 65.

10. Воронов Н.В. Стиль «детских грез» // Декоративное искусство СССР. — 1981. — № 1. — С. 24.

11. Газета Декоративное искусство СССР. — 1987. — № 4. — С. 47.

12. Гамзатова П.Р. Как расстаться с одним «золотым» комплексом // Русская коллекция. — 1997. — № 1–2, март–апрель. — С. 16.

13. Гамзатова П.Р. Московский ювелирный «авангард» конца XX века: Каталог выставки Moskau / Sankt-Petersburg Avantgarde im russischen Schmuck. Pforzheim, 1998. — С. 19.

14. Герчук Ю.Я. Буря в стакане без дна // Декоративное искусство СССР. — 1969. — № 135, февраль. — С. 10.

15. Гилодо А.А. Прикладное завтра, декоративное вчера // Декоративное искусство. — 1999. — № 1–3. — С. 6.

16. Гилодо А.А. Русская эмаль. Вторая половина 19–20 век. — М., 1996.

17. Гилодо А.А., Шкларук А.Ф., Карпун А.А. Орден эмальеров // Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 11. — С. 11–20.

А.В. СИЛИНА

Ведущий архивист Государственного архива Витебской области, Республика Беларусь

A.V. SILINA

Leading archivist of the State Archives of Vitebsk region, Republic of Belarus

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПЕДАГОГОВ И УЧЕНИКОВ ВИТЕБСКОГО НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО УЧИЛИЩА В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИГРУШКИ

ACTIVITIES OF TEACHERS AND STUDENTS OF THE VITEBSK PEOPLE'S ART SCHOOL IN THE FIELD OF ART TOYS

В статье рассматривается одна из самых малоизученных страниц истории Витебского народного художественного училища. Автор приводит сведения о деятельности мастерской прикладного искусства и артели «Художественная игрушка» в области создания игрушек.

Ключевые слова: художественная игрушка, Витебское народное художественное училище, «Уновис», супрематическая игрушка, артель «Художественная игрушка», Нина Коган, Вера Ермолаева.

The article discusses one of the least explored pages of the history of the Vitebsk People's Art School. The author provides information about activities of the workshop for applied art and cooperative Artistic toys in toy design.

Keywords: artistic toy, Vitebsk People's Art School, Unovis, suprematist toy, cooperative Artistic toy, Nina Kogan, Vera Ermolaeva.

Создание Витебского народного художественного училища (ВНХУ) произошло благодаря стараниям художника Марка Шагала. В сентябре 1918 г. он был назначен Наркомпросом уполномоченным по делам

искусств в Витебской губернии и получил право организовывать художественные школы, музеи, выставки и лекции. Открытие учебного заведения состоялось в январе 1919 г. и было сопряжено с целым комплексом проблем, в том числе кадровых. Существование той или иной мастерской зависело от наличия специалиста, готового взять на себя руководство.

Судя по всему, изучение игрушки в учебном заведении следует связывать с руководителями мастерской прикладного искусства. Поскольку сведения о работе мастерской фрагментарны, мы не можем полностью реконструировать ее работу.

К моменту открытия училища была объявлена запись в данную мастерскую, помимо ознакомления с методами «левого искусства», планировалось изучение композиций рисунков для обоев, вышивки и переплета. Занятиями руководила художник Ксения Богуславская [1, с. 48]. Вместе с супругом Иваном Пуни она приехала в Витебск по приглашению Марка Шагала. Будучи заведующей секцией художественной промышленности подотдела искусств Витгубоно, Богуславская обращалась в Коллегию по делам искусств и художественной промышленности в Петрограде с просьбой предоставить коллекции фарфора, вышивок и переплетных изделий для художественно-промышленных школ. Однако эту попытку оснастить учебное заведение опытными образцами нельзя назвать успешной. Давид Штеренберг предложил первоначально узнать об имеющихся производствах в крае, а затем высылать предметы [2]. Пробыв в Витебске недолгое время, не успев развернуть широкую деятельность, супруги покинули город.

С апреля работа мастерской прикладного искусства велась под руководством художника Софьи Козлинской [3]. В июле в местной газете появилось сообщение: «к началу учебного года в Художественном училище расширяются мастерские прикладных искусств. Помимо отделения рукоделия, переплета, игрушек начнут функционировать мастерские графики и архитектуры» [1, с. 106]. Приведенная заметка позволяет утверждать, что игрушка входила в одну из сфер интересов педагогов ВНХУ и определялась ими как часть проблемного поля художественного конструирования. Вскоре имя Козлинской также исчезает из документов училища, как и наименование «мастерская прикладного искусства».

Подметим, что развитие декоративно-прикладного искусства было принципиальным моментом для Марка Шагала. Задумывая учебное заведение, художник предполагал создание класса прикладного искусства с архитектурным, декоративным и живописно-малярным отделениями. Шагал считал необходимым организацию мастерской для исполнения работ «декорационных, лепных-скульптурных, деревянных, украшений внешности и внутренностей казенных общественных и частных зданий, улиц и площадей города, писание вывесок, плакатов, декораций для городских театров и всех других художественно-ремесленных нужд всего города» [4]. В значительной степени этот план реализовался в создании Государственной художественно-декоративной мастерской, которая на правах монополиста занималась всеми оформительскими работами в городе.

К февралю 1919 г. появляются сведения о предпринимавшихся шагах для открытия образцовых мастерских прикладного искусства, в которых планировалось вести «работы как преследующие целью производство полезных вещей, так и вещей показательной художественной культуры в области прикладного искусства» [1, с. 56].

В августе того же года в статье, посвященной открытию 1-й отчетной выставки учащихся, Марк Шагал сообщал: «мастерские прикладных искусств из области проектов и эскизов попытаются, несмотря на кризисы промышленности, подойти к практическому делу» [1, с. 111]. Исходя из этого, можно предположить, что работы в мастерской прикладного искусства носили преимущественно теоретический характер. Вероятно, если и разрабатывались какие-то игрушки на данном этапе, то они не были реализованы.

Качественные изменения произошли с приездом Казимира Малевича в Витебск осенью 1919 г. В учебном заведении художник руководил мастерской, внедрял собственную программу обучения. Вместе с соратниками, входившими в объединение «Утвердители нового искусства» («Уновис»), Малевич занимался вопросами создания «утилитарного мира». В начале марта 1920 г. комиссия в составе Казимира Малевича, Лазаря Лисицкого, Веры Ермолаевой и Нины Коган выработала «План работы Совета утверждения новых форм искусства». Документ предполагал разработку новой архитектуры, орнамента, проектов монументальных декораций для праздничного украшения города, новой формы мебели, нового типа книги и др. [5, с. 10]. Вероятно, в контексте этого плана следует рассматривать сделанную Ниной Коган в 1920 г. супрематическую игрушку «Хо-бо-ро». Ее внешний вид можно представить благодаря сохранившейся черно-белой фотографии, которая не позволяет составить мнение о техническом и цветовом решении. Местонахождение «Хо-бо-ро» не установлено [6]. Будучи оригинальным предложением в рамках супрематической эстетики, эта игрушка не стала предметом массового выпуска.



Рис. 1. Н. Коган. Детская игрушка «Хо-бо-ро». Витебск. 1920 г. Фотография. Частный архив



Рис. 2. Заявление учредителей артели «Художественная игрушка» в Витгубсовнархоз о регистрации устава. 1920 г. ГАВО. Ф. 2209. Оп. 1. Д. 124. Л. 1.

В конце вышеозначенного года была организована артель «Художественная игрушка» [7, л. 7]. Учредителями производственного объединения выступили Алексей Никольский, Вера Ермолаева, Марк Малкин, Демьян Кудевич, Моисей Клейн, Мария Куссе и Альма Лаунерт. О каждом из них скажем отдельно.

Алексей Никольский являлся председателем артели. Он окончил общеобразовательный курс Новгородской духовной семинарии и Виленскую рисовальную школу по классу ручного труда [8]. На момент создания предприятия был инструктором в мастерской игрушек и учебных пособий Витебского губернского отдела народного образования. Никольский также работал в ВНХУ инструктором подготовительно-рисовальной, затем столярной мастерских [9; 10].

Вера Ермолаева художественные навыки приобрела в частной студии Михаила Бернштейна в Петербурге. Она была участницей книгопечатной артели «Сегодня», предлагавшей необычные художественные решения для книг. Во время работы в Музее города в Петрограде совместно с Ниной Коган и Надеждой Любавиной собрала уникальную коллекцию живописных вывесок. Эту деятельность они также продолжили в Витебске, став преподавателями ВНХУ. В 1919 г. по командировке Наркомпроса Вера Ермолаева приехала в город для руководства живописно-рисовальной мастерской [11]. Художница преподавала по системе Малевича и активно участвовала в работе объединения «Уновис», несомненно, была знакома с супрематической игрушкой Нины Коган. На момент создания артели Ермолаева являлась уполномоченной училища [7, л. 4].

Марк Малкин — ученик Юделя Пэна, один из малоизученных студентов ВНХУ, являлся помощником Лазаря Лисицкого в создании альманаха «Уновис № 1». В 1920 г. работал инструктором ИЗО в подотделе искусств Витгубоно [7, л. 5].

Демьян Кудевич окончил народную школу, в 1919 г. поступил в ВНХУ, в котором посещал мастерскую Юделя Пэна [12].

Моисей Клейн получил домашнее образование. Совместно с Никольским работал в мастерской игрушек и учебных пособий Витгубоно, в которой был инструктором токарных работ [13].

Мария Куссе (Кюз) окончила Алексеевскую женскую гимназию в Витебске, приобрела звание домашней учительницы. В годы Первой мировой войны была слушательницей Стебутовских высших женских сельскохозяйственных курсов в Петрограде [14]. В 1920 г. в Витебске посещала техникум, но какой именно определить не удалось [7, л. 5].

Альма Лаунерт — подданная Германии, родом из Кёнигсберга [15]. На момент создания артели практикантка в школе глухонемых [7, л. 5].

Технические и художественные навыки, которыми обладали участники предприятия, позволяли им предлагать более качественную продукцию. При разработке конструкторских решений изделий они могли опираться не только на приобретенное специальное образование, но и на наработки, полученные в ходе работы в ВНХУ.

Правление организации находилось по улице Бухаринской в доме восемь, на той же улице в доме десять располагалось ВНХУ.

Устав предприятия представляет собой стандартный документ того периода времени. Членами товарищества могли быть лица обоего пола и возраста от 17 лет. Участие в работе артели личным трудом являлось обязательным. Работа над заказами могла осуществляться как коллективно, так и единолично. Разрешалось устраивать склады, магазины для сбыта собственного производства, учреждать торговые агентства, транспортные конторы и вести корреспондентские отношения с кооперативами, общественными и правительственными учреждениями [7, л. 2–2 об.].

По замечанию Никольского, участники группы работали исключительно по заданию государственных и общественных учреждений [16, л. 203]. Среди заказчиков артели значатся местные губернский и уездный отделы народного образования, губздравотдел. Существовавшая зависимость от заказчиков во многом обусловила перечень создаваемых вещей.

Артель занималась «выделкой художественной игрушки всех направлений» и изготовлением «всех существующих приборов и пособий по дошкольному воспитанию по методам Монтессори, Фребеля, Тихеевой и других педагогов». Среди изготавливаемых артелью предметов встречаются: башня Монтессори, лестница Монтессори, фребелевский строительный материал, строительный материал по системе Шацкого, автомобили, тачки, грабли, лопатки, кегли, игрушечная мебель и др. [16, л. 59–59 об.]. На сегодняшний момент проектная документация изготовляемых вещей не выявлена. Некоторое представление о возможном ассортименте предприятия могут дать угловые штампы. На одном из них мы видим плохо различимые фигуры. На втором — лошадь, такой штамп мог быть клеймом объединения.

Судить об отношении участников организации к производственным задачам можно из прошения об открытии выставки-магазина готовых изделий. В качестве обоснования указывалось: «многие из образцов <…> приборов, одобренных наробразом, артелью размножаются



Рис. 3, 4. Угловой штамп артели «Художественная игрушка». 1921 г.

для дошкольных учреждений города и уездов, но есть и такие, которые в силу тяжелых условий кустарного производства могут быть изготовлены лишь в 1 или 2 экземплярах и в массе даны быть не могут, есть же много и таких пособий, каковые можно изготавливать домашними средствами, выделка же которых по своей примитивности в задачи артели не входит (выделено мной. — А. С.). Все это может быть выставлено артелью как показательный материал» [16, л. 59–59 об.].

Весной 1921 г. участники артели предприняли попытку расширить ассортимент предлагаемой продукции: планировалось изготовление «ткацких станков, самопрялок и пр[очих] принадлежностей ткацкого ремесла». Алексей Никольский просил губернский союз кооперативов разрешить снять эскизы со станков Художественной учебно-показательной ткацкой мастерской, которой руководил участник «Уновиса» Иван Червинка [17]. Червинка ещё до Октябрьской революции учился в Строгановском центральном художественно-промышленном училище. В Витебске с 1913 г. он служил при губернской землеустроительной комиссии, работал в ткацкой мастерской Общества трудовой помощи, в которой являлся инструктором и заведующим, оставался руководителем предприятия при его переходе в подчинение различным организациям [18]. О деятельности Червинки в области ткачества в Витебской губернии известно немного. Он занимался усовершенствованием ручных ткацких станков типа «самолет». С его именем также связывают разработку супрематического орнамента для ткани.

На сегодняшний момент документы о создании артелью устройств для ткацкого производства не выявлены. Также одной из ключевых проблем деятельности группы является определение верхней границы существования производственного объединения. Наиболее позднее упоминание о работе предприятия обнаруживается в списке артелей по городу Витебску за февраль 1922 г. Если работа была продолжена, то, вероятно, претерпела значительные изменения летом вышеуказанного года, когда Вера Ермолаева и Марк Малкин покинули город. Политика НЭПа способствовала появлению новых производств, конкурировать с которыми без помощи этих двух художников становилось намного труднее.

Отдельно следует упомянуть о сотрудничестве Веры Ермолаевой и ученика ВНХУ, участника «Уновиса» Льва Юдина в 1930-х гг. в Ленинграде. Означенный период стал временем расцвета книжек-самоделок, к которым относятся книжки-загадки, книжки-игрушки, книжки-раскраски. В издательстве «Молодая гвардия» вышли совместные книги художников «Из бумаги без клея» (1931 г.) и «Бумага и ножницы» (1931 г.), несколько позднее в Лендетиздате появилась книга Юдина «Покатаемся. Игрушки из бумаги без клея» (1937 г.) [19, с. 89]. Художники предлагали детям по выкройкам вырезать и раскрашивать бумажные игрушки. Лев Юдин в 1930-х гг. занимался также абстрактной скульптурой и игрушками из бумаги. Эти необычные работы дошли до нас по фотографиям, сделанным художником [20, с. 293].

Таким образом, приведенные в работе сведения позволяют утверждать, что художественная игрушка являлась частью интересов педагогов и учеников Витебского народного художественного училища. Условно можно выделить несколько этапов обращения к ней. Появление игрушки как части учебной программы мастерской прикладного искусства следует связывать с интересом в данной области Ксении Богуславской и Софьи Козлинской.

Приезд Казимира Малевича и разработка «утилитарного мира» внесли перемены в работу ВНХУ. Одним из ярких примеров использования эстетики супрематизма является игрушка «Хо-бо-ро» Нины Коган.

Несколько особняком стоит коммерческая артель «Художественная игрушка». Несмотря на сильную зависимость от заказчиков, для участников объединения существовали определенные критерии для изготовляемого материала. Так, Алексей Никольский писал, что выделка примитивных изделий в задачи предприятия не входит.

Дальнейшая деятельность Веры Ермолаевой в области игрушки была продолжена в Ленинграде как часть работы над детскими книжками-самоделками. Соавтором в этих изданиях выступал Лев Юдин, который также интересовался бумажной пластикой. Выявленные новые документы будут способствовать уточнению приведенных в работе сведений.

Примечания:
1. Шишанов В.А. Изобразительное искусство Витебска 1918–1923 гг. в местной периодической печати. — Минск: Медисонт, 2010. — 264 с.
2. В Коллегии по делам искусства и художественной промышленности // Искусство коммуны. — 1919. — 2 марта. — С. 4.
3. ГАВО. Ф. 101. Оп. 1. Д. 12. Л. 72.
4. ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 2403. Л. 2.
5. Альманах «Уновис № 1». Факсимильное издание / Подготовка текста, публикация, вступительная статья Т. Горячевой. — М.: СканРус, 2003. — 241 с.
6. Горячева Т.В. Коган Нина Осиповна. — URL: https://rusavangard.ru/online/biographies/kogan-nina-osipovna/ (дата обращения: 28.02.2022).
7. ГАВО. Ф. 2209. Оп. 1. Д. 124.
8. ГАВО. Ф. 14. Оп. 2. Д. 124. Л. 1.
9. ГАВО. Ф. 101. Оп. 2. Д. 4. Л. 104 об.
10. ГАВО. Ф. 101. Оп. 1. Д. 24. Л. 16.
11. Заинчковская А.Н. Ермолаева Вера Михайловна. — URL: https://rusavangard.ru/online/biographies/ermolaeva-vera-mikhaylovna/ (дата обращения 28.02.2022).
12. ГАВО. Ф. 837. Оп. 1. Д. 1. Л. 13.
13. ГАВО. Ф. 59. Оп. 1. Д. 27. Л. 104–104об.
14. ГАВО. Ф. 246. Оп. 2. Д. 493. Л. 2.
15. ГАВО. Ф. 56. Оп. 7. Д. 6. Л. 19.
16. ГАВО. Ф. 2209. Оп. 1. Д. 44.
17. ГАВО. Ф. 172. Оп. 1. Д. 294. Л. 65–65об.
18. ГАВО. Ф. 41. Оп. 1. Д. 257. Л. 5–5об.
19. Карасик М. «Самозвери» — детский конструктивизм // Декоративное искусство стран СНГ. — 2013. — № 4. — С. 88–90.
20. Карасик И.Н. «Меня восхищает ранний Миро». Неизвестные письма Льва Юдина Константину Рождественскому // Искусствознание. — 2018. — № 1. — С. 288–309.

Принятые сокращения:
ГАВО — Государственный архив Витебской области
ГРМ — Государственный Русский музей

СЕ ЦЗИСЯНЬ
Аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

XIE JIXIAN
Postgraduate student of the St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design

КИТАЙСКИЕ ФАРФОРОВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ЦЗИНДЭЧЖЭНЬ: ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ

RESEARCH ON JINGDEZHEN PORCELAIN MUSICAL INSTRUMENTS

Фарфоровые музыкальные инструменты Цзиндэчжэнь, обладающие особым, неповторимым звучанием, совершенствовались в течение долгого времени. Хотя в истории Китая было много регионов, где создавались такие инструменты, до наших дней дошло очень мало подобных артефактов. Особенно выделяется регион Цзиндэчжэнь, так как в нем не только хорошо сохранилось это традиционное ремесло изготовления музыкальных инструментов из керамики, но и расширились материалы и техники, используемые для их создания. В статье исследуются периоды развития и разнообразие фарфоровых музыкальных инструментов Китая, которые постоянно совершенствуются.
Ключевые слова: керамические музыкальные инструменты, фарфор, фарфоровые музыкальные инструменты.

Jingdezhen's porcelain musical instruments, as special porcelains that carry musical expressions, have gone through a long history of inheritance and innovation. There have been many ceramic producing areas in Chinese history, but very few ceramic musical instruments have been handed down. Jingdezhen not only well preserved this traditional craft, but also enriched the materials and craftsman-

ship of ceramic musical instruments. Various forms are constantly enriched, updated and improved.

Keywords: ceramic musical instruments, porcelain, porcelain musical instruments.

История керамических музыкальных инструментов

Древние инструменты, известные в Китае, — костяные флейты, бронзовые барабаны и керамические окарины (рис. 1) [1]. Появление керамической окарины относится к периоду неолита, тогда окарины, как правило, имели яйцевидную форму. Самой ранней из найденных окарин была окарина с одним отверстием, найденная во время раскопок на стоянке Хемуду в Юйяо, Чжэцзян, 7000 лет назад [2].





Рис. 1. Керамическая окарина (В конце первого абзаца первой главы)
Рис. 2. Фу (В конце третьего абзаца первой главы)

От керамических окарин, найденных в местечке Хемуду, до современных фарфоровых музыкальных инструментов из Цзиндэчжэня. Историю керамических музыкальных инструментов можно условно разделить на три этапа.

Первый этап — это период развития древних керамических музыкальных инструментов. Керамическим окаринам, найденным во время раскопок на месте стоянки Хемуду в Юйяо, Чжэцзян, около семи тысяч лет. Керамическим колокольчикам, обнаруженным археологами на месте Ханьпо в Сиане, около пяти тысяч лет [3]. Расписным керамическим барабанам, найденным во время раскопок в Ганьсу и Цинхае, около трех тысяч лет [4]. Династия Цинь около двух веков до нашей эры оставила пример керамической скульптуры — терракотовую армию. Терракотовая армия свидетельствует о высоком уровне гончарного дела во времена династии Цинь. В это же время получило большое развитие производство керамических музыкальных инструментов династии Цинь [5]. В книге «Ши цзи» упоминается, что царь Чжао однажды услышал, что царь Цинь хорошо играет на фу, поэтому Чжао попросил дать ему фу для игры [6]. Упомянутый здесь фу (рис. 2) — это глиняный музыкальный инструмент.

Второй этап — период расцвета керамических музыкальных инструментов. Династия Тан была периодом процветания феодального Китая, когда технология производства фарфора была значительно усовершенствована, фарфоровые печи были широко распространены, и керамическая промышленность Цзиндэчжэня также процветала. Один за другим появились новые фарфоровые музыкальные инструменты: фарфоровый барабан и фарфоровый оу. Оу — набор из двенадцати фарфоровых чашек, в которые наливалась вода для получения при ударе двенадцати полутонов звукоряда (двенадцать полутонов звукоряда — понятие в музыкальной теории традиционного Китая. Она представляет собой хроматический звукоряд из 12 ступеней [7]). Например, в книге «Керамика и изящество» указано: «Палочками для еды пристукнуть по фарфоровой чаше, ее звук неторопливый и бесконечный, называется “эхо”, который отличается от ритма, тона и звука» [8], — здесь описывается фарфоровый оу. В книге «Гончарные записи из Цзиндэчжэня» дается такое описание: «Барабан похож на цветок — это керамический барабан, в Тянь Дуо, где глина очень подходит для изготовления керамических барабанов, целые деревни специализируются на обжиге в печи и создании изделий, украшенных красным цветочным узором» [9].

Развитие инструментов, подобных окарине, никогда не прекращалось. В период правления династии Тан они использовались не только как музыкальные инструменты, но и стали народными игрушками, а их форма изменилась с овальной и грушевидной на антропоморфную и зооморфную, что сделало их предметом популяризации в фольклоре [10].

Третий период — период современных цзиндэчжэньских фарфоровых инструментов. С конца девятнадцатого века до начала двадцатого века Китай был опустошен войной, и фарфоровые музыкальные инструменты на некоторое время исчезли, но в настоящее время музыкальные инструменты из фарфора Цзиндэчжэнь опять возродились и в сочетании с современными технологиями и непрерывными инновациями успешно разработала керамический музыкальный инструмент с характеристиками современного стиля.

Современные фарфоровые музыкальные инструменты из Цзиндэчжэня

В китайском городе Цзиндэчжэнь сохранилось ремесло изготовления керамических музыкальных инструментов, в этом регионе они производятся с современными стилистическими характеристиками, при этом мастера опираются на древнюю традицию, отраженную в литературе, изучают археологические артефакты, материалы и рецепты глазури, которые сочетают с современными технологиями и с постоянными инновациями.





Рис. 3. Фарфоровая музыкальная чаша (В конце второго абзаца второй главы)
Рис. 4. Фарфоровые колокольчики (В конце второго абзаца второй главы)

Разработанная в 1985 году фарфоровая музыкальная чаша (рис. 3) является одним из первых современных фарфоровых инструментов [11]. Это ударный инструмент, состоящий из 42 кусочков синих и белых изысканных фарфоровых пластин разной толщины и размера, которые соединены вместе и составляют тональный диапазон, в соответствии с древними китайскими музыкальными канонами.

Позже были разработаны фарфоровая флейта, фарфоровый сяо (традиционная китайская продольная флейта с закрытым нижним торцом), фарфоровые колокольчики (рис. 4) и фарфоровая маримба (ударный музыкальный инструмент, родственник ксилофона).

К 2020 году Ю Фанг создала новый керамический музыкальный инструмент — фарфоровый юньло. Он продолжает традицию другого древнего народного глиняного инструмента. Современный юньло изготавливается из фарфора; это ударный инструмен состоит из десяти гонгов разного тона.

Фарфоровые колокольчики изготовлены в соответствии с формой старинных медных колоколов, имеют чистый и четкий звук, могут быть различных размеров. Фарфоровая маримба, которая эволюционировала от традиционного деревянного материала к керамическому, имеет четкий, ясный и приятный звук, с сильным, устойчивым звучанием и долгим, тяжелым эмоциональным тоном по сравнению с традиционной деревянной маримбой.

Украшенные синими и белыми узорами, эти фарфоровые музыкальные инструменты имеют более своеобразную форму, чем традиционные из шелка и бамбука, а их тональность и качество звука не зависят от сухой или влажной погоды, что делает их одновременно практичными и декоративными [12].

Характеристика фарфоровых музыкальных инструментов в Цзиндэчжэне

Современные фарфоровые музыкальные инструменты имеют следующие характеристики.

Во-первых, при их изготовлении предъявляются высокие требования к глине. Из-за своих уникальных музыкальных свойств фарфоровые инструменты требуют более высокого качества глины, чем обычная керамика, и для того, чтобы создать звук высокого качества, необходимо выбрать лучшую глину для производства.

Во-вторых, фарфоровые музыкальные инструменты могут быть изготовлены только вручную. В процессе производства требуется индивидуальная работа мастера, и только полностью ощутив плотность прилегания глины, можно получить хорошее представление о состоянии фарфора.

В-третьих, обжиг фарфоровых музыкальных инструментов более сложен. Обжиг керамических инструментов значительно сложнее, чем обжиг фарфора в целом. При традиционном обжиге температура достигает обычно 1300 градусов, а в некоторых случаях повышается до 1800 градусов, в то время как при создании музыкальных инструментов температура обжига всегда варьируется.

В целом, фарфоровые музыкальные инструменты должны сочетать в себе практичность и декоративные качества. Фарфор, используемый в музыкальных инструментах, может также проявлять свои декоративные характеристики. Например, фарфоровые музыкальные инструменты из Цзиндэчжэня отражают стиль бело-голубого китайского фарфора. Бело-голубой фарфор имеет уникальные и красочные узоры, которые отражают традиционные китайские мотивы. Сочетание бело-голубого фарфора и музыкальных инструментов не только продолжает художественную ценность бело-голубого фарфора, но и обогащает язык дизайна фарфоровых музыкальных инструментов.

Заключение

Благодаря использованию различных материалов, глиняные музыкальные инструменты имеют особенный, свойственный только им звук, негромкий и приглушенный. Одна из распространенных форм — окарина — является народным инструментом.

В противоположность им фарфоровые музыкальные инструменты имеют яркий, чистый тон. Они выполнялись в различных формах и с древних времен были востребованы аристократией. Глиняные музыкальные инструменты всегда были дорогими и сложными в изготовлении из-за строгих требований, начиная от сырья и заканчивая качеством изготовления. Цзиндэчжэнь славится своим фарфором и

сейчас известен как фарфоровая столица Китая. В Китае есть поговорка: «Цзиндэчжэньский фарфор белый как нефрит, прозрачный как зеркало, тонкий как бумага, и громкий как звон» [13], из которой «громкий как звон» является главной характеристикой цзиндэчжэньских фарфоровых музыкальных инструментов.

Список литературы:

1. Чжан Чжунпэй, Янь Вэньмин. Древний Китай. — М.: Шанхайское народное издательство, 2014.

2. Комитет по управлению культурными реликвиями провинции Чжэцзян: Отчет о первой фазе раскопок на участке Хемуду. — J.: Journal of Archaeology, 1978. — 71 с.

3. Институт археологии Китайской академии наук, Музей Сианьханьпо, провинция Шэньси. Сианьханьпо — место расположения первобытной родовой коммуны. – М.: Публикации по культурному наследию, 1963.

4. Янь Вэньмин. Происхождение расписной керамики Ганьсу. — J.: Культурные реликвии, 1978. — 10 с.

5. (Хан) Бан Гу. Книга Хана. — М.: Пекин: Китайское книжное бюро, 1962.

6. (Хан) Сыма Цянь. Ши цзи. — М.: Пекин: Китайское книжное бюро, 1959.

7. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. Том 5. Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование. — М., 2009.

8. (Цин) Ланьпу. Гончарные записи из Цзиндэчжэня. — М.: Чжэцзянское народное художественное издательство, 2019.

9. (Цин) Тиха градина. Керамика и изящество. — М.: Shandong Pictorial Press, 2010.

10. Тиан Дзибин. История на китайские искусства и занятия. — М.: Восточный издательский центр, 1985.

11. Сюй Хайлинь. История и эстетика китайской музыки. — М.: Издательство Китайского народного университета, 1999.

12. Лю Яньлин, Шао Ци. Керамические музыкальные инструменты в Китае. — М.: Китайская керамика, 2007.

13. Е Чжэмин. История китайской керамики. — М.: Синьчжи Саньлянь, 2011.

ЧЖАН ЦЗЯНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

ZHANG JIAN
Postgraduate of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ ТЕХНОЛОГИЙ БЕРЕСТЯНОЙ КУЛЬТУРЫ ЭВЕНКОВ В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННОЙ ТУРИСТИЧЕСКОЙ СУВЕНИРНОЙ ПРОДУКЦИИ

TRADITIONS AND INNOVATIONS OF THE TECHNOLOGIES OF THE BIRCH BARK CULTURE OF THE EVENKS IN THE DESIGN OF MODERN TOURIST SOUVENIRS

Исторически берестяная культура неразрывно связана с базовыми потребностями человека — одеждой, едой, жилищем, средствами передвижения. Берестяные предметы, производимые охотничьими народами, такими как эвенки Хулунбуира (Китай), украшены традиционными узорами и орнаментами. Декоративно-прикладное искусство из бересты является носителем культуры и истории охотничьих народов. Семиотика позволяет нам выделить значимые культурные смыслы и внести их в дизайн современной туристической сувенирной продукции, которая играет ключевую роль в транслировании неповторимых особенностей региональной культуры.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, берестяная культура, экологическое сознание, семиотика, сувенирная продукция, региональная культура.

Historically, birch bark culture is inextricably linked with basic human needs – clothing, food, housing, and means of transportation. Birch bark items produced by hunting peoples, such as the Evenks of Hulunbuir (China), are decorated with traditional patterns and ornaments. Decorative and applied art made of birch bark is the bearer

of the culture and history of hunting peoples. Semiotics allows us to identify significant cultural meanings and introduce them into the design of modern tourist souvenirs, which plays a key role in broadcasting the unique features of regional culture.

Keywords: intangible cultural heritage, birch bark culture, ecological consciousness, semiotics, souvenirs, regional culture.

Стремительное развития процессов мировой глобализации остро ставит проблему исчезновения традиций и культур многих народов, приводит регионы к кризису идентичности. Нематериальное культурное наследие является важной частью традиционной культуры. В настоящее время охрана нематериального культурного наследия стала трендом во многих странах и также важной проблемой в развитии регионов Китая. Поиск эффективных способов сохранения и защиты нематериального культурного наследия в современных условиях является весьма актуальной проблемой наших дней. С 2001 года ЮНЕСКО начала работу над списком «Шедевры устного и нематериального наследия культурного наследия человечества», в 2003 году была принята «Конвенция об охране нематериального культурного наследия». В Китае правительство еще в 2005 году внесло День культурного наследия в национальный календарь и сейчас активно занимается поддержкой проектов по защите нематериального культурного наследия страны.

В этом контексте активную работу по охране нематериального культурного наследия осуществляет Хулунбуирский регион (автономный район Внутренняя Монголия). В 2011 году правительство Хулунбуира издало стратегический план «Меры по охране нематериального культурного наследия города Хулунбуир», который сыграл важную роль в защите и изучении нематериального культурного наследия региона.

Хулунбуир богат нематериальным культурным наследием. В нем насчитывается 17 национальных, 120 региональных и 230 муниципальных нематериальных объектов культурного наследия [1]. Одной из наиболее древних культурных традиций этого региона является декоративно-прикладное творчество из бересты, распространенное у эвенков Хулунбуирского региона.

Эвенки — один из древнейших народов севера Китая, чья история насчитывает почти три тысячи лет [2, С. 189]. Декоративно-прикладное творчество из бересты — продукт особой культуры, произведенной народом с охотничьим типом хозяйства в особых условиях, обладающий яркой этнической и региональной спецификой. Берестяная культура в Китае имеет долгую историю, которая весьма ценна с точки зрения истории, науки и искусства. Как традиционное ремесленное искусство Хулунбуирского региона, оно было внесено в Список нематериального культурного наследия Китая государственного значения 20 мая 2006 года [3].

В связи с существенным обострением противоречий в экологической реальности в виде глобальных проблем современности со второй половины XX века стало активно формироваться индивидуальное и общественное экологическое сознание [4]. Продолжение и развитие нематериального культурного наследия — дело рук профессионалов, их экологического сознания. На дизайнерах лежит ответственность за связь нематериального культурного наследия с современной жизнью. Они должны средствами дизайна вдохнуть жизнь в культуру и сохранить корни и саму душу культурной традиции. Сейчас в фокусе внимания ученых открывается проблема сохранения и обновления исчезающих народных промыслов и забытых национальных традиционных ремесел.

В Китае, где в последние годы проявляется мощная тенденция на сближение сфер туризма и культуры (1), способом сохранения национальной идентичности и продвижения культуры народов становится развитие индустрии культурного туризма, в том числе и сувенирной индустрии. Поэтому в Хулунбуире разработка сувенирной продукции на основе берестяной культуры эвенков — одно из важных направлений работы по охране нематериального культурного наследия и развития туризма.

Автором в качестве примера исследовано традиционное эвенкийское декоративно-прикладное искусство из бересты, которое проявлено в современном дизайне сувениров. Предпринята попытка формирования стратегии преобразования традиционных ремесел в современные туристические продукты. Цель исследования — экологическое отношение к национальному культурному наследию, теоретическая и практическая поддержка развития дизайна культурно-туристической сувенирной продукции Хулунбуирского региона.

Проводить инновацию — значит использовать новые подходы к традиционным, сформированным веками технологиям, возможно, заново открыть забытые традиции производства или же давать новую трактовку материальному предмету или объекту. Прежде всего, рассмотрим, что собой представляет декоративно-прикладное творчество из бересты у эвенков.

Традиционно бересту обрабатывали в четыре этапа: отслаивали кору с дерева, замачивали или проваривали, затем разрезали и сшивали или плели; наконец, четвертый этап — нанесение узора. Есть следующие способы наложения узора: гравировка и выскабливание (2), наклеивание, выжигание, роспись. При этом каждый узор имеет свое символическое значение: добрые пожелания, радость, спокойствие, богатый урожай и т. д.

Береста — экологичный материал, обладающий неповторимыми свойствами: легкостью, твердостью, удобством в переноске, прочностью, влагостойкостью и отсутствием коррозии. Именно эти качества стали излюбленными для эвенков, поэтому веками в народе

сохранялись традиции производства предметов обихода и средств производства из бересты. Красивы изделия из бересты с типичными узорами (берестяной короб с голубыми краями, табл. № 1-1), растительными (берестяной короб с растительными узорами — табл. № 1-2) и геометрическими орнаментами (орнамент с крестами из ромбов, см. табл. № 1-3, или треугольный орнамент, табл. № 1-4).

В течение времени образ жизни и тип хозяйствования эвенков сильно изменился. Охотничья культура пришла в некоторый упадок, поэтому традиционные искусства перестали развиваться. Сейчас над декоративно-прикладным творчеством из бересты нависла угроза исчезновения.

В наши дни берестяная культура сохранена в Олгуя-Эвенкийской национальной волости в г. Гэньхэ. Современные изделия из бересты, производимые эвенками, можно разделить на несколько категорий. Есть такие продукты берестяной культуры, как эвенкийский чум, лодки, колчаны для стрел, ножны, вьючные сумы для северных оленей (3) (табл. № 1-5), пиалы, ведра, закладки, обувь, шляпы и иные предметы быта, при этом те предметы, которые раньше использовались в охоте, сейчас делаются в основном для выставок и музеев. Кроме того, имеются предметы, которые используются в повседневном обиходе: разнообразные емкости, такие как туеса для хранения чая, специй, портсигары из бересты, коробки для рукоделия (табл. № 1-6), шкатулки и т. д. Спрос на них уже не так велик, как прежде.

В Хулунбуире активно развивается культурный туризм, поэтому поделки из бересты активно реализуются в туристические сувениры (табл. № 2). Это различные коробы (табл. № 2-1), украшения (табл. № 2-2), декоративная живопись (выжигание по бересте, табл. № 2-3), часы (табл. № 2-4), настенные декоративные тарелки (табл. № 2-5), сумки (табл. № 2-6), шляпы (табл. № 2-7), стаканы для канцелярских принадлежностей (табл. № 2-8), тетради (табл. № 2-9), миниатюрные модели лодок (табл. № 2-10), заплечные корзины (табл. № 2-11) и т. д. Эти сувенирные изделия уже стали одной из самых важных категорий сувенирной продукции Хулунбуирского региона.

Как все изделия ручной работы они обладают особой гуманистической ценностью и не могут быть заменены чем-то, что было произведено машинным способом, они более ценны как сувениры и уникальные вещи для коллекционеров. Кроме того, изделия из бересты можно носить на себе или дарить близким и друзьям, ими можно украшать пространство, поэтому они получили признание туристов.

С данным видом сувенирной продукции связано множество проблем. Например, не выстроена система ценообразования. Не существует единой цены на продукцию при сравнительно высокой стоимости. Качество изделий не везде хорошее. Упаковка часто некрасива, отчего у туриста не возникает желания совершить покупку. Самой большой проблемой является отсутствие вкуса в вопросе красоты и функциональности, интеграции технологии и духовной составляющей. В результате большая часть продукции не приспособлена к высоким требованиям, предъявляемым современным потребителем. К тому же оформление большинства сувениров придумывают специалисты для сохранения местной традиционной нематериальной культуры, поэтому дизайн зачастую неоригинален и не создает узнаваемый образ.

С точки зрения автора, чтобы эффективно провести инновации и повысить практическую, эстетическую и культурную ценности туристических сувениров, нужно обратиться к берестяной культуре эвенков подходами семиотики.

Семиотика — это способ изучения сущности и свойств вещей, который позволяет выявить их характерные, типичные черты. Символ в данном случае — это своего рода «сигнал, транслирующий значение», и значение вещей часто можно выразить символами [4]. Берестяная культура как носитель информации часто прибегает к символам для трансляции своих культурных характеристик. Уникальное культурное содержание берестяного искусства раскрывается, интерпретируется и передается через символы. Дизайн способен проявить глубинные смыслы эвенкийской культуры средствами берестяного искусства, формы и ее декорирования, органично сочетая функцию и образ вещи.

Необходимо отметить важность коммуникационной функции объекта дизайна. В берестяной культуре символы говорят языком предков. Согласно семиотической теории Ч.С. Пирса, знаки делятся на иконы, индексы и символы [5]. Символ — это та культура, которую стремится выразить и передать созданный сувенир. При разработке сувениров автор выявляет значимые культурные элементы в берестяном искусстве, кодирует их в форме изготавливаемого предмета. Культурные элементы декодируются в конечном продукте и транслируются пользователю, который воспринимает культурную информацию после покупки в процессе использования.

Таким образом, исследовательская деконструкция и реконструкция становится основным способом создания инновационного дизайна сувенирной продукции, являющейся носителем берестяной культуры эвенков. Исследовательская работа осуществляется по таким параметрам, как материал, технология, форма, узоры и орнаменты, цветовая гамма.

— *Материал как извлекаемый символ.*

Качество поверхности, текстура, тактильное восприятие материала может вызывать сильный эмоциональный отклик у туриста. В декоративно-прикладном искусстве из бересты используется, конечно, береста, но также и оленья кожа и кости животных. Здесь, прежде всего, стоит обратить внимание на фактуру материала, его естественные узоры. Вариант сувенира — шелковый шарф с узором, воспроизводящим берестяную поверхность, сочетающий грубость бересты с нежностью шелка.

— *Технология как извлекаемый символ.*

Традиционный процесс изготовления бересты у эвенков также производит символы, которые могут быть использованы в дизайне. Главная техника — резка и скрепление (сшивание) подготовленных кусочков бересты внахлест. Получаемые узоры достаточно разнообразны: волнообразные зажимы, лестничные, зубчатые, стрелообразные, полукруглые, с «выступами» и т. д.

— *Форма как извлекаемый символ.*

При выделении форм-символов может быть два подхода: использование естественных форм (листья и стволы березы) и антропогенных. Искусственные формы, встречающиеся в берестяной культуре эвенков — это традиционные жилища — чумы пирамидальной формы; вытянутые прямоугольные лодки с заостренными носами и плоским дном из коры березы, похожие сверху на ткацкие челноки; бытовые контейнеры — прямоугольные, круглые, овальные, трапециевидные ящики для хранения и вьючные коробки. Эти формы извлекаются и переводятся в простой современный язык символов дизайна — точка, линия, поверхность, тело и др. Затем отбираются первичные и вторичные элементы — на первых делается акцент, вторые ослабляются в дизайне. Используется метод переключения между двухмерным и трехмерным, извлеченные элементы обрабатываются на плоскости или в объеме в соответствии с принципами эстетики формы. Реконструкция осуществляется с использованием разных материалов для демонстрации особенностей берестяной культуры Хулунбуирского региона. Например, это могут быть сережки, дизайн которых основан на форме березового листа, или современные женские сумки, чей дизайн напоминает традиционные эвенкийские чумы или несессеры для шитья.

— *Узоры как извлекаемый символ.*

Поскольку эвенки не имеют своей письменности, узоры обладают особенно богатым содержанием и сообщают информацию о представлениях. Художественная форма в том, что касается декоративных орнаментов у эвенков-оленеводов проявляется в двух аспектах. Первое — это стремление к воспроизведению естественной формы, второе — это сочетание и сопоставление множества абстрактных и симметричных комбинаций узоров. Что касается композиции, то она достаточно простая, есть только две формы композиционной организации: раппорт с двух сторон и замкнутая композиция. В эвенкийском декоративно-прикладном искусстве из бересты встречаются узоры и орнаменты разных видов:

1) Зооморфные узоры: для эвенков, как для оленеводческого народа, животные неразрывно связаны с базовыми потребностями человека. Особое место в этой системе занимают олени, которых эвенки считают посланниками небес, друзьями людей, равными их по статусу. Северные олени в эвенкийской культуре — благопожелательный символ, олицетворение прогресса. Узор в виде оленьих рогов — наиболее широко используемый мотив.

2) Растительные узоры: художественная особенность, которая встречается в эвенкийской традиции, но редко для других северных охотничьих народов, использующих растительные узоры в искусстве, это узоры в виде целых растений, часто с корнями или побегами. Встречаются также узоры в виде ветвей и листьев, деревьев, отдельных листьев, целых растений, цветов, бутонов.

3) Геометрические узоры: прямые линии, волнообразный узор, зигзагообразный узор, узоры в виде треугольников, четырехугольников, ромбов, окружностей, дуг, точек.

В процессе создания туристических сувениров узоры напрямую печатаются на продукцию, извлекаются традиционные декоративные узоры эвенкийского искусства, которые можно деконструировать и поместить в дизайн без потери изначального культурного значения после реорганизации, геометризации.

— *Цвет как извлекаемый символ*

Цветовая гамма декоративно-прикладного искусства из бересты у эвенков — это, прежде всего, сам цвет берестяного материала. Наружная поверхность бересты белая с черным рисунком, внутренняя — желто-коричневая, кора березы может отслаиваться слоями, а середина после отслаивания становится мясисто-розовой. В качестве извлекаемых символов в дизайне используются пять цветов: черный, белый, желтый, коричневый и розовый.

Дизайнерская практика использования берестяной культуры в сувенирах разнообразна — это могут быть значки, пакеты, чашки, открытки, украшения, магниты на холодильник и т. д. Настоящим носителем хулунбуирской культуры, позволяющим сохранить ее в наши дни, может быть лишь предмет, который мы видим или используем каждый день.

Основа для выхода на рынок сувениров, связанных с культурным туризмом, по мнению автора — функциональность. Полезный функционал и взаимодействие с пользователем могут повысить оборот и частоту использования продукции, а также будут способствовать наиболее эффективному распространению культуры. Например, можно разработать сувениры, которые будут постоянно использоваться покупателем в повседневной жизни, такие как: держатели для книг, канцелярские стаканы, коробки для хранения, записные книжки, линейки, закладки, сумки, декоративные картины, посуда, товары для дома, вазы и т. д. Предметы, которые часто используются в быту и вызывают у потребителя чувство сопричастности. Их легко связать и ассоциировать с культурой, с их помощью культура легко передается пользователю.

Сувениры культурного туризма являются носителями символов региональной культуры. Они представляют собой образ Хулунбуирского

региона и способы интегрировать нематериальное культурное наследие в повседневную жизнь туриста, став материальным проводником смыслов и чувств. Только современные и соответствующие веяния времени сувениры способны получить широкое культурное признание и транслировать региональную культуру.

Примечания:

1. Вопросами культуры и туризма в Китае занимается один и тот же административный институт — Министерство культуры и туризма, основанное в 2018 году на базе бывшего Министерства культуры и Национального управления по туризму.

2. Гравировка — достаточно произвольный метод украшения и нанесения узоров, обычно узоры наносятся предварительно изготовленным из кости животного стилом с заостренным кончиком. Выскабливание — метод нанесения рельефных узоров на бересте, при котором сначала ножом наносится контур узора, верхний слой которого затем выскабливается. Гравировка и выскабливание — это методы декорирования, которые часто применяют при изготовлении берестяных изделий эвенки и к которым редко прибегают представители других национальных меньшинств, вроде орочонов.

3. Вьючные сумы — это емкости, которые эвенки делают для переноски предметов, обычно на каждого оленя подвешивается две таких сумы — по одной с каждой стороны. Эвенкийские вьючные сумы трапециевидной формы, внутренняя часть делается из бересты, снаружи они обернуты в кожу с ноги оленя или лося, являющуюся прекрасным материалом для вьючных сум благодаря твердости, гладкости и крепкости. Выглядят эвенкийские сумы очень живо — с двух сторон обычно украшаются аппликациями красного и синего цвета, треугольными орнаментами, ярко контрастирующими с серовато-белым оленьим мехом.

Литература:

1. 内蒙古晨网. 呼伦贝尔以四大品牌构建全域旅游新局面, **2017-09-18.** http://www.nmgcb.com.cn/hulunbeier/r-142248.html. Хулунбуир и его четыре бренда меняют мировой туризм // Синьхуа, Утро Внутренней Монголии. — 2017. — 18 сент. — URL: http://www.nmgcb.com.cn/hulunbeier/r-142248.html. (дата обращения: 20.03.2022).

2. 毅松、涂建军、白兰. 达斡尔族•鄂温克族•鄂伦春族文化研究[M]. 呼和浩特: 内蒙古教育出版社, **2007: 500.**
И Сун, Ту Цзяньцзюнь, Бай Лань. Культура дауров, эвенков и орочонов / И Сун, Ту Цзяньцзюнь, Бай Лань. — Хух-Хото: Образовательная пресса Внутренней Монголии, 2007. — 500 с.

3. 国务院关于公布第一批国家级非物质文化遗产名录的通知 [EB]. 北京: 中华人民共和国中央人民政府网, **2006-06-02.** http://www.gov.cn/zhengce/content/2008-03/28/content_5917.htm.
Уведомление Государственного совета о публикации Первой партии Национального списка нематериального культурного наследия от 20.05.2006 // Центральное народное правительство КНР: официальный сайт. — 2008. — URL: http://www.gov.cn/zhengce/content/2008-03/28/content_5917.htm (дата обращения: 23.03.2022).

4. Апухтина, Н.Г. От истоков к основаниям глобально-экологической культуры мышления: монография / Н.Г. Апухтина. — Челябинск: ЧГАКИ, 2001. — 196 с.

5. 朱上上, 罗仕鉴. 产品设计中基于设计符号学的文物元素再造 [J]. 浙江大学学报工学版, **2013, 47 (11): 2065–2072.**
Чжу Шаншан, Ло Шицзянь. Воссоздание элементов памятников культуры в дизайне продукта в рамках семиотики дизайна / Чжу Шаншан, Ло Шицзянь // Вестник Чжэцзянского университета, издание «Технологии». — 2013. — № 47 (11). — С. 2065–2072.

6. 徐振华. 论文化创意产业的“地方化”发展策略 [J]. 包装工程, **2017, 38 (2): 63.** Сюй Чжэнхуа. О «локализации» как стратегии развития в креативной экономике // Баочжуангунчэн. — 2017. — № 38 (2). — С. 63.

Таблица № 1. Нематериальное культурное наследие Хулунбуира – эвенкийское декоративно-прикладное искусство из бересты

Народный промысел	П/п	Культурное наследие	Иллюстрация
Декоративно-прикладное искусство из бересты	1	берестяной короб с голубыми краями	
	2	берестяной короб с растительными узорами	
	3	орнамент с крестами из ромбов	
	4	треугольный орнамент	
	5	вьючные сумы для северных оленей	
	6	коробки для рукоделия	
	7	шкатулка эвенков шилу с расписным оленьим узором	

Таблица № 2: Эвенкийское декоративно-прикладное искусство из бересты. Современная сувенирная продукция

Тип	П/п	Название сувенира	Иллюстрация
Декоративно-прикладное искусство из бересты. Современная сувенирная продукция	1	Коробы	
	2	Украшение (ожерелье)	
	3	Декоративная живопись (выжигание по бересте)	
	4	Часы	
	5	Настенная декоративная тарелка	
	6	Сумка	 

	7	Шляпы	
	8	Стаканы для канцелярских принадлежностей	
	9	Тетради	
	10	Лодки	
	11	Заплечные корзины	

1. 图1–1来源于：白丽民. 鄂温克民族传统社会与文化[M].北京：科学出版社，2007：p. 67.

Источник иллюстраций № 1–1: Бай Лиминь. Традиционное общество и культура эвенкийского народа / Бай Лиминь — Пекин: Научная пресса, 2007. — С. 67.

2. 图1–2来源于：武钾赢. 鄂温克、鄂伦春、达斡尔族桦树皮文化研究[D].呼和浩特：内蒙古农业大学, 2013. — p. 30.

Источник иллюстраций № 1–2: У Цзяин. Берестяная культура у эвенков, орочонов и дауров / У Цзяин — Хух-Хото: Сельскохозяйственный университет Внутренней Монголии, 2013. — С. 30.

3. 图1–3来源于：武钾赢. 鄂温克、鄂伦春、达斡尔族桦树皮文化研究[D].呼和浩特：内蒙古农业大学, 2013: p. 32.

Источник иллюстрации № 1–3: У Цзяин. Берестяная культура у эвенков, орочонов и дауров / У Цзяин — Хух-Хото: Сельскохозяйственный университет Внутренней Монголии, 2013. — С. 32.

4. 图1–4来源于：武钾赢. 鄂温克、鄂伦春、达斡尔族桦树皮文化研究[D].呼和浩特：内蒙古农业大学, 2013: p. 32.

Источник иллюстрации № 1–4: У Цзяин. Берестяная культура у эвенков, орочонов и дауров / У Цзяин — Хух-Хото: Сельскохозяйственный университет Внутренней Монголии, 2013. — p. 32.

5. 图1–5来源于：敖鲁古雅驯鹿博物馆. 作者自己拍摄.

Источник иллюстрации № 1–5: Сфотографировано автором в Олгуя-Эвенкийском этнографическом музее.

6. 图1–6鄂温克彩绘鹿角纹桦树皮犴皮针线包来源于：白丽民. 鄂温克民族传统社会与文化[M].北京：科学出版社，2007：p. 74.

Источник иллюстрации № 1–6: Бай Лиминь. Традиционное общество и культура эвенкийского народа / Бай Лиминь — Пекин: Научная пресса, 2007. — С. 74.

7. 图1–7来源于：白丽民. 鄂温克民族传统社会与文化[M].北京：科学出版社，2007：p. 73.

Источник иллюстрации № 1–7: Бай Лиминь. Традиционное общество и культура эвенкийского народа / Бай Лиминь. — Пекин: Научная пресса, 2007. — С. 73.

8. 图2–1来源于：根河市人民政府网. 根河特产，2018-10-09.http://www.genhe.gov.cn/Item/3511.aspx.

Источник иллюстрации № 2–1: Официальныйсайтнародногоправительстваг. Гэньхэ. Местная продукция, 09-10-2018. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.genhe.gov.cn/Item/3511.aspx. (Дата обращения: 30.08.2021).

9. 图2–2来源于：作者自己拍摄.

Источник иллюстрации № 2–2: Фотография автора.

10. 图2–3来源于：根河市人民政府网. 纪念品，2018-10-20. http://www.genhe.gov.cn/Item/3512.aspx.

Источник иллюстрации № 2–3: Официальный сайт народного правительстваг. Гэньхэ. Сувениры, 20-10-2018. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.genhe.gov.cn/Item/3512.aspx. (Дата обращения: 31.08.2021).

11. 图2–4来源于：作者自己拍摄.

Источник иллюстрации № 2–4: Фотография автора.

12. 图2–5来源于：娜敏. 浅析鄂温克族桦树皮文化的传承[J].北京：北冰洋研究.2018(2):p. 76.

Источник иллюстрации № 2–5: На Минь. Кратко о сохранении берестяной культуры эвенков / На Минь. — Пекин: Бэйбинъян яньцзю (Исследования Северного Ледовитого океана), 2018 (2). — С. 76.

13. 图2–6来源于：根河市讷克勒斯艺术坊宋仕华提供.

Источник иллюстрации № 2–6: Предоставлено Сун Шихуа из художественной мастерской Накэлэс в Гэньхэ.

14. 图2–7来源于：新华网.“中国人与生物圈国家委员会”成立40周年—带你走进别样的保护区,2018-07-31.http://www.xinhuanet.com/science/2018-07/31/c_137359606_3.htm.

Источник иллюстрации № 2–7: Синьхуа. 40-я годовщина основания Национального китайского комитета «Человек и биосфера». — Переносимся в особый заповедник, 31-07-2018 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.xinhuanet.com/science/2018-07/31/c_137359606_3.htm. (Дата обращения: 30.08.2020).

15. 图2–8来源于：新华网.“中国人与生物圈国家委员会”成立40周年—带你走进别样的保护区,2018-07-31.http://www.xinhuanet.com/science/2018-07/31/c_137359606_3.htm.

Источник иллюстрации № 2–8: Синьхуа. 40-я годовщина основания Национального китайского комитета «Человек и биосфера» — Переносимся в особый заповедник, 31-07-2018.[Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.xinhuanet.com/science/2018-07/31/c_137359606_3.htm. (Дата обращения 26.06.2021)

16. 图2-9来源于：作者自己拍摄.

Источникиллюстрации № 2-9: Фотография автора.

17. 图2–10来源于：根河市人民政府网. 根河特产，2018-10-09.http://www.genhe.gov.cn/Item/3511.aspx.

Источник иллюстрации № 2–10: Официальный сайт народного правительстваг. Гэньхэ. Местная продукция, 09-10-2018. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.genhe.gov.cn/Item/3511.aspx. (Дата обращения 28.07.2021).

18. 图2–11来源于：作者自己拍摄.

Источник иллюстрации № 2–11: Фотография автора.

ХУАН МЭН
Аспирант Санкт-Петербургского государственного университета

HUANG MENG
Postgraduate student of the Saint-PeterburdState University

ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ СИМВОЛИКА И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ В ГРАФИКЕ КИТАЙСКОЙ УПАКОВКИ

ETHNO-CULTURAL SYMBOLISM AND AESTHETIC CHARACTERISTICS IN CHINESE PACKAGING GRAPHICS

Традиционная китайская этнокультурная символика является центральным элементом традиционного китайского визуального языка, который развивался на протяжении пятитысячелетней истории страны. Изучение этнокультурной символики и эстетических особенностей в графике упаковки является быстро развивающейся областью в истории китайского искусства и дизайна. Этнокультурная символика в упаковке представляют уникальный культурный подтекст, который усиливает ценностные характеристики упакованного товара.
Ключевые слова: этнокультурная символика, визуальнsq язык, графика упаковки.

Traditional Chinese ethno-cultural symbolism is a central element of traditional Chinese visual language, which has evolved over the country's five-thousand-year history. The study of ethno-cultural symbolism and aesthetics in packaging graphics is a rapidly developing field in the history of Chinese art and design. Ethnocultural symbolism in packaging presents unique cultural connotations that reinforce the value characteristics of the packaged goods.
Keywords: ethno-cultural symbolism, visual language, packaging graphics.



Рис. 1. Пример современного дизайна упаковки, Китай

В историческом контексте трансформации старой и новой китайской культуры и общества с массового производства промышленной продукции и расширения рынков внешней торговли, появилась такая форма художественного графического дизайна как упаковка [1]. По мере активизации экономических и культурных обменов между странами мира современный дизайн упаковки продукции становится все более интернациональным и ориентированным на распространение местной культуры. В связи с этим современным дизайнерам необходимо изучить применение традиционных национальных культурных элементов в дизайне упаковки продукции.

Этнокультурная символика. Этнокультурная символика — это общий термин для обозначения этнической культурной личности, созданной конкретной этнической группой, общего сознания, постепенно вырабатываемого членами группы в процессе ее развития, а также графики, слов, действий и т.д., производимых для подкрепления этой концепции, т.е. продуктов, представляющих культуру этнической группы. Наиболее представительными элементами этнокультурных символик являются присущий нации язык и самобытная музыка нации, национальное культурное наследие, национальные фестивали, природные памятники и т.д.

Этнокультурная символика можно разделить на пять областей на основе основных элементов дизайна: символическое значение, символическая форма, символический цвет, символический узор и символический материал [2].

Взаимосвязь между этнической культурой и дизайном упаковки. Этническая культура, несомненно, является большим культурным ресурсом для искусства и дизайна в стране с многовековой историей [3]. Гибкое использование этнокультурной символики в графическом дизайне может принести дизайнерам больше творческого вдохновения и инновационных материалов, создавая библиотеку материалов, которые отвечают потребностям современного развития и отличаются от традиционного дизайна, и на этой основе могут быть использованы для инноваций и оптимизации графическо-



Рис. 2. Пример современного дизайна упаковки, Китай

го дизайна. В конкурентной ситуации глобализации промышленный дизайн, в основе которого лежит современный дизайн продукции, стал воплощением глобальной конкурентоспособности компаний. Индивидуальная личность потребителей выдвигает более высокие требования к товарной упаковке, и рынок требует появления дизайна товарной упаковки с эстетической ценностью.

Конкретное применение этнокультурной символики в графике упаковки. Различные мотивы, вырезанные на керамике и сосудах эпохи неолита, и разнообразные символы настенной росписи пещер — все они преувеличены и деформированы, чтобы усилить морфологические особенности объектов. Во времена Воюющих государств, династий Цинь и Хань основными мотивами были чудовищные звери, такие как фигуры четырех животных — зеленого дракона, белого тигра, вермилиевой птицы и сюаньву, которые использовались как символы священности четырех направлений. Мотивы птиц и цветов символизируют культурное процветание и социальное развитие династий Суй и Тан. В этих визуальных образах преобладает образное и абстрактное мышление, создавая культурные и художественные символы, выходящие за рамки характеристик природных объектов и представляя людям высшее состояние искусства и безграничный простор для воображения.

Традиционные цветовые элементы. Восприятие цвета проистекает из самой примитивной человеческой природы, и ранние люди разделяли общее понимание и поклонение цвету, так что один и тот же цвет иногда имел одинаковое значение у разных народов. Однако в различных культурных контекстах цвета постепенно приобретали специфические значения, которые охватывали культуру и историю своего народа, и это особенно характерно для китайской цветовой символики. Традиционная китайская эстетика цвета использовала пять цветов — красный, желтый, синий, черный и белый — в качестве цветового критерия и играла важную роль в социальной и политической жизни феодального Китая. Например, фиолетовый представлял небо, желтый символизировал землю, а красный отражал людей, а «спор фиолетового и красного» был важным историческим событием в истории Китая [4]. Культура цвета развилась до такой степени, что утратила свою политическую символику, но она по-прежнему влияет на китайскую концепцию цвета в социальной жизни. Например, красный цвет означает удачу и праздник, а желтый — знатность и роскошь.





Рис. 2, 3. Примеры современного дизайна упаковки, Китай

Китайские иероглифы. Китайские иероглифы превратились из пиктограмм в идеограммы, обладают уникальным сочетанием изображения, звука и значения, не имеющим аналогов в мире письменности. Например, "一" (один) — самое маленькое число; в традиционной китайской культуре это также самое большое число, означающее "все". Последовательная форма писания символизирует единство, стабильность и постоянство. "寿" (долголетие) , как самая простая надежда на продолжение жизни, всегда было одним из самых распространенных идеалов в китайском обществе. Стремление к долголетию также является духовным отражением того, что китайцы уделяют особое внимание светской жизни и надеется на настоящий мир [4].

К китайским этнокультурным символам также относятся: письменность, музыкальные инструменты, животные, растения, костюмы, архитектура, спорт, артефакты, астрономия, древние школы мысли, литература, официальные должности, пословицы и т.д. [6].

Классическая китайская эстетическая мысль. Изображение — важная категория в китайской эстетической мысли. Теория изображения имеет очень раннее происхождение в Китае. В классическом китайском труде "И Цзин" записано, что Конфуций сказал: «Книга не

может полностью записать то, что хотел сказать автор, как и слова не могут исчерпывающе выразить мысли автора». Так разве можно не понять мысли мудреца, составившего «И цзин»?. Конфуций сказал: «Мудрец, составивший "И цзин", решил использовать типичные вещи, чтобы максимально расширить то, что он хотел сказать» [7]. Это происходит потому, что "слова не могут исчерпывающе выразить мысли" и логический язык не может т идеально выразить то, что художник задумал художник, поэтому ему приходится прибегать к изображениями, чтобы выразить это другим способом, обращаясь к чувственному.

В китайской эстетике изображение — это не поверхностные, чувственно- воспринимаемые, или формальное приемы, а нечто более глубокое, более духовное, что то, лежит за поверхностными, чувственно видимыми, формальными приемами [8].

Изображение направлено на выражение философской концепции и характеризуется символизмом или абсурдом, чтобы сформировать объективные предметы, идеальное выражение субъективного настроения человека [9].

Китайская эстетика находится под сильным влиянием конфуцианства и даосизма, которые являются эстетическими основами, на которых покоится китайское искусство. Китайские мыслители, наблюдавшие и размышлявшие об эстетических и художественных вопросах в непосредственной связи с фундаментальными проблемами мироздания, общества и жизни, прониклись собственными уникальными и глубокими философскими концепциями [10].

Древнекитайское философское понимание Вселенной и природы — это космология, основанная на ценностях. Согласно древнекитайской философской космологии, Вселенная имеет три основных эстетических атрибута: творчество, гармонию и природу. Это трактовка повлияла на китайское эстетическое восприятие природы красоты и искусства [11].

Проблемы использования этнокультурной символики в упаковочной графике. На современном этапе дизайнеры широко используют этнокультурную символику в оформлении своих работ, и хотя это ускорило дальнейшее развитие и широкое распространение культуры, это также привело к злоупотреблению культурой со стороны широкой общественности. На практике использование традиционных узоров и текстур без учета уместности содержания может легко привести к визуальной усталости и снизить характер самого продукта.

Этнокультурная символика содержит большой культурный подтекст и обладает определенной глубиной, но из-за её возраста и наследия трудно выявить соответствующий смысл в современном контексте, и происходит определенное отклонение от современного мышления. Если дизайнеры используют символы, исходя из собственного субъективного понимания, это приводит к тому, что эффект дизайна ограничивается только самой символикой, но не её коннотацией, поэтому можно легко неправильно интерпретировать традиционную культуру, что сказывается на качестве самой работы. Если говорить о ценности этнокультурной символики, то это не сама символика, а дух и культурное послание времени, которое в них представлено. В процессе её принятия дизайнеры больше полагаются на сочетание символики и чрезмерное её копирование, что делает эффект от дизайна неудовлетворительным.



Рис. 5. Пример современного дизайна упаковки, Китай

Хорошее сочетание этнокультурной символики и графического дизайна упаковки не только делает товарную упаковку более динамичной и яркой, но и способствует наследованию и развитию этнической культуры, поэтому соответствующие дизайнеры должны глубоко изучить подтекст этнической культуры при разработке упаковки, и на этой основе создать инновационную товарную упаковку с этническими характеристиками, этнической жизненной силой, современной красотой и модой.

Примечания:

1. Чжао Нун. История китайского искусства / Народное художественное издательство Шэньси, 2004.01. С. 270.

2. Го Янь. О культурных символах этнических меньшинств с точки зрения дизайна / Art Education Research. 2013 (12).

3. Фу Цайву, Янь Синьгру. О создании китайского национального культурного сообщества в 21 веке / Журнал Хуачжунского нормального университета. 2016.09.

4. Чэнь Сянхун. Исследование традиционной китайской концепции эстетики цвета / Общественные науки Цзянси. 2003(12).

5. 100 наиболее культурно значимых китайских иероглифов / Китайское наследие. 2010.

6. У Фэй. Интерпретация символов китайской культуры / Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 2017.01.

7. Автор неизвестен. Си Цзи Пекинское издательство искусств и ремесел

8. Мао Сюаньго / Красота изображения в древнекитайском искусстве / Обзор литературы и искусства Китая. 2021.

9. Тун Цинбин. Курс литературно-художественной теории / Пекин: Издательство высшего образования. 2011.

10. Чжан Фа. История китайской эстетики / Сычуаньское народное издательство. 2006 .

11. Лю Ганьцзин. 2017 Обзор исследований древнекитайской эстетической мысли / Журнал Мяньянского нормального колледжа. 2018.07.

黄猛
圣彼得堡国立大学博士

中国包装图形中的民族文化象征及其美学特征

摘要
中国传统的民族文化象征是中国传统视觉语言的核心要素，它在中国五千年的历史中不断发展。对包装图形中的民族文化象征及其美学特征的研究是中国艺术和设计史上一个迅速发展的领域。包装中的民族文化象征呈现出独特的文化内涵，强化了被包装商品的价值特征
关键字：民族文化象征、视觉语言、包装图形。

简介

在新旧中国文化和社会转型的历史背景下，从工业产品的大规模生产和外贸市场的扩张中，出现了艺术化的包装平面设计形式。[赵农. 中国美术史/陕西人民美术出版社，2004.01.P. 270] 随着世界各国经济和文化交流的加强，现代产品包装设计正变得更加国际化，并以传播当地文化为导向。在这方面，现代设计师需要探索传统民族文化象征在产品包装设计中的应用。

民族文化象征

民族文化象征是一个总称，指的是某一特定民族所创造的民族文化认同，该群体成员在发展过程中逐渐形成的共同意识，以及为强化这一概念而制作的图形、语言、行动等，即代表某一民族文化的产品。民族文化象征中最具代表性的元素是民族固有的语言和原始音乐、民族文化遗产、民族节日、自然纪念物等。

民族文化象征主义可以根据基本设计要素分为五个方面：象征意义、象征形式、象征色彩、象征图案和象征材料。[郭燕. 从设计角度看少数民族文化符号/艺术教育研究.2013(12)].

民族文化与包装设计之间的关系

在一个有着数百年历史的国家，民族文化无疑是艺术和设计的巨大文化资源。[傅才武，严兴如。论21世纪中华民族文化共同体的构建/华中师范大学学报.2016.09] 民族文化符号在平面设计中的灵活运用，可以为设计师带来更多的

创作灵感和创新素材，形成符合现代发展需要又不同于传统设计的素材库，在此基础上可以对平面设计进行创新和优化。在全球化的竞争形势下，以当代产品设计为基础的工业设计，已经成为企业全球竞争力的缩影。消费者的个性对产品包装提出了更高的要求，市场要求出现具有审美价值的产品包装设计。

民族文化象征主义在包装图形中的具体应用

新石器时代的陶瓷和器皿上雕刻的各种图案以及洞穴壁画的各种符号都被夸大变形，以加强物体的形态特征。在战国、秦汉时期，主要图案是畸形的野兽，如青龙、白虎、朱雀、玄武四种动物的形象，它们被用来象征四方的神圣。花鸟图案象征着隋唐时期的文化繁荣和社会发展。这些视觉形象以具象和抽象思维为主，创造出超越自然物特征的文化和艺术符号，为人们呈现出更高的艺术境界和无限的想象空间。

传统的色彩元素

对颜色的感知源于最原始的人性，早期人类对颜色有共同的理解和崇拜，因此，同样的颜色在不同民族中有时具有相同的含义。然而，在不同的文化背景下，颜色逐渐获得了特定的含义，包含了其民族的文化和历史，这一点在中国的颜色象征中尤为突出。中国传统色彩美学以红、黄、蓝、黑、白等五色为色彩标准，颜色在中国封建时期的社会和政治生活中发挥着重要作用，如紫色代表天，黄色象征地，红色反映人，"紫红之争 "是中国历史上的一个重要历史事件。[陈向宏. 中国传统色彩美学观念研究 / 江西社会科学。2003(12)] 色彩文化发展到今天，已经失去了政治象征意义，但它仍然影响着中国人在社会生活中的色彩观念，例如，红色意味着好运和庆祝，黄色意味着高贵和奢华。

图3
汉字

汉字从象形文字发展到表意文字，拥有文字世界中无与伦比的图像、声音和意义的独特组合。例如，"一"是最小的数字；在中国传统文化中，它也是最大的数字，意味着 "所有"。一致的书写形式象征着统一性、稳定性和永久性。"寿"，作为延续生命的最简单的希望，一直是中国社会最普遍的理想之一。对长寿的追求也是中国人民强调共同生活和希望获得真正和平的精神体现。[最具有文化意义的100个汉字/中国传统。2010]

中国民族文化象征还包括：文字、乐器、动物、植物、服饰、建筑、体育、文物、天文、古代学派、文学、官职、谚语等。[吴非. 中国文化符号的解读 / 上海：复旦大学出版社，2017.01.]。

中国古典美学思想

意象是中国美学思想中的一个重要范畴。意象的理论在中国有很早的起源。在中国的经典著作《易经》中记载，子曰："书不尽言，言不尽意。然则，圣人之意，其不可见乎？孔子说。"圣人立象以尽意。"[作者不详。 北京工艺美术出版社]这是因为 "语言不能详尽地表达思想"，逻辑语言不能完美地表达艺术家的意图，所以他不得不借助于图像，以另一种方式来表达，诉诸于感性思维。

在中国美学中，意象不是表面的、感性可见的、形式上的技巧，而是隐藏在表面的、感性可见的、形式上的技巧背后的更深层次的、精神上的。[毛选国/中国古代艺术中的意象之美/《中国文艺评论》。2021].

意象旨在表达一种哲学概念，以象征性或荒诞性为特征，形成客观对象，理想地表达个人的主观情绪。[童庆炳/文艺理论教程 / 北京：高等教育出版社。2011.]

中国美学深受儒家和道家的影响，这也是中国艺术赖以存在的美学基础。中国的思想家们在观察和思考与宇宙、社会和生活的基本问题直接相关的美学和艺术问题时，都充满了自己独特而深刻的哲学观念。[张发. 中国美学史 / 四川人民出版社. 2006].

中国古代哲学对宇宙和自然的理解是一种基于价值的宇宙观。根据中国古代哲学宇宙观，宇宙有三大美学属性：创造性、和谐性和自然性，这种认识影响了中国人对美的本质和艺术的审美认识。[刘干京. 2017 中国古代美学思想研究综述 / 绵阳师范学院学报. 2018.07].

包装图形中使用民族文化象征的问题

现阶段，设计师在作品设计中广泛使用民族文化象征，在加速文化的进一步发展和广泛传播的同时，也导致了大众对文化的误用。在实践中，使用传统的图案和纹理而不考虑内容的适当性，很容易导致视觉疲劳，降低产品本身的特性。

民族文化象征包含着巨大的文化内涵，具有一定的深度，但由于其时代性和传承性，在当代背景下很难确定相关的意义，出现了一定的偏离当代思维的情况。如果设计者根据自己的主观理解来使用象征，就会导致设计效果只限于象征本身，而不考虑其内涵，所以很容易对传统文化产生误解，影响作品本身的质量。我们谈论民族文化象征的价值，并不是象征本身，而是其中所代表的时代精神和文化信息。而现在设计师在采用它时，更多的是依靠符号的结合和对它的过度复制，这使得设计的效果不尽人意。

民族文化象征与包装平面设计的良好结合，不仅使产品包装更具活力和生机，也促进了民族文化的传承和发展，因此，有关设计人员在设计包装时应深入研究民族文化的潜台词，并在此基础上创造出具有民族特色、民族活力、现代美感和时尚的创新产品包装。

参考文献

1. 赵农。中国美术史 / 陕西人民美术出版社，2004.01. 270.
2. 郭燕。从设计的角度论少数民族的文化符号 /《艺术教育研究》。2013 (12).
3. 傅才武，严兴如。论21世纪中华民族文化共同体的构建 / 华中师范大学学报. 2016.09.
4. 陈先宏。中国传统色彩审美观念研究 / 江西社会科学. 2003 (12).
5. 100个最具有文化意义的汉字/中国传统。2010.
6. 吴非。中国文化符号的解读 / 上海：复旦大学出版社，2017.01.
7. 作者不详。北京工艺美术出版社 奚吉平.
毛选国 / 中国古代艺术中的形象之美 / 《中国文艺评论》。2021.
8. 童庆炳。文艺理论教程 / 北京：高等教育出版社。2011.
9. 张发。中国美学史 / 四川人民出版社. 2006 .
10. 刘甘敬。2017 中国古代美学思想研究综述 / 绵阳师范学院学报. 2018.07.

ЦЮ ЦЯН
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

QIU QIANG
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts

ЭЛЕМЕНТЫ КИТАЙСКО-РУССКОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ В СОЗДАНИИ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

ELEMENTS OF CHINESE-RUSSIAN FOLK CULTURE IN THE CREATION OF OIL PAINTING

Автор затрагивает общие характеристики использования элементов китайско-русской народной культуры при создании масляной живописи. Создание китайско-русской масляной живописи вдохновляется элементами народной культуры, а народная культура оказывает глубокое влияние на творчество художников-станковистов.

Ключевые слова: китайско-русская народная культура, станковая масляная живопись, народная литература, народное искусство, фольклор, народные обычаи и культура.

The author touches upon the general characteristics of the use of elements of Chinese-Russian folk culture in the creation of oil painting. The creation of Sino-Russian oil painting is inspired by elements of folk culture. Folk culture has a far-reaching impact on Chinese and Russian oil painting.

Keywords: Chinese and Russian folk culture, easel oil painting, folk literature. folk art, folk customs and culture.

Китай и Россия — это многонациональные государства, национальное разнообразие привносит в них народное культурное разнообразие, которое оказывает глубокое влияние на живопись и искусство обе-

их стран. В данной статье речь идет об общих чертах народного культурного элемента Китая и России в творчестве живописи.

Народная культура в развитии художественных стилей

Народная культура — традиционная культура, включающая культурные пласты разных эпох, от глубокой древности до настоящего времени, субъектом которой является народ — коллективная личность, которая означает объединение всех индивидов коллектива общностью культурных связей и механизмов жизнедеятельности. То, о чем мы говорим, это культурные особенности и художественный стиль нашего собственного народа. Это относится к тому, какое позиционирование демонстрировал народ в разные эпохи от содержания до формы, от методов концепции до исполнительских навыков под влиянием общего региона, общего языка, общей экономической жизнь и сформированная на их основе общая культурная психология. Наследование художественного стиля этой национальности и страны в основном проявляется в том, что люди, занимающиеся художественным производством, сознательно и неосознанно принимают этот стереотип в художественном производстве. Стиль — это не абстрактное буквальное описание или общее концептуальное определение, которое должно быть воплощено в визуальной форме. В повседневной жизни мы воспринимаем изображения как уникальные формы, имеющие графические различия между различными этническими группами и регионами. Например, в большинстве случаев можно с первого взгляда отличить русскую живопись от китайской. Несмотря на то, что наши страны являются соседями и имеют общее культурное взаимодействие, визуальные формы, представленные в контексте разных народных культур, имеют свою специфическую тематику, цвета, формы и технические системы.

Для создания картины маслом, конечно, важны техника и эффект изображения, но тема и содержание живописи, несомненно, являются фундаментальными. Тематическое творчество основано на событиях, вещах и людях, которые оказывают значительное влияние на историю и реальность в качестве содержания выражения и создают произведения искусства с очевидными стилями. Сравнивая применение элементов китайско-русской народной культуры при создании живописи маслом, можно обнаружить, что у них много общего. Обе страны прошли долгую историю и накопили огромный культурный опыт, результатом стали многочисленные произведений живописи, отражающие народную культуру. Все эти работы основаны на традиционных элементах народной культуры и эстетике и направлены на выражение национальных эмоций народа.

Элементы китайско-русской народной культуры в масляной живописи (литература, искусство, фольклор)

Влияние народной культуры на создание живописи маслом восходит из народной литературы, народного искусства, народной фольклорной культуры, народных традиционных навыков, народной музыки и песенного искусства, танца и драмы, архитектуры и т. д. Все это используется как материал для творчества и интегрируется в создание живописи маслом. В этих работах отчетливо ощущается влияние элементов народной культуры на создание живописи маслом, отражающее индивидуальное использование художниками народной культуры. В то же время по сравнению с русским искусством живописи маслом время возникновения и китайская живопись маслом развивалась в относительно короткое время, а история применения элементов китайской и русской народной культуры в создании живописи маслом, естественно, отличается. За это время в России появились такие известные мастера кисти, как В.М. Васнецов, И.Е. Репин, В.И. Суриков, Н.И. Фешин и многие другие художники, которые использовали в своем творчестве элементы народной культуры в качестве предмета и содержания выражения. Что касается создания китайской живописи маслом, то история и творческий опыт живописи маслом и живописи относительно коротки, но за это время появилось много интересных художников, таких как Сюй Бэйхун, Ли Тьефу, Цзинь Шани и Ван Идун и т. д.

Художники интегрировали народные мифы, эпосы, фольклор, народные сказки, народные баллады и народные песни в создании живописи маслом в качестве творческих материалов, например, живописи маслом китайских художников Сюй Бэйхуна — «Югон Ишань», Ван Кевея — «Гуань Юй» и «Усун сражается с тигром» и т. д., живописи маслом русских художников В.М. Васнецов — «Иван-царевич верхом на сером волке» «Аленушка» и «Три богатыря», И.Е. Репин — «Садко в подводном царстве» и т. д.

Художники включили в новогодние картины вырезки из бумаги, набивную ткань, вышивку, теневых кукол, марионеток, резьбу, глиняные скульптуры, игрушки, керамику и другие сопутствующие элементы в создание живописи маслом в качестве творческих материалов. Например, в живописи маслом китайских художников Ван Идуна — «Слушая дождь» и «Девушка из Йименга», Ван Кевея — «Сидящая статуя Гуань Юя» и «Сцена в Небесном дворце», Ло Чжунли «Попал в леопарда» и т. д., живописи маслом русских художников А.Н. Суховецкий — «Серия натюрмортов», А.В. Ремнёв — «Рыков» и т. д.

В своих работах художники интегрировали связанные элементы, такие как обычаи, быт и культура народа, в создание живописи маслом в качестве творческих материалов. Например, живопись маслом

китайских художников Ван Идун — «Свадьба в Тайхане» «Невестае» и «Утренний туман Мэншань», Сунь Ли — «Китайский новый год», Ван Кевея — «Игра в поло», Сунь Цзицзун — «Танец Льва Лонганга», Цзян Хуацин — «Женщины, которые выращивают капусту» и т. д., и картины русских художников Н.И. Фешин — «Сезон сбора капусты», Т.Г. Назареко «Новогоднее гулянье» и «Проводы зимы», В.И. Суриков — «Взятие снежного городка» и т. д.

Художники интегрировали связанные элементы, такие как народные религиозные и культурные верования и культурные формы, в создание живописи маслом в качестве творческих материалов. Это отразилось в живописи маслом китайских художников, например, Юй Сяодуна — «Молитва» и «Благословляющий света», Ван Кевея — «Сюаньцзан» и т. д., живописи маслом русских художников А.Р. Брусиловский «Встреча Масленицы», М.В. Нестеров — «Видение отроку Варфоломею» и т. д.

Художники объединили традиционные народные техники, народную музыку и песенное искусство, танцы и драму, архитектуру и другие связанные элементы в создании живописи маслом в качестве творческих материалов. Примером являются живописные работы китайских художников Чжан Ли «Портреты этнических меньшинств», Ли Тьефу «Рыба на тарелке», Ван Кэ «Цзиньцань Чжулин», Чэнь Ифэй «Рифма наследия Сюньян», Вэн Кайсюань «Серия Конгшань № 7» и т. д., а также картина русского художника В.М. Сидорова «Приехал я в деревню, приехал я домой» и т. д.

Изучение народной культуры способствует художественным обменам и развитию дружбы между Китаем и Россией

Образование в реалистическом стиле современного китайского художественного образования наследует бывшую советскую модель. Советская модель на протяжении десятилетий оказывала значительное влияние на развитие китайского художественного образования и подготовку талантов. Эпоха социализма в живописи стала историей, а станковая живопись и другие виды искусства, представленные Россией, по-прежнему уникальны и играют важное роль в истории мировой живописи и по-прежнему оказывают огромное влияние на развитие китайской культуры и современного китайского искусства. Для Китая современное российское художественное образование имеет особое значение: с одной стороны, это художественное наследие русского культурного самовыражения, а с другой стороны, ориентир и источник вдохновения для становления базового этапа китайского художественного образования.

Применяя элементы народной культуры в художественное творчество, эта работа представляет собой введение и утверждение народной культуры конкретной страны или региона в определенный исторический период. В дальнейшем, когда у людей будет возможность увидеть подобные сцены, они поймут, что это народная культура соответствующей местности, она неслучайно появилась в истории и является культурным символом.

Хочется надеяться, что в ближайшее время будут продолжены исследования масляной живописи между Китаем и Россией. Они обеспечит активный художественный обмен и здоровое развитие между культурами наших стран и будут способствовать укреплению исторического и культурного наследия и распространению народной культуры.

Список литературы:

1. Си Цзинчжи. История русского искусства. — Пекин: Издательство народного изобразительного искусства. — Декабрь 1999 г.

2. Долгополов И.В. Рождение знаменитых русских картинки. — Издательство Цзиньчэн. — Март 2013 г.

3. Сюй Пей. Исследование картины мира в русских народных сказках. — Хэйлунцзян: Издательство Харбинского технологического института. — Август 2020 г.

4. Пи Даоцзянь. Современное искусство и культурная селекция. — Цзянсу: Издательство изобразительных искусств Цзянсу, 1998.

5. Дон Сивэнь. Говоря о китайском стиле масляной живописи из метода выражения китайской живописи. — Пекин: Изобразительное искусство, 1957.

6. Цзян Сонхуа. Роль духа традиционной китайской культуры в развитии китайской живописи маслом // Топ-100 искусств. — Цзянсу, 2010.

7. Шао ДаЧжэнь. Китайский дух в ста годах развития китайской масляной живописи. — Мэйшу, 2000.

8. Открытые ресурсы интернета.

ШЭНЬ И
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

SHEN YI
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

РУССКИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ И ЭЛЕМЕНТЫ МИРОВОЙ ПРАКТИКИ ВИЗУАЛЬНОГО ЯЗЫКА

RUSSIAN CONSTRUCTIVISM AND ELEMENTS OF THE WORLD PRACTICE OF VISUAL LANGUAGE

Автор делает попытку выделить семантические и визуальные коды русского конструктивизма в контексте современных тенденций формообразования в графическом дизайне, используя методологию исследования проблем формообразования, заявленную Е.В.Жердевым (семиотика дизайна), Бюргера (социальные и геометрические коды авангарда) и Я.Чернихова (конструкция машинных форм).
Ключевые слова: визуальный язык, геометрический код, русский авангард.

The author makes an attempt to highlight the semantic and visual codes of Russian constructivism in the context of modern trends in shaping in graphic design, using the methodology for studying the problems of shaping, stated by E.V. Zherdev (design semiotics), Burger (social and geometric codes of the avant-garde) and Ya. machine forms).
Keywords: visual language, geometric code, Russian avant-garde.

При всей активности революционной идеологии и фразеологии, декларируемого примата содержания над формой, конструктивисты были активными созидателями нового художественного языка,

пресловутого «как», т.е. формы. Именно русский авангард впервые заговорил языком искусства о символике приема, о возможности выразить с его помощью вселенские смыслы. Так, например, для Малевича его «Красный квадрат» был предназначен воспевать «красоту и огромную значимость в живописи и в жизни вообще красного цвета. …красный цвет становится метафорой религии красоты и социальной значимости» [2, с. 237].

Конструктивисты часто проводили аналогии между деятельностью в производстве и в искусстве. Такого рода примеры мы видим в текстах Н.Н. Пунина, Н.М. Тарабукина [3] и других авторов.

Если авангард четко ощущал архетипическую связь искусства с производством и другими видами производственной деятельности, наукой и т.д., значит, он понимал и системный характер культуры. В такой ситуации тем более должны были стать очевидными те формальные универсалии, которые объединяют искусство в целом, «через головы поэтов и правительств», по Маяковскому, т.е. художников, исторических формаций и стилей. Действительно, «…авангард первым раскрывает общий характер определенных общих категорий произведения искусства», и «предыдущие стадии развития феномена искусства в буржуазном обществе можно понять исходя из авангарда, а не наоборот» [1, с.30]. Именно авангард превращает эти общие категории во внестилевые рабочие инструменты, что и позволяет их вскоре превратить в инструменты идеологического и коммерческого воздействия, выявив эмоциональную и волевую подоплеку данных приемов.

С нашей точки зрения, некоторые положения Бюргера представляются дискуссионными. Авангард иногда отрицает категории органичности и подчиненности частей целому [1, с. 30], но это происходит не всегда. В случае конструктивизма эта подчиненность выступает, например, в облике конструкции. А, согласно Я. Чернихову, «конструкции нет, когда нет цели» [4]. Действительно, на смену органическим метафорам модерна — Ар Нуво приходят подчеркнутая механизированность, явная построенность, компоновочность произведений авангарда, в особенности конструктивизма.

Проблема формулировки языка стояла перед авангардистами и конструктивистам, в частности, очень остро. И нет никакого противоречия в том, что для конструктивистов не просто содержательное, но даже идеологическое начало, преданность делу революции стояли на первом месте. Здесь художественная форма была важнейшей частью идейного содержания [1, с.16]. Содержательность самих формальных приемов была для конструктивистов необходимым условием. В методах работы видели проявление общих методических принципов любого созидательного труда [3].

Если европейский авангард действительно наносил удар по статусу искусства и требовал его внедренности в жизненную практику человека [см. Бюргер, с.76] то русский конструктивизм не только неукоснительно следовал этому требованию: для него была жизненно важной общественная значимость содержания.

В современном обществе идеи коммунизма не могут функционировать в том же качестве, но изменившийся социальный контекст демонстрирует, тем не менее, способность приемов и принципов конструктивизма работать в новых условиях. Самые важные его уроки следующие:

1. За каждым приемом стоят важные общежизненные и мировоззренческие смыслы, которые проявляют себя вне зависимости от осознанности или неосознанности их создателей и реципиентов.
2. Динамика современной жизни требует своего воплощения, и круг методов и приемов конструктивизма – один из наиболее действенных инструментариев этого.
3. Искусство способно непосредственно воздействовать на жизнь, на поведение людей, и этот опыт применим далеко за пределами конкретной идеологии.
4. Обращение к индивиду или обращение к массам отличаются не только количественно. Воздействие на массы, приемы агитации и пропаганды могут служить различным целям, далеко выходящим за пределы политики и идеологии, что и является перенесением искусства в жизненную практику, где оно претерпевает изменения [1, с.77].

Список литературы:
1. Бюргер Петер. Теория авангарда. — М.: V—A-C press, 2014. — 200 с.
2. Жердев Е.В. Семиотика дизайна: художественная смыслообразность. Монография. — М.: Академический проект, 2021. 799 с.
3. Тарабукин Н. М. От мольберта к машине. — Москва, 1923.
4. Чернихов Я. Конструкция архитектурных и машинных форм. Репр. изд. — М.: Аватар, 2008. 272 с.

ЧАСТЬ V
НОВЕЙШИЕ ТЕХНОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В КУЛЬТУРНОМ ДИАЛОГЕ

PART V
THE UP-TO-DATE TECHNOLOGIES OF CREATIVE WORK IN THE CULTURAL DIALOGUE

СУНЬ ЦЗЯТУН
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

SUN JIATONG
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

О ФОРМЕ ВЫРАЖЕНИЯ ЭЛЕКТРОННЫХ ПИКСЕЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В СОЗДАНИИ ЖИВОПИСИ. СОЧЕТАНИЕ ВИРТУАЛЬНОГО И РЕАЛЬНОГО

ON THE FORM OF EXPRESSION OF ELECTRONIC PIXEL ELEMENTS IN THE CREATION OF PAINTING. COMBINATION OF VIRTUAL AND REAL

Виртуальное изображение современной информационной эпохи стирает границы с реальной жизнью. Усиливается влияние электронных изображений на традиционную станковую живопись, которая уже развивается в направлении концепций и материалов. «Пиксель» — типичная символическая форма современных изображений, указывающая на связь между виртуальным и реальностью. На основе анализа конкретных случаев и творческого опыта автора в этой статье обсуждается существование пикселей в создании картин, а также обсуждается влияние «электронных» пикселей на традиционную станковую живопись с целью получения существенного понимания эпохи изображений.
Ключевые слова: точечное искусство, изображение, виртуальная реальность, пиксель-арт.

The virtual image of the modern information age blurs the boundaries with real life. The influence of electronic images on traditional easel painting, which is already developing in the direction of concepts and materials, is also an opportunity, that is, it is necessary to go through a complex process of confrontation and integration. «Pixel» is a typical symbolic form of modern images, indicating the connection between virtual and reality. Based on case studies and the creative experience of the author, this article discusses the existence of pixels in the creation of paintings, and also discusses the influence of «electronic» pixels on traditional easel painting in order to gain a substantial understanding of the era of images.
Keywords: dot art, image, virtual reality, pixel art.

Изображение стало виртуальным. «Пикселизация» отражает прогрессивную интеллектуальную технологию социального развития. В эпоху современных изображений, от социальной деятельности до когнитивного мира, использование электронных изображений распространилось на все сферы общества. Когда мы используем виртуальные электронные изображения вместо физических объектов для удовлетворения наших потребностей, мы бессознательно стираем границу между виртуальным и реальным. Сьюзан Зонтаг пишет: «Я больше не верю в понимание реальности в форме образов, но теперь я верю, что реальность понимается как образы» [1]. Банкноты больше не используются для потребления. Процесс торговли товарами зависит от количества цифр на электронном дисплее. Люди больше не общаются лицом к лицу, социальное программное обеспечение может печатать и читать, а современный социальный порядок, построенный экономическим развитием и ускорением темпа жизни, опирается на электронные технологии являющиеся результатом человеческой мудрости в развитии современного общества. Они повышают производительность и облегчают людям доступ к информации в больших количествах. В конце концов, они становятся виртуальными, а затем постепенно «пикселизируют» наш реальный мир. Наконец, электронные изображения — это всего лишь средство массовой информации, и они являются стремлением людей к прибыли.

Мы живем в век образов. Электронные продукты наполняют нашу жизнь. Явления электронной жизни, такие как онлайн-транзакции на вынос, просмотр экзотических пейзажей, поиск фотографий в интернете, чтение электронных книг и виртуальные цифровые платежи, заменяющие банкноты,ит.д., показывают, что электронная виртуальная и реальная жизнь все больше связаны. В этом случае нам, возможно, придется ответить на следующие вопросы: Реальна ли наша жизнь или виртуальна, полна ли память о нашей предыдущей жизни фрагментами пикселей и будем ли мы использовать ее в наших будущих жизнях?

Смысл и ценность мышления, по-видимому, разрушаются информацией, обновляемой каждый день, и сводятся на нет. Виртуальный

мир создает живой порядок, в котором все реалистичные порядки становятся невероятными, а правила и системы «неровными». Мы всегда считаем, что цифры в электронной статистике объективны, а содержание, отображаемое на изображениях, соответствует действительности.

Эпоха изображения с технологией в качестве основного направления в определенной степени повлияла на художественное отношение создателей.

Сегодня, когда технологии доминируют в развитии мира, концепция искусства и использование материалов претерпели изменения. В то время как искусство постоянно стремится к лингвистическим инновациям, кажется, что оно потеряло собственное направление развития и может найти выход только на своем собственном языке. С утратой понимания искусства некоторые считают, что погоня за прибылью — это закон жизни. Выкрикивая лозунги о скорости, люди участвуют в правилах «существующей игры» как игроки, и всегда возникает чувство бессилия и глупости. Поэтому некоторые создатели искусства теперь определяют себя как самоуничижительных людей или хип-хоп молодежь. Они намеренно или непреднамеренно добавили своего рода «вульгарный» интерес к своей работе, надеясь подчеркнуть статус-кво жизни и снять стресс, и этот подход находит отклик у все большего числа людей.

Что касается традиционных станковых картин, то принцип “ready made” [2] полностью изменил концепцию искусства. Художественное выражение распространилось от станковой живописи до законченного искусства, а затем постепенно пришло в область электронных технологий. Искусство постмодернизма стирает границы между искусством и повседневной жизнью, сочетает символы с товарами и устраняет границы между реальностью и образами [3]. Наиболее важным способом представления изображений в электронных технологиях является пиксельный экран. Процесс создания изображений, их отображение и генерация рисунков имеют определенное сходство и даже могут быть объединены, но применение пиксельных изображений все еще находится в стадии разработки, поэтому существует еще много неизвестных возможностей для объединения пиксельных элементов с традиционной живописью.

Эпоха пиксельных изображений. Философ Хайдеггер в книге «Эпоха образов мира» утверждает: «По сути, образ мира означает не образ мира, а то, что мир рассматривается как образ» [4]. Как основной носитель передачи информации образы несут в себе человеческое познание духовного мира и реального мира. Особенно в современной жизни электронные изображения как носители изображений стали для нас основным способом получения информации. В настоящее

время форма изображения достигла пика применения изображений. Виртуальные носители изображений обладают выдающимися преимуществами в эту эпоху, что вынуждает их постепенно заменять традиционные бумажные носители изображений. В соответствии с этой неизменной тенденцией мы больше не неотделимы от изображений в эту эпоху изображений, и визуальное восприятие и жизнь людей постепенно «манипулируются» изображениями.

«Пиксели» являются одним из основных отдельных элементов в визуальной форме электронных изображений. С конца 1990-х годов были разработаны и применены различные электронные «экранные носители». Судя по методам производства и распространения изображений, электронные «пиксельные» изображения постепенно внедряют важные технологии компьютерной графики. Пиксельные изображения распространяются в интернете, и пиксельная графика начинает привлекать внимание общественности. Трансформация технологии визуального изображения побудила художников и общественность заняться пиксельной графикой, постмодернистскими изображениями. Художники используют язык пиксельных иконок для выражения своих мыслей и мнений. В глазах людей появилось «пиксельное искусство», и публика постепенно осваивает новый способ изображения электронных пиксельных изображений. Такого рода игры делают жизнь легкой и приятной, поэтому чтение картинок естественным образом становится повседневным социальным образом жизни.

Создание образа. Как самостоятельная исследовательская дисциплина изображения естественным образом оказались в центре внимания в эпоху «изображений» технической информации в средствах массовой информации — от Платона, Аристотеля до Хайдеггера. Среди них Эрвин Пановский и Мишель Фуко, два представителя иконографических исследований, которые дали более полное и подробное объяснение изображения.

Среди них книга Панофского «Исследования по иконографии» [5] рассматривается как вершина теоретических исследований по иконографии. Автор считает, что изображения используют не только историю искусства для объяснения коннотации произведений, но и философию, историю, религию, социальную структуру, науку и другие дисциплины. Это комбинация, сосредоточение внимания на дисциплинах. В этом заключается величайшее значение этого изменения направления изображения в развитии истории искусства [5, с.5]. В книге дается определение иконографии — иконография, что означает метод описания: иконография, простое описание изображений. Иконография — это исследовательская дисциплина, которая объясняет предмет изображений. У него есть три уровня интерпре-

тации образов, которые также соответствуют трем уровням произведений искусства [5, с. 4–5].

Первый слой — это использование изображений для имитации и воспроизведения примитивных природных объектов; второй слой — интерпретация традиционных объектов, созданных людьми. Объяснение должно содержать определенную структуру теоретических знаний и общепринятых логических рассуждений; третий слой включает объяснение культурных и философских коннотаций создания образов.

Преобразование изображений. И Панофский, и Фуко признают феномен «трансформации», то есть «трансформация изображений» проясняет междисциплинарную трансформацию зрения, что означает, что после изменений времени и культуры выражение изображений претерпело сложные изменения во многих дисциплинах или областях. Это также эпоха графических приложений. Виртуальность и реальность размыты, и чтение изображений стало незаменимым. То, как мы используем изображения для передачи информации друг другу, должно основываться на определенных социальных идеологических ценностях, и влияние идеологии на изображения происходит незаметно [6]. Напротив, изображения напрямую влияют на человеческое познание и понимание расплывчатых отношений между реальным и виртуальным, а содержание изображений направляет и манипулирует познанием людей. Люди часто рассматривают информацию об изображении как реальную и достоверную ситуацию, строят определенную концепцию мира на основе информации, предоставляемой изображением, и преобразуют виртуальную информацию в реальное содержание.

Нет никаких сомнений в том, что генерация образов и их обратная связь в социальных отношениях являются взаимными. В этом случае, даже если доктрина «управления изображениями» не предлагается, могут возникнуть другие аналогичные концепции, такие как «визуальное управление».

Пиксели на изображениях. Взаимосвязь между абстракцией и реальностью. Представление пиксельных изображений включает в себя организацию бесчисленных абстрактных пикселей в образные изображения посредством определенных операций с данными, в которых каждый упорядоченный пиксель представлен другим цветом. Короче говоря, переход от образного содержания к абстрактному содержанию предполагает обобщение, деконструкцию или выделение репрезентативных частей конкретной интуитивной графики. Эти части могут создавать более сильные визуальные эффекты. Для того чтобы аудитория ассоциировала изображение с косвенным и характерным содержанием изображения, образ, созданный в сознании, должен быть глубоким.

То же относится к живописи и творчеству. Например, при создании бумажного эскиза линии являются абстрактными, и для получения конкретного изображения необходимо переплетать бесчисленные абстрактные линии. Или масло на холсте, где бесчисленные точечные мазки кисти накапливают определенное изображение. Другой пример — пиктограмма. В томе 9 «Комментария к толкованию слов» дается объяснение: «Форма: Пиктограммы... Когда изображение рассматривается как изображение, говорят, что изображение кажется видимым» [7]. В каллиграфии штрихи являются абстрактными, индивидуально написанными и неписаными и объединяются в читаемый текст (рисунок).

Чак Клоуз сочетает абстрактную и фигуративную живопись. Он использует фотографии в качестве репродукций своих творений, отвергая субъективность изображений. Персонажи на картинке кажутся машиной без мыслей... Каждая часть независима, но объединена в картинку, она выглядит как изображение, склеенное «пиксельными» квадратами разных цветов. Издалека это реалистичный портрет человека, похожий на изображение на электронном экране, использующий пиксельные абстрактные квадраты в качестве символов изображения, объединенных в определенную пропорцию аватаров. Для рисования используется «разрешение» пиксельных элементов, то есть изображение в целом выглядит как конкретное изображение, в то время как часть выглядит как абстрактная квадратная (геометрическая) фигура. С точки зрения отношений изображения, это сложный процесс преобразования между абстракцией и представлением и его одновременное объединение (рисунок). В соответствии с электронными экранами используются изображения с высоким и низким разрешением, и используется взаимосвязь между данными, собранными в пикселях (геометрические символы), и полной информацией (изображениями). Напоминает ли это нам живопись, использующую небольшие мазки кисти (формы кисти) или линии для объединения в определенное содержание картины.

Виртуальность и реальность. Как узнать, является ли изображение виртуальным или реальным, или оно содержит компоненты того и другого? На международном семинаре профессор Чжоу Сянь обобщил три формы визуальной культуры: воспроизведение, виртуальное изображение и имитацию и объяснил различные взаимосвязи между графическими символами, соответствующими развитию технологий изображения и реальным миром, а также вытекающие из этого изменения в визуальной культуре и эстетических концепциях [9]. В прошлом наша концепция изображения предполагала, что носители изображения существуют в физических объектах, таких как бумага, ткань или стены. Однако современные изображения — это

процесс перехода от физических образов к виртуальным. Изображения являются виртуальными, потому что видоискатель и методы отображения в основном генерируются цифровыми операциями. Эти операции отображаются на экране, но их можно увидеть, но нельзя коснуться. Но нельзя отрицать, что независимо от традиционных изображений или современных изображений среда для создания изображений существует в природе. Например, для рисования требуются чертежные материалы, для съемки — камера, а для рисования — электронный компьютер, расчет данных и т. д.

Виртуальный образ — это субъективная симуляция реальности. Существует своего рода человеческое воображение и чувственный опыт. Он обладает характеристиками многомерного пространства, непрерывности и прерывности, а также открытости. Это не конкретное существование, и оно не может быть воплощено в реальном существовании. Однако виртуальные дисплеи должны отображаться в определенной реальной среде, которая не ограничивается оригинальной экологией природы или продуктами искусственного создания. Весь творческий процесс творца также может быть объяснен реалистичными вопросами. На основе наблюдения за окружающей средой создатели создают личные мысли и эмоции, конкретизируют мысли и эмоции и используют виртуальные объекты для создания конкретных и практических работ, основанных на мыслях и воображении. Это включает в себя производство и генерацию электронных изображений для удовлетворения наших реальных потребностей, и благодаря виртуальной презентации электронных продуктов создаются виртуальные и реалистичные изображения, которые наполняют нашу жизнь

Пиксели, а также другие основные элементы изображения, такие как мазки кисти и «пуантилизм» изображения, упомянутые выше, и «скольжение» каллиграфии являются одним из основных визуальных компонентов изображения. «Пиксель» стал типичным символом визуальных образов в современную эпоху изображений, будь то живопись, скульптура или инсталляционные работы — везде элементы пиксельного восприятия были широко представлены. Пиксельные изображения могут быть похожи на неоимпрессионистский пуантилизм. Метод живописи пуантилизма заключается в том, что точки разных цветов создают определенное узорное изображение в виде мазков кисти на картине. Электронные пиксели — это продукт технологии. Они отображают изображения более рационально, чем пуантилизм, а расположение квадратов пикселей является более точным и объективным. Это также свидетельствует о переходе от труда к технологиям. Технологии и художественное творчество также должны идти в ногу со временем. При создании

современного искусства особенно важно сочетание идей, концепций, материалов и средств массовой информации. Пиксели хорошо отражают внешний вид современных изображений, и для их создания применяются пиксельные изображения. Пиксельные элементы становятся предметом и отдушиной художественного творчества, выражая текущее состояние жизни.

Развитие науки и техники и появление интернета изменили жизнь людей. Погоня за прибылью стала лозунгом социального развития. Все данные являются мерой вещей, а образы определяют стремления и ценности людей. Люди обычно игнорируют стремление к гуманистическому духу. Поэтому он попал в ловушку виртуальной интернет-сцены и идеологии, которая управляет интернетом. Чтение картинок также стало ежедневной привычкой людей, при этом картинки постоянно обновляются. В таком безжалостном и прибыльном обществе электронная виртуальность стимулирует чувства людей и подсознательно влияет на реальную жизнь общества. «Поглощение» виртуальной культурой и отсутствие духа заставляют людей казаться «управляемыми» электронной виртуальной реальностью. Чтобы заполнить пустоту и одиночество духа, электронные изображения ежедневно постоянно обновляются. Положить руки на свой мобильный телефон и постоянно водить пальцами по экрану стало важным способом общения людей с обществом. Если электронные изображения перестанут обновляться, будут ли люди чувствовать себя умственно истощенными?

Однако в процессе общественного развития это постоянная тенденция — превращать реальные физические объекты в электронные виртуальные объекты, выражать реальность через виртуальные объекты и создавать «реальность» виртуально. В когнитивной структуре человека была создана виртуальная зеркальная система, и она сыграла практическую роль. Это также пересечение виртуального и реального, которое пронизывает изображение. Хайдеггер считает, что «пересечение двух основных процессов, имеющих решающее значение для природы современности, когда мир становится образом, а человек становится субъектом, также освещает основные процессы современной истории, что на первый взгляд кажется почти абсурдным…» [4]. Мы принимаем эту тенденцию. Изображения действительно изменили то, как мы живем в эту эпоху.

Примечания

1. Сьюзан Сонтаг [США]. О фотографии / Перевод Хуана Канрана. — Шанхай: Шанхайское издательство переводов, 2008. — С. 153.

2. Это относится к «Фонтану» — произведению готового значения представителя дадаизма Марселя Дюшана.

3. Майк Фезерстоун. Культура потребления и постмодернизм / Перевод Лю

Цзинмина. — Нанкин: Издательство «Илинь», 2000. — С. 94–96.
4. Сунь Чжоусин. Избранные произведения Хайдеггера.Том 2. — Шанхай: Шанхайский книжный магазин «Саньлянь», 1996. — С. 899.
5. Эрвин Паноfский [США]. Ци Иньпин / Перевод с китайского Фань Цзина; Иконографические исследования: Гуманистические темы искусства эпохи Возрождения. — Шанхай: Шанхайский книжный магазин «Саньлянь», 2011.
6. Банда Дуань. Идеологическая манипуляция символами изображения // Журнал Хэбэй. — 2007. — № 06. — С. 53.
7. «Комментарий к толкованию слов» Дуань Юйчэна во времена династии Цин.
8. Мэн Цзянь. Стефан Фридрих. Возраст изображения: Теоретическая интерпретация коммуникации визуальной культуры. — Шанхай: Издательство Университета Фудань, 2005. — С. 2.

Список литературы:
1. Арнхейм Рудольф [США], Тэн Шуяо. Искусство и визуальное восприятие / Пер. Чжу Цзянъюаня. — Сычуань: Народное издательство Сычуань, 2001.
2. Барт Ролан. Принципы семиотики / Пер. Ли Юфань. — Пекин: Издательство Китайского университета Жэньминь, 1988.
3. Гомбрих Эрнст. Искусство и иллюзия: Психологическое исследование воспроизведения изображений / Перевод с китайского Линь Си, Ли Бэньчжэн, Фань Цзин. — Чжэцзян: Издательство фотографии Чжэцзяна, 1987.
4. Денто Артур С. [США]. После окончания искусства — граница между Современным искусством и историей. — Цзянсу: Народное издательство Цзянсу, 2007.
5. Зонтаг Сьюзан. О фотографии / Пер. Хуан Канран. — Шанхай: Шанхайское издательство переводов, 2008.
6. Конгяо Хань. Изображение: Тема и композиция. — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2010.
7. Лонг Диен . Повествование об изображении: Своевременность пространства // Социальные науки Цзянси. — 2007. — № 9. — С. 39–53.
8. Мэн Цзянь, Стефан Фридрих. Возраст изображения: Теоретическая интерпретация коммуникации визуальной культуры. — Шанхай: Издательство Университета Фудань, 2005.
9. Паноfский Эрвин . Ци Иньпин / Перевод с китайского Фань Цзина; Иконографические исследования: Гуманистические темы искусства эпохи Возрождения. — Шанхай: Шанхайский книжный магазин «Саньлянь», 2011.
10. Фезерстоун Майк. Культура потребления и постмодернизм / Пер. с англ. Лю Цзинмин. — Нанкин: Издательство «Илинь», 2000.
11. Фуко Мишель. Иконография: Изображение, текст, идеология / Пер. Чэнь Юнго. — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2012.

А.В. АРИСТОВ
Старший преподаватель кафедры «Художественного проектирования интерьеров» МГХПА им. С. Г. Строганова

A.V. ARISTOV
Senior lecturer of the Artistic interior design department of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

СОВРЕМЕННЫЕ ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ

MODERN DIGITAL TECHNOLOGIES IN ARTISIC DESIGN

В начале XXI века цифровые образовательные технологии в художественном проектировании приобрели огромное значение. Особенно это проявилось в обучении студентов методике создания видеопрезентаций дипломных проектов. В статье автор затрагивает вопросы объединения элементов художественного и цифрового проектирования.
Ключевые слова: дизайн, технологии, проект, творчество, видеопрезентация, моделирование, проектирование.

At the beginning of the 21st century digital educational technologies in artistic design have become of great importance. Especially, this was manifested in teaching students how to create video presentations of graduation projects. In the article, the author touches upon important issues of combining artistic and digital design.
Keywords: design, technology, project, creativity, video presentation, modeling.

Современное художественное образование тесно связано с развитием новых цифровых технологий. Сегодня практически любая дисциплина в высшем учебном заведении не обходится без применения

в том или ином виде этих новых знаний и компетенций. Современные методики в художественном проектировании позволяют более ярко и убедительно решать поставленные творческие задачи. Включение цифровых технологий в сферу художественного образования создает новое направление в образовательной деятельности. Методика обучения студентов на кафедре «Художественного проектирования интерьеров» сочетает в себе творческою, ручную подачу проекта с возможностью цифрового проектирования в виртуальной среде. Студент может смело применять свои знания и более выразительно доносить идею своего проекта. Таким образом, возможности проектирования становятся безграничными!

Общение педагога и студента в обсуждении принципов проектирования с использованием цифровых технологий повышает уровень образования и дает возможность более точно и профессионально исполнить задуманное в проектной среде. Студенту стало проще и нагляднее представить и выразить задуманное при обсуждении проекта, а педагогу удобнее корректировать возможные ошибки студента и объяснять методику исполнения поставленной задачи. Скорость исполнения и качество подачи проекта значительно выросли! И тем самым стало возможным сделать учебный процесс более увлекательным и наполненным. За тот же период времени у студента появилась возможность создать большее количество интересных творческих проектов!

Возникают и новые отношения человека и архитектуры. Современные цифровые технологии изменили наше восприятие архитектурного пространства. Происходит ассимиляция — уподобление воображаемой реальности преображенной в действительности. Таким образом, процесс размышления над будущим проектом становится выразительной частью обретенных архитектором решений. Невероятные фантазии дизайнеров становятся новой реальностью современной культуры, обретающей цифровую семантику невероятных смыслов. Архитектура включается в живое и подвижное информационное пространство. Новые города — это города будущего, и это будущее несет информационные потоки дизайнерских открытий в сочетании с возможностью трансляции новых идей.

Цифровое проектирование предполагает наличие глубоких знаний в широком спектре программного контента, но взамен предоставляет неограниченные возможности в реализации самых смелых идей и замыслов! Ведь на сегодняшний день цифровое проектирование охватывает практически любую сферу деятельности человека: машиностроение, авиастроение, судостроение, космическая отрасль, строительство, нефтяные и газовые отрасли, разработка природных

ископаемых, исследования атмосферы, биоресурсов, медицина и многое другое. Именно поэтому так важно уделять внимание образованию, а именно освоению программного обеспечения.

Большое значение в современной жизни и образовании имеет видеопрезентация, которая позволяет более наглядно и выразительно донести свою идею до заказчика, работодателя или при демонстрации своего проекта или диплома. Применение видеопрезентации в художественном проектировании предполагает знание определяющих эту сферу деятельности понятий и действий. И в каждом случае эта творческая практика должна привести дизайнера к индивидуальным решениям и оригинальным идеям.

В связи с этим цифровые технологии в художественном проектировании ставят новые требования перед дизайнерами и архитекторами. Цифровая эпоха привнесла в проектирование много нового и «подталкивает» дизайнеров и архитекторов к изучению различных направлений в сфере развития цифровых технологий.

Список литературы:

1. Малова Наталья. ArchiCAD 20 в примерах. Русская версия. – СПб.: БХВ-Петербург, 2017.

2. Самоучитель 3ds Max 2020. — СПб.: БХВ-Петербург, 2020.

3. Трайнев В.А., Некрестьянова С.Я., Баранов В.И. Цифровые педагогические технологии. Пути и методы их оптимального использования (обобщение и практика внедрения): Учебное пособие. 2-е изд. – М., 2021.

4. Чепмен Найджел. Цифровые технологии мультимедиа, 2016.

5. Adobe After Effects CC. Официальный учебный курс. — М.: Эксмо-Пресс, 2014.

ВАНЬ ЦЗИНЬБО
Аспирант Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета

WAN JINBO
Postgraduate student Institute of Fine Arts, Moscow State Pedagogical University

ПРИМЕНЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В СОВРЕМЕННОМ АРТ-ДИЗАЙНЕ

APPLICATION OF TRADITIONAL CULTURAL ELEMENTS IN MODERN ART DESIGN

В статье рассматривается процесс обретения новой жизни традиционных культурных элементов .в арт-дизайне, способы их применения и необходимость интеграции традиционных элементов с элементами современного арт-дизайна. Анализируются проблемы, связанные с внедрением традиций китайской культуры в арт-дизайн. Автор приходит к выводу о том, что усиление интеграции традиционной культуры и современных концепций в современном арт-дизайне является ключевым способом повышения жизнеспособности инноваций.

Ключевые слова: традиционные культурные элементы, современное искусство, арт-дизайн, традиционная культура Китая.

The author speaks about the role of the traditional cultural elements in contemporary culture from the perspective of 'cultural confidence'. The role and ways of using traditional elements in art design are considered, as well as the need to integrate traditional elements with elements of modern art design, the problems associated with the use of traditional Chinese elements in art design are considered. The author comes to the conclusion that strengthening the integration of traditional and modern cultural concepts in modern art design is a key way to increase the viability of innovation.

Keywords: traditional cultural elements, contemporary art, art-design, traditional culture.

Необходимость интеграции традиционных элементов с элементами современного арт-дизайна

Ценность и значимость традиционных культурных элементов не подвергается сомнению. Особую роль такие элементы играют в современных процессах слияния различных культур, где возможность выделить традиционные элементы позволяет более эффектно и оригинально подойти к созданию произведений искусства. Так подход, основанный на применении традиционных элементов в современных рамках, постепенно распространяется среди направлений в искусстве благодаря своей уникальности и большим потенциальным возможностям для художника [1, с. 236].

Известный китайский художник Хань Мэйлинь, рассматривая особенности применения китайских традиционных культурных элементов в искусстве, отмечал, что «для достижения настоящего успеха в искусстве произведению необходимо иметь культурные корни». Такой взгляд на искусство требует от современных дизайнеров понимания не только культурных основ той или иной национальности, глубокого осознания художественной ценности традиционной культуры, но и понимания «традиционных культурных элементов», которые питают дух культуры, а также позволяют осуществлять развитие современного искусства, порождая множество новых и инновационных продуктов [2, с. 18]. Другой китайский исследователь Цзян Лин, рассматривая вопрос, посвященный культурным элементам, отметил, что «включение традиционных китайских культурных элементов в арт-дизайн является неизбежной тенденцией времени, а также средством трансляции наследия традиционной культуры» [3, с. 121–122]. Кроме того, применение традиционных китайских элементов в арт-дизайне поможет культурному обмену между китайской культурой и культурными элементами других стран, содействует появлению уникальных произведений искусства, объединяющих множество традиционных культур. Данный подход также может лучшим образом распространять наиболее яркие элементы китайской культуры, позволяя людям ближе познакомиться с их особенностями и ценностями [4, с. 25–29].

Таким образом, поиск точек соприкосновения традиционных элементов и современного дизайна, объединение и обновление традиционных китайских элементов могут значительно расширить эстетические устои современного общества. Это не только расширит инновационные идеи в области дизайна и повысит культурное богатство дизайна, но и способствует продвижению культурного наследия нации [5, с. 38–43]. Основываясь на подобном подходе, современные художни-

ки могут создавать поистине уникальные произведения искусства, обогащая как национальную, так и мировую культуры, способствовать прогрессу и развитию арт-дизайна, а также повышать конкурентоспособность китайского дизайна [6, с. 22–23].

Применение традиционных элементов в арт-дизайне

Наследование и развитие сознания. В истории китайского общества и в традиционной китайской культуре была широко распространена идея гармонии и баланса, которая выражалась в таких традиционных понятиях, как «единство Неба и человека», а также концепция «Инь-ян». Идеей баланса пронизана суть всей древней китайской духовной культуры и философии, она также использовалась в известных учениях конфуцианства и даосизма [7, с. 167–169]. Применение понятия «гармония» к художественному дизайну заключается в отражении гармоничного сочетания формы, функции и разнообразия форм, а также единства человека с природой и обществом. Пропорция и масштаб, симметрия и баланс, контраст и единство в дизайнерских работах — всё это стремление к визуальному балансу и гармонии, в то время как изучение цвета в работах также основывается на цветовой гармонии.

Деформация и расширение формы. Форма представляет собой эстетическое сознание человека. Обработка органической или геометрической формы при создании той или иной модели наполняются особым смыслом в случае, если такая модель использует традиционные элементы. Традиционно в Китае отдается предпочтение определенным формам или линиям, например, квадрату и кругу, поскольку древние китайцы верили, что небо представляет собой круг, а земля — квадрат. В современном арт-дизайне выражение ширины, толщины, скорости или силы может значительно улучшить готовый продукт за счет применения традиционных китайских элементов [8]. Так, линия в китайском искусстве — это не простое копирование очертаний определенного образа, а воссоздание традиционного духа в сочетании с дизайнерской работой. Можно сказать, что применение традиционных китайских художественных форм позволяет трансформировать и усовершенствовать традиционные техники моделирования, а также современные эстетические концепции. Такой подход позволяет разнообразить и обогатить современные произведения искусства уникальными характеристиками китайской культуры.

Извлечение и изменение цвета. Традиционная китайская цветовая система является чрезвычайно ценным инструментом для современного цветового дизайна. Особенности китайской традиционной цветовой системы заключаются в том, что она не находится исключительно в канонических текстах в виде теоретического учения, а

передается на практике современными китайскими художниками, которые постепенно трансформируют ее с учетом современных общественных потребностей. Все это позволяет более эффективно подстраивать данный традиционный элемент под ценности и эстетические представления современного общества. Помимо этого, китайская теория «пяти цветов» и традиционная китайская цветовая система, передаваемая из поколения в поколение на протяжении тысячелетий, оказали глубокое влияние на жизнь и цветовые привычки современных китайцев [9, с. 47–49]. Так, например, такие цвета, как голубой, красный, желтый, зеленый, фиолетовый, черный и белый, а также их производные стали основными цветами, используемыми китайцами в искусстве, оказав глубокое влияние на развитие китайского искусства.

Захват и изменение текстуры. На протяжении длительной истории Древнего Китая в китайском обществе отдавалось предпочтение таким материалам, как нефрит, фарфор, бамбук, а также другим материалам с гладкой, прозрачной или мягкой текстурой. Предпочтение им в основном отдавалось не из-за эстетически значимых форм, а из-за текстуры, заключающей в себе глубокий символический смысл. Именно поэтому материал, согласно китайской традиции, является внешним способом выражения внутреннего смысла [10, с. 119–120]. Необходимо отметить, что по мере развития и совершенствования технологий, а также появления новых материалов единственным способом отражения внутреннего смысла в новых продуктах является поиск и интеграция подходящего сочетания между традициями и современностью. Наиболее подходящее сочетание можно получить после более глубокого анализа художественной сущности традиционных элементов культуры, благодаря которому уже через новую форму можно отразить унаследованный внутренний смысл.

Проблемы, связанные с применением традиционных китайских элементов в арт-дизайне

Отказ от односторонней символизации в соответствии с содержанием культурной идентичности. Китайским традиционным элементам часто не хватает индивидуальности, что связано с чрезмерным обобщением в процессе применения. Так, например, когда обычный человек размышляет на тему китайских культурных элементов ему, вероятнее всего, представляются красные фонари, маски и грим актеров пекинской оперы, образы драконов, ципао, кунг-фу или красный цвет, характерный для праздников в Китае. Однако китайские традиционные элементы включают в себя гораздо больший спектр понятий, образов и концепций. Данные элементы обладают более глубоким и широким смыслом, в отличие от популярного современного пред-

ставления. Таким образом, их выражение не ограничивается только конкретными общеизвестными символами [11, с. 190–192].

Развитие традиционных китайских элементов в сфере дизайна отражает идейный подъем традиционной китайской культуры. Например, логотипом олимпийской заявки Пекина было изображение китайской практики тайцзицюань, в то время как символом Олимпиады 2008 года в Пекине была китайская печать. Данные элементы отражают культурные преобразования, которые возникли в дизайне благодаря китайским культурным элементам. Именно поэтому в процессе применения традиционных элементов в искусстве и дизайне особую роль играет традиционная китайская культура, которая создает творческую основу для современных художников [12, с. 128–131]. Одновременно с этим необходимо отметить, что многие исключительно символические и внешние традиционные китайские элементы не отражают все наследие традиционной культуры и не могут полностью передать дух китайской культуры в искусстве и дизайне. Таким образом, данные элементы должны не только отражаться во внешнем виде дизайна, но и демонстрировать дух китайской культуры во многих процессах, таких как производство, потребление и применение [13, с. 14].

Противодействие слепому заимствованию западных идей. Во всех современных дизайнерских работах присутствует влияние западной культуры. При этом многие авторов в своих работах слепо копируют подходы, разработанные западным художниками и дизайнерами, что является проявлением так называемой «унаследованной традиции». В данном контексте у многих китайских исследователей и художников возникает несколько вопросов: как именно следует понимать суть и сущность дизайна с китайской спецификой? Как современные китайские художники могут удовлетворить разнообразные и многогранные потребности современных людей и привнести в современный китайский дизайн нововведения, инновации и свежий взгляд, основанный на элементах китайской культуры? [14, с. 119–120]. Данные вопросы являются актуальными темами современных исследований в Китае, посвященных уникальности аутентичных черт в китайском искусстве и дизайне.

С точки зрения китайских исследователей, полное заимствование западных практик и идей является признаком обедненного мышления и отсталости. При этом развитие своего уникального пути, наоборот, считается более предпочтительным сценарием, позволяющим создавать инновации. С полным принятием западной культуры и идей китайские традиционные элементы постепенно могут исчезнуть из повседневной жизни, что в лучшем случае оставит их на уровне проведения тематических мероприятий и фестивалей

[15, с. 145]. Именно поэтому современные исследователи ищут новые пути в арт-дизайне, где будут соединены современность, технологический и информационный прогресс, а также традиционные элементы, характерные для китайской культуры.

Заключение

Развитие современного арт-дизайна должно опираться на национальную культуру, которая позволит создавать уникальные формы и художественный стиль. Применение традиционных культурных элементов является способом национализации современного арт-дизайна. Полная интеграция традиционных культурных элементов с современным арт-дизайном позволит подчеркнуть содержание традиционной китайской культуры, сохранить ее наследие, а также создать основу для дальнейшего развития.

Список литературы:

1. Чжан Юйтун. Анализ интеграции и применения элементов китайского традиционного искусства в графическом дизайне // Искусствоведение и технологии. — 2019. — Т. 32 (5). — 236 с.

2. Ань Кунгун, Чжан Хуавэй. Применение китайских элементов в дизайне интерьера // Современный интерьер. — 2013. — № 02. — 18 с.

3. Цзян Линю. Анализ применения китайских традиционных элементов в дизайне визуальной коммуникации // Художественная литература. — 2018. — № 2. — С. 121–122.

4.Линь Вэй. Исследование интеграции традиционных элементов китайской культуры и современного дизайна. — Университет Цзяннань, 2008. — С. 25–29.

5. Инь Динбан. Введение в дизайн. — Хунань: Издательство науки и техники, 2000. — С. 38–43.

6. Хуан Бин. Воплощение китайской традиционной культуры в архитектурном планировании и дизайне // Инженерное строительство и проектирование. — 2019. — № 16. — С. 22–23.

7. Чжу Чжунфан. Необходимость и методы обучения визуальной культуре в колледжах и университетах // Профессиональное образование. — 2010. — № 11. — С. 167–169.

8. Хуан Бинь. Как традиционные культурные элементы могут расширить возможности художников // Агентство Синьхуа. — 2018. — № 013.

9. Лоррейн Липтон. Дизайн за пределами культуры. — Пекин: Китайская молодежная пресса, 1998. — С. 47–49.

10. Чжан Сяоцзянь. Китайская традиционная графика и современный визуальный дизайн // Новости мира. — 2009. — № 01. — С. 119–120.

11. Тан Юлин, Инь Лицзин. Применение китайских традиционных элементов в дизайне и визуальной коммуникации // Западный мир. — 2019. — Т. 41. — № 5. — С. 190–192.

12. Чжан Вэйвэнь. Традиционная культура: источник воспитания культурного доверия // Народный форум. — 2017. — № 23. — С. 128–131.

13. Сунь Сюань. Об интеграции современной рекламы и традиционной национальной культуры // Деловое время. — 2007. — № 14.

14. Цзинь Цзе, Жэнь Лин. Изучение способов применения элементов китайской традиционной культуры в моделировании и визуальной коммуникации // Китайское образование. — 2019. — Т. 23. — № 03. — С. 119–120.

15. Чжу Дан. Исследование местного дизайна и традиций // Популярная литература и искусство. — 2010. — № 12. — 145 с.

万金波
莫斯科国立师范大学
美术学院
博士研究生

传统元素在当代艺术设计中的应用探索

摘要：　在当代艺术设计中,加强传统文化与现代文化的融合是提升艺术设计创新活力的关键途径。传统元素在现代艺术设计中的运用,不仅促进了艺术设计不断创新、提高了设计传统文化丰富性,同时还推动了民族文化继承与创新。本文从传统元素与现代艺术融合的必要性、应用价值以及应用形式来探讨传统元素在艺术设计中的应用，但是由于文化,技术、观念等因素影响,当前传统元素的设计应用还应注意元素的取舍、片面化,全盘西方化和盲目照搬等问题。要发挥传统元素对当代艺术设计发展的正面影响,改变单一化的传统设计模式,更有利于促进中国当代艺术设计产业的创新发展,提升人们对中国本土文化的认同感,以"文化自信"的新视角,带来传统元素在中国当代传统文化产业中的崭新生机。

关键词：传统元素，当代艺术，艺术设计，传统文化

一、传统元素与现代艺术设计融合的必要性

传统元素的应用的价值与重要性普遍得到了社会的广泛认可,尤其在各种文化融合的今天，传统元素中的经典文化更彰显了强大的生命力,并凭借自身的优势逐渐渗透到了各个艺术领域,为艺术效果的升华创造了更多的可能性。

著名的艺术大师韩美林先生认为"艺术要想取得真正成功,必须有"根"",他所说是根就是指中华民族之根。这就需要设计者应该具备深厚的文化基础,深刻领会传统文化的艺术精华,而蕴藏着中华民族文化精髓的"传统元素",正符合艺术不断创新与发展的根本需要。就如同中国学者蒋玲所认为的"将我国传统文化元素融于艺术设计中是信息时代的必要发展趋势,也是对传统文化的传承",此外,中国传统文化元素在艺术设计中的广泛使用还能推动中国传统文化与世界其他国家传统元素之间的互动,在相互融合中让更多人领会到中国传统文化的魅力。找到中国传统文化元素和现代艺术设计的契合点,把传统文化元素与当代人的审美鉴赏加以融合和创新。唯有如此,才能设计出富有文化性、民族性和世界性意义的成功艺术作品,从而推动艺术设计的前进和发展,并增强中国在设计领域的综合实力。

二、传统元素在当代艺术设计中的应用价值

1.拓展设计创新思路

中国传统元素中所包含的内容十分丰厚,有书法、雕塑、剪纸、水墨画等等,在这些传统元素中都凝聚了中华文明的丰富内容,也是中华民族的文化精神珍宝。大量中国优秀传统元素同时还为当代艺术设计创造出了珍贵的文化素材,对相关元素的合理借鉴与运用,给现代艺术作品赋予精神内涵和时代元素,同时也是对中国传统文化的学习,拓宽设计思维以及促进优秀中国传统文化的发扬和传播。

2.增强设计文化丰富性

成功的艺术设计作品是形式与内涵的有机统一，完美的形式和丰富的文化内涵是设计作品成功的两个基本要素。当代艺术设计的本质是通过外在的形式勾勒表现一个主题思想，主题思想深度感决定着艺术作品的生命力。艺术设计作品文化的丰富性取决于其对文化的植入程度，设计对作品文化植入的越深，才能获得更加丰富的营养，作品才能更加富于表现力与生命力。当前中国的艺术设计通过对西方文化的大力学习,一方面提升了设计专业的技术水准,另一方面也带来了中国艺术设计理念的单一化,但对于有着丰厚文化内涵的中国传统文化元素的合理运用,可以使艺术设计回归民族文化土壤，增加作品文化的丰富性。

3.促进民族文化的传承

中国传统元素源于中国传统文化的积淀，也是传统文化中对中国具有代表和象征意义的元素。虽然传统元素在当代艺术设计中的应用主要为了促进达成艺术设计目标，但是艺术设计对传统元素的应用无非四种形式：文化的引用、形的模仿、民族精神的呈现、态势的应用。每种应用形式实际上都是对民族文化的传承，不同形式下传统元素的创新也是对民族文化的传承创新起到一定的客观效果。

三、中国传统元素在艺术设计中的应用

中国传统元素应用于当代艺术设计的普遍方式主要有以下四种：“意识”的传承，“形态”的延伸；“色彩”的提取，“质感“的把握。

1."意识"的传承

中国人崇尚和谐,"天人合一,阴阳均衡"的思想,是中国古代文化的精髓,也是儒、道两家都认同并采纳的哲学观，　其文化精神的宽容性与和谐性也必将产生艺术设计的多样化。把"和"的观点运用到艺术设计中,正是为了表达在形态、功能上的和谐和艺术造型的多样化,也表现在人与自然、社会的合一。当代艺术设计中无不直接反映着这种和谐哲学意识符号。设计作品的对称均衡,比例与尺寸,对比与统一等都是在寻求视觉上的均衡与和谐,而色彩在艺术作品中的搭配也是以和谐为基础。

2.“形态”的延伸

形态代表当代亦或者当地人们的审美意识，在造型艺术中有机化或简单化的形态处理,曲线比例的调整等,都被加上了特殊的寓意。而中国传统观念上,对

特殊的形态或曲线都有特别的偏好,比如方和圆的配合处理,由于中国古代认为天是圆的地是方的,故而偏好方和圆的配合。在现代艺术设计中,利用合理的设计充分表现出线的宽窄、厚薄乃至速度与力量,是设计富有中国传统元素的现代艺术作品获得成功的关键。取之"线",自然并非对某种传统图像形状的简单照抄照搬,而是根据设计创作对中国传统文化艺术的再创新。而这种再创新,就是以现代的审美观念对中国传统造型艺术手法的改造、提炼与运用，使现代艺术作品富有时代与民族文化特色。

3.“色彩”的提取

中国传统色彩体系对现代艺术设计来说是一种宝贵的财富。其生命力在于它不仅只是遗存在文献典籍，而是成为人类历史文明的结晶并承传下来,再经由人类社会生活的各种媒介而转变为现代人生存和需要的内容，　也是直接反映现代人思维方式和价值观念所存在的重要内容。数千年流传至今的中国"五色学说"理论以及传统配色体系,深深地影响着现代中国人的日常生活与用色习惯。

4."质感"的把握

中国古代的历朝历代对玉石、陶瓷、竹等这种具有细腻、透明、细致、温润等质地特征的器物的偏好,并非在于它本来就是具备审美意义的表现形式,而是在于这种质地的背后,包含的深刻意义，　质地就是将其内在含义借以表现的外在方式。伴随现代科学技术的蓬勃发展,新式材料的不断涌现,在产品中怎样营建意境,唯有在深刻领会了中国传统文化器物的美学精髓后,方可融会贯通,寻找传统与现代的契合点。

四．在艺术设计中应用中国传统元素需要注意的问题

1.拒绝片面符号化

中国传统元素在应用过程中往往因为过于共性化而导致缺乏个性。例如,当人们一想中国元素便是大红灯笼、京剧脸谱、龙、旗袍等。但其实中国传统元素远不止于它们,其含义十分丰富与广泛,表现形式上也并不限制在具体的文化符号上。从本质上来说,中华传统元素在设计领域的崛起也折射出了中华传统文化的强势出现,北京申奥标志"太极拳"、以及北京2008奥运标识"中国印"均体现出了传统元素带给设计领域的文化启迪。因此，中国传统元素在艺术设计中的应用应该建立在中国传统文化基础上的，不能离开文化的支撑，那些符号化和表面化的传统元素,并没有充分表现出中国传统文化的丰富内涵,也没有能够带给艺术设计真正的"灵魂"。毕竟,这种元素不应当只是表现在设计作品的外观,而是整个生产、制作、消费和用户体验的流程,都必须体验并得到中国文化的存在。

2. 防止全盘西化和盲目照搬

纵观中国目前的现代设计创作,也面临着一定的全盘西化和盲目照搬中国元素的问题，　如何正确理解具有中国特色设计的实质与精髓，并且满足人们多元化、多层次、多方位的需求，为中国现代设计注入强烈的时代气息和鲜活的生命力是我们需要探讨的问题。完全西方化是思维贫乏的体现，正确的道路是发展与创新。在对西方文明的全面接触中,中国文化元素已经从生活中慢慢淡出,甚至在某种程度上,只作为一些文化节庆的应景活动。尽管现代性、信息感、商业性都较强，但是缺乏中国的文化韵味和民族根基。

结论:

当代艺术设计的发展需要立足于民族文化底蕴才能在国际舞台中建立自身独立形式和风格,应用传统元素是当代设计领域民族性的标志与途径。使中国传统文化元素充分地与艺术设计相互融汇,从而能够让现代化设计更加突出传统文化的精神内涵,同时对中国传统文化的思想内容加以继承与发扬,同时采用特殊的艺术表现手段,且符合当代人类的审美需求,以最朴素、直观、具体的设计作品形式和设计意图,使人们对中国传统文化有更加深刻的认识,并促进优秀传统文化得以更好的继承和发扬，最终实现艺术设计现代化与民族化的高度统一。

文献

1.张越童.对我国传统美术元素在现代平面设计中的融入和运用分析[J].美术科学,2019,32(5):236.
2.安从工,张华玮.中国元素在现代室内装饰中的运用[J现代装饰(理论),2013(02):18.
3.蒋玲.关于我国文化传统元素在现代视觉传达设计中的运用研究[J].艺术文献,2018,(2).121-122.
4.林伟.中国传统人文元素与现代建筑设计的融合研究D]江南大学,2008.25－29.
5.尹定邦.工业设计学科概论「M1.长沙:湖南省技术大学,2000。第38－43页.
6.黄斌.以我国传统文化在建筑规范设计中的重要反映为「J.工程与建筑,2019,(16).22－23.
7.吴琼.基于中国文化传统因素的视觉传达设计实践研究[J.神州,2019(4):48.
8.朱家明.中华传统文化元素在视觉艺术表达当中的运用「J].数码世界,2018,(12).77－78.
9.冯健亲.中华传统元素[M们.南京:江苏省美术出版社,2008.第57页.
10.高明醒.现代建筑设计中对传统文化样式的继承和革新[J新西部(下半月),2008(11):137.
11.朱中方.高校开展视觉文化教育的必要性和对策[J.教育与职业,2010(11):167－169.
12.黄斌.传统文化要素如何赋能创意者N].新华日报,2018-02-02(013).
13.罗琳利普顿.超越文化的设计[M]北京:中国青年出版社,1998.47－49.
14.张筱剑.中国传统图形艺术与现代视觉设计[J.新闻世界,2009(01):119－120.
15.谭玉林,殷莉晶等我国传统元素在现代视觉传达设计中的使用研究[J.西部皮革,2019,41(05):190－192.
16.章伟文.传统文明也是涵养人文自信的重要源头[J]人民论坛,2017(23):128－131.
17.孙旋.浅谈现代广告和中国传统民族艺术之间的关系结合[J门.商业时代2007,(14).
18.金婕,任凌中国传统文学元素在视觉传达设计造型艺术中的运用研究,一评<视觉传达设计中的造型艺术基本要素探究一图文之美>[J.中文高等教育学刊,2019,23(03):119－120.
19.朱丹.在传统中探寻本土设计[J.大众文艺,2010(12):145.

К.Н. КЛИМОВ
Аспирант МГХПА им. С. Г. Строганова

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова

K.N. KLIMOV
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

M.T. MAISTROVSKAYA
Doctor of Arts, Professor of the department of History and Theory of Decorative Art and Design of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

КИНЕТИЧЕСКОЕ МУЛЬТИМЕДИА «BALANCITY» В ПАВИЛЬОНЕ ГЕРМАНИИ НА ЭКСПО В ШАНХАЕ

KINETIC MULTIMEDIA «BALANCITY» IN THE GERMAN PAVILION AT THE SHANGHAI EXPO

В статье рассматривается организация экспозиции и уникальный объект павильона Германии на ЭКСПО в Шанхае. Павильон Германии был удостоен Гран-При в конкурсе павильонов выставки, и представил оригинальную экспозицию, включающую разнообразные принципы и приемы, тематические предметные инсталляции и мультимедийные программы. Наибольшее признание получил синтетический интерактивный мультимедийный объект «Balancity», который реагировал на звуковое взаимодействие со зрителями.

Ключевые слова: павильон, экспозиция, инсталляция, экспонаты, мультимедиа, программы, интерактивность, зрители.

The article discusses the organization of the exposition and the unique object of the German pavilion at the EXPO in Shanghai. The German Pavilion was awarded the Grand Prix in the exhibition pavilion competition, and presented an original exposition, including a variety of principles and techniques, thematic subject installations and multimedia programs. The most recognized was the synthetic interactive multimedia object «Balancity», which reacted to the sound interaction with the audience.

Keywords: pavilion, exposition, installation, exhibits, multimedia, programs, interactivity, viewers.

Всемирная универсальная выставка 2010 года в Шанхае была одной из самых крупных и посещаемых международных экспозиций. В ней принимали участие около 246 стран, общественных организаций и промышленных корпораций, которые представили новейшие достижения науки и техники, разнообразные формы и конструкции павильонов, различные принципы и приемы экспозиционных стратегий. Посещаемость выставки стала одной из самых значительных во всю историю Всемирных выставок — 73 миллиона посетителей, 2 миллиона — сотрудников и волонтеров, что бесспорно было значительным международным культурным событием.

В статистической выкладке, опубликованной организаторами шанхайского ЭКСПО-2010, самым популярным национальным павильоном стало пространство «Balancity», настоящий прообраз города будущего, представленный миру немецкими специалистами. Его название следует из девиза всемирной выставки — «Лучше город, лучше жизнь» — и представляет собой неологизм, собранный из «баланса» (balance) и «города» (city). Именно этому павильону было присуждено Гран-При выставки за его экспозицию и уникальный интерактивный мильтимедийный объект.

В этом же ключе была выполнена и архитектура павильона. Отдельные части фасада в отрыве от общей концепции казались абсолютно неустойчивыми и нестабильными, однако их ансамбль, то, как они уравновешивали друг друга в общей композиции, с удивительной точностью выражал идею равновесия и всеобщего баланса через архитектуру. Здание павильона, площадью 6000 м2 было так же оригинальным, так как представляло собой металлическую конструкцию с натянутыми на нее специальными тканями- пленками, защищающими от дождя и палящего солнца. Многоугольные элементы, из которых была собрана переливающаяся серебристая оболочка павильона, обеспечивали, в том числе и его энергетическую независимость, поскольку под ними скрывались панели солнечных батарей. Здесь так-





же было применено особое напыление, отражающее до 80% солнечного излучения с целью наилучшего климатического контроля внутри быстронагревающихся металлических конструкций. Что для жаркого шанхайского климата было чрезвычайно важно и обеспечивало комфортные условия посещения павильона (рис. 1).

Путешествие зрителя по немецкому павильону — это прогулка по типичным городским локациям: пространствам для работы, отдыха и досуга, жилым помещениям, а также культурным и общественным площадкам. Двигаясь частично пешком, а иногда по подвижным дорожкам (траволаторам), зрители оказывались то в спальных городских районах, то в опере или на фабрике– в общей сложности в 13 тематических зонах. Сценография павильона поддерживалась в том числе различными аудиовизуальными решениями. Ключевыми образами, через которые зрители обретали контакт с экспозицией, являлись виртуальные сопровождающие — Яньян и Йенс. Молодой немец Йенс повествовал китайскому студенту Яньяну и всем посетителям павильона о современной и будущей Германии — гавани новейших технологий в энергетике и машиностроении.

Стартовой точкой сценографического маршрута являлась зона «Пейзаж», входная группа всего павильона, где немецкие архитекторы и экспозиционеры реализовали своеобразный террасный ландшафт. По пути зрители обнаруживали большие стенды, посвященные немецким достопримечательностям из разных уголков и земель ФРГ. Пройдя вперед, посетители попадали в пространство города, где с помощью интерактивных мультимедиа можно было не только увидеть, но и осязать, и обонять «немецкую жизнь». Кроме того, данное пространство обладало специализированными «точками притяжения» (фотозонами), подталкивающими посетителей запечатлеть себя на их фоне. Установленные здесь интерактивные экраны демонстрировали зрителям аэрофотоснимки современных немецких городов, повествуя о концепциях урбанистического планирования (рис. 2).





К следующему этапу экспозиции зрители попадали через аудиовизуальный туннель, на стенах которого с помощью проекций реализовывалась непрерывная анимация на тему современного немецкого города. Здесь специалисты применили погружающую функцию мультимедиа через подробнейшее озвучание видеопроекции: зрители слышали поезда, автомобили, громкоговорители, которые перемежались пением птиц, шумом воды и детским смехом (рис. 3).

Пройдя сквозь туннель, посетители оказывались в темно-синем пространстве «Гавань». Проекция на стенах была аудиально подчеркнута характерным звуком внутриводной среды. Видеокомпозиция начиналась мерцанием отражений и характерным движением воздушных пузырьков под водой, но затем стремительно прорывалась наверх, перемещая зрителей в футуристическую гавань Гамбурга. На поверхности их встречал яркий солнечный день, впечатляющие горизонты с архитектурой будущего, а также дополнявшими реалистичность этой картины криками чаек, шумом ветра, машин и обрывками речи, доносившимися из морского порта.

Следующим этапом экспозиции являлось пространство «Офиса планирования». Из гамбургской гавани зрители двигались вперед, к горизонту, и попадали в еще более просторную комнату, где располагались внушительного размера городские планы, эскизы и модели, выступающие из плоскости стен и пола. Все они иллюстрировали немецкое видение процесса формирования городской среды, инфраструктуры, ее планирования и развития. Планы и эскизы, спроецированные на стены, были анимированы, и по мере диалога Яньяна и Йенса принимали все новые и новые формы. В конце зала зрители наблюдали «видения» — гипотетические образы развития





города будущего, созданные немецкими футуристами (в частности, новые типы городской жизни, идеи удобного сосуществования людей разных возрастов, стилей жизни и национальностей) (рис. 4).

Выходя из «Офиса планирования», зрители попадали в пространство «Сад», где оказывались посреди моря ярких цветов, которые светились и буквально излучали энергию. Данный зал был посвящен важности зеленых насаждений в мегаполисе, которые формируются непосредственно самими горожанами. С помощью проекций и аудиального наполнения зрители погружались в уютную зеленую среду.

Впрочем, далее посетителей ждал контрастный раздел, представлявший собой объемный темный зал, переливавшийся красным светом. Для юных гостей авторы приготовили отдельный вход, выполненный в виде большой горки. Скатываясь по ней, они оказывались в пространстве «Депо». Оно представляло собой образ складского и одновременно производственного помещения, наполненного транспортировочными ящиками до самого потолка. Внутри некоторых ящиков с помощью проекций авторы поместили известные образцы бытовой техники и различных гаджетов, которые наглядно демонстрировали все разнообразие немецких технологических разработок, богатство технического дизайна и эстетики (рис. 5, склад).

Тему производства продолжал и следующий зал. Пространство «Фабрика» зрители преодолевали с помощью подвижных траволаторов, перемещаясь по залу словно на конвейере. Настенные проекции демонстрировали множество пересекающихся конвейерных лент с товарами и продуктами немецких компаний. Здесь же были реализованы интерактивные сканирующие станции, где посетители могли получить более обширную техническую информацию о представленных объектах. Пространство фабрики включало в себя еще одно помещение, которое авторы отвели разработке материалов будущего. Здесь зрители получили возможность не просто взглянуть на изображение и получить какую-либо информацию, а прикоснуться к инновационным







материям, подержать их в руках, ощутить характерный им запах (рис. 6).

На данном этапе сценография немецкого павильона вновь делала крутой разворот, и посетители, покидая пространство фабрики, оказывались в безмятежном и умиротворенном городском парке. Здесь авторы экспозиции с помощью ароматических зон, вентиляторов и аудиального дизайна знакомили гостей с немецкими городскими парками и планами по их развитию. Однако ключевыми объектами зала выступали подвешенные под потолком мультимедийные купола, на внутренней поверхности которых проецировались круговые панорамы. Посмотрев внутрь них (будто глядя от земли вверх), зрители могли познакомиться с многообразием растений, которыми наполнены немецкие города, а главное могли полноценно ощутить себя в этой среде (рис. 7).

Еще одно пространство, которое было подготовлено немецкими экспозиционерами, начиналось с перехода зрителей от яркого дневного света в пространстве парка к затемненному пространству, в котором спустя мгновения они узнавали закулисье: где-то впереди виднелись лучи сценического освещения, но здесь в полутьме с трудом узнавались фрагменты декораций, какие-то агрегаты и вешалки с костюмами. Пройдя вперед, посетители пересекали театральный занавес и слышали нарастающие аплодисменты. Здесь по замыслу экспозиционеров к гостям приходило понимание, что они стоят посреди сцены, перед ними расположена оркестровая яма, дирижерский мостик, а еще дальше — большой зрительный зал, а сами они участвуют в современном оперном спектакле и могут попробовать





исполнить некий монолог или же песню и арию, ощутив себя звездой сцены (рис. 8).

Покинув пространство оперы, посетители оказывались в самом центре мегаполиса будущего, на его центральной площади. Объемный высокий зал был преисполнен многоуровневыми мультимедийными проекциями, демонстрировавшими как внутриквартирную жизнь горожан, так и виды различных зданий, улиц, а также образы крупных мероприятий. Данное пространство показывало зрителям то, каким представляется центр городов будущего немецким футуристам; по-настоящему объединяющее общество пространство, сердце всей городской среды, накопитель позитивных чувств и жизненной энергии. Кроме того, данное пространство выполняет функцию зала ожидания. Здесь посетители готовятся ко входу в заключительное пространство павильона.

Кульминационной частью «Balancity» стал настоящий симбиоз психологии и мультимедиа, к тому же помещенный в несложную (но оттого не менее гениальную) сценографию. Перед изумленными зрителями предстал колоссальный 12-сегментный LED-шар, подвешенный в центре многоярусного цилиндрического зала. Для его создания немецкие инженеры использовали 400 тысяч светодиодов, сконструировав сферу диаметром 3 метра и весом 1,2 тонны. Для простоты управления мультимедийным комплексом светодиоды были объединены в 1541 автономную группу, а блоки питания, десятки контроллеров и процессор-распределитель расположились внутри самой сферы, что позволило сосредоточить ограниченные технические мощности на задаче совсем иного рода (рис. 9).

Опираясь на девиз шанхайского ЭКСПО «Лучше город — лучше жизнь», творческая группа немецкой делегации решила реализовать идею сбалансированности всего сущего через форму шара-маятника. Кроме того, сценография данной композиции фактически преследовала цель формирования коллективного созидания, что особенно впечатлило посетителей. Ключом к реализации этого по истине уникального действа стала сверхчувствительная акустическая система, которая считывала и мгновенно анализировала уровень шума, создаваемого посетителями.

Светодиодный шар был закреплен на тросе, лежащем на вертикальной оси зала, и начинал раскачиваться вследствие резкого повышения уровня шума в зале. Наличие передаваемого импульса напрямую зависело от силы и количества источников шума. Шар буквально вбирал в себя «энергию» звука и моментально демонстрировал с помощью светодиодного полотна абстрактную «кривую» уровня окружающего шума с характерными всплесками и пиками.

Далее следует перейти к сценографии, которая была сформулирована с целью ускорить принятие алгоритма действа зрителями и последующий запуск их коллективного взаимодействия с шаром. Для этого на верхнем ярусе зала был обустроен технический контур (отделенный от зрительских мест кольцевой проход), по которому во время перфоманса перемещались двое актеров. Нужно отметить, что для удобства и увеличения скорости их передвижения в данном техническом коридоре были приготовлены специализированные самокаты (ручной упор располагался по центру основания для удобства инверсии направления движения). После запуска и размещения зрителей в зале, на каждом из трех уровней, на поверхности шара демонстрировалась упрощенная графическая модель кривой шума. Вспомогательное освещение гасло, и в технической зоне на самокатах появлялись актеры-ведущие, которые перемещались по внутренней окружности зала, декларируя тезисы о важности баланса, выкрикивали фразы, стимулируя зрителей последовать их призывам.

В какой-то момент актеры выборочно обращались к некоторым из присутствующих зрителей с просьбой крикнуть изо всех сил в микрофон, дабы продемонстрировать главное «свойство» мультимедийного шара. Затем и реакция шара, и пояснения ведущих внушали зрителям мысль о том, что без всеобщего участия в процессе финал перфоманса будет недостижим. Командуя залом словно трибуной болельщиков, ведущие добивались необходимого уровня шума, и шар приходил в весьма заметное движение. Светодиодное полотно демонстрировало зрителям смесь абстракций, элементов футуристичной городской среды, узнаваемых исторических архитектурных памятников и мировых шедевров, а так же и их антагонистичные противоположности. Наконец, колебания шара достигали кульминационной точки — движения по кругу — и на его поверхности «рождался» пейзаж идеального города будущего, где каждый






житель обретет собственную гармонию и счастье. Строго говоря, зрители буквально сами (силой собственной «энергии») сконструировали город мечты (рис. 10, 11, 12).

Один из создателей проекта, профессор Штутгартского университета Питер Эберхард так характеризовал свою работу: «Было здорово показать миру действительно простую механическую систему. Даже обыватель мог видеть, что движение было не искусственным, а физически правильным. И именно это ощущение естественности привело к почти гипнотическому эффекту движения шара».

Концепции зала и объекта были разработаны дизайнерским бюро «Milla&Partner». В создании инженерного решения интерактивного шара участвовали специалисты из трех подразделений Штутгартского университета:

- Институт вычислительной механики (ITM),
- Институт машиностроения,
- Институт систем управления приборами и технологическим оборудованием (ISW).

Подарив этот метафоричный объект ЭКСПО и всему миру, немецкие экспозиционеры сумели крайне точно передать идею коллективного строительства лучшего будущего, в борьбе за которое важен голос каждого из нас.

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова

К.Н. КЛИМОВ
Аспирант МГХПА им. С. Г. Строганова

M.T. MAISTROVSKAYA
Doctor of Arts, Professor of the department of History and Theory of Decorative Art and Design of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

K.N. KLIMOV
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПАВИЛЬОН КИТАЯ НА ЭКСПО В ШАНХАЕ

CHINA'S NATIONAL PAVILION AT THE SHANGHAI EXPO

Статья посвящена обзору архитектуры и экспозиции Национального павильона Китая на Всемирной выставке в Шанхае. Рассматриваются архитектурные тенденции, стилистика, синтез традиционной культуры и инновационных технологий и материалов в которых выполнено здание павильона. Анализируется оригинальная экспозиция павильона, его основные разделы и уникальные экспонаты и представления. Показ эволюции жизни и быта китайского народа за последние 30 лет экономического развития страны. В том числе грандиозная анимация «Река мудрости», бронзовая императорская повозка, витрина с посадками риса, аттрактивное мобильное путешествие-шоу, новейшие достижения науки и техники в области восполняемых энергий.

Ключевые слова: павильон, архитектура, дизайн, материалы, традиции, инновации, экспозиция, раритет, анимация, мультимедиа, экспонаты, синтез.

The article is devoted to an overview of the architecture and exposition of the National Pavilion of China at the World Exhibition in Shanghai. Architectural trends, stylistics, synthesis of traditional culture and innovative technologies and materials in which the pavilion building is made are considered. The original exposition of the pavilion, its main sections and unique exhibits and performances are analyzed. Showing the evolution of the life and way of life of the Chinese people over the past 30 years of the country's economic development. Including a grandiose animation «River of Wisdom», a bronze imperial cart, a showcase with rice plantings, an attractive mobile travel show, the latest achievements of science and technology in the field of replenished energies. Keywords: pavilion, architecture, design, materials, traditions, innovations, exposition, rarity, animation, multimedia, exhibits, synthesis.

Keywords: pavilion, architecture, design, materials, traditions, innovations, xposition, animation, multimedia, exhibits, synthesis.

В последние годы экономического развития Китая активизировалось строительство культурных объектов, которое развивается в быстром темпе в виду того, что правительство страны придает большое значение непрерывному росту китайских музеев, галерей, вставочных залов, строительству многочисленных новых функциональных и комфортабельных зданий, которые стали символическими культурными достопримечательностями современного Китая. Государственная политика и грандиозная поддержка, крупное финансирование культурных объектов создали этот прецедент не только в КНР, но и в мировой культуре. Все больше и больше как китайских, так и европейских архитекторов, уделяют возрастающее внимание архитектуре и дизайну китайских музеев и культурных объектов, формирующих современную культуру Китая, что чрезвычайно важно для страны в процессе ее широкомасштабного развития.

При стремительном экономическом подъеме Китая, культурный уровень его полутора миллиардного населения еще значительно отстает от общемировых стандартов. Это в свою очередь ставит актуальную задачу для культурной политики и является катализатором интенсивного строительства. В стране, в которой еще в начале XX века было лишь около 25 музеев, и которые начинают развиваться лишь с середины прошлого века, после образования КНР, к началу XXI насчитывается более 5000 государственных и более 500 частных музеев и галерей, культурных и экспозиционных центров. При этом важно учесть, что китайской традиции свойственно самое трепетное и бережное отношение к своему историческому и культурному

наследию, которое собиралось еще при дворах императоров, и даже имело свои специальные службы, призванные сохранять старинные рукописи, предметы быта, и произведения изобразительного и прикладного искусства.

Беспрецедентным примером современного понимания китайскими архитекторами и дизайнерами архитектуры и экспозиции является Национальный павильон Китая на Всемирной выставке в Шанхае в 2010 г. Здание каждого крупного городского строения будь то музея, галереи или же Национального павильона Всемирной выставки, является не только футляром для коллекций и конкретных функций, но и воплощает и синтезирует в себе дух культурного наследия. В глазах архитекторов, это не просто здание, но и духовная составляющая среды, города, продолжающих процесс коммуникации культуры. При строительстве и замысле павильона, архитекторы и дизайнеры не только продемонстрировали самый современный уровень форм и конструкций, материалов и технологий. Но и максимально разработали проект для интеграции в его облике истории и культуры страны. На это так же повлияло и решение устроителей выставки оставить Павильон, как и несколько других объектов после закрытия выставки.

ЭКСПО-2010 в Шанхае это первая Всемирная универсальная выставка, проводившаяся в Китае. К моменту открытия выставки состоялось сорок Всемирных выставок, посвященных всем областям жизни человеческого общества, начиная с достижений промышленной революции и экономического прогресса и заканчивая призывами к миру. Каждая из Всемирных выставок имела свою программу и девиз, которому стремились ответить все участники этих грандиозных событий. Шанхайская выставка была посвящена проблеме города, его оптимального функционирования и экологической безопасности, новым оригинальным концепциям жизнеустройства больших мегаполисов, новейшим технологиям и материалам современного строительства, а ее девизом стал слоган — «Лучше город — лучше жизнь».

Шанхайская выставка расположилась на площади в 5,28 квадратных километра вдоль обоих берегов реки Хуангпу в центре Шанхая, на некогда заброшенной территории речных доков, превратив это место после закрытия выставки в самый благоустроенный, элитный район города и цветущий сад. Общее число стран-участников выставки и павильонов — 246, представлявших большинство государств мира, международных организаций и компаний, а посетили выставку — более 73 миллионов человек. Подготовка проведения выставки началась в 2000 году, затратив 48 миллиардов долларов, что уже говорит о ее грандиозном проектном потенциале.

Каждая выставка проходит на конкурсной основе, осуществляет вручение наград в различных номинациях за вклад каждой страны в развитие темы выставки, креативный показ экспозиций и дизайна и, безусловно, за уникальную архитектуру павильонов, которые представляют самую новейшую и убедительную панораму современных тенденций, авторских подходов и блестящих объектов, как правило, устремленных в будущее. Шанхайская выставка в этом плане имела несколько выдающихся архитектурных сюжетов — прежде всего это сам Национальный павильон Китая, который назывался — «Корона Востока», Дворец конгрессов, Культурный центр в виде — приземлившейся на выставочной территории огромной летающей тарелки, и самой крупной и оригинальной в мире вантовой конструкции навесов от палящего шанхайского солнца. Среди победителей в Шанхае оказались 34 павильона, в том числе: Германии, Саудовской Аравии, Великобритании, Чили, Швеции, совместный павильон стран тихоокеанского региона и, конечно же, сам Национальный павильон Китая. Который стал крупнейшей постройкой выставки, его площадь 160 тыс. м2, а общая высота строения — 63 метра. После закрытия ЭКСПО-2010 павильон был оставлен как постоянно действующий экспозиционный комплекс. На его примере можно отчетливо проследить и увидеть тенденции, формы и направления в развитии экспозиционных стратегий, которые впервые появившись в выставочном павильоне, очень быстро становятся распространенной архитектурной и экспозиционной практикой.

Каждый национальный павильон на всемирных смотрах всегда предстает как некая квинтэссенция культуры, традиций, истории и современного состояния страны, которая этим символическим объектом предъявляет себя миру, со всеми своими историческими корнями, традициями, культурой и современными достижениями. Китайский павильон был самым большим на этой грандиозной выставке и представлял собой уникальный архитектурный замысел, блестяще синтезирующий историю и современность, древнюю китайскую традицию и инновационные технологии. Он отвечал главным тенденциям в современном понимании культурного объекта — интерпретацию традиции в новейших архитектурных формах, технологиях и материалах. В его форме и конструкции явно проявилась традиционная китайская строительная культура с типичной для нее ярусной кровлей, поддерживаемой уникальными «доугунами», красными колоннами и сквозными пространствами. В чем-то эта конструкция напоминала форму древнего китайского храма, украшенного орнаментальными элементами в виде иероглифов, но реализованная уже в совершенно новых материалах, технологиях и масштабах. Этот гигантский красный павильон возвышался над всей выставкой и







Рис. 1–3

привлекал к себе самое большое внимание, а грандиозная широчайшая лестница, ведущая к лифтам, поражала своей масштабностью и монументальностью (рис. 1, 2).

Главной идеей национального павильона Китая было — сочетание древней китайской мудрости и современных условий жизни. В его проектировании были использованы новейшие материалы и достижения технологии с учетом факторов экономии энергии и охраны окружающей среды. Сложную поверхность здания сплошь покрыли специальной красной пленкой, с помощью которой можно было эффективно использовать естественный свет и энергию солнца. А так же оборудовали специальную систему для сбора дождевой воды, которая после обработки могли использовать повторно. В павильоне, экспозиция которого располагалась на верхних этажах, были предусмотрены мощные эскалаторы, которые органически входили в архитектурную структуру постройки. Павильон возвышался над всей многообразной панорамой выставки как самый главный, самый крупный и монументальный павильон, демонстрирующий собой культуру и современную мощь Китая.

Удивительна была и экспозиция павильона, расположившаяся на трех этажах вверху здания, куда посетители поднимались и спускались по эскалаторам, и представлявшая в компактной визуальной форме, понятной без всякого перевода, т.к. предназначалась для всемирной выставки и многоязычных посетителей со всего мира, то, что хотела рассказать о себе страна. Экспозиция включала несколько разделов и представила целый калейдоскоп экспозиционных подходов и форм, от самых традиционных и сугубо музейных и выставочных до самых технически оснащенных и уникальных, и даже аттрактивно-фантазийных, которые можно скорее рассматривать как живописное и увлекательное визуальное зрелище-шоу. Причем традиционные и новейшие формы находили себе место в общей структуре и предъявляли логику показа и повествования.

Общим и ведущим для всей экспозиции был в какой-то степени забытый уже для нас пафос и воодушевление, с каким преподносились все достижения китайской жизни и сегодняшней политики. Начинал экспозицию панорамный киносеанс с краткой, убедительной и очень





Рис. 4, 5

красочной историей одной семьи, построенный на сопоставлении того, что было и того, что эта семья достигла в настоящее время. Он заканчивался феерическим праздником и ликованием, красочными салютами, и общим поразительно оптимистическим настроем (рис. 3).

Оригинальным был потолок вводного зала, представлявший собой разнообразные по размерам и формам «сталактиты», которые спускались с потолка и в которых были вмонтированы видеоэкраны, с разными видео сюжетами. Огромное пространство этажа и плавный спуск по пандусу на другой уровень был наполнен детскими рисунками. В программе подготовки выставки странам участницам было предложено провести у себя в стране конкурс детского рисунка на тему выставки — «Лучше город — лучше жизнь». То есть представить город будущего, в котором предстоит жить этим пока маленьким детям, так как никто кроме детей не может вообразить в своих фантазиях город своей мечты, в котором бы они хотели жить. Многие страны провели такие конкурсы и лучшие работы, были показаны в павильонах наравне с уникальными экспонатами. В китайском павильоне так же была представлена выставка детских рисунков, которая сопровождала зрителей по ходу их движения (рис. 4).

На главном экспозиционном этаже в большом просторном зале разворачивалась предметная экспозиция, посвященная быту обычной китайской семьи в 1970–1980–1990 и 2000 годы, начиная с 1978 года, времени коренной перестройки китайской экономики и политики. Экспозиция оригинально и наглядно представляла эволюцию жизненного уклада и предметного окружения, пространства и стилистики быта. Она остроумно была представлена в импровизированных комплексах-инсталляциях на фоне интерьеров, нарисованных на стене с окном на улицу, за которым, в зависимости от временного этапа, менялся облик города. Так как тема города, была главной темой Всемирной выставки в Шанхае и соответствовала ее девизу. Это были очень убедительные экспозиционные комплексы, наполненные самими неприхотливыми бытовыми предметами, которые при этом очень точно маркировали время. Для Китая это тридцатилетие было глобальным переходом на новый путь, и в павильоне была показана визуальная картина этого перехода. Комплексы были наполнены самыми обычными вещами — фотографиями на стене, незатейливой мебелью, часами, посудой, детскими игрушками и т.д. В то время как на стенах павильона, над экспозиционным рядом, были проекции города, планов и фрагментов строительства (рис. 5, 6, 7).







Рис. 6–8

Отдельно была выставлена объемная витрина с посадками риса, самой значимой для Китая агрокультуры, которая была показана как ценнейший и уникальный экспонат выставки (рис. 8).

Большой интерес представлял и мультимедийный дом. В экспозиции были выстроены фасады двух домов, на стенах которых проецировался мильтимедийный сеанс. Так стены становились прозрачными, и за ними была представлена будничная жизнь людей, где в каждой отдельной квартире они были погружены в свои обычные дела и заботы. Однако заканчивался сеанс многолюдным калейдоскопом портретов простых людей, воодушевленных моментом единения и праздника, продолжая ведущую оптимистическую линию, заданную ранее. Обращение в своей экспозиции к простым людям и обыденным картинам жизни, была концептуальным продуманным ходом, придавая выставочным замыслам поразительную демократичность и близость к зрителям (рис. 9).

Но, пожалуй, самым сенсационным экспонатом Китайского павильона был уникальный «оживший» анимационный свиток, увеличенный во множество раз до размера стены огромного зала. На его пластичной поверхности был представлен средневековый китайский город у реки, с жителями, домами, кораблями и лодками, с повозками, лошадьми, и даже караваном верблюдов, которые двигались вдоль реки, в контексте смены дня и ночи, выразительно демонстрируя



Рис. 9–12

жизнь этого города утром, днем и вечером, когда зажигались огни и все вокруг преображалось.

Это был самый масштабный объект китайского павильона, реализованный на ЭКСПО-2010 в Шанхае. Колоссальная мультимедийная композиция «Река мудрости» представляла собой анимированную версию всемирно известного шедевра китайской живописи — панорамы «По реке в День поминовения усопших» (рис 10, 11, 12).

Оригинал был создан в XII веке при дворе династии Сун (согласно сохранившимся источникам автором работы выступал художник Чжан Цзэдуань). На свитке длиной 5 метров 28 сантиметров запечатлена императорская столица — город Кайфын — в бытовом и повседневном виде. Со всей подробностью мастер расположил на полотне 814 фигур людей, 94 фигуры различных животных и 170 деревьев, а в воды реки поместил 28 лодок. В последующие столетия китайскими мастерами появилось несколько десятков вариаций этого живописного памятника, в том числе в эпоху династии Цин был создан свиток длиной более одиннадцати метров, где изображены уже около четырех тысяч фигур.

Новая редакция, созданная китайскими специалистами с использованием самых современных технологий, является достойным преемником всего ряда повторений и оммажей первоначальному шедевру. Для ее реализации в китайском павильоне соорудили гигантское полотно общей длиной более 120 метров и высотой 6 метров (то есть в 30 раз больше оригинала), на поверхности которого с помощью масштабной проекционной системы демонстрировалась не просто фотокопия свитка, а полноценный анимационный фильм, где буквально ожили сотни персонажей и вся окружающая их среда. Зрители получили невероятную возможность отправиться на девять веков назад и воочию наблюдать крупный китайский город, где кипит жизнь, среди толпящегося люда снуют торговцы, проезжают повозки с удивительными товарами, у берега теснятся лодки, а возле них стоят зазывалы, приглашающие горожан к себе на борт. Колоссальное видеоизображение было сформировано с помощью двадцати двух длиннофокусных проекторов. В ходе подготовительных работ анимированный «свиток» был поделен на два десятка участков, которые в сборе представали перед зрителем в виде единой бесшовной сетки. Благодаря фотооптическим новациям китайские специалисты смогли успешно нивелировать линии стыков соседствующих участков сетки и представить эту масштабную композицию единым и непрерывным полотном.

Продолжительность всей сценографии композиции составляет четыре минуты. За это время происходит не только движение отдельных персонажей: анимированный мир постепенно погружается в ночь, а затем (в силу цикличности сценографии) вновь наступает светлое время суток. Медиахудожники блестяще справились с цветовыми решениями переходных состояний — заката и рассвета. Также отдельным героем композиции является река. Этот огромный «организм», протянувшийся вдоль всего полотна, безусловно, взаимодействует с соприкасающимися объектами, однако речная вода в своем главном движении самостоятельна и самодостаточна, ничто не способно изменить монотонность и умиротворение ее движения. Эффект светящейся и прозрачной речной воды поразительный и лишь изредка на его поверхности появляются символические иероглифы (рис. 13).

Важно отметить, что пространство экспозиции не ограничивается только лишь проекционным экраном. В нее также включены дополнительные элементы. На противоположной экрану стороне авторы поместили блок стендов, рассказывающих посетителям о значении панорамы «По реке в День поминовения усопших» для китайской культуры и искусства, а также описание процесса создания, как оригинала, так и представленной анимационной версии. В итоге посетители получают объемное представление о жизни китайской нации во времена династии Сун: сложившемся городском быте, достижениях





Рис. 13, 14

науки и техники, а также о мировоззрении людей той эпохи. Кроме того, что им представлен художественный шедевр классического китайского искусства.

В том же зале демонстрировался так же реликвийный объект — модель бронзовой императорской повозки, запряженной четверкой лошадей, мимо которой зритель проезжал на движущейся дорожке, созерцая этот уникальный исторический объект китайской культуры. Повозка была представлена одна в темном пространстве, чтобы ничего не отвлекало от объекта показа, на специальном подиуме с точно поставленной подсветкой — как сенсационный подлинный исторический шедевр, что является уникальным показам в контексте международных выставок, где, как правило, реликвии такого уровня не выставляются.

Однако сюрпризы и поражающие эффекты экспозиции на этом не заканчивались. Фантазийной можно назвать экспозицию следующего этажа, на который зрители спускались по наклонному пандусу в окружении выставки детских рисунков. Они попадали на перрон с маленькими открытыми вагончиками, которые увозили их в страну «грез». В лабиринты со светящимися и меняющими свой цвет колоннами и сталактитами, напоминающими формы традиционной китайской архитектуры, интерпретированной в этом поразительном экспозиционном шоу. В котором по ходу движения, появлялись то вкрапления макетов архитектурных памятников и объектов, горбатые китайские мостики, характерные для стилистики китайского искусства, то фантастические панорамы будущего, которые сменялись открывающимися — виртуальными пейзажами будущих городов Китая, поражая воображение футурологическими и впечат-









Рис. 15–18

ляющими проектами. Нужно отметить, что это была тематическая экспозиция, так как тема всемирной выставки — «Лучше город — лучше жизнь», пронизывала все пространство выставки и всего павильона (рис. 14, 15, 16, 17).

Следующим разделом павильона была выставочная зона «Низкоуглеродный образ жизни», самая характерная для крупных международных выставок экспозиция, — представляющая новейшие научные и технические разработки, достижения и планируемые к промышленному выпуску образцы техники. В этом разделе можно было узнать о самых передовых тенденциях и процессах выработки восполняемой энергии, оборудование для биоэнергетики. Были показаны автомобили с нулевым выбросом вредных веществ в атмосферу и технические устройства, работающие на восполняемых энергиях — на энергии ветра, солнца, воды, кинетической энергии и т.д. То есть оптимально чистые с точки зрения загрязнения окружающей среды, и перспективные в научных и промышленных разработках будущего. Были представлены солнечные батареи, которые могли собирать энергию солнца, превращая ее в движущую силу. Эти на-







Рис. 19–21

учные достижения и объекты, были чрезвычайно популярны для многочисленных зрителей павильона (рис. 18, 19, 20).

В то время как сам павильон был снабжен самыми современными и универсальными системами кондиционирования (в данном случае охлаждения, что было чрезвычайно актуально для жаркого шанхайского лета, времени проведения выставки), сбора дождевой воды, освещения. Даже в последнем экспозиционном разделе были показаны живые растения с поливом воды, собранной самим павильоном, которые формировали большую зеленую зону вокруг лифта при выходе с выставки.

Все экспозиционные эффекты, озвученные экспозиции, меняющейся театрализованный свет, разнообразнейшее мультимедийное сеансы, красочное освещение, оснащение и программы, общая сценография экспозиции, хороший темп осмотра и наглядность, доходчивость и ее убедительность, вместе с виртуозным качеством исполнения и дизайном, производили ошеломляющее впечатление от павильона Китая, становясь общим мажорным впечатлением от страны в целом.

Е.Р. ФАШАЯН
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

E.R. FASHAYAN
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ВИРТУАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ В ПРАКТИКЕ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РОССИИ И КИТАЯ

VIRTUAL MUSEUM IN THE PRACTICE OF MUSEUM AND EXHIBITION ACTIVITIES IN RUSSIA AND CHINA

В статье рассматриваются виртуальные сервисы культурных институций в глобальной информационной сети Интернет, созданные за последние несколько лет. Ведущие музеи России и Китая продолжают деятельность международного культурного обмена и знакомят широкий круг посетителей с культурой в условиях замкнутости на одном месте в связи с распространения COVID-19. Культурные институции активно пользуются современными технологиями в информационном пространстве и привлекают новых посетителей к диалогу.

Ключевые слова: веб-сайт, виртуальный музей, виртуальный тур, интерактивный дизайн, цифровое искусство, галерея, цифровое пространство, дополненная реальность.

The article discusses the virtual services of cultural institutions in the global information network of the Internet created over the past few years. The leading museums of Russia and China are engaged in international cultural exchange and continue to acquaint a wide range of visitors with culture in conditions of isolation in one place due to the spread of COVID-19. Cultural institutions actively use modern technologies in the information space and attract new visitors to the dialogue.

Keywords: website, virtual museum, virtual tour, interactive design, digital art, gallery, digital space, augmented reality.

Россия и Китай проявляют заинтересованность в продвижении своих культурных достижений уже не первый год. В российско-китайских отношениях давно и широко присутствуют международные музейные обмены, что является традиционным методом культурной дипломатии. Проведение культурных сезонов, перекрестных годов культуры вносят большой вклад в современный российско-китайский культурный обмен. Подобное сотрудничество закладывает развитие новых форм взаимоотношений, таких как создание зарубежных филиалов музеев и представительств. Примерами могут служить Русский музей, Государственный Эрмитаж, музей истории VI съезда КПК, Китайский национальный музей и китайский музей Гугун.

Мы живем в век интернета. Развитие высоких технологий в информационном пространстве и массовых коммуникаций значительно облегчает диалог между культурными институциями и его потребителем — зрителем. Глобальная сеть стала важной частью культурной жизни в целом и жизни институций культуры в частности. Музеи постепенно включаются в этот процесс. Во всемирной паутине появляются веб-сайты, представляющие коллекции музеев не только за рубежом, но и на территории России. Аналогичная картина наблюдается и в КНР.

В настоящее время можно сказать, что музеи начали вести параллельную жизнь в виртуальном мире в веб-пространстве. Эта виртуальная жизнь отходит от копирования реальной жизни, приобретая все более самостоятельный характер. Таким образом, меняется характер музеев в глобальной сети Интернет. Музеи проводят конференции, дискуссии, обмениваются идеями и ведут новые разработки проектов, создаются новые сетевые отношения. Музеи не отказываются от использования сайта как инструмента PR-продвижения организации. Музеи стараются идти в ногу со временем и быть ориентированы на современного посетителя.

Виртуальный музей — это своего рода многостраничный веб-сайт, на котором располагается разная музейная информация. Это могут быть фотографии экспонатов и коллекций, видеолекции, архивные материалы, аудиогиды, 3D-туры по залам музея. Посетитель может самостоятельно выбирать, что он хочет посмотреть, изучить и при желании сохранить себе на компьютер. Виртуальный музей — это хорошее решение проблемы хранения материалов, архивов, безопасности, объединение новых технологий и культуры, быстрый и легкий к ним доступ. Это уникальная возможность через настоящее обратиться к прошлому.

Первый веб-музей был разработан в 1991 году, он представлял собой личную онлайн-страницу музея. Изначально существовали только страницы музеев, но со временем появились различные персональные веб-сайты музеев. В настоящее время отличием цифровой коллекции виртуального музея от личной страницы является наличие виртуального тура по залам музея и поиском экспонатов. К личным страницам можно отнести подобные сайты, как сайт Виртуального музея русского примитива [ил. 1], в котором собрана галерея работ из фотографий в частном порядке. Ведущие культурные институции Москвы уже обзавелись такой технологией, как виртуальная панорама. Подобную панораму можно увидеть на сайте Эрмитажа [ил. 2].



Рис. 1. Виртуальный музей примитива



Рис. 2. Виртуальный тур по Эрмитажу

Виртуальная панорама, или 3D-панорама, считается на данный момент высокотехнологичной визуализаций экспозиции музеев. Данный метод передает объемное пространство залов по средствам фотографий. Отличить 3D-панораму от обычной фотографии можно по основному качеству — это просмотр панорамы на экране компьютера. В окне просмотра можно наблюдать только часть подобной панорамы, угол который задается по параметрам нормального угла зрения человека. Панорама рассматривается путем плавного перемещения курсора зрителем влево или вправо.

Разновидностью 3D-панорамы является панорама 360 градусов, или круговая. Отличается она тем, что направление осмотра зала можно совершить полный разворот на 360 градусов в горизонтальной плоскости. Подобную панораму можно считать «виртуальной реальностью». По такому принципу создаются все панорамы музеев зального типа, например, Третьяковской галереи [ил. 3] или открытых музеев-заповедников Мамаев Курган [ил. 4]. Чтобы осмотреть экспонаты, достаточно двигать мышкой в желаемом направлении.

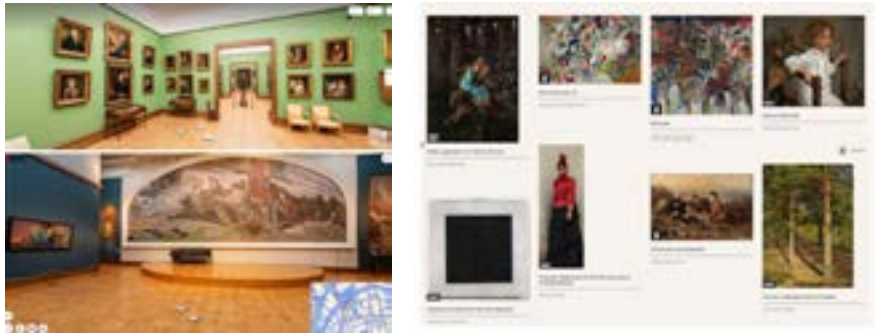


Рис. 3. Виртуальная галерея Государственной Третьяковской галереи

Угол обзора можно приближать или удалять от экспоната, можно пропустить осмотр или вернуться к осмотру дважды. Такая визуализация панорамы выделяет ее среди других средств.

Панорамы можно объединять между собой и полноценно передвигаться от зала к залу. Виртуальная панорама создана в пустом зале, что является большим плюсом для зрителя, его ничего не отвлечет от просмотра экспоната или местности, никто не загородит удачный ракурс обзора. Одновременно с обзором можно открыть книгу или веб-ресурс и почитать информацию об экспонате. В некоторых музеях существуют краткие описания осматриваемых экспонатов, создавая виртуальный тур.



Рис. 4. Виртуальный музей «Мамаев Курган»

Виртуальный тур — это объединенные 3D-панорамы, анимационные объект, звуковое сопровождение и мультимедийные элементы. За счет этих технологий в залах создается ощущение присутствия.

Одним из удачных примеров виртуального музея является заповедник «Кижи» [ил. 5]. Веб-ресурс музея-заповедника ориентирован на посетителя. Заповедник «Кижи» — уникальный историко-культурный и природный комплекс, который является значимым объектом культурного наследия народов России. Сайт музея предоставляет виртуальные туры-путешествия по территории заповедника, доступ к видео и фотоотчетам, к прямой трансляции видеокамере, которая передает состояние заповедника на настоящий момент 24/7. Помимо виртуального тура, посетитель может осмотреть каждое здание в представленной 3D-модели. Посетитель может воспользоваться заказом фирменной продукции музея в магазине «виртуального музея». Стоит отметить, что сайт музея направлен к общению с посетителем и имеет обратную с ним связь. На форуме музея имеется информация об организации: график работы, предоставляемые услуги, афиша, мероприятий.



Рис. 5. Музей-заповедник «Кижи»



Рис. 6. Виртуальный музей Тунлин



Рис. 7. Виртуальное пространство музея Гугун

Подобная реализация виртуальных музеев прослеживается и в КНР, где ведется огромная работа по охране культурного наследия страны. Обращаясь к технологиям искусственного интеллекта (AI) и виртуальной реальности (VR), Китай создает «умные музеи», идя в ногу со временем.

Китай располагает 767 тыс. недвижимых объектов культурного наследия и более чем 100 млн передвижных памятников культуры. Кроме того, еще большее количество культурных ценностей находится в руках частных коллекционеров. «Ежегодно популярность музеев растет в сфере внутреннего туризма», — сообщает Гуань Цян, замглавы управления провинции Фуцзянь.

Одним из новаторских проектов Китая стало открытие уникального музея в городе Тунлин. Данный музей имеет виртуальную коллекцию изделий из меди и бронзы династии Хань [ил. 6]. Большинство экспонатов этого музея находят за пределами страны и продолжают там оставаться по настоящее время. Решая эту проблему, был создан виртуальный музей, чтобы граждане Китая имели возможность ознакомиться с культурным наследием своей страны, не совершая поездку заграницу.

В 2016 году городские власти при поддержке экспертов приняли решение открыть музей, посвященный медным и бронзовым изделиям древности. Задача этого цифрового музея меди и бронзы — предоставить посетителям со всего мира онлайн-доступ к художественным изделиям Древнего Китая, выполненным из этих материалов, в частности к тем, что находятся за пределами страны.

Культурный обмен между Россией и Китаем динамично развивается и способствует взаимному изучению обеих культур. Большой вклад в этот процесс вносят музеи. Современные музеи становятся активными участниками дипломатического процесса, связывая страны и города.

Подобный пример показывают известные музеи Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге и Дворец-музей Гугун в Пекине, которые создают двухсторонние отношения с начала 21 века и демонстрируют различные проекты в области музейной деятельности.

В 2019 году в Москву были привезены 10 экспонатов из Пекинского музея дворца Гугуна. Ознакомившись с частью коллекции, российский посетитель может обратиться к современной разработке музея — виртуальный музей [ил. 7]. Виртуальный тур предоставляет возможность посетить Запретный город Гугуна, пройтись по всем дворикам и покоям императора, для этого достаточно зайти на официальный сайт дворца. Музей имеет разделы «панорама» и «виртуальный Гугун-VR», который можно открывать даже со смартфона и использовать самостоятельно сделанные картонные VR-очки. Предусмотрен вариант обычного режима, в котором просмотр музея осуществляется при помощи стрелочек, изображенных перед зрителем. По миму виртуальной панорамы предоставлен доступ к различным «виртуальным турам» с отдельными экспозициями. Интересной возможностью виртуального тура по Заповедному городу Гугуна является возможность посмотреть выставку «Russian Court Ceremony», посвящённую Российской империи. Это объекты, привезённые из Кремля в 2019 году, в рамках культурного обмена России и Китая.



Рис. 8. VR- и 3D-тур выставки художественного музея Гуандун

Художественный музей изящных искусств провинции Гуандун является домом для работ современных китайских художников, живущих как в Китае, так и за его пределами. Разбросанная по 12 выставочным залам, постоянная коллекция включает в себя современные произведения изобразительного искусства, в основном относящиеся к Гуандуну (особенно к школе живописи Линнань) и прибрежным районам Китая. Музей активно участвует в распространении китайской культуры, научных исследованиях, в обучение современной молодежи, открыт для диалога и обмена культурного наследия, содействует развитие китайского искусства и открытию новых музеев.

Музей изящных искусств Гуанчжоу использовал новую технологию онлайн-трансляции и онлайн-обучение в прямом эфире в выставочном зале, чтобы попробовать сломать пространственные границы учебной комнаты и реализовать эффективное использование выставочных ресурсов в нормальной ситуации профилактики и борьбы с эпидемиями.

В настоящее время музей имеет веб-сайт, который предоставляет доступ к VR-туру по зданию музея, а также предоставляет доступ к виртуальному 3D-туру по выставкам, которые проходили начиная с 2018 года и по настоящий день [ил. 8]. Тур представляет собой трехмерную модель помещения, по которой зритель может передвигаться при помощи мышки и клавиатуры и просматривать экспонаты выставки, при необходимости любую работу автора можно увеличить и посмотреть в хорошем качестве. Все работы сопровождаются

коротким описанием. Мультимедийный экспонаты проигрываются в дополнительно открывающемся окне. Зритель может получить полное погружение в атмосферу Гуандунского музея искусств.

Художественный музей провинции Гуандун собрал 36 тыс. произведений и стремится поместить произведения искусства для их исследования и изучения в исторический или социальный контекст, а также активизировать ресурсы коллекции с разных точек зрения. В последние годы, благодаря историческому исследованию, раскопкам и изучением коллекции, Гуандунский музей изобразительных искусств запланировал различные формы художественных выставок. Музей ведет международную деятельность. В 2017 году была проведена выставка русской культуры.

На базе Российского культурного центра в Пекине с 2010 года действует виртуальный филиал Государственного Русского музея. Используя современные средства коммуникации и новейшие компьютерные технологии, общественность Китая знакомится с научным, культурным, духовным наследием России, тем самым содействуя развитию двухсторонних связей в области науки, культуры, бизнеса. Пекинцы, пользуясь мультимедийными программами, получают доступ к коллекции Русского музея, могут совершить виртуальную прогулку по дворцовым залам и экспозициям, посетить виртуальные выставки, спланировать визит в Центр мультимедиа и онлайн-лекторий Русского музея или обратиться к архиву видеозаписей, получить информацию о мобильных приложениях и других цифровых проектах музея.

Портал «Виртуальный Русский музей» создан в 2016 году и ведет широкую деятельность с регионами России и зарубежными странами в сфере информационных технологий. За всё время существования проекта было открыто 222 виртуальных филиала. В настоящее время сеть из 174 виртуальных филиалов работает в музеях, учебных заведениях и учреждениях дополнительного образования, науки и культуры в России и за рубежом.

Временное закрытие музеев на фоне пандемии COVID-19 лишило людей возможности посещать выставки. К счастью, виртуальные туры по художественным музеям все еще доступны онлайн.

Например, музей искусств Университета Цинхуа подготовил цифровую выставку «Tour-Portrait». Несмотря на то, что официально выставка закончилась в марте 2020 года, она продолжается работать на вебсайте музея и в аккаунте в WeChat, где люди могут осматривать выставку, разделенную на две части.

В ней собраны более 100 картин и скульптур, выполненных 80 художниками из семи государств — членов Шанхайской организации сотрудничества: Китая, России, Казахстана, Киргизии, Пакистана, Таджикистана и Узбекистана, а также Индии.



Рис. 9. Цифровая выставка музея искусств Университета Цинхуа

В настоящее время музей университета имеет небольшой архив цифровых выставок на своем официальном сайте начиная с 2018 года. На сайте представлены выставки работ студентов университета, так и сторонние коллекции современных художников. Цифровая выставка оформлена в виде виртуального тура по экспозиции [ил. 9].

Коллекция цифровой выставки университета не настолько большая, как их физическая форма экспонирования, но это не отменяет того факта, что университет поддерживает связь с аудиторией по средствам современных технологий в глобальной сети. Университет распространяет исторические достижения с целью повышения культурных достижений студентов и общественности и поддерживает международные культурные обмены.

Тенденции использования цифровых технологий и возможностей глобальной информационный сети Интернет культурными инстанциями существует уже более трех десятков лет. Но мировая проблема, связанная с распространением вируса COVID-19, ускорила внедрение виртуальных методик — музеев и галерей. Человечество столкнулось с замкнутостью на одном месте, невозможностью посещать общественные места, культурные мероприятия и тем более зарубежные культурные институции.

В современном мире компьютеризация охватила все сферы деятельность, музеи являются не исключением. Использование компьютеров, как дома, так и в музее уже стало нормой жизни. Поэтому можно смело утверждать, что музеи прошли первый этап информатизации. Следующий шаг освоения культуры можно продолжить с помощью современных технологий.

Возможность публиковать информацию в глобальной сети Интернет позволяет ее изучению широких слоев населения, что привлекает зрителя-пользователя к коммуникации и объединению в группы по интересам вне зависимости от своего месторасположения. Они могут обмениваться друг с другом информацией, организовывать и участво-

вать в различных проектах, делиться эмоциями и впечатлениями.

Пространство виртуальных музеев в глобальном информационном пространстве позволяет создать свободный доступ широкого круга зрителей-пользователей к всемирному историко-культурному наследию. В настоящее время уже осуществлены успешные проекты виртуальных музеев и веб-ресурсов, систематизирующих информацию о них. Виртуальные музеи имеют большой образовательный и просветительский потенциал.

Самым популярным и легкодоступным сервисом по нахождению и распространению информации разного рода ресурсов является глобальная сеть Интернет. Это простой и эффективный метод организации сетевого доступа. Виртуальные музеи становятся неотъемлемой частью культурно-исторических институций, которые имеют особое значение для развития общественного сознания и общества в целом и играют роль символов национальной культуры.

Список литературы:

1. Бурлакова Ю.В. Виртуальный музей: технология создания и реализации / Ю.В. Бурлакова, Н.С. Быкова. — Текст: электронный // NovaInfo. — 2016. — № 48. — С. 202–209.

2. Вильчес-Ногерол А.В. Мультимедиа в эксподизайне: учеб. пособие / А.В. Вильчес-Ногерол. — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2016. — 288 с.

3. Трошина Т.М. Интерактивный музей в современном медиапространстве / Т.М. Трошина // Медиакультура новой России: методология, технологии, практики / [Астафьева О.Н. и др.]. — Екатеринбург: Академический Проект, 2007.

4. Фокин В.И., Эльц Е.Э. Музеи в культурной дипломатии России и Китая // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. — 2019. — Т. 18. — № 4. — С. 865–882.

ЧЖАН ЖУН

Аспирант кафедры искусствоведения и педагогики искусства РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург
Научный руководитель — С.В. Анчуков, доктор педагогических наук, профессор

ZHANG ZHONG

Postgraduate student of the Department of Art History and Pedagogy of Art of the Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg
Supervisor — S.V. Anchukov, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

РАЗВИТИЕ ДИЗАЙНЕРСКИХ ИДЕЙ В КНИГЕ ПОД ВЛИЯНИЕМ КОНСТРУКТИВИЗМА В ПЕРИОД КИТАЙСКОЙ РЕСПУБЛИКИ (1912–1949)

THE DEVELOPMENT OF DESIGN IDEAS IN THE BOOK UNDER THE INFLUENCE OF CONSTRUCTIVISM DURING THE PERIOD OF THE REPUBLIC OF CHINA (1912–1949)

В начале XX века главной целью авангардного направления в искусстве, дизайне и архитектуре было достижение цельности дизайнерского замысла. В этот период европейское искусство переживало этап яростного противостояния классики и современности. Китайская Республика также стремилась к построению диалога и достижению гармонии между западным и национальным. Китайские дизайнеры постепенно отходили от традиционной иллюстрации в стиле «Се-и» и однообразных рисунков на обложках книг, начиная перенимать у западного искусства правила единой систематизации композиционного построения, цветовой граммы, составных элементов и других аспектов. В данной статье рассматривается целостность книжных образов в Китайской Республике под влиянием конструктивизма.

Ключевые слова: дизайнерские идеи, конструктивизм, Китайская Республика, книжная графика.

At the beginning of the 20th century, the main goal of the avant-garde trend in art, design and architecture was to achieve the integrity of the design concept. During this period, European art experienced a stage of violent confrontation between classics and modernity. The Republic of China also sought to build a dialogue and achieve harmony between the Western and the national. Chinese designers gradually moved away from the traditional illustration in the style of «Se-I» and monotonous drawings on book covers, starting to adopt from Western art the rules of a unified systematization of compositional construction, color gram, constituent elements and other aspects. This article examines the integrity of book images in the Republic of China under the influence of constructivism.
Keywords: design ideas, constructivism, Republic of China, book graphics.

Революция в России в начале XX века привнесла новые взгляды на искусство, в частности — на книжную графику. Начала свое формирование книжная эстетика нового типа. Произведения русской книжной графики того времени по мировым рамкам признаны особым художественным явлением, оказавшим значительное влияние на работы художников и дизайнеров Америки, Европы и Китайской Республики.

Конструктивизм как целостность искусства дизайна как нельзя лучше соотносился с традиционными китайскими духовными потребностями в «соответствии внешнего внутреннему» и «гармонии». Используя книжную графику в качестве отправной точки, можно наблюдать изменения до и после периода Китайской Республики: во-первых, под влиянием западных дизайнерских течений традиционные внешние обложки перестали удовлетворять оформителей книг, больше внимания стало уделяться проявлению визуального языка изданий для удовлетворения новых эстетических потребностей людей в социальных условиях того времени. Во-вторых, конструктивизм одновременно испытывал влияние политической обстановки, государственной идеологии, потребностей общества, художественных течений и иных внешних факторов; формировалось дизайнерское мышление, отвечавшее особенностям эпохи и полностью соответствовавшее требованиям дизайна в период Китайской Республики. Таким образом, начало развиваться более зрелое художественное сознание, согласованное с духом времени, — произошел отказ от существовавшего ранее подхода к размещению изображений исключительно на обложке в пользу целостного взгляда на книжное оформление.

Конструктивизм в книжном оформлении обладает некоторыми внутренними механизмами, устанавливающими идеальные модели

дизайна, которые основываются на объективных законах и общечеловеческих ценностях [1]. В результате были создан оригинальные способы выражения эстетической ценности языка и формы книжной обложки. Художественная обстановка и дизайнерские веяния вдохновили оформителей Китайской Республики, вызвав пробуждение их дизайнерского сознания.

Единство форм и содержания

В традиционной китайской культуре присутствуют характерные особенности, которые подчеркивают целостность, гармонию и единство: начиная с Доциньской эпохи и сформировавшейся в то время философии единства неба и человека до выдвинутой канонической Книгой перемен концепции «небо и земля и все живое, соблюдающие этикет, представляют собой единое целое». Нет ничего в природе, что могло бы быть не гармоничным и не единым в сформированной системе правил. Гегель в «Курсе эстетики, или Науке изящного» выделил два основных фактора красоты: первый — это внутренний, то есть содержание, второй — внешний, то, через что содержание выражает характеристики — форма [2]. Внешняя форма — это отображение содержания, содержание определяет форму, а форма зависит от содержания. Содержание включает в себя время, пространство, идею и особенности, а внешняя форма — это основной и заключительный элемент выражения всего вышеперечисленного. Единство содержания и формы — это единство абстракции и конкретики, единство материи и духа; форма — это конкретное представление, содержание — абстрактная особенность. Содержание выражается с помощью формы.

На протяжении долгого времени книжный дизайн Китая ограничивался лишь переплетом обложки; считалось, что переплетенная, а затем обернутая в футляр книга является законченным изданием. Однако с началом «Движения 4 мая» оформители книг осознали важность дизайна, а также поняли, что книжная графика должна отталкиваться от общей дизайнерской идеи и замысла. Кроме того, появилось понимание того, что стоит уделять особое внимание оформлению лицевой и оборотной сторон обложек, корешка книги, титульного листа, текста, эмблем, иллюстраций, цвета, верстки, а также подбору материала, стиля и анализу идейного содержания произведения и лишь после поэтапного анализа, обобщения и упорядочивания внутренних и внешних элементов проводить целостную работу.

В то время Россия как раз находилась в активном поиске нового языка искусства, способного подлинно отразить особенности эпохи. Одним из способов объединения формы и содержания стало использо-



Рис. 1. «Вещь»: Международное обозрение современного искусства / Под ред. Э. Лисицкого и И. Эренбурга. 1922 г.



Рис. 2. Серия «Кино». Кино-фот. № 1–3, 5. Пг., Кино-фот, август–декабрь, 1922 г. Оформление А. Родченко и А. Гана

вание одинаковых декоративных элементов, а именно добавление одно и того же декоративного элемента книжной графики в общий дизайн, целью этого действия было создание единого стиля книжной графики. Этот декоративный элемент мог быть узором, группой изображений или методом верстки, делавшим книгу более эстетичной. В то же время повторяющиеся графические элементы, обладающие культурным значением, могли сделать графический дизайн книги более целостным, системным и узнаваемым [3]. Например, в 1922 году Эль Лисицкий и Илья Эренбург разработали обложку журнала «Вещь. Международное обозрение современного искусства» (ил. 1). Суть оформления издания заключалась в добавлении в дизайн обложки декоративного рисунка, позволявшего создать единый стиль и непосредственно отражавшего основную идею произведения [4].

Еще один способ объединения формы и содержания заключался в применении одинакового стиля верстки, в пример можно привести серию журналов А. Родченко и А. Гана 1922 года «Кино-фот» (ил. 2). При одинаковой верстке меняющийся в каждом номере коллаж, соответствовавший главной теме журнала, помогал читателям лучше понять произведение, а также способствовал формированию подсознательной эстетики и инертности выбора. Многие произведения книжного графического дизайна периода Китайской Республики де-



Рис. 3. Чэнем Чжифо. Обложка и титульный лист журнала «Литература». 1933 г. 《文学杂志》

монстрировали подобный стиль. Например, на обложке первого выпуска издания «Литература» (ил. 3), созданного Чэнем Чжифо в 1933 году, два иероглифа слова «Литература», написанные символическим шрифтом Song и размещенные как на обложке, так и на титульном листе, были представлены через одинаковую форму, но в разных цветах, что несло отчетливый символический характер. Актуальный символический декоративный узор, добавленный на обложку, повышал узнаваемость книги. Выполненные на обложке первого выпуска поезд, водяное колесо и другие элементы, а также изображенные на обложке новогоднего выпуска узоры цзяньчжи и т. п. раскрывали главную тему журнала и культурные особенности той эпохи. Наряду с системностью, взятой из конструктивистского дизайна, в оформлении журнала также присутствовала китайская традиционная идея о «достижении согласия при наличии разногласий».

В общем так называемая целостность представляет собой не только комплексное понимание дизайна книги от ее содержания до формы, но и полный контроль за каждым аспектом дизайна. Разработчик должен лично участвовать в задумке книжного оформления, его редактировании, верстке, печати и других этапах единого дизайнерского процесса, а также вести строгий контроль за каждым аспектом, пронизывая весь дизайн эстетикой книги. Многие книжные оформители периода Китайской Республики, претворив в жизнь идею целостного дизайна, обогатили и разнообразили дизайнерский язык, а также усовершенствовали облик книг, тем самым повысив художественные достоинства и ценность книжной графики для читателя, подняв общий уровень книжного оформления той эпохи и открыв возможности для современного дизайна книг.

Объединение эстетичности и функциональности

В начале XX века русский авангард превратился в креативную дизайнерскую концепцию, повлиявшую на мировую культуру. Задача по созданию новых условий жизни значительно стимулировала развитие конструктивизма. Он получил распространение в социально-научных и технических произведениях, а также в популярных серийных и иллюстрированных журналах. Эти издания должны были учитывать все практические аспекты — от потребительского спроса того времени до определенных идеологических особенностей государственной власти, что требовало от конструктивистского дизайна обязательного наличия единой системы [5]. В рамках такой целостности каждый элемент интерпретировался как отдельный компонент системы, а потребители выступали в качестве участников единой системы.

Творчество мастеров конструктивистского графического дизайна А. Родченко и Э. Лисицкого выражалось через методы монтажа, коллажа, конструкции шрифтов, рекламные и плакатные образы и т. п. «Конструктивисты разработали особый язык общения с публикой. Этот язык был новаторским для своей эпохи, он отталкивался от идеи более низкого эстетического уровня, ориентированного на широкие массы, или же от идеи доступности неграмотным читателям». Язык конструктивистов обладал практичностью (в пример можно привести детскую иллюстрацию Владимира Лебедева «Слоненок», ил. 4), в нем использовались цветовые комбинации и объемный контраст, структурированные конструкции и пространственное блочное разграничение, геометрия и динамика, типографика и отчетливое ритмическое движение, популярные и узнаваемые простым народом изображения. Графика отличалась искренностью, подлинностью и достоверностью и вызывала у людей желание единения. Все эти техники упростили чтение и были доступны для неграмотных людей, композиция дизайна была четкой и легкой для понимания, динамичность визуальной информации привлекала внимание целевой аудитории и вызывала у нее интерес [6].



Рис. 4. В. Лебедев. Иллюстрация из книги «Слоненок». 1922 г.

Объединение эстетичности и функциональности в конструктивизме решило проблему наличия разносторонних сложных задач междисциплинарного характера





Рис. 5. Обложка книги «Поразительная работа новых механизмов». 1941 г.《新机械的惊人工作》
Рис. 6. «Механический рисунок человеческого тела». Медицинская иллюстрация. Период Китайской Республики 民国医学插画《人体机械图》

в дизайнерских проектах [7]. За счет объединения соответствующих областей знания обеспечивалась внутренняя организация дизайнерского объекта и эффективное взаимодействие всех элементов, а также создавалась сеть крепких внутренних и внешних связей, такой систематизированный дизайнерский подход предоставил значительные возможности для целостного дизайна объекта.

В научных книжных собраниях периода Китайской Республики можно найти цвета и композиционные элементы из конструктивизма, например в «Поразительной работе новых механизмов» (ил. 5). В медицинской иллюстрации республиканского периода «Механический рисунок человеческого тела» (ил. 6) автор не использовал линейную технику, как в традиционных медицинских анатомических изображениях, а вместо этого применил конструктивистский системный дизайн. С помощью комбинации геометрических фигур и системного разделения цветов он уподобил человеческое тело индустриальному заводскому конвейеру, весьма выразительно и доступно показав функции каждой его части, а также добившись единства эстетичности и функциональности.

Объединение традиций и авангарда

Эстетика китайской традиционной культуры через иносказательность, соединение мнимого и реального, гармония инь и ян демонстрирует присущий Востоку шарм и темперамент. В западном дизайне более яркий акцент делается на раскрытии индивидуальности, выделении объекта выражения и создании сильного визуального эффекта. Книжная графика периода Китайской Республики под влиянием различных западных идейных течений освободилась от традиционного фантастичного экспрессионизма, постепенно сформировав системный реалистический стиль. Однако нельзя не признать, что копившиеся тысячелетиями плоды традиционной культуры все же незаметно оказывали влияние на дизайнерские концепции и веяния Китайской Республики. В книжных оформлениях республиканского периода нетрудно заметить следы китайского традиционного стиля и мышления, композиционные приемы из китайской тради-

ционной живописи гохуа и элементы китайской традиционной этики, в то же время книжный дизайн того времени отражал влияние концепции «продвижения западных идей на Восток».

Например, на обложке ежемесячного журнала «Всходы» (ил. 7) 1930 года, редактируемого Лу Синем, главным объектом композиции является текстовый дизайн, оформленный только в красном и черном цвете, что соответствует принципам конструктивизма, однако для иероглифов выбран традиционный скругленный шрифт, который выглядит интересно и иносказательно. На обложке книги «Сладкий сон» (ил. 8), разработанной Е Цяньюем, помимо свойственной конструктивизму красно-черной упорядоченной линейной композиции, в левой части использован метод коллажа, который создает чувство таинственности, а справа завитыми линиями изображено лицо человека, символизирующее мистический мир снов; меняющийся шрифт обладает определенным чувством ритма. Этот дизайн в полной мере сочетает в себе китайскую традиционную «фантастичность» и конструктивистскую «реалистичность», в нем соединяются иносказательная красота китайской традиционной культуры и энергичная эстетика конструктивизма, символизирующие сочетание традиций и авангарда, к которому стремились книжные оформители этого периода.

Проведенный выше анализ подтверждает, что конструктивистский дизайн обладал такими качествами, как системность, целостность и функциональность. С помощью нового композиционно-пространственного решения оформители добились стилевого единства, каждый элемент верстки представлял часть единого дизайна, не нуждающегося в каких-либо других деталях. Как сказал Казимир Малевич в трактате «Творчество»: «Человек пришел в новые обстоятельства и должен строить новую форму новых взаимоотношений» [8]. Конструктивизм разрушил старые правила построения верстки и в контексте эпохи создал более актуальные и более прикладные законы.



Рис. 7. Обложка ежемесячного журнала «Всходы». 1930 г. Лу Синь《萌芽月刊》



Рис. 8. Обложка книги «Сладкий сон». Е Цяньюй《甜蜜的梦》

Китайские мастера книжного дизайна взяли за основу китайскую традиционную философскую концепцию о «единстве природы и человека» и в то же время переняли системность, точность и практичность конструктивистского дизайна. Объединив идеи точного и новаторского конструктивистского дизайна с концепцией единства формы и содержания, они сформировали концепцию целостности и гармонии книжного оформления. И хотя на начальном этапе существования Китайской Республики проявилась определенная нехватка исследований книжных изданий, с накоплением опыта традиционное книжное оформление было объединено с западными чертами и элементами дизайна, что дало довольно необычный результат.

Так называемое единство — это не только общее понимание книжного дизайна от содержания до формы, но и в полной мере владение каждым его элементом; мастера оформления должны вносить собственный вклад в процесс дизайна, включающий в себя содержание книги, редакцию, верстку и технологию печати, тщательно рассматривать каждый элемент и работать с ним, способствовать воплощению книжной эстетики в целостном дизайне. В результате работы должна быть сформирована дизайнерская идея, включающая в себя титульный лист, иллюстрации и материалы, усиливающие культурное эстетическое наслаждение от книги. Под общим влиянием конструктивизма и китайской традиционной культуры образы книг Китайской Республики реализовали концепции «целостности»: «единство содержания и формы», «единство эстетики и функциональности» и «единство традиций и инноваций», выражавшиеся в синтезе лучших особенностей восточной и западной культуры оформления печатных изданий. В период Китайской Республики в издательской индустрии сформировалась совершенно новая концепция и модель дизайна, а в обществе сложились общедоступные эстетические представления. Современный книжный дизайн должен заимствовать китайские модели и удовлетворять потребности современных читателей.

Список литературы:

1. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. — М.: Искусство, 1991. — 396 с.

2. Гегель Г. Эстетика. Т. 1 / Пер. с нем. Чжу Гуанцянь. — Шанхай: Коммерческое издательство, 1979. — 259 с. 黑格尔《美学》第一卷， 朱光潜译，商务印书馆1979. 第1卷**. 259.**

3. Михеева М. М. Основы системного дизайна. — М.: МГТУ им. Н.Э. Баумана, 2010. — 59 с.

4. Фаворский В. А. О графике как об основе книжного искусства // Искусство книги. Выпуск второй. 1956–1957 / Сост. Ю.А. Молок, В.Н. Ляхов. — М.: Искусство, 1961. — С. 51–78.

5. Rowell M., Wye D. The Russian Avant-Garde Book, 1900–1934. — N.Y.: Museum of Modern Art; H. Abrams, 2002.

6. Папанек В. Дизайн для реального мира. — М.: Д. Аронов, 2008. — 414 с.

7. Азрикан Д. А. Черты системного объекта дизайна // Техническая эстетика. — 1979. — № 9. — С. 3–4.

8. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. — М.: Издание автора, 1927. — 250 с.

СУ ЦИНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

SU QIN
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

КОЛЫБЕЛЬ КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ — СУНЖУАН

CRADLE OF CHINESE ARTISTS — SUNZHUANG

Сунчжуан — небольшая деревня на окраине Пекина, которая за последние три десятилетия превратилась из сельского городка в самый известный культурный и художественный центр Китая. Чудо Сунчжуана — в непрерывном вливании молодых художников в его творческую жизнь, что наблюдается с момента его образования. Художники Сунчжуана представляют наиболее передовое звено современного китайского искусства. В настоящее время Сунчжуан преобразовался из центра культурного обмена в диверсифицированную сеть индустрии современного искусства.
Ключевые слова: Сунчжуан, поле искусства, художественный музей, художественная индустрия.

Songzhuang, a small village on the outskirts of Beijing, has evolved from a rural town into China's most famous cultural and artistic center over the past three decades. The miracle of Songzhuang lies in the continuous infusion of young artists into its creative life, which has been observed since its formation. Songzhuang artists formed the most important link in the field of modern Chinese art. At present, Songzhuang has transformed itself from a cultural exchange center into a diversified network of contemporary art industry.
Keywords: Songzhuang, art field, art museum, art industry.

Сунчжуан расположен в районе Тунчжоу в Пекине. Первоначально это была обычная деревня. В 1980-х годах она стала местом культурного обмена для нового поколения китайских художников, а затем местом сбора представителей китайской культурной и творческой индустрии. За последние три десятилетия в Сунчжуане прочно обосновались известные китайские художники нового поколения, такие как Фан Лицзюнь, Юэ Миньцзюнь и Лю Вэй. Сегодня здесь, в Сунчжуане, живет около 1500 художников. Из-за низкой стоимости жизни и открытой среды для обмена художественными идеями сюда съезжаются многие художники. Он стал самым большим местом сбора художников в мире. Сейчас Сунчжуан называют «деревней художников».

С расширением масштабов Сунчжуаня появился свой собственный художественный музей. Он был основан 6 октября 2006 года, его общая площадь составляет 5000 кв. м. Художественный музей Сунчжуаня в основном организует выставки и перформансы современного искусства, а также проводит международные обмены современным искусством. Одной из наиболее известных стала выставка известных художников Европы XVI–XX веков, состоявшаяся в октябре 2017 года в рамках 10-го Китайского культурного фестиваля в Сунчжуане.





Рис. 1. Сунжуан
Рис. 2. Художественный музей Сунчжуан

22 мая, за год до официального открытия музея, возле музея прошла «обнаженная» вечеринка. Двадцать мужчин и женщин собрались обнаженными на реке Чаобай, чтобы купаться, обедать, греться на солнышке и общаться на природе. Ченг Ли, художник, выступающий за «Международный день обнаженной натуры», писал, что «событие «День обнаженной натуры» — это не создание произведений экспериментального искусства, а искусство и жизнь находятся в состоянии соответствия, которое может быть лучше». Тема этого года «Готовы ли вы участвовать? Не спрашивайте других». 5 июня открылась специальная выставка «Сексуальная печаль», которую курировал известный критик Ляо Вэнь.





Рис. 3 а, б. Художник Фан Лицзюнь. Фан Лицзюнь. «Зевающая лысая голова». 100 х 100 см. 1990 г.

Художники, живущие в Сунчжуане, превратились из простых живописцев в скульпторов, художников-концептуалистов, художников новых медиа, фотографов, независимых продюсеров, музыкантов, писателей-фрилансеров и т. д., среди них есть живущие здесь иностранные художники. Большинство художников не имеют стабильной работы и зарабатывают на жизнь продажей своих картин. Для этих художников Сунчжуан является не только основой практической жизни, но и их духовной опорой. Здесь место сбора художников, центр духовного творчества, другого подобного места в мире вы не найдете, здесь так много людей, любящих искусство и стремящихся к свободе мысли. Здесь они реализуют свои мечты и демонстрируют собственную индивидуальность и авторский стиль. Посредством разных приемов и образов — через красоту, уродство, боль, печаль, радость, изящество и жизненную силу они выражают свои размышления о будущем, озабоченность реальностью, дают свою интерпретацию человеческой природы.

Благодаря реформам в китайской культурной жизни, произошедшим в 1980-х годах, стал возможен Сунчжуан с его новой творческой атмосферой. Проникновение западных культурных веяний повлияло на китайскую культуру, и в Сунчжуане стали формироваться новые художественные идеи. Их носителями являлись молодые и энергичные художники, наиболее выдающимся среди них был Фан Лицзюнь с его «циничным реализмом». В конце 1980-х годов в его ранних картинах маслом большое значение придавалось изображению человеческих фигур, в основном в небольших помещениях. С 1989 года картины Фана Лицзюня стали представлять собой крупные открытые пространства с включением городских персонажей. Найденный мотив лысой головы стал знаковым в его картинах. Фан Лицзюнь неоднократно использовал этот мотив «лысины» в своих последующих работах.



Рис. 4. Юэ Минджун. «Без названия». 80х80 см. 1998 г.



Рис. 5. Лю Вэй. «Семейный сериал Revolution: Ужин». 183х163 см. 1992 г.

Также широкую известность получил Юэ Минджун, прославившийся своими сериями картин «Улыбающееся лицо» и «Смайлик». Он типичный представитель современного китайского искусства. Заоблачные дали и смайлик стали устойчивыми рефренами его работ. Они выражают личные проблемы художника с миром и бегство от него.

Еще один художник, достойный упоминания, — Лю Вэй. Он также известен, как Фан Лицзюнь, и был его верным партнером. В 1991 и 1992 годы между ними завязалось сотрудничество. Они провели две последовательные выставки в Пекинском художественном музее и таким образом привлекли внимание критика Ли Сяньтина. Творчество Лю Вэя и Фана Лицзюня с тех пор названо «циничным реализмом», и с этим они вошли в актуальное современное искусство Китая. Лю Вэй стал представителем художественного направления «Пост-89».

С переносом городского подцентра Пекина в Тунчжоу Сунчжуан превратился из «деревни художников» в мировой художественный центр. С развитием Сунчжуана изменилась его внутренняя жизнь. Помимо индивидуального творчества, здесь появилось большое число художественных студий, сформировался арт-рынок, частью которого стал рынок антиквариата. После завершения строительства Художественного музея Сунчжуана художественные галереи Сунчжуана, большие и малые, выросли, как побеги бамбука после дождя. Согласно статистике, в Сунчжуане насчитывается 220 художественных галерей, в том числе 50 площадью более 1000 кв. м. В Сунчжуане, крупнейшем месте сбора арт-деятелей в стране и даже в мире, художники являются его главным ресурсом. Он является творческой базой современного китайского искусства. Здесь сосредоточены основные представители различных художественных направлений, таких как «цинизм», «политический поп» и «шикарное искусство», появившихся в результате «Новой волны» 1985 года. Комфортная для творческих людей среда Сунчжуана обещает еще много художественных открытий.

Т.А. САМСОНОВА
Преподаватель кафедры дизайна Тольяттинской академии управления

М.С. МИШИНА
Студентка кафедры дизайна Тольяттинской академии управления

T.A. SAMSONOVA
Teacher of the Department of Design of the Tolyatti Academy of Management

M.S. MISHINA
Student of the Department of Design of the Tolyatti Academy of Management

ПЛАСТИКА ОБРАЗА В ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЯХ XXI ВЕКА

PLASTICS OF THE IMAGE IN DIGITAL TECHNOLOGIES OF THE XXI CENTURY

В статье анализируются особенности изменения пластики образа в среде постоянно развивающихся технологий XXI века, тенденции становления нового образа и новые методики создания скульптур. Также рассматривается потенциал применения появляющихся в связи с этим новых возможностей для творческих людей. Эту статью в дальнейшем можно использовать как основу для курсовых работ на похожие темы и как статью для людей, ищущих себя в современном искусстве.
Ключевые слова: скульптура, произведение, 3D-принтер, VR, Digital Art.

The article analyzes the features of the change in the plasticity of the image in the environment of constantly developing technologies of the 21st century, the trends in the formation of a new image and new methods for creating sculptures. It also considers the potential of applying the new opportunities emerging in connection with this for creative people. This article can later be used as a basis for term papers on similar topics and as an article for people who are looking for themselves in contemporary art.
Keywords: sculpture, artwork, 3D-printer, VR, digital Art.

Корнями искусство скульптуры уходит во времена каменного века, когда люди из глины, камня или костей мамонтов изготавливали фигурки людей и животных.

Скульптура (лат. Sculpture от sculpo — вырезаю, высекаю) — это вид изобразительного искусства, в котором творения авторов имеют пространственную форму, они трёхмерны и осязаемы.

Скульптура как вид искусства включает два основных направления: круглую (объёмную) и рельеф (выпуклые или вогнутые изображения, располагающиеся на плоскости), которые, в свою очередь, подразделяются на станковую, монументальную и монументально-декоративную скульптуру.

Объектами скульптуры является всё окружение скульптора. Это и человек с его внутренним миром и множеством граней эмоционального состояния, это и огромный разнообразный мир животных и растений, а также все изобретения технического прогресса.

Мастера ваяния используют самые разнообразные материалы и техники.

Самая распространённая техника в пластическом искусстве — лепка. Скульптор создает руками желаемые формы, преобразуя материал в узнаваемые образы. Эта техника используется для работы с мягкими материалами, такими как глина, воск, гипс или пластилин.

В том случае, когда скульптор работает с твердым неподатливым материалом, таким, например, как мрамор, камень, дерево, слоновая кость или камень, то от большой массы материала постепенно отсекаются все лишние части. Это техника называется высекание.

Также в создании скульптурных произведений применяется техника литья. В этом случае скульптор создаёт авторскую модель, с которой изготавливается форма для литья. Таким способом создается множество одинаковых скульптур. Самым распространённым материалом для литья является бронза.

Начиная с конца XX века, с появления новых технологий, мастера скульпторы активно экспериментировали с формами и материалами, появилось множество художественных направлений. Сегодня мы уже не можем говорить о скульптуре, как о привычном классическом виде искусства, так как пластика образа в творениях ваятелей стала приобретать неведомые доселе абстрактные формы.



Рис. 1. Kinetic Wind Sculpture Tres — кинетическая ветряная скульптура

Так как образ — это вид, облик, наглядное представление о чём-либо, то пластика даёт возможность наглядно представить, выразить, чувства, эмоции и мысли в виде осязаемого предмета. Пластика (греч. от plassein — обделывать) — это искусство воспроизводить изящные формы из самых разнообразных материалов, это воспроизведение красоты переплетения плоскостей и линий.

Также современная скульптура постепенно приобрела активность (кинетическая скульптура) (рис. 1).

И если ранее классическая скульптура содержала в себе такие составляющие, как масса и пространство, то в настоящее время смысловое значение этих элементов утрачивается. На смену массе приходят лёгкие и призрачные материалы и конструкции. На первый план в создании скульптуры выходят фактурная осязательность поверхности, игра света и тени, объём, цветные нюансы. Акцент в произведениях делается на сложную структурированность и выразительность форм.

Выбирая цветовые решения для своих творений, современные скульпторы разделились на два различных направления. Одни предпочитают раскрывать свою тему с помощью натуральных цветов и с использованием натуральных материалов. Другие предпочитают совершенно другой подход, используя яркие цвета, зачастую неестественных оттенков, ультрасовременные материалы, приспособления и способы работы.

В настоящее время деятельность скульптора и индустриального дизайнера очень схожа. Технологические приёмы ваяния часто используются в дизайне при создании новых декоративных элементов для зданий, при разработке кузовов новейших автомобилей, при подготовке различных ландшафтных дизайнов. С появлением технологий процесс создания произведений сильно изменился.

С появлением компьютеров и специальных программ для создания 3D-изображений и их детальной проработки стало возможным моделировать задуманную скульптуру, не тратя время и большое количество материала на создание макета, а также дало возможность разработать различные способы изготовления будущих произведений.

Огромное значение для развития скульптуры и актуальной пластики изображения в настоящее цифровое время играет развитие ком-



Рис. 2. Михаэль Хансмайер и Веньямин Дилленбургер. Комната в стиле «Цифровой гротеск»

пьютерных технологий. С изобретением 3D-принтера — установки с числовым программным управлением, выполняющей только аддиционные операции, то есть по схеме присоединяющим части пластического материала к заготовленной форме, стало возможным создавать невероятно фантастические пластические произведения. Обычно при этом используется способ тонкопослойной печати детали. 3D-печать стала разновидностью аддиционного исполнения предметов и относится к технологиям супербыстрого дублирования.

Так же в настоящее время основным материалом для изготовления скульптурных пластических творений становятся разнообразные виды пластика. Например, для того чтобы сделать смоделированного персонажа осязаемым, необходим 3D-принтер, который напечатает эту фигурку, используя пластик. В промышленных масштабах чаще всего используется формовка. Создаётся форма, в которую заливается материал, что ускоряет процесс производства.

С каждым годом количество материалов и техник постоянно растёт. Это даёт художникам больше возможностей для развития их творческих навыков. 3D-печать позволяет на совершенно невероятном уровне заниматься пластическим искусством, так как созданный образ в цифровой графике получается легко воплотить в материале. Потому многие нынешние мастера ваяния активно стали экспериментировать, что приводит к очень неожиданным результатам. Создание некоторых произведений было бы невозможно без новейших технологий.

Так, французский художник Жиль Аззаро смог визуализировать звуковые волны речи, которую ежегодно произносил Барак Обама, 44-й президент США, и распечатать их на 3D-принтере из тёмного пластичного материала. С помощью лазера звуковые волны можно считать и произвести обратно в звук.

Художники Михаэль Хансмайер и Веньямин Дилленбургер распечатали с помощью 3D-принтера объёмное помещение. Его стены полностью покрыты изысканными рельефными орнаментами. Площадь помещения — 16 квадратных метров. Свой стиль они назвали «цифровым гротеском» (рис. 2).

Фрэна Флэрти в технологиях 3D-печати прельстила возможность воссоздать малоустойчивую форму. Он отсканировал молоко, налитое







Рис. 3. Джошуа Харкер. «Сюрреализм»
Рис. 4. Ник Эрвинг. «Деконструкция»
Рис. 5. Мэт Коллишоу и Себастьян Бертон. Зоотроп на тему «Избиение младенцев по библейским сюжетам»

в блюдце Петри, и изготовил скульптурную форму из пластического материала золотистого цвета. Художник таким образом выразил расплывчатость границ между придуманным и метафорическим, настоящими и символьными ценностями нашего мира.

Джошуа Харкер начал придумывать и изготавливать фантазийные неконкретные скульптуры органических форм из различных материалов. Его произведения напоминают спутанные клубки странных щупалец, которые по воле случая получили абсолютную симметричность. При этом Харкер утверждает, что его определяющий источник вдохновения — идеи сюрреалистов об автоматическом создании произведений искусства (рис. 3).

Бельгийский художник Ник Эрвинг синтезирует в своей деятельности 3D-печать и способы ваяния Микеланджело. Великий мастер эпохи Возрождения вымывал уязвимые части массы материала при высечении своих творений, чтобы понять, где именно ему начинать работу. Эрвинг пользуется при создании своих произведений цифровыми моделями римских бюстов, которые он разбирает при помощи исключительно созданной для этого программы. Почти таким же образом он действует



Рис. 6. Джон Эдмарк. Зоотроп. Фибоначчи

с моделями, которые изваяли художники эпохи Ренессанса и барокко (рис. 4).

Британские художники Мэт Коллишоу и Себастьян Бертон превратили библейскую историю в подвижную скульптуру — зоотроп All Things Fall. Она была создана с помощью 3D-принтера и составляет более 350 человеческих фигур. Когда зоотроп начинает вращаться, герои изображения «оживают», демонстрируя жестокость человеческих отношений (рис. 5).

Американский дизайнер Джон Эдмарк создал целую серию зоотропных скульптур, став родоначальником своеобразного синкретизма в искусстве, так как любые зоотропные скульптуры «оживают» только когда они вращаются и через стробоскоп снимаются на камеру с короткой выдержкой (1/4000-я секунды). Также американец составил все элементы своих произведений в последовательности Фибоначчи (рис. 6).

Одним из распространённых способов применения 3D-принтера в передаче пластики образа в современном мире наблюдается при создании статуэток. Сейчас очень распространены игры, анимация и другие различные направления, напрямую связанные с индустрией развлечений. Соответственно возникают группы поклонников тех или иных персонажей. У таких сообществ существуют большие фанбазы (фоловеры, сообщество фанатов), которые призваны популяризировать предметы, персонажей, предметы одежды, которые можно увидеть в игре или аниме. Так, например, в данное время в очень популярной китайской игре Genshin Impact существует огромное количество товаров для фанатов, среди этих товаров очень распространены статуэтки игровых персонажей и монстров, против которых они сражаются. Эти статуэтки производят различные студии 3D-печати, а также компании, занимающиеся производством подобных игр, для рекламы и привлечения большего количества потребителей.

Также совершенно новым способом реализовать скульптуру стали технологии VR. В данной технологии не присутствует осязаемого объекта, но мы можем увидеть все произведения так, как будто смотрим на них в реальности.

VR — виртуальная реальность (Virtual reality, VR), созданный при помощи компьютерных технологий мир, доступ к которому можно получить с помощью специальных приспособлений — шлемов, перчаток, наушников. Виртуальная среда в полной мере заменяет настоящий мир, никак не воздействуя на его видоизменения, при этом человек может влиять на нее, всецело отдаваясь, к примеру, видеоигре. Человек ощущает себя частью или гостем того мира, в который он погружается. Так же, к примеру, музей Сальвадора Дали в США погружает посетителей в картины художника.

Ощущения от подобных коротких видео сравнимы с походом в кино с 5D-режимом. Но не все выставки построены в формате видео. В некоторых комнатах с VR можно самостоятельно осмотреть и даже взаимодействовать с предметами, что-то поднять или полетать. Это чаще квалифицируется как мини-игра.

В нашу эпоху цифровизации в искусстве возникло совершенно новое направление для передачи пластики — «цифровое искусство» Digital Art. Появились скульптуры, которых нет в реальном мире. Для того чтобы увидеть подобные работы и оценить творчество их авторов, достаточно найти их странички в социальных сетях или сайты.

Художники в сфере Digital не имеют никаких ограничений в реализации своего творческого потенциала. Для всех своих идей им необходимо всего лишь мастерство владения цифровыми программами, такими как Photoshop, программы для 3D-моделирования и другие, а также собственные фантазии и воображение.

Сфера Digital Art находится в постоянном развитии. Потенциал графических редакторов непрерывно совершенствуется и побуждает художников на более смелые и необычные пластичные образы.



Рис. 7. Чайлд Найт. «Обновление»

Однако благодаря этому классифицировать творения цифровых художников и скульпторов достаточно сложно. Основываясь на том, в каких программах работают творцы, в цифровой скульптуре можно выделить трёхмерную статичную графику и трёхмерную анимированную графику. Последний раздел компьютерной графики специализируется на методах моделирования трёхмерных объектов и создании их движении в 3D-редакторах.

Несмотря на то, что 3D-моделирование появилось совсем недавно, в настоящее время этот вид цифровой пластики образа собрал больше количество выдающихся авторов, создающих невероятные работы, разнообразные по форме и содержанию. Познакомимся с некоторыми из них.



Рис. 8. Кен Келлехер. Футуристическая городская инсталляция

Чайлд Найт, покоривший интернет своими фантазийными работами, вкладывает много символизма в свои произведения, как будто призывая найти в них заложенный смысл (рис. 7).

Сюрреалистические цифровые скульптуры, созданные американским художником Кеном Келлехером, помещены в самые разнообразные пространства, музейные залы и городские площади. Яркие огромные скульптуры создаются и помещаются с помощью цифровых технологий в самые разные общественные места (рис. 8).

Все скульптуры Кена Келлехера имеют потенциал для реализации их как настоящих инсталляций.

Появление новых технологий открывает новые границы для скульпторов всех направлений. Технологии повышают комфорт для создания и реализации всех творческих идей и побуждают творцов к ваянию.

Потенциал технологий в создании пластических форм, возможно, может вытеснить классическую скульптуру, так как темпы развития только ускоряются. Однако так же как бумажные книги вряд ли выйдут из обихода, так же и классическая скульптура всегда будет востребована человечеством. Теперь это два технически разных раздела в искусстве, которые имеют огромный потенциал развития.

Список литературы:

1. Соловкин А.И. Скульптура // Культура.РФ. — URL: https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/skulptura/ **(дата обращения: 12.02.2022).**

2. Шмидт И.М. Скульптура // Энциклопедия «Кругосвет». 2007. — URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/SKULPTURA.html **(дата обращения: 12.02.2022).**

3. Бабиянц К.А. Техники скульптуры // Прометей. Арт-компания. — URL: http://www.artprojekt.ru/003.html **(дата обращения: 12.02.2022)**

4. Бабкин С.А. Новые технологии современной скульптуры. — URL: http: // www.lookatme.ru/mag/live/industry-research/207713-3d-and-sculpture **(дата обращения: 12.02.2022).**

5. Курсов В.Н. Скульптура из терракоты // Скульптурная студия «Курос». — URL: https://kouros.studio/%d1%81%d0%ba%d1%83%d0%bb%d1%8c%d0% bf%d1%82%d1%83%d1%80%d0%b0-%d0%b8%d0%b7%d1%82%d0%b5%d1%80 %d1%80%d0%b0%d0%ba%d0%be%d1%82%d1%8b/ **(дата обращения: 12.02.2022).**

6. Курсов В.Н. Лепка // Скульптурная студия «Курос». — URL: https://kouros.studio/%d0%bb%d0%b5%d0%bf%d0%ba%d0%b0/ **(дата обращения: 12.02.2022).**

7. Курсов В.Н. Метод утраченного воска // Скульптурная студия «Курос». — URL: https://kouros.studio/%d0%bc%d0%b5%d1%82%d0%be%d0%b4-%d1%83%d1%82%d1%80%d0%b0%d1%87%d0%b5%d0%bd%d0%bd%d0%be%d0%b3%d0%be-%d0%b2%d0%be%d1%81%d0%ba%d0%b0/ (дата обращения: 12.02.2022).
8. Катс С. Современная скульптура. Тенденции // LAGO VERDE. — URL: https://lago-verde.ru/lifestyle/sovremennaya-skulptura-tendentsii-chast-1/ (дата обращения: 12.02.2022).
9. Новов М.Д. Искусство в городе // INTERIOR+DESIGN. — URL: https://www.interior.ru/art/9525-iskusstvo-v-gorode-12-samih-izvestnih-skuliptorov-sovremennosti.html (дата обращения: 12.02.2022)
10. Котломанов К.С. Коммуникация скульптуры со зрителем во второй половине XX – начале XXI века // Новое искусствознание. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikatsiya-skulptury-so-zritelem-vo-vtoroy-polovine-xx-nacha-le-xxi-veka/viewer (дата обращения: 12.02.2022)
11. Бешлачев А.Д. Digital art или виды визуального цифрового искусства // Медиасвод. — URL: http://mediasvod.ru/digital-art-ili-vizualnoe-tsifrovoe-iskusstvo/ (дата обращения: 12.02.2022).
12. Моссев В.Н. Искусство техногенного характера // Завтра облачно. — URL: https://mcs.mail.ru/blog/iskusstvo-tekhnogennogo-haraktera (дата обращения: 12.02.2022).

ЯНЬ ЖУЙ
Аспирант Московского педагогического государственного университета

YAN RUI
Postgraduate student, Moscow Pedagogical State University (MPGU)

СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ В ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВЕ

MODERN CHINESE PAINTING THROUGH ELECTRONIC MEDIA

Развитие науки и техники способствует прогрессу общества и изменению образа жизни людей во всех аспектах, включая необходимые компоненты современной человеческой деятельности, такие как обучение, общение и производство. Культура, находясь под влиянием совершенствования технологий, эффективно использует научно-технические средства для собственного развития, и развитие современной китайской живописи естественным образом интегрировано в нее. Эволюция науки и техники расширило способы коммуникации и распространения китайской живописи, а также формы представления художественных произведений.
Ключевые слова: китайская живопись, медиаизация, технические средства, коммуникация, распространение.

The development of science and technology promotes the progress of human society and changes people's way of life in an all-round way, including learning, communication, production and other essential links in contemporary human activities. Culture is influenced by the progress of science and technology and makes effective use of technological means to develop itself, and the development of contemporary Chinese painting is naturally integrated into it. The development of science and technology has broadened the com-

munication and dissemination channels of Chinese painting, and expanded the presentation form of artistic works.

Key words: Chinese painting, mediaization, technological means, communication, dissemination.

Традиционные способы коммуникации и обновление средств массовой информации

Научно-технический прогресс принес с собой наиболее очевидный факт распространения современной китайской живописи при помощи средств массовой информации. По мнению канадского ученого Маршалла Маклюэна, социально-культурные обмены и коммуникацию можно разбить на три этапа эволюции: первый этап — от первобытного общества примерно до XVI века, в котором социально-культурные обмены в основном осуществлялись в форме личных бесед. Второй этап, охватывающий период с XVI по XX век, способствовал социально-культурному переходу к печати. Третий этап — это XXI век, который переживает общество в настоящее время, когда электронные средства массовой информации становятся достоянием общественности, что влечет за собой глобальные изменения в сфере социально-культурного развития.

Китайская живопись с готовностью принимает эти культурные изменения, которые происходят с искусством во всем мире. Возникновение бесчисленных новых технологий участвует в создании и распространении современных китайских картин. Таким образом, можно увидеть, что перед публикой предстает символическое пространство, созданное различными медиа. В связи с этим возникает вопрос о том, не следует ли заменить традиционные средства коммуникации новыми средствами массовой информации, которые являются продуктом прогресса.

Коммуникация при личном общении и при помощи СМИ

История показывает, что эволюция человеческого общества неразрывно связана с социально-культурными методами распространения информации, с помощью которых можно рассматривать развитие и изменение современной китайской живописи в качестве отправной точки. Любая форма коммуникации и взаимодействия посредством СМИ включает в себя три основных элемента: отправитель, получатель и медиа. Любой коммуникационный процесс должен быть инициирован отправителем, а вся информация с момента ее передачи до принятия должна быть доступна в различных формах, таких как речь, звук, изображение, текст или в других цифровых формах.

Так называемая «коммуникация» должна основываться на взаимопонимании между субъектом (отправителем информации) и объектом

(получателем информации), целью которой является эффективно и правильно донести информацию до получателя, поэтому способ передачи играет очень важную роль. Здесь стоит провести детальный анализ медийной среды, в которой распространяется информация.

Коммуникативная система китайской живописи с обществом зависит от способов обмена информацией. Её распространение основывается на средствах, связывающих отправителя и получателя. Способы взаимодействия с китайской живописью можно разделить на две основные формы: первая — общение лицом к лицу между субъектом и объектом; вторая — субъект и объект, которые общаются через средства массовой информации.

В древнем обществе китайская живопись прошла через первую стадию обмена информацией, то есть самого традиционного способа коммуникации между двумя людьми: личного контакта между отправителем и получателем. Вербальная коммуникация является важной особенностью на данном этапе, поскольку в силу ограниченности технических средств в то время информация, сообщаемая обеими сторонами, не могла быть записана и передана на большие расстояния. Следовательно, предпосылкой этого наиболее традиционного способа коммуникации было то, что и субъект, и объект появляются в одно и то же время в одном и том же пространстве. Этот способ коммуникации является самым примитивным.

Второй и третий этапы информационного обмена можно описать как одностороннее общение субъекта или объекта со средствами массовой информации, причем эти два этапа различаются только в самих средствах массовой информации. Начиная со второй стадии способ коммуникации, в котором язык являлся доминирующей модальностью, в значительной степени изменился. Мы обнаружили, что обе стороны субъекта и объекта не нуждаются в непосредственном общении лицом к лицу, а это означает, что коммуникация может осуществляться, даже когда две стороны разговора не находятся в одном и том же месте. Это стало возможным именно из-за появления средств массовой информации, которые существуют независимо от местонахождения участников коммуникации. Канадский ученый Маршалл Маклюэн считает: «СМИ — это внешнее расширение человека, которое позволяет нам смотреть и слушать, не ограничиваясь лишь нашими органами чувств» [1].

Понятно, что отправитель и получатель информации перешли с прямого вербального общения на коммуникацию посредством медиа. Например, на втором этапе коммуникации, с появлением технологии печати напечатанная китайская живопись стала одним из важных заменителей оригиналов. Когда человек листает альбом с работами художника, сам автор отсутствует, а созданное автором изображе-

ние предстает перед зрителем, общаясь с ним за автора.

Если древнее общество было ограничено техническими средствами, и процесс вербального общения лицом к лицу не мог быть постоянным или продолжаться длительное время, то в процессе субъектно-объектно-медийного общения новые технологии могут помочь информации не кануть в Лету. И даже непрерывная коммуникация больше не является проблемой. В связи с этим текущий характер вербального общения и присущие ему особенности были изменены с помощью новых средств массовой информации, поэтому форма коммуникации также перешла от прямого общения к косвенному. В современном обществе технологии снова совершили огромный скачок, и общество вступает в эпоху компьютеризации средств массовой информации, что позволяет избавиться от ограничений, связанных со временем, пространством, окружающей средой и так далее. Всё это значит, что человечество стоит на пороге беспрецедентных изменений.

Не удивительно, что западные развитые страны уже давно вступили в эпоху электронных средств массовой информации, а Китай в XXI веке в полной мере открыл возможности для общения посредством медиа, поэтому использование электронных СМИ можно рассматривать как новую реальность. Электронная техника, имеющая доступ в интернет, стала незаменима в работе и повседневной жизни. Телевизоры, компьютеры, мобильные телефоны и т. д. играют важную роль в культурной жизни Китая. Поэтому не удивительно, что обмен информацией при помощи СМИ занял доминирующую позицию в современном обществе.

Эти перемены тесно связаны с развитием китайской живописи. Когда мы смотрим на экран компьютера или телефона, разглядывая китайскую живопись, то и внешний вид, и внутренняя сида, заложенные в произведение автором, искажаются. Поэтому мы могли бы провести детальное сопоставление и изучение традиционных и современных методов коммуникации.

Переосмысление медиа

Наиболее существенная разница между личным общением и общением людьми посредством СМИ заключается в том, что личный контакт представляет собой дискурсивную деятельность между субъектом и объектом, которая происходит в определенном месте. Обе стороны находятся в процессе взаимодействия и создают активную и эффективную связь, таким образом, участники диалога контролируют его течение. Наоборот, в условиях медиакоммуникации конечной целью отправителя информации является получатель информации, но для ее передачи необходимо использовать посредника, которым

являются СМИ. Точность, эффективность и управляемость такой коммуникации не полностью контролируются людьми, а во многом зависят от эффективной работы медиа.

Прежде всего, мы можем понимать традиционное личное общение как процесс двустороннего взаимодействия, где существует возможность обмена ролями субъекта и объекта. Отправитель информации, передавая сообщение, вкладывает в него определенный смысл, который получатель обдумывает в процессе разговора и формулирует ответ, озвучив который он превращается в отправителя информации. Обмен мнениями в процессе общения и является активной коммуникацией. Поэтому субъект и объект при личном общении относительно не стеснены, и смена ролей не только возможна, но и неизбежна.

Однако в контакте, где посредником выступает СМИ, доминирующими формами коммуникации становятся неинтерактивный односторонний вывод информации и ее пассивный прием. Британский ученый Томпсон после проведенных исследований пришел к следующему выводу: «Развитие технологии СМИ еще больше усиливает пространственное опосредование результатов социального взаимодействия. Средства массовой информации решают проблему передачи данных в пространстве и времени, но это реализуется специфическим образом и допускает ряд недопониманий между объектом и субъектом. Поскольку массовая коммуникация приводит к существенному разрыву между смыслом, который вкладывает отправитель, и тем, что доходит до получателя, то такое взаимодействие мы можем описать как «опосредованное квазивзаимодействие». Взаимодействие передачи является полностью односторонним, общение между получателем и отправителем информации очень ограничено, и этот вид коммуникации является «квазиинтерактивным» [2].

Очевидно, что в условиях, когда отправитель информации передает сообщение с помощью определенных средств, то получатель информации не находится в том же самом месте, поэтому такое взаимодействие называется односторонним, а отношения между субъектом и объектом неинтерактивными. Хоть получатель может ответить отправителю, такой процесс явно уступает в скорости общения обычному диалогу и не гарантирует, что отправитель получит обратную связь. Поэтому сложно назвать такой вид связи эффективной коммуникацией.

Во-вторых, при личном общении, поскольку субъект и объект имеют полную свободу выбора темы, а роли отправителя и получателя информации могут меняться местами, процесс общения зависит от двух человек, так что содержание разговора может меняться, а темы часто переходят от одной к другой, поэтому диалог принимает не-

ожиданное направление. Такой разговор всегда динамичен, и именно это заставляет людей получать удовольствие от беседы.

Однако двусторонняя симметрия диалога не может быть обеспечена в условиях разговора при помощи средств массовой информации. Информация передается получателю в одностороннем порядке, что исключает возможность обмена ролями. Получатель взаимодействует со средствами массовой информации, а не с автором сообщения. Поэтому равноправных отношений между субъектом и объектом не может быть; автор не видит реакции получателя. Британский ученый Томпсон называет такой вид коммуникации «квазивзаимодействием», то есть «виртуальной коммуникацией», при которой обе стороны взаимодействия не находятся в одном месте действия, а обратная связь от получателя не будет оказывать прямого воздействия на отправителя информации.

В-третьих, механическая передача исходной информации посредством медиа ослабляет эмоциональную составляющую, заложенную отправителем. Китайская живопись — это не только способ коммуникации, но и передача чувств, наполненных духовным содержанием. Обмен мнениями — это участие заинтересованного субъекта и объекта в диалоге. Каждый участник — это целостная и уникальная личность. В ходе любого диалога отправитель сообщения может не только интегрировать собственные чувства, мысли и интересы в процесс общения, но и индивидуально интерпретировать полученные ответы, чтобы перейти к следующему витку диалога. Нетрудно обнаружить, что тема и содержание беседы всегда тесно связаны с культурной грамотностью обеих сторон и эпохой, в которой они живут. Поэтому личный диалог может быть осуществлен только в форме личной беседы.

Однако основная форма общения в современной китайской живописи сменилась на общение со средствами массовой информации, и процесс диалога перестал существовать. Большая часть того, с чем сталкивается общественность, представляет собой смоделированную ситуацию, которая проявляется в процессе обработки и передачи сообщений через средства массовой информации, что сильно ограничивает процесс коммуникации. Британский медийный социолог Дэвид Барретт в своей книге «Социология медиа» отметил: «В отличие от наших предшественников, наши знания не основаны на нашем непосредственном опыте. Наши знания опосредованы, поскольку нам приходится полагаться в основном на информацию, предоставляемую СМИ» [3]. Перед лицом большой аудитории медиа должны передавать очень широкий спектр информации, которая является стилизованной и обработанной, что исключает высказывание личного мнения, а лишь отображает факты, поэтому эмоции

отправителей в значительной степени умаляются и исключают возможность оживленного диалога.

Две стороны зависимости от технологий

В настоящее время общество сталкивается с растущей тенденцией к использованию средств массовой информации в качестве средства коммуникации, что является неизбежной реальностью. Довольно однобоко считать, что общение при помощи средств массовой информации имеет только отрицательные стороны. Оно имеет свои преимущества, которые отмечены в таблице «Сравнение личного общения и коммуникации посредством СМИ».

Во-первых, коммуникация посредством СМИ изменила ситуацию, когда информация не может быть закреплена и сохранена в течение длительного времени. Напротив появилась возможность распространять данные в больших количествах и передавать их на большие расстояния с помощью современной техники. Несмотря на то, что личное общение является реальным и непосредственным, его невозможно начать, пока субъект и объект не встретятся. Появление средств массовой информации решает эту проблему. Хоть качество коммуникации и снижается, СМИ снимает ограничение на присутствие обеих сторон разговора, что является историческим шагом вперед в вопросе коммуникации.

Во-вторых, информация, обрабатываемая с помощью СМИ, может распространяться в широких масштабах. Недостаток личного общения становится преимуществом в общении при помощи СМИ. Особенности коммуникации лицом к лицу обусловили тот недостаток, что информация должна распространяться на небольшой территории, что явно не соответствует стремительному развитию современного общества. Опосредованная коммуникация может помочь более массово распространять информацию. Например, интернет — это глобальная система связи, ее можно назвать публичным пространством мирового масштаба, в котором произведения искусства со всего мира могут сообщаться друг с другом. Сетевая коммуникация — это не только простая передача информации, но и повышение осведомленности о художественной культуре и рыночном обращении в разных странах, что стимулирует развитие культурной глобализации. В этой огромной публичной сфере, созданной электронными СМИ, любой субъект и объект имеют право на свободный доступ к информации. Широкий спектр распространения информации является несомненной объективной реальностью, но процесс коммуникации при этом не обладает достаточной фундаментальностью.

Вид коммуникации	Личное общение	Общение посредством медиа
Структура	Отправитель и получатель информации	Отправитель, получатель информации, посредник (медиа)
Характерная черта	Прямое объектно-субъектное общение	Опосредованная связь между субъектом и объектом
	Двустороннее взаимодействие	Одностороннее взаимодействие при отправке и получении информации
Преимущества	Представляет собой двустороннее взаимодействие и имеет возможность смены ролей	Не ограничивается отсутствием объекта или субъекта
	Коммуникативный процесс имеет симметричное взаимодействие	Информация может быть закреплена или сохранена в течение длительного времени
	Способствует эмоциональному общению между субъектом и объектом	Масштабность распространения информации
Недостатки	Неспособность закрепить или сохранить информацию в течение длительного времени	В основном одностороннее взаимодействие при отправке и получении информации
	Обязательно присутствие субъекта и объекта	Квазиинтерактивная форма при виртуальном общении с помощью медиа
	Распространение информации очень ограничено	Моделируемая коммуникация посредством медиа

Таблица. Сравнение личного общения и коммуникации посредством СМИ

Заключение

Общение при помощи медиа и популяризация средств массовой информации являются основными тенденциями развития общества. Мы должны эффективно использовать научно-технические средства для собственных целей, но не заменять ими живое общение. Развитие средств массовой информации должно рассматриваться как дополнение к традиционным способам коммуникации и не ставить перед собой цель в их ликвидации. Новые технологии позволяют сделать возможным взаимодействие между субъектом и объектом без их личного присутствия в данный момент времени в одном месте. Разговор при помощи медиа имеет свои недостатки, но эффекта взаимодействия довольно близкого к реальному можно достичь при создании определенных условий и вовлеченности в этот процесс объекта и субъекта. Считается, что в будущем прогрессивные технологии могут помочь нам преодолеть ограничения большего количества коммуникаций и распространения информации и приблизить «медийное квазивзаимодействие» ближе к «реальному взаимодействию».

Список литературы:
1. Маршалл Маклюэн. Понимание СМИ: о расширении человечества / Пер. Хэ Даокуань. Yilin Press, 2019. — С. 133.
2. Джон Б. Томпсон. Идеология и современная культура / Пер. Гао Чжэн. — Yilin Press, 2019. — С. 227–228.
3. Дэвид Барретт. Социология СМИ / Пер. Чжао Боин, Мэн Чун. — Yilin Press, 1989. — С. 88.
4. Е Лан. Современная эстетическая система. — Пекин: издательство Пекинского университета, 1999.
5. Структурализм и семиотика / Пер. Qu Tiepeng. — Shanghai Translation Publishing House, 1987.

ГЭ СЯОФАН
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

GE XIAOFANG
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МОТИВОВ И КОЛОРИТА ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ФОТОИСКУССТВЕ

USING THE MOTIFS AND COLORS OF TRADITIONAL CHINESE PAINTING IN THE MODERN CHINESE PHOTOGRAPHY

Сравнивая традиционную живопись Китая и работы современных китайских фотохудожников, автор анализирует параллели в использовании колорита, композиционного построения, передаче настроения и идей в произведениях художников различных поколений.
Ключевые слова: традиционнная китайская живопись, современное фотоискусство Китая, цветовая гамма, передача эмоционального содержания.

Comparing the traditional painting of China and the works of contemporary Chinese photo artists, the author analyzes the parallels in the use of color, compositional construction, the transfer of mood and ideas in the works of artists of different generations.
Keywords: traditional Chinese painting, Chinese contemporary photography, color scheme, emotional content transmission.

Рождение фотографии полностью заменило такую функцию живописи, как воспроизведение природы. Вопрос о том, чем является фотография — наукой или искусством — служит предметом бесконечных дебатов, которые заняли центральное место в исследовании фотографии. Некоторые мастера приходили в фотографию из живописи, имея в ней значительные художественные достижения, поэтому практика имитации живописи стала в ранней фотографии предпочтительным методом. Можно сказать, что появление живописной (пикториальной) фотографии — это естественное воплощение художественных генов, унаследованных от живописи.

Каждый цвет на картине представляет разные эмоциональные переживания. Красный цвет олицетворяет теплые тона, он связан с чувством энтузиазма, радости и волнения и ассоциируется с солнцем, кровью, праздником и т.д. Синий цвет олицетворяет холодные тона, вызывая переживания меланхолии, спокойствия, мрачности и холода. С ним ассоциируются представления о море, холодной зиме, болезни и т.д.

Появившаяся в 1907 году цветная пленка «Автохром» была одним из передовых решений в истории развития фотографии, но из-за сложности процесса изготовления негативов и дороговизны была постепенно вытеснена пленками «Кодак» и «Атлет». На смену им пришла «Кефа Кром», и фотография постепенно начала переходить из чернобелой эры «дальтонизма» в эпоху цвета.

В китайской живописи тонкой кистью, помимо жестких требований к линиям, необходимо также использовать фактуру для выражения цвета на картине. Общий колорит должен быть единым и гармоничным.

Развитие стиля гунби (тонкая выписка сюжета) достигло своей вершины при династиях Сун и Юань. Работы этого периода в основном написаны на шелке. Стиль росписи изысканный, окраска изящная, благодаря оригинальному коричневому цвету древнего шелка изделие выглядит элегантно.

Рассмотрим в качестве примера «Птицу со спелыми фруктами» династии Южная Сун. Это одна из классических картин. На ней изображена плодоносная ветвь, сгибающаяся под тяжестью фруктов. Часть листьев опала, другая выглядит свежей; некоторые листья поедены насекомыми, какие-то начали желтеть; листья повернуты лицом и изнанкой, кажутся редкими и плотными, слоистыми. Птичка расположилась на ветке, подняв голову и глядя в небо, хвост стоит высоко; она как будто напевает сладкую песню, собираясь расправить крылья и улететь. Цветовая гамма изысканна; коричневый цвет используется в качестве основы, задавая тон всей работе. Под спелым плодом находится охристо-коричневый стебель, а передняя часть листьев окрашена зеленой смесью гарцинии камбоджийской и цианина, что делает поверхность листа полной жизни и блестящей, причем цвет меняется в зависимости от положения зрителя. Хотя весь эскиз изображает осеннюю сцену, в нем нет ощущения мрачности: наоборот, он подчеркивает живость и радость картины, выражая мысли и чувства художника Юйцин Юйцзин.

В живописи стиля гунби особенно известна картина «Миниатюра с жителем царства Сун». При ее копировании стараются использовать коричневый шелк или сюаньчэнскую бумагу, чтобы воспроизвести эффект старины. Коричневый цвет — своего рода отсылка к династии Сун.

После появления цветной фотографии ее мир стал красочным, и фотографы должны были учитывать, не окажется ли общий цвет изображения слишком тусклым или слишком ярким. Художникам пришлось улавливать общий тон картины.

Работы современного фотографа Ма Ляна очень узнаваемы. Он создал свой собственный стиль «концептуальной фотографии». Его снимки зачастую обработаны в цветах старины, и каждый как будто рассказывает свою историю.

Группа работ «Почтальон» описывает реальность прошлого. С одной стороны, она показывает беспомощность людей перед лицом меняющихся времен, а с другой — отражает их духовную утрату и скитание в стремительно развивающемся городе. Эмоциональный тон и основная концепция всей группы работ перекликаются с картиной «Миниатюра с жителем царства Сун».

«Процветание» Юань Ляньминя создано в Хуаншане в 1977 году, вскоре после окончания Культурной революции. Название отражает направление развития страны и символизирует начало ее расцвета. Визуальный язык картины интегрирован с цветом: изумительные горы и скалы, море облаков и восходящее солнце, окрашивающее небо в красный цвет. Атмосфера создается путем добавления слоев и контраста холодных и теплых тонов. Красный олицетворяет яркое знамя Коммунистической партии Китая, страсть и энтузиазм людей, их надежду на лучшую жизнь; восходящее солнце означает окончание долгой темной ночи и движение страны к экономическому развитию и процветанию.

Для страны поворот к научному и культурному прогрессу служит началом на пути формирования сильного государства и обладает мощным символическим значением. В работе Юань Ляньминь использовал фотографические метафоры, концептуальное изображение и возможности цветопередачи, чтобы выразить свою гордость этим этапом развития Китая и передать чувство уверенности в будущем своей родины.

«Прогулка весной» автора Чжана Цзыцяня — самая ранняя из сохранившихся пейзажных картин в сине-зеленой гамме. Она такая же известная, как пейзажная живопись гунби.

Начиная с Ли Сюсуна, стала формироваться более зрелая система техник живописи. Для цветных пейзажей начали использовать золотой и синий цвет. Во времена династии Сун художники достигли вершины мастерства в создании пейзажей с синими горами и зеленой водой. Роскошная «Тысяча миль рек и гор» автора Ван Симэна считается образцом пейзажной живописи такого типа, отражая субъективный взгляд автора.

В своих фотографических работах Яо Лю отказался от традиционной живописной техники «использования цвета». Он изменил подход и основал творческий метод «поиска цвета», создавая объекты на основе исходного зеленого цвета, который словно сливается с пейзажем. Его пейзажи не являются «настоящими» в строгом смысле слова, хотя основной цвет сохраняет натуральность, а внешний вид стремится к первозданной форме. В то же время реалистичные цвета и формы сфотографированных им объектов меняются ролями. В традиционных сине-зеленых техниках пейзажной живописи, как правило, сначала необходимо прорисовывать контуры, а затем использовать азурит, каменно-зеленый и другие краски, чтобы передать горы и реки, заполнив картину цветом. Когда Яо Лю создает свои снимки, он сначала выбирает цвет предмета, чтобы добиться зеленого тона, а затем организует и формирует контур пейзажа, то есть заполняет форму.

В 2005 году в Пекине началось масштабное городское строительство. Железобетонные строительные площадки стали заполнять поле зрения. С завершением строительства высотных зданий весь город также ускорил темпы своего развития в процессе модернизации. В то же время постепенно стал накапливаться строительный мусор. Чтобы строительные отходы не загрязняли воздух и не влияли на внешний вид города, рабочие накрыли их специальной пылезащитной тканью.

В эпоху великого строительства она стала обычным явлением и своеобразным символом нового этапа жизни Пекина. Яо Лю чутко уловил эту особенность как отсылку к традиционной китайской пейзажной живописи. Отсняв большое количество материала, он обрабатывал снимки на компьютере, постоянно корректируя компоновку «зеленого пейзажа», и наконец создал серию классических работ с ярко выраженным персональным художественным стилем. Так, работы Яо Лю 2006 и 2008 гг. «Весенний объезд старой переправы» и «Ранняя весна на озере Дунь Тинь» переняли стиль живописи династии Сун и дарят зрителю опыт безмятежного, неземного визуального переживания художественного замысла автора.

В отличие от традиционной китайской пейзажной живописи, в своих работах Яо Лю изначально придерживался определенной цветовой гаммы. После съемки цвет слегка корректировался, и картинка становилась более гармоничной, сохраняя при этом бирюзовый цвет пейзажа.

Неоднородность и изоморфизм зеленой защитной ткани, покрывающей песчаные и каменные строительные материалы, и талант мастера позволили зеленой пейзажной живописи с традиционными китайскими художественно-эстетическими характеристиками получить второе рождение в наши дни.

Композиционные параллели и аналогии

Фотографы черпают вдохновение и используют методы композиции традиционных китайских картин для создания фотографических работ, привнося новые направления и идеи в развитие современного фотоискусства.

Проведение сравнительного исследования — это не только получение ряда статических описаний, но, что более важно, использование динамического сравнения и исследования явления в развитии.

В течение длительного периода времени в Китае под влиянием советского реалистического стиля живописи и философии литературно-художественного служения публике утвердилось господство реализма. Когда Сюй Бэйхун и другие художники вернулись из Франции, они не привезли с собой романтическое представление о цвете, поскольку были ограничены реальностью Национально-освободительной и антияпонской войн в Китае, превративших цвет в придаток рисунка. Цветовое исполнение в то время было практически под запретом, а импрессионизм служил визитной карточкой буржуазного общества. После либеральных реформ литературное и художественное творчество получило свободу. Картина Ван Датуна «Ясное небо после дождя» фокусируется на красоте формы, света и цвета. Для Китая 1978 года эта картина была настоящим прорывом. В дальнейшем импрессионизм оказал глубокое влияние на изучение и создание современной китайской масляной живописи. Можно сказать, что сейчас молодые художники в основном изучают импрессионистские теории и техники живописи, такие как подчеркивание выразительности цвета и света, условный цвет, принцип объективности и др.

С развитием экономики и общества Китай вступил в постиндустриальную эру и ощутил огромную мощь информационных технологий. Как известно, визуальный канал является основным при восприятии людьми информации из внешнего мира. Наступление эпохи видео неизбежно глубоко повлияло на художественное творчество. Степень этого влияния варьируется от мастера к мастеру, но со временем только увеличивается. Причем сам художник может не вполне осознавать это и не выражать намеренно, но воздействия такой мощной силы просто нельзя избежать.

Работы ряда современных художников ярко демонстрируют этот факт. Так, из творческого процесса Су Тяньци и Шэнь Сингуна мы видим,

что масляная живопись обладает особой выразительной силой благодаря своим материальным характеристикам, а картины Хэ Дуоциня и Мао Яна отражают другой способ создания масляной живописи, вызывающий острый интерес у современных критиков.

Работы Су Тяньци объединяют методы и сильные стороны восточной и западной живописи в использовании цвета для формирования своего собственного выразительного цветового языка. Обычно мастер не обращает особого внимания на мимолетные изменения света и тени, но концентрируется на эффекте выражения самого цвета. Организация общего тона и ведущая роль доминирующего цвета — ключ к пониманию его картин. В них также присутствует отсылка к световому эффекту фотографии и размышление о взаимодействии света и цвета. Так, «Влажное безмолвие» добавляет световые эффекты к изображению пейзажа. Су Тяньци намеренно высветил детали дальнего плана и одновременно локально подсветил элементы на переднем плане, благодаря чему все на картине выглядит более красочным, как после дождя.

Шэнь Сингун писал «Синий пейзаж Цзяннаня» в пасмурный день с переменным освещением. Меняющаяся погода оставляет больше пространства для работы художника, и различные слои изображения обладают большей выразительностью, чем это было бы при сухой и ясной погоде. Дома, далекие горы и особенно деревья имеют своеобразные цвета. Серая и белая земля и синие деревья выделяются при таком освещении, как и мечтательный цветовой эффект инфракрасной фотографии: это субъективное авторское видение цвета и света. Его сильное драматическое воздействие объясняет высокую художественную привлекательность произведения. С другой стороны, Шэнь Сингун использовал богатые цвета Цзяннаня, чтобы наше сознание больше не цеплялось за один-единственный зеленый цвет пейзажа. Богатство голубых, зеленых, коричневых и белых тонов на картине ярко демонстрирует, насколько виртуозно художник владеет техникой цветопередачи, вплоть до мельчайших оттенков. Небольшая разница между ними хороша видна в слегка пурпурном синем цвете на поверхности реки. Мастеру также удается передать увиденное за счет насыщенности и яркости цвета, а также соотношения теплых и холодных оттенков. Здесь мы ясно видим, что фотография оказала на Шэнь Сингуна большое влияние, и даже если этому нет прямого подтверждения в технических деталях, с концептуальной точки зрения это очевидно.

У импрессионистов есть теоретическая универсальность в выражении света и цвета, но прямое выражение света и цвета не подходит для этого пейзажа Цзяннань. Картина Шэнь Сингуна представляется очень реалистичной, но на самом деле она сначала передает впе-

чатление естественного цвета, а затем создает субъективную форму. Как говорят в Китае, думать надо о большом, а начинать с малого. Шэнь Сингун использует минимальное отклонение тона цвета, что производит эффект, достичь которого за счет одной фотографии невозможно либо очень сложно. Он придает работе нереалистический характер. А если говорить о картине более глобально, то перед нами субъективная обработка пейзажа Цзяннань — то, как видят город обычные люди. Поэтому в произведении отчетливо присутствует китайский поэтический и культурный подтекст.

В отличие от утонченных методов письма двух вышеупомянутых мастеров, в ранней работе Хэ Дуолиня (представителя современных китайских лирических реалистов, работающих маслом) под названием «Молодежь» используется высокий коэффициент освещенности для создания сильных физических характеристик и мрачной атмосферы. Тусклый цвет позволяет передать сильные эмоции и ощущение души, травмированной пережитым. В его знаменитой серии рисунков «Снежный гусь» использование света и цвета не является импрессионистской обработкой внешнего света, но создает уникальный и деликатный неклассический баланс. Двадцать лет спустя в новой работе Хэ Дуолиня «Молодежь 2007» появилось ощущение иронии, в то время как тусклый цвет выражает тяжесть, которая проглядывает как фон беззаботной молодости. Такое использование цвета является ярким воплощением лирического реализма.

Мао Янь, как и Хэ Дуолинь, отличается глубоким анализом природы человека, его характера и души. Независимо от его намерения передать структуру тела, мы сосредоточены только на использовании света и цвета. Это крайнее упрощение, почти достигающее «разделения туши на пять цветов», но оно зависит не от самого цвета света, а от активного выбора цвета художником. В результате мы видим более абстрактный цвет, который электрическим разрядом бьет из центра его сердца в центр нашего.

В борьбе между приверженцами контурного рисунка и почитателями цвета выразительная сила масляных красок достигла вершины благодаря Хэ Дуолиню и Мао Яню. Их масляная живопись унаследовала и развила способность создавать совершенные формы, но их работы уже не просто статичные, сбалансированные и реалистичные картины маслом. Перед нами произведения, включающие элементы живописи тонкой кистью, и при этом, несмотря на относительно однообразный цветовой арсенал, это картины с богатой палитрой, оставляющие широкий простор зрительскому воображению.

Столкновение живописи как традиционного искусства с технологическими новшествами в век фото и видео неизбежно. Масляная живопись, этот древний и в то же время развивающийся вид искусства, с учетом особенностей применяемых в нем материалов и техник, сохраняет огромный потенциал для творческого самовыражения современного художника.

В связи с ускорением социальных изменений и постоянным появлением новых технологий и идей рассуждать об определенной тенденции в развитии масляной живописи пока преждевременно. Однако, сравнивая различные периоды и анализируя динамическую взаимосвязь между цветом в масляной живописи и цветом в фотографии, можно говорить о том, что оба вида искусства динамично развиваются, вольно или невольно сливаясь с другими художественными и социальными течениями, но при этом сохраняя свои уникальные особенности. Эту тенденцию можно считать основополагающей для любого вида искусства, пребывающего в непрерывном становлении.

ЧЖУ ЮЙВЭНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

ZHU YUWEN
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts

СОВРЕМЕННАЯ ЛАНДШАФТНАЯ ФОТОГРАФИЯ РОССИИ И КИТАЯ. ДИАЛОГ ВОДЫ И ЗЕМЛИ

MODERN LANDSCAPE PHOTOGRAPHY OF RUSSIA AND CHINA. DIALOGUE OF WATER AND LAND

Пейзажная фотография от первоначального выражения реального природного ландшафта до непрерывного расширения эксперимента в языковую онтологию модернизма, пейзажная фотография имеет новую возможность исследовать отношения между современным искусством и реальностью, выставки пейзажной фотографии также распространены, через исследование новых способов экспериментальной фотографии, для современной пейзажной фотографии и создателей искусства, чтобы обеспечить новую перспективу. Использование пейзажа в качестве матрицы для выражения знаний об объективном мире является новым направлением и тенденцией в современном фотографическом выражении.
Ключевые слова: современная ландшафтная фотография России и Китая; фотографическое исследование, фотографические фестивали в Китае.

Landscape photography from the initial expression of the real natural landscape to the continuous expansion of the experiment into the linguistic ontology of modernism, landscape photography has a new opportunity to explore the relationship between contemporary art and reality, exhibitions of landscape photography are also common, through the exploration of new ways of experimental photography, for contemporary landscape photography and art creators to provide a new perspective. Using the landscape as a matrix to express knowledge about the objective world is a new direction and direction in modern photographic expression.
Keywords: modern landscape photography in Russia and China, water and land, photographic research, photographic festivals in China.

В современной художественной фотографии России и Китая тема пейзажа очень распространена, имеет историческую ценность. В начале XX века выражение китайской пейзажной фотографии было основано на литературной пейзажной традиции. Особенно представленный Лан Цзиншанем, он отражает сильный темперамент китайских пейзажей с точки зрения композиции и художественного творчества. Он использует выразительную форму фотографии в сочетании с эстетической концепцией пейзажа, чтобы представить пейзаж с китайским стилем и шармом. Позже, с ускорением индустриализации и урбанизации, китайская пейзажная фотография постепенно перешла от традиционной формы к современной пейзажной фотографии.

В исследовании фотографии пейзажа в России мы видим, что есть также много художников, которые исследуют фотографический ландшафт. Сравнивая их работы с китайскими художниками, о которых речь пойдет ниже, мы можем найти много общего, а также и определенную национальную индивидуальность.





Рис. 1, 2. Чжан Кэчунь. Дайсан. 2018. Китай
Самат Гильметдинов. Нереально реальные пейзажи. Россия

Здесь хотелось бы отметить китайского фотографа Чжан Кэчуня, который является уникальным художником в области пейзажной фотографии, использующим широкоформатную камеру для отображения современного видения китайского пейзажа. Его работы напоминают фотографии российского художника Самата Гильметинова. И хотя восприятие и экспрессия иные, но связь между пейзажной фотографией и живописью становится очевидной (рис. 1). Самат Гильметдинов старается показать красоту и гармонию в цветовых образах, преломлении, отражении, угасании. Он пытался выразить естествен-





Рис. 3, 4. Созерцание

ную «живопись» импрессионистским способом, и фотографии были сделаны на пленку 13 х 18 см с помощью широкоформатной камеры, без использования фильтров, усиливающих цвет. Каждый из снимков является самостоятельным произведением искусства, в котором авторские кисти и краски заменяются техническим средством искусства — ручной печатью со слайдов на материале Сибахром.

В декабре 2016 года, когда я училась в магистратуре в Академии искусств Китая, я помогала своему руководителю в планировании первой выставки-фотофестиваля из серии «Видение западного озера» — «Image West Lake Art Scene — See the West Lake Plate». Подготовка к этому событию позволила по-новому представить средствами фотоискусства культурные символы, открыть новые художественные пути и языки, созданные несколькими фотографическими жанрами. Это было экспериментальное мероприятие в жанре видеоарта. Проект «Видение западного озера» стал важной частью выставки. Пригласив «трансграничных» художников из разных слоев общества, из мира искусства и идеологии, преподавателей и студентов, специализирующихся на фотографии, принять участие в эксперименте по созданию новой видеокультуры, мы получили возможность экспериментировать с выявлением региональной и духовной связи культурных явлений, с рождением нового образа мышления в искусстве.

«Seen The West Lake» — The First Art scene of West Lake photo Exhibition — это крупная экспериментальная деятельность в области видеоарта, инициированная совместно Китайской академией искусств и литературными и художественными кругами провинции Чжэцзян, которая проводится каждые два или три года. Каждый раз мероприятие сосредоточено на ключевых вопросах в области развития искусства фотографии в реальном времени, акцентируя внимание на ключевых объектах Западного озера как культурного носителя, а приглашенные арт-кураторы планируют тему, выбирают художников, проводят художественные выставки и мероприятия.

В той секции, в которой я участвовала, были приглашены эксперты из разных отраслей и профессий, а молодые художники и фотографы создавали произведения для выражения средствами фотоискусства, в различных техниках и медиа свои чувства о Западном озере. Многие экспериментальные произведения бросали вызов традиционной ландшафтной фотографии в поисках отражения современности, эмоционального состояния, духовного и культурного ландшафта, исторической судьбы Западного озера.







Рис. 5, 6. Шао Вэньхуань. Тень. Тридцать квадратов» комплексные художественные средства (фотография, картины с серебряной эмульсией желатина, живопись маслом в льне). 2016–2017. Китай
Женя Миронов. Построение метафор 2.0. 2008–2013. Россия

В центре творческого поиска находится работа «Свет озера» Шао Вэньхуаня, в который использованы комплексные художественные средства для осуществления традиционной печати в фотолаборатории на льне и шелковом атласе, при этом светочувствительный материал — желатиновое серебро — наносился автором вручную, а суперпозиция алюминиевого металла, термоплавкого клея и других материалов использовалась им для выражения чувств художника к Западному озеру. Еще одна его работа — «Тень» (рис. 3). «Тридцать квадратов», как метафора памяти, подчеркивает образы забытого прошлого. Пейзажная природа, звездное небо и лунная тень, озерный каменный лес и т. д. соседствуют в нем с понятием «отчуждения». Наши глаза отсеивают эти предполагаемые паттерны визуального восприятия и более точно воспринимают обратный мир.

Это произведение напоминает мне работу «Архитектурная метафора 2.0» русского художника Евгения Миронова, который по взаимным контрактам создает новые образы, а зритель также генерирует новые восприятия этих синтезированных образов. Как, например, каллиграф Чу Чу создал «Воспоминание о Цзяннане — холодное серебро Ин Цзяншань» посредством сочетания каллиграфии и фотографии. Вид на западное озеро. Гуань Хуайбинь, профессор Китайской академии искусств, создавший «Каменный свет» в 2010 году, постоянно проецирует световые пятна через видеоинсталляцию (скриншот), обращенную к куску камня на озере Тайху. Его существование и

эстетика сопровождаются суперпозицией времени и световых пятен, и со временем образуют пустоту света в пейзаже.

В 2017 году в качестве ассистента и художника-участника я участвовала в секции «Движущиеся горы и остановка воды» Международного фестиваля фотографии Йосу. Это мероприятие позиционируется в контексте гипермедиа, его задача — исследовать мир, созданный в соответствии с концепцией «пейзажа», находя различные художественно-образные особенности, фиксируя жизненный опыт и познание мира каждого человека. Художники пытаются прикоснуться к традиционному философскому мышлению, лежащему в основе пейзажного мировоззрения, от выражения образа. Он реагирует на контекст социальной реальности и обеспечивает исследование текущего социального ландшафта. Художники в этом разделе имеют разные способы выражения и точки входа — от разных направлений до фотографии через пейзаж и мышление общества о времени. Например, «Осенняя цветная карта Цзэн Ханя» Цзэн Ханя (рис. 4), через реальную сцену горы Цюэшань и горы Хуабу Чжушань, сцена вокруг горы Хуа Бу Чжу и городско-сельского перекрестка были снесены в новый пейзаж, а пейзаж водного городка, восстановленный на картине Чжао Мэна, стал настоящим сценическим парком. Эта работа напоминает мне работу, которая ближе к своей точке входа. Российская художница Екатерина Балабан сфотографировала огромную свалку, фотографию, которая формирует новый пейзаж. Свалка — это новый памятник той эпохи и впечатляющее произведение ленд-арта, в котором приняли участие миллионы людей. Возможно, в будущем следующие поколения будут исследовать наше время с огромных башен мусорных отходов. Есть также съемка пляжа Тан Наннанем, его «Безымянный пляж» представляет собой человека (рис. 5), который смотрит на море спиной к камере. Далекий горизонт, наряду со звездным небом, напоминает человечеству о границах зрения и жизни. Как бы ни было наполнено сердце мореплавателя, вздох моря сгладит все





Рис. 7, 8. Екатерина Балабан. Полигон. Россия
Цзэн Хань. Настоящий Шаньшуй — Зимние цвета на горах. Чиао и Хуа Цзэнхань. 2017. Китай





Рис. 9, 10. Тан Наньнань. Безымянный пляж. Черно-белый фильм. 2011. Китай
Франк Херфорт. «Молоко и мёд». 2010. Россия

его складки. Для тех, кто смотрит на море, горизонт — это дом и вера. Это имеет некоторое выразительное отношение к творчеству русского художника Франка Херфорта «Молоко и мед» (рис. 5), в котором он использует иронические линзы для выражения тайн и жуткости, воздействуя на воображение зрителя.

Современная китайская или российская пейзажная фотография расширяет перспективы просмотра и выражения с разных ракурсов. Пейзаж — это не столько изображение природного ландшафта, сколько отблеск мысленного образа, духовный срез пейзажа. Переход от перспективы чистой красоты к глубокому наблюдению тесно связывает исследовательское пространство пейзажной фотографии и ценность человеческого существования. Она провоцирует многомерное мышление о природе и обществе, выражая разнообразный фотографический язык. Интегрировать личные мысли и познавательное мышление о мире в элементы естественной символизации, чтобы думать и выражать многочисленные возможности пейзажной фотографии, превращать пейзажную фотографию в неотъемлемую часть современного искусства, преобразовать пейзажную фотографию в среду для исследования мира и обсуждения проблем, формировать новые возможности для форм фотографии.

Список литературы:
1. Хильда ван Гилдер Хелен Вестер. История теории фотографии и анализа случаев, 2014.
2. Зонтаг (США). О фотографии / Пер. Хуанг Канран. — Шанхай: Шанхайское издательство переводов, 2010.
3. Андре Хюе (Франция). Фотография: от документов к современному искусству / Пер. Юань Яньву. — Ханчжоу: Zhejiang Photography Publishing House, 2018.
4. Гу Чжэн (Китай). Карта современной культуры фотографии. — Ханчжоу: Zhejiang Photography Publishing House, 2016.
5. Бао Кун (Китай). Смотрим. Смотрим снова: современная видеокультура. — Пекин: Издательский дом Китайской федерации литературы и искусства, 2009.
6. «Введение в критику фотографии» Уиллса (Великобритания) / Пер. Фу Кун и Цзо Цзе. — People's Post and Telecommunications Press, 2012.

ЧЖЭН ПИН
Аспирант кафедры Истории искусства и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова

И.Н. МИКЛУШЕВСКАЯ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры Истории искусства и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова

ZHENG PING
Post-graduate student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts (MGHPA)

I.N. MIKLUSHEVSKAIA
PhD of art history, associate professor of the Stroganov Academy (MGHPA)

АБСТРАКЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ У ГУАНЬЧЖУНА 1970–1990-х

ABSTRACTION IN THE WORK OF WU GUANZHONG IN THE 1970s–1990s

У Гуаньчжун — известный современный художник и теоретик. В 1950-х годах У Гуаньчжун привез абстракцию в Китай после окончания учебы во Франции. Он работал в ряде университетов, преподавая искусство живописи. Он посвятил свою жизнь сочетанию традиционной китайской живописи и элементов западной живописи. У него не только большое количество выдающихся работ, но и его художественная теория также очень достойна исследования и обсуждения. Игнорируя критику окружающих, он смело выдвинул свое собственное понимание абстрактного искусства. Исследуя его работы, мы узнаем об «абстрактной красоте» в понимании У Гуаньчжуна. В этой статье анализируется форма живописи У Гуаньчжуна и его художественные идеи.
Ключевые слова: У Гуаньчжун, абстрактная красота, формальная красота, абстрактное искусство.

Wu Guanzhong is a contemporary famous artist and theorist. In 1950s, after he finished his studies in France, he returned to China with abstractionism. He once worked in several university to teach the art of painting. During his entire life, he devotes himself to combining Chinese traditional painting with western painting elements. In addition to plenty of excellent works, his artistic theory is also worthy of study and exploration. He boldly put forward his understanding for abstract art in spite of others' criticism. By exploring his artistic work, we could understand the beauty of abstract art in his understanding. In this paper, Wu Guanzhong's form of painting and artistic thought were analyzed.
Keywords: Wu Guanzhong, beauty in abstract, abstract art

У Гуаньчжун является одним из значимых современных китайских живописцев. Он родился в 1919 году и хорошо успевал в школе. В 1930-е годы развитие промышленности было приоритетной задачей в Китае. Понимая это, У Гуаньчжун с успехом выдержал вступительные экзамены и начал обучение в Чжецзянском промышленном училище. В это время он встретил Чжу Дэцюня — студента, изучающего живопись в Национальном художественном колледже Ханчжоу. При наставничестве Чжу Дэцюня, У Гуаньчжун познакомился с миром искусства. Несмотря на противодействие своей семьи, он решил бросить техническую школу и начать свою новую художественную карьеру. Он стал упорно готовиться для поступления в Национальный художественный колледж Ханчжоу и был принят в школу своей мечты. Среди его преподавателей необходимо выделить Линь Фэнмяня, Пань Тяньшоуа, У Даюя. У Гуаньчжун изучал различные техники изобразительного искусства — китайскую традиционную живопись, акварель и живопись маслом. Интересно отметить, что учитель Пань Тяньшоуа был превосходным мастером живописи и каллиграфии. Он не одобрял соединение западного и китайского стилей, утверждая, что в основе китайского и европейского искусств лежат совершенно разные взгляды на мир и поэтому они не должны смешиваться; любой компромисс между ними будет во вред уникальным особенностям обоих традиций. Пань Тяньшоуа выступал за обновление китайского искусства, но в рамках традиционной концепции. До конца своих дней он оставался деканом факультета традиционной китайской живописи. Другой учитель У Гуаньчжуна — Линь Фэнмянь — в 1920-е годы учился в Европе: сначала в Парижском высшем училище изящных искусств, а затем

в Берлине. Познакомившись с новейшими идеями европейского искусства, Линь Фэнмянь по возвращении в Китай активно выступал за то, чтобы восточное и западное искусство общались друг с другом, учились друг у друга и развивались. У Гуаньчжун окончил-Национальный художественный колледж Ханчжоу в 1942 году, Приобретенные в колледже знания заложили прочную основу для его будущего стиля живописи.

Для продолжения обучения У Гуаньчжун поступил в Национальной высшей школе изящных искусств в Париже и стал студентом профессора Жан Суверби. У Гуаньчжун восхищался Жан Суверби. Впоследствии он подробно описал это в своей автобиографии «Я обманул живопись»отмечая, что именно профессор Суверби помог ему глубоко узнать западное искусство, а также изучить теорию цвета и других аспектов искусства. Время учебы У Гуаньчжуна за рубежом пришлось на середину XX века. Это был период, когда художественные и дизайнерские круги европейских, американских стран оказали наибольшее влияние на мировое искусство. В когнитивном содержании всех вещей в мире, связанных с конструктивизмом, использовались некоторые базовые элементы, такие как точки, линии и плоскости, для завершения всестороннего анализа различных объективных вещей, и, наконец, основные элементы объективных вещей были обобщены, и они были повторно интегрированы с помощью основных принципов формальной красоты, и, в итоге, был сформирован передовой концептуальный образ.

Вернувшись в Китай, У Гуаньчжун посвятил себя художественному образованию и творчеству. В 1980 году он опубликовал две статьи «Об абстрактной красоте» и «Формальной красоте», которые сразу же вызвали огромные волны обсуждения и критики в мире искусства.

В этих статьях четко указывается, что существуют некие факторы, составляющие красоту реальных объектов. Они должны быть всесторонне проанализированы, а их основные элементы, такие как форма, цвет, и ритм должны быть изучены отдельно, чтобы объяснить абстрактную красоту целостного образа. Кроме того, также отражаются некоторые взгляды, такие как: «抽象美是形式美的核心，人们对形式美和抽象美的喜爱是本能的。», «Абстрактная красота — это основа формальной красоты, и любовь людей к формальной красоте и абстрактной красоте инстинктивна», «我们要继承和发展抽象美。» «Мы должны унаследовать и развивать абстрактную красоту и др» .

В «Формальной красоте» он подчеркнул важность формальной красоты в творчестве: «美，形式美是科学的，可解剖的，利用西方的形式科学性去分析，总结中国传统绘画。», «Красота, формальная красота является научной и аналитической. Использовать западную формальную науку для анализа, обобщать традиционные китайские живописи и выдвинуть направление будущего развития китайского современного искусства», «油画必须民族化，中国画必须现代化。» «Живопись маслом должна быть национализирована, а китайская живопись должна быть модернизирована». У Гуаньчжун постоянно практиковался для достижения этой цели всю свою жизнь.

Хотя У Гуаньчжун не был первым человеком, предложившим интеграцию китайского и западного искусства, но именно он перевел ее на другой уровень. Его работы являются новаторскими в мире современного китайского искусства. Большинство его работ вдохновлены природой. Изучая творчество У Гуаньчжуна тех лет, мы видим как тщательно он исследует натуру, делая тонкие зарисовки. И дальше мысль художника уже идет к воплощению на бумаге или холсте самой сути исследуемого явления. У Гуаньчжун ищет ритмы и цветовые решения, которые бы смогли донести его основную идею до зрителя. Он погружается в структуру самой жизни, воплощая ее в своих композициях.

Не следует забывать о технических и аналитических способностях. У Гуаньчжуна — ведь до занятия живописью он стал изучать электричество и механику. Часть его работ напоминает изображение схем — структур, которые взаимодействуют с эмоциональной составляющей образа. «我在野外写生，白纸落在草地上，阳光将各种形状的杂草的影子投射到白纸上，往往组成令人神往的画面，那是草的幽灵，它脱离了躯壳，是抽象的美的形式。».

«Я рисую в дикой природе, белая бумага падает на траву, и солнце проецирует тени сорняков различной формы на белую бумагу, которые часто образуют завораживающие картины. Это призрак травы, он выходит из оболочки, и это форма абстрактной красоты», — пишет У Гуаньчжун.

«园林里的窗花样式至少有几百种，直线、 折线、 曲线及弧线等等的组合，雅致大方，变化莫测。这属抽象美。 假山石有的玲珑剔透，有的气势磅礴，有平易近人之情，有光怪陆离之状。这也属抽象美。文征明手植的紫藤，苍劲虬曲，穿插缠绵，仿佛书法之大草与狂草，即使排除紫藤实体，只剩下线的形式，其美感依然存在。书法，依凭的是线组织的结构美，它往往背离象形文字的远祖，成为作者抒写情怀的手段，可说是抽象美的大本营。» «В саду существует множество стилей оконных решеток, включая комбинации прямых, ломаных, кривых, дуговых линий и т.д., которые элегантны и непредсказуемы. Это абстрактная красота. Чудовищная декоративная горка и также относится к абстрактной красоте. Глицинии в саду демонстрируют грациозную осанку, как великие и беспорядочные каллиграфии, и красота все еще существует. Это абстрактные красоты. Каллиграфия, которая показывает красоту организации и структуры линий, часто значительно отличается от иероглифов». Для автора это эффективный способ выразить свои собственные эмоции в каллиграфии, включающей множество элементов абстрактной кра-



Рис. 1. Душа сосны, 1984 г.; тушь, живопись, 70x140 cm



Рис. 2. Сихэюань (A Quadrangular Yard), 1999 г.; тушь, жтвопись, 70x70 cm

соты. Есть также юньнаньский мрамор и гуйлиньские сталактиты, которые представляют собой абстрактные красоты. Эти природные сцены стали благоприятным материалом для его рисования.

Исследуя красоту, У Гуаньчжун часто гуляет в одиночестве по горам, полям и сельской местности, просто чтобы найти вдохновение для живописи. Его искусство — это своего рода эмоциональный катарсис. Он включает свое сердце, чтобы выразить самый драгоценный источник жизни между небом, землей и всем сущим.

Картины У Гуаньчжуна представляют собой объединение китайского и западного стилей, а также объединение абстрактной и формальной красоты. В его картинах использование точек, линий и поверхности представляет собой переход от изображения к абстракции, а также процесс перехода от объекта к эмоциональному выражению. Он выступал за извлечение определенных форм из природных объектов и выражение их точками, линиями и поверхностями. Чтобы лучше показать свою работу — «Душа сосны», он в нем много раз творил и думал. Чтобы отражать душу сосны, он использовал грубые чернильные линии для выражения борьбы, с которыми контрастируют мирные серые вертикальные линии, непринуждённые линии и красочные цветные точки показывают изображение сосен, которое интерпретирует восприятие жизни У Гуаньчжуном и его стремление к естественной красоте. Основные черно-белые и серые блоки в «Сихэюань» выражают особенности китайской архитектуры. В «Глицинии» нити изображают ветви глицинии. Различные толстые и тонкие нити переплетены друг с другом, а различные цветные точки используются для выражения цветных глициний. Ключ к красоте глицинии заключается в композиции нитей различной толщины, фактуры и насыщенности.

В представленных работах мы видим как точки, линии и поверхности прошли процесс от фигуративного до абстрактного, а также процесс от воспроизведения предметов до эмоционального выражения.







Рис. 3: 紫藤 (Wisteria, Глициния), 1991 г.; тушь, живопись, 70x140 cm
Рис. 4. Эскиз китайских кипарисов, первоначальный проект (A sketch of Chinese cypresses, the original draft), 1974 г.; 102 x 312 cm
Рис. 5. Кипарисы (II) (Cypresses (II)), 1992 г.; 96x180 cm

У Гуаньчжун уделяет большое внимание форме и рассматривает абстрактную красоту как основу формальной красоты. В то же время он не игнорирует содержание. Когда он проводит всесторонние и углубленные исследования по вопросам содержания и формы, он считает, что содержание не определяет форму. Всегда требуется содержание, особенно содержание с формой. «不是说不要思想，不要内容，不要意境；我们的思想、内容，意境……是结合在自己形式的骨髓之中，随着形式的诞生而诞生，也随着形式的被破坏而消失，不同于为之注脚的文字。» «Дело не в том, что не требуется мысль, не требуется содержание и не требуется художественная концепция; наши мысли, содержание и художественная концепция объединяются в сути собственной формы, рождаются с рождением формы и исчезают с разрушением формы, они отличаются от текста, который указывается в сносках», — объясняет художник.

После анализа и изучения работ У Гуаньчжуна было обнаружено, что его красота, форма и дух объективных объектов выражаются в реальном изображении, используя кривые линии, черно-белые точки, разбросанные по поверхности блока, и используя некоторые цвета для формирования своего языка живописи. Он использовал различные точки, линии и элементы поверхности в качестве носителя для интеграции различных элементов и, наконец, сформировал законченную работу, казалось бы, непреднамеренно, но на самом деле намеренно создать многие произведения. На картине нет сдержанности традиционной китайской живописи, только пересекающиеся свободные линии и сильное чувство ритма. В его работах есть как композиция



Рис. 6. На берегу реки Цзялин (By the Side of the Jialing River), 1979 г.; 61x46 cm



Рис. 7. Родной город Лу Синя (I) (The Hometown of Lu Xun (I)), 1977 г.; 46x61 cm





Рис. 8. Сцена на берегу реки в Шаосине (A Riverside Scene of Shaoxing), 1977 г.; 61x46 cm
Рис. 9. Сосны и скалы горы Лао (Pines and Rocks of the Lao Mountains), 1987 г.; 180x95 cm

западного современного искусства, так и художественная концепция традиционной китайской живописи; в них есть как искусная формальная композиция, так и духовные коннотации культуры и искусства, а также абстрактная красота и формальная красота.

Выводы

В процессе творения художник сознательно исследовал инновационные концепции живописи и методы рисования, основанные на его собственном культурном происхождении и опыте роста. Это ценная и редкая вещь, и У Гуаньчжун хорошо сделал это.

Также У Гуаньчжун никогда не прекращал натурную практику и живопись в китайском стиле. Традиционная китайская живопись — бесконечный источник для истинного мастера. В картинах зритель может увидеть особенности живописи тушью, а также почувствовать его умный, мощный и ритмичную почерк. Они могут ощутить гармония композиции и компоновки, а также оценить поэтический и прекрасную основную мысль традиционной китайской живописи.



Рис. 10. Лотос (I) (Lotus Flowers (I)), 1990 г.; 70x140 cm

У Гуаньчжун упорно и неустанно работал, исследовал, анализировал и, наконец, сформировал творческую концепцию, которая отличается от традиционной китайской живописи. Он придерживался своей собственной концепции живописи и создал форму, которая смогла лучше выразить сознание и эмоции современных людей. У Гуаньчжун посвятил этому делу всю свою жизнь.

Примечания:

1. Чжу Дэцюнь (24 октября 1920 — 26 марта 2014) — французский художник китайского происхождения, член Академии изящных искусств Франции.
2. Национальный художественный колледж Ханчжоу был основан в 1928 году и преобразован в нынешнюю Китайскую академию искусств в 1993 году.
3. Линь Фэнмянь (22 ноября 1900 — 12 августа 1991) — китайский художник, один из основателей Китайской академии искусств.
4. Пань Тяньшоу (1897–1971) — китайский художник и педагог.
5. У Даюя (5 декабря 1903 г. – 1 января 1984 г) — Китайский художник, педагог.
6. Жан Суверби (1891–1981) — французский художник.
7. У Гуаньчжун — «Я обманул живопись» — автобиография У Гуаньчжуна». Пекин: Издательство народной литературы, 2004 г. С. 16.
8. У Гуаньчжун «Об абстрактной красоте» [J] // Искусство, 1980. С. 39-41.
9. Там же.
10. У Гуаньчжун «Формальная красота живописи» [J] // Изобразительное искусство, 1979 г.
11. У Гуаньчжун «Об абстрактной красоте» [J] // Искусство, 1980, С. 39-41.
12. Там же.
13. У Гуаньчжун — «Содержание и форма», выбрано из «Кисть и тушь перестали иметь всякую ценность». Нанкин: Издательство литературы и искусства Цзянсу, август 2010 г. С. 185–189.

Список литературы:

1. У Гуаньчжун — «Я обманул живопись: автобиография У Гуаньчжуна». Пекин: Издательство народной литературы, 2004 г. С. 16.
2. У Гуаньчжун — «Содержание и форма», выбрано из «Кисть и тушь перестали иметь всякую ценность». Нанкин: Издательство литературы и искусства Цзянсу, август 2010 г.
3. У Гуаньчжун «Об абстрактной красоте» [J] // Искусство, 1980, С. 39–41.
4. У Гуаньчжун «Формальная красота живопи» [J] // Изобразительное искусство, 1979 г. С. 33–35 и 44.
5. У Гуаньчжун — «Содержание и форма», выбрано из «Кисть и тушь перестали иметь всякую ценность». Нанкин: Издательство литературы и искусства Цзянсу, август 2010 г. С. 185–189.

Материалы международной научной конференции

«РОССИЯ-КИТАЙ. ДИАЛОГ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ»

Редакторы-составители:
А.Н.Лаврентьев, Н.Н.Ганцева, А.В.Сазиков
Редактор-корректор: Н.В.Яшина
Дизайн и верстка: А.В.Сазиков

Подписано в печать 02.08.2022
Формат 60x90/16
Гарнитуры Swift, Akzidenz Grotesk
Печ. л. 38. Тираж 500 экз.