

УДК 7.75.03

DOI: 10.37953/2079-0341-2024-4-1-669-678

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИНЦИПОВ И ПРИЕМОВ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ В КОМПОЗИЦИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ПЕТЕРБУРГСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Ли Мин Си

Санкт-Петербургская академия художеств
имени И. Е. Репина, Санкт-Петербург, Россия,
375510241@qq.com

Аннотация

В статье рассматривается такая важная черта академического направления в искусстве, как открытость к взаимодействию с разными мировыми культурами, в частности проявляющаяся в использовании принципов и приемов традиционной китайской живописи гохуа в композициях. Способность творчески осмысливать принципы иных художественных школ делает петербургский академизм выдающимся явлением современного искусства. Сюжеты, мотивы и образы, к которым обращаются петербургские академики в своем творчестве, представляют собой уникальный материал для формально-композиционного анализа в контексте взаимовлияний с художественной культурой Китая.

Ключевые слова: современное петербургское искусство, творческое взаимовлияние, академическая школа живописи, композиционное построение, китайское искусство

Для цитирования: Ли Мин Си. Использование принципов и приемов китайской живописи в композициях современных петербургских художников // *Academia*. 2024. №4. С. 669–678. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-4-1-669-678

PRINCIPLES AND TECHNIQUES OF CHINESE PAINTING APPLIED IN THE COMPOSITIONS OF CONTEMPORARY ST PETERSBURG ARTISTS

Li Mingxi

St Petersburg Academy of Arts named
after Ilya Repin, St Petersburg, Russia,
375510241@qq.com

Abstract

The article examines the interaction of Russian academicism and Chinese culture, in particular considering the principles and techniques of Chinese painting applied by contemporary artists in their compositions. The creative ability to comprehend the principles of other art schools makes St. Petersburg academicism an outstanding phenomenon of modern art. In their work, St Petersburg masters turn to subjects, motifs, and images that represent unique material for formal-compositional analysis in the context of mutual influences with artistic process in China.

Keywords: contemporary St Petersburg art, cross-cultural influences, modern academic painting, compositional structure, Chinese art

For citation: Li, Mingxi (2024), "Principles and techniques of Chinese painting applied in the compositions of contemporary St Petersburg artists", *Academia*, 2024, no 4, pp. 669–678. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-4-1-669-678



Ил. 1. Блюк А. Н. Хуаншань. 2011. Рисовая бумага, китайская тушь. Далянский музей народного искусства, КНР.

В современной художественной жизни Китая значительное место занимает интерес к русской академической школе живописи. Этот интерес обусловлен не только исторически сложившимся взаимодействием двух соседствующих культур, но и особым пониманием смысла творчества. Столь разнящиеся культурные традиции, находя точки пересечения мировоззрений, способны плодотворно осмыслять чужой творческий метод, обогащая собственный. Так, многие современные петербургские художники-академисты в своем творчестве обращаются к мотивам Китая, что дает интересные результаты. Сегодня взаимодействие русских художников с творческой средой Китая происходит не только в виде выставок, но и в виде программ культурного обмена, творческих командировок, пленэров. На протяжении XXI века не раз педагоги Санкт-Петербургской академии имени Ильи Репина посещали Китай с мастер-классами и обучающими курсами по масляной живописи. Каждый раз такая поездка включает не только обучение китайских студентов технике академического письма, но и русские художники, взаимодействуя с китайскими мастерами, постигают самобытность традиционных китайских техник живописи. В итоге новые мотивы и подходы помогают художникам создавать уникальные образы. В использовании принципов и приемов китайской живописи в композициях заключается одно из преломлений влияний Китая на творчество академических художников Петербурга.

Значение русского академизма в развитии художественной среды Китая признано специалистами и вызывает стабильный исследовательский интерес. В то время как роль русской школы для искусства Китая XX–XXI века не подвергается сомнению, тема изменения художественного языка русских мастеров в результате творческого взаимообмена с Китаем интерпретируется меньше. В первую очередь обращают на себя внимание исследования профессора Светланы Михайловны Грачевой [Грачева 2019, Грачева 2021, с. 86–101], где автор выявляет особенности активного сотрудничества китайских художественных институций и Академии имени И.Е. Репина. Сотрудничество двух художественных сообществ не прекращается и в настоящее время, поэтому тема взаимовлияния Китая и России не теряет своей актуальности.

Настоящее исследование основывается на формально-стилистическом и сравнительном методах искусствоведческого анализа, также используется метод искусствоведческой персонологии для выстраивания контекста взаимодействия современных академических художников с культурой Китая.

Чертой сходства эстетического восприятия художников Китая и России является способность чуткого понимания природы. В соответствии с китайскими представлениями о сущности творчества, создание образа, основанного



Ил. 2. Блюк А. Н. Роща в Хуаншане. 2011. Рисовая бумага, китайская тушь. Далайский музей народного искусства, КНР.

на созерцании мира, возможно в глубокой связи с философией, над выражением которой трудится настоящий мастер, что уводит от подражания природе. Распространенная в Китае философия даосизма, пронизывающая искусство, призывает во внешнем искать отражение внутреннего, делая, таким образом, изобразительное искусство местом странствия человеческого духа.

Все жанры в древнекитайском искусстве пропитаны высокой нравственностью, направленной на духовное совершенствование человека, вдохновлены природой и подчеркивают глубокое взаимодействие между человеком и миром вокруг. Природные мотивы всегда не только символизировали саму природу, но и отражали внутреннюю сущность человека. Китайцы видели мир через призму искусства, и это отличало их искусство от европейского. Каллиграфия стала основой китайской живописи, оба искусства росли из одного корня. Художники и каллиграфы использовали одни и те же инструменты — кисть, бумагу и тушь — и разделяли линейный стиль письма. Эти техники взаимодействовали между собой, помогая искусству развиваться. В китайском искусстве основная роль отведена линии, которая не упрощала бы образ, а наоборот, передавала сложные явления, подобно разделению Неба и Земли. Через линию в живописи создавались произведения высокого искусства, где каждая ее часть отражала тончайшие нюансы чувств мастера. Связь с каллиграфией придавала картинам особую художественную глубину и выразительность.

Зачастую именно с пейзажа русские художники начинают свое увлечение китайской живописью гохуа. Этот жанр расположен между направлениями «Се И» и «Гун Би». В традиционном пейзаже используется сочетание цельных пятен-силуэтов, свобода в самовыражении, передаче состояния души, присущее стилю «Се И» [Чжан 2019, с. 64–69], и точного линейного рисунка, тяготения к натуралистичности, характерного для стиля «Гун Би» [Завадская 1975, с. 200]. Стремление передать нюансы состояния и одновременно виртуозное владение изобразительной техникой открывает значительные перспективы взаимодействия русских академических художников с китайской художественной культурой.

В разных городах Китая в связи с программами обмена, по приглашению тех или иных художественных институций, в том числе ведущих университетов и музеев, в течение XXI века не раз проходили творческие мероприятия, выставки, встречи, мастер-классы живописцев, выпускников, педагогов и профессоров Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Свою активность во взаимодействии с китайской творческой средой демонстрирует значительное число художников-академистов из Санкт-Петербурга. В их числе

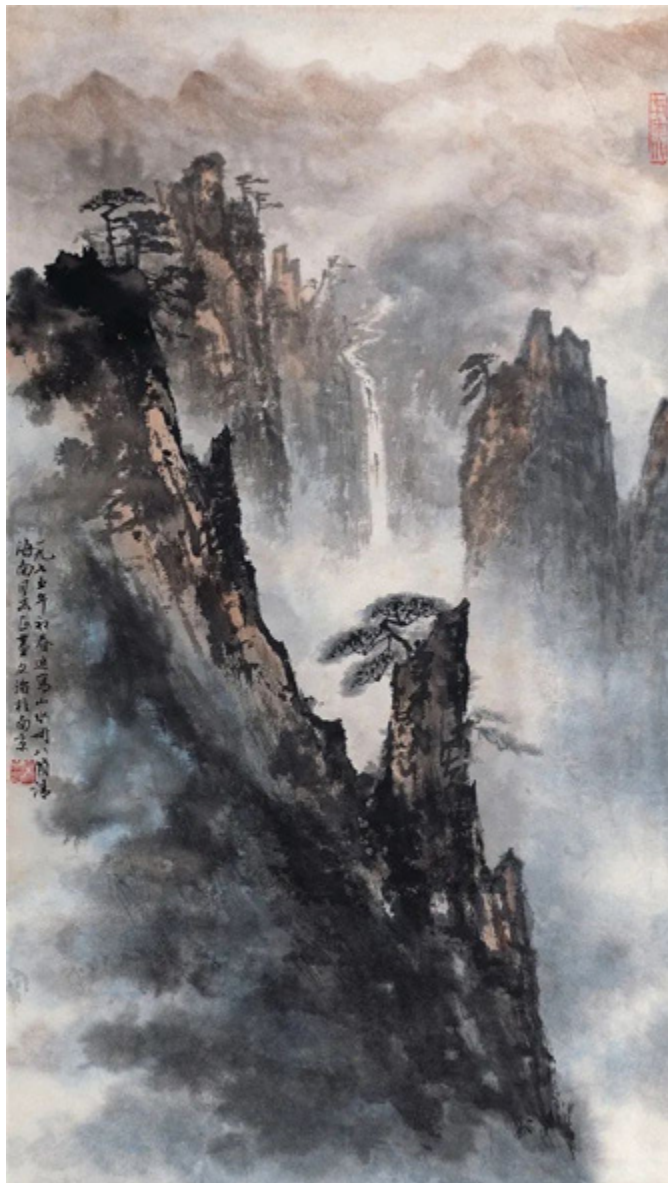


Ил. 3. Блюк А.Н. Желтые горы (Китай). 2005. Бумага, акварель, 40 × 50. Собрание автора.

В.Л. Боровик, А.Н. Блюк, К.В. Грачев, Е.В. Грачева, А.Б. Гришин, Г.А. Гукасов, С.А. Данчев, А.Л. Каврыжкин, Ю.В. Калюта, Клим Ли, В.А. Могилевцев, М.В. Моргунов, В.С. Песиков, П.В. Покидышев, Н.Н. Репин, А.Н. Скляренко, А.В. Чувин и другие [Грачева 2019], однако отнюдь не все экспериментируют с композиционным построением, обращаясь к характерным элементам гохуа.

Значимой отличительной чертой гохуа является компоновка, подчиненная весьма строгой символической системе китайской эстетики, вместе с тем общее решение создает впечатление свободного размещения: «пространство не концентрируется в одном направлении, а свободно разворачивается на плоскости» [Тарабукин 1993, с. 257]. Характерные для китайской живописи приемы построения мы находим в пейзажах А.Н. Блюка. Творческие связи этого художника с Китаем весьма сильны. Как и большинство представителей академической школы Петербурга, Блюк открыт к новому и успешно вводит в свое творчество элементы традиционных китайских мотивов.

Обращение к традициям изобразительного искусства Китая и русской академической школы рождает удивительное сочетание, которое сформировало особый язык этого художника в изобразительном искусстве. В первую очередь, это отражено в работах, сделанных в Китае. Для пейзажей 2011 года («Далян», «Хуаншань», «Роща в Хуаншане») художник выбирает вытянутый горизонтальный формат, в чем усматривается связь с традиционным форматом свитков, а также использует традиционную китайскую технику — рисовую бумагу и тушь, это обуславливает свободную манеру письма. В большей мере это выражено в работе «Роща в Хуаншане». Здесь художник, изображая горы и сосны, использует нетронутое тушью пространство для создания туманной дымки — символа, важного в даосизме, обозначающего особое состояние, даосское безграничное «ничто», которое способно вмещать в себя все, в котором можно обнаружить все. Этот же образ воплощен в пейзаже «Желтые горы (Китай)» (2005). Способ передачи мотива туманных гор, который использует Блюк, близок тому, который находим у художников Лю Хайсу или Суна Вэньчжи, однако русский художник изображает горы и деревья с большей степенью материальности,



Ил. 4. Сун Вэнчжи. Пейзаж. Рисовая бумага, тушь.

приближенности к натуре, хотя и придерживается принципа монохромности, вместе с тем соотношение изображенных гор и тумана находятся в дуалистической гармонии разных природных начал, образующих равновесие, объединенных свободным, динамичным размещением на плоскости. В этой работе удачно представлен важный принцип гоуа в соединении противоположностей, как на семантическом (горы и туман), так и на композиционном уровне (свободное развертывание композиции на контрасте глубокого темного и светлого тонов), однако для полного воплощения указанного принципа не хватает работы линией: общее решение подчинено ритму жесткого пятна гор и мягкого пятна тумана в технике по-сырому.

Китайские пейзажи Блюка, ориентированные на синтез академического стиля письма и гоуа, воплощают настроение задумчивости, которым отличается китайская традиционная живопись, меланхолический тон же свойствен в большей мере русской школе. В использовании некоторых тем, мотивов, приемов и техник, заимствованных из китайской культуры, не будучи глубоко погруженным в нюансы философской стороны китайской эстетики, Блюк опускает некоторые важные принципы, как, например, высота горизонта: точка зрения зрителя (низкий горизонт) в рассмотренных пейзажах уравнивает природу и человека, в гоуа принципиальным является высокий горизонт, заставляющий



Ил. 5. Клим Ли. Лики Тибета. 2016. Бумага, смешанная техника. Собственность автора.

задуматься о положении человека в мире. При этом необходимо отметить, что увлечение Блиока китайскими мотивами глубоко и искренне, оно обогащает палитру средств выразительности художника.

Выдающийся советский и российский график Клим Ли не раз бывал в Китае рамках разных культурных программ, в том числе по обмену творческим опытом. Как академический художник, Клим Ли особое внимание уделяет образу человека. Под впечатлением от путешествия по Тибету он создал серию графических работ «Лики Тибета» (2015), где сосредотачивается на передаче индивидуальности образа. Созерцательность и тишина характерны для его портретов, даже самых экспрессивных. В этом заключено размышление о жизни, положении человека. Таковы, например, автопортреты 2010 и 2018 годов. Во многом такое впечатление создается за счет соотношения заполненного и незаполненного пространства листа, такой прием играет значительную роль в портретах Цзяна Чжаохэ (особенно его портрет поэта Ду Фу) и его ученика Вана Цзы (например, портрет Цзяна Чжаохэ).

Композиционную основу в этих работах Клим Ли создает с помощью буквально нескольких уверенных экспрессивных линий, что свойственно также и дзэнской живописи в целом, которая утверждает «возможность одним ударом кисти схватить истину и воплотить ее одним штрихом» [Завадская 1975, с. 207]. Клим Ли изображает только лицо, без шеи и плеч, и дополняет образ усилением тона в местах акцентов — на губах и глазах. Пространство листа задействовано так, что пустота бумаги оказывается важным элементом композиции, снимает значение натурального подражания, раскрывая ритмичность взаимодействия тона и пустоты — основной дихотомии китайской эстетики. Интересно отметить, что в автопортреты включена цитата японского поэта: таким образом, в своей индивидуальной манере, Клим Ли интегрирует каллиграфию в рисунок. Подобный подход также воплощен художником в портрете Солженицына (2013). Названные работы включают ценность одновременно идеи и точности линий, что роднит их с китайским художественным мировоззрением, так как «в китайской



Ил. 6. Калюта Ю.В. Китайская мелодия.

эстетике живописный стиль характеризуют два параметра: философский и собственно каллиграфический, то есть лицо художника выражают дух и линия» [Завадская 1975, с. 208]. Отметим, что обращение Клима Ли к принципам и приемам гоуа является примером очень изысканного синтеза двух подходов, которые отнюдь не ограничиваются имитацией.

Богатый и красочный творческий язык Ю.В. Калюты, представителя современной русской академической живописной школы, профессора Академии художеств имени Ильи Репина, сделали его работы весьма почитаемыми в Китае. В своем творчестве Калюта не только наследует традиции стиля русского художественного реализма, но и осмысляет суть творческого взаимодействия с восточной культурой, что делает стиль его работы неповторимым, многогранным. Его полотна отличаются особой экспрессией, для китайского мировоззрения такое творчество оказывается проводником в размышления о человеческом духе, о силе природного начала. Большинство его работ, особенно портреты, полнокровны, очень смелы по колориту, мастер не боится использовать открытые цвета и контрастные тона, резкие, фактурные мазки. Часто в полотнах мастера встречается интенсивный красный — и как деталь, и как основа композиции. Из общей тенденции слегка выбиваются некоторые портреты, которые Калюта решает почти монохромно, на живописно выполненном белом фоне, с весьма лаконичным введением цвета, в основном излюбленного красного. Таковы автопортреты 2019, 2020 годов, «Красавица из Поднебесной» (2022), «Китайская красавица» (2023), «Поваренок» (2024). В этом подходе нет прямого заимствования приемов построения гоуа, однако общий подход очень



Ил. 7. Моргунов М.В. Зима в Разливе. 2015. Рисовая бумага, китайская тушь. 27 × 27. Собственность автора.

созвучен важному принципу китайского искусства, в котором работе с тушью отведено первое место, а введению цвета — второе. Росчерк подписи Калюты красным маслом в углу названных работ добавляет дополнительную ассоциацию с китайским творчеством.

Восточные культуры интересуют мастера. Он часто портретирует китайцев, вводит восточные мотивы в постановки для студентов его мастерской в Академии художеств. В качестве особенности в подходе к композиционному построению Калюты стоит отметить свободу относительно введения произведений искусства, в том числе китайского, в собственные полотна в качестве еще одного «действующего лица» («Китайская мелодия», 2002; «Портрет Цзэн Цзяньхуа», 2003; «Год Дракона», 2024). Калюта свободно интерпретирует китайские мотивы, но не стремится к повторению, остается в русле академических принципов создания композиции.

Яркое сочетание традиций китайской и русской живописи находим в творчестве современного академического художника М.В. Моргунова. Глубоко почитая изобразительную культуру Китая, художник создает собственный художественный мир на стыке культур. Моргунов несколько раз посещал разные города Китая с выставками, мастер-классами и пленэрами. Видимо, поэтому культура и образы Китая оказались важным элементом творчества художника. Под впечатлением от творчества маститых китайских художников мастер создает такие графические листы тушью, как «Утро» (2015), «Зима» (2015), «Зима в Разливе» (2015), «В Михайловском» (2015), и другие. Можно предположить, что так художник оттачивал свое мастерство владением тушью по рисовой бумаге. Созданные работы небольшого размера — около 27×27 см. Тяготение к квадратной композиции, не типичной для традиционной живописи Китая, однако, находим у Лян Ваньяня. При том, что художник обращается к глубоко русским образам, использует он китайскую традиционную технику и пространственные приемы:



Ил. 8. Лян Ваньянь. Пейзаж. Рисовая бумага, тушь.

пустая плоскость, чистая бумага в этих работах играет столь же активную роль, как и линия и пятно, что сопоставимо с двойственной трактовкой понятия «единого» в даосской традиции как «сущего и не-сущего, заполненного и пустого» [Завадская 1975, с. 36]. Так художник выстраивает особый ритм образа, отбор изображаемого в таком подходе оказывается еще более строгий, а выразительность усиливается. Вместе с этим построение работы «Зима в Разливе», основанное на вводе в композицию через крупный объект на переднем плане, в чем можно усмотреть слияние жанров хуаняо (цветы и птицы), где объекты изображались крупным планом, и шань-шуй (гора-воды), то есть пейзажный жанр.

Художественное мастерство в использовании туши в графических работах демонстрирует способность художника к отбору и обобщению при сохранении узнаваемости предметов, выявлению наиболее важного, наиболее выразительного. Разнообразие воплощается с помощью тонких переходов оттенков, такого рода прием характерен для традиционной китайской живописи. Небольшая деталь — использование красной печати с фамилией художника как подписи — может рассматриваться как постмодернистская игра, выражающая уважение к китайской каллиграфии в целом. Художник, придавая важность техническим аспектам, создает композиционное пространство, следуя академическим правилам живописи, виртуозно внедряет приемы гохуа для создания индивидуальных образов на близкие художнику темы.

Взаимодействие представителей петербургской академической школы с живописной культурой Китая раскрывает новые грани дарования русских художников, вносит разнообразие в художественный язык, усиливает возможности средств выразительности. Художники смело работают с пустым пространством холста или листа, выстраивают композицию на принципах дуализма, вводят элементы каллиграфии, следуют принципу мотивированного

отбора и не стремятся к натуралистичности как таковой. Подход к освоению китайского наследия строится отнюдь не на копировании и подражании, а на переосмыслении и синтезе в русле родной традиции. Передача действительности в китайской традиции не имеет миметической ценности. Задача художника — увидеть, пропустить сквозь призму своего таланта и помочь зрителю увидеть новое в привычном. В этом помогает художникам работа с рисовой бумагой и тушью, обращение к фрагментарности, плавному перетеканию масс в отношении построения пространства композиции, а также к таким приемам, как работа пятном, использование иероглифических элементов. Именно здесь видится фундаментальная точка пересечения, помогающая двум столь разным традициям взаимодействовать, обогащать собственные творческие возможности и черпать вдохновение.

Литература

1. Грачева 2019 — Грачева С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
2. Грачева 2021 — Грачева С.М. Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников // Искусство Евразии. 2021. №4 (23). С. 86–101.
3. Завадская 1975 — Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 438 с.
4. Тарабукин 1993 — Тарабукин Н. Проблема пространства в живописи. Гл. 2: Экцентрическое пространство // Вопросы искусствознания. 1993. №2–3. С. 245–264.
5. Чжан 2019 — Чжан Х. Границы стиля «Се и» в современной масляной живописи Китая (к вопросу о культурных взаимовлияниях Китая и России) // Новое искусствознание. 2019. №2. С. 64–69.

References

1. Gracheva, S.M. (2019), *Sovremennoe peterburgskoe akademicheskoe izobrazitelnoe iskusstvo. Traditsii, sostoyanie i trendy razvitiya* [Contemporary St Petersburg academic fine arts. Traditions, status and development trends], BuksMArt, Moscow, Russia.
2. Gracheva, S.M. (2021), "Tvorcheskie vzaimovliyaniya sovremennykh peterburgskikh i kitaiskikh khudozhnikov" [Creative mutual influences of contemporary St Petersburg and Chinese artists], *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia], no. 4 (23), pp. 86–101.
3. Zavadskaya, E.V. (1975), *Esteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaya* [Aesthetic problems of painting in old China], *Iskusstvo*, Moscow, Russia.
4. Tarabukin, N. (1993), "Problema prostranstva v zhivopisi. Glava 2. Ekstsentricheskoe prostranstvo" [The problem of spaces in paintings. Ch. 2: Eccentric space], *Voprosy iskusstvovznaniya*, no. 2–3, pp. 245–264.
5. Zhang, H. (2019), "Granitsy stilya 'se i' v sovremennoi maslyanoi zhivopisi Kitaya (k voprosu o kulturnykh vzaimovliyaniyakh Kitaya i Rossii)" ["Boundaries of the style 'xie yi' in contemporary oil painting of China (To the question of cultural mutual interactions of China and Russia)"], *Novoe iskusstvovznanie* [New Art Studies], no. 2, pp. 64–69.

Информация об авторе

Ли Мин Си, аспирант кафедры русского искусства, Академия художеств имени И.Е. Репина, Санкт-Петербург, Россия; Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17; 375510241@qq.com

Author Info

Li Mingxi, postgraduate student of the Department of Russian Art, St Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, St Petersburg, Russia; 17 Universitetskaya emb., 199034 St Petersburg, Russia; 375510241@qq.com