

Мао Чжэнжу, соискатель
ученой степени кандидата наук
учреждения образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств».

Научный руководитель – **Е. В. Шедова**,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры эстрадной музыки
учреждения образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

ВОПЛОЩЕНИЕ ГАРМОНИИ ИНЬ-ЯН В КИТАЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX в. НА ПРИМЕРЕ ПЕЙЗАЖА ЧЖАН ДАЦЯНЯ «ХРАМ ЦЗЕИНЬ НА ГОРЕ ЭМЭЙ»

Пейзаж «Храм Цзеинь на горе Эмэй» был написан весной 1948 г. во время пятого и последнего визита Чжан Дацяня (1899–1983) на эту гору. Первые четыре поездки произвели неизгладимое впечатление на художника. Испытанные чувства, увиденное и услышанное, пережитое и передуманное им в этих путешествиях как бы сошло с кончика его кисти и превратилось в великолепный пейзаж.

Анализируя особенности пейзажной живописи Чжан Дацяня в разные периоды, можно отметить, что в картине «Храм Цзеинь на горе Эмэй» присутствуют не только унаследованные от древних китайских мастеров черты и сочетание живописных стилей, в ней также воплотились приемы, обретенные художником в результате исследования настенных фресок пещер Могао в Дуньхуане и изучения западного изобразительного искусства. Врожденный талант и приобретенное трудолюбие со временем сделали Чжан Дацяня непревзойденным мастером в области пейзажной живописи среди современников.

Будущий художник родился в 1899 г. в городском округе Нэйцзян провинции Сычуань. Его настоящее имя – Чжан Чжэнцюань, впоследствии измененное на Чжан Юань. В семье мать и старшие дети умели рисовать, наибольшее влияние на художника оказали мать, второй старший брат и сестра.

Жизненный путь Чжан Дацяня в определенной степени легендарен. В 17 лет он был похищен разбойниками, однако и

в плену для юноши нашелся учитель живописи. Затем учился в Японии, а по возвращении в Китай ушел в монахи. Дацянь – это имя одного из буддийских богов, полученное художником во время пребывания в монастыре.

Пейзажи Чжан Дацяня в разные периоды имеют различные стилевые особенности. Работы художника в ранние годы после возвращения к светской жизни в основном представляли собой подражание «древнему стилю». С 1940 г. по 1943 г. Чжан Дацянь трижды ездил в Дуньхуан разбирать, изучать и перерисовывать древние фрески для наполнения своего мастерства их жизненной силой. С тех пор его манера письма стала более изящной, в его картины в жанре китайской пейзажной живописи «цветы и птицы» был привнесен линейный стиль дуньхуанских фресок. Это содействовало тому, что великолепные пейзажи художника стали более динамичными, приобрели цветовую насыщенность и объединили в себе различные технические приемы. Среди них – прием «накапливания туши» (при котором тушь постепенно накладывают слоями, переходя от светлого оттенка к темному), прием «прерывистой туши» (закрывающийся в нанесении прерывистых мазков тушью разной густоты). Прием «накапливания цвета», воплотившийся на картинах в изображении возвышающихся горных вершин в великолепии золотого и нефритового цветов, заложил основу для появления более позднего авторского приема Чжан Дацяня – приема «разбрызганной туши» (при котором тушевой раствор обильно наносится на нужный участок изображения так, чтобы он растекался, не оставляя следов движения кисти) [1].

В 1940-е гг. стиль живописца претерпел большие изменения, став более строгим и величественным, что было обусловлено его жизненным опытом. Картина «Храм Цзеинь на горе Эмэй» была закончена в период смены стиля живописи художника. Картина дает представление об особенных эстетических пристрастиях Чжан Дацяня. Известный китайский поэт и живописец Ши Тао (1642–1707) говорил, что «есть шесть основных техник, которые может использовать живописец для того, чтобы изобразить горные дороги и тропы: “дорога на переднем плане, а гора на заднем”, “гора на переднем плане, а дорога на заднем”, “зеркальное отображение”, “ложная дорога”, “разрезающая (горы) дорога” и “горный серпантин”. Если горный путь на картине необходимо изобразить разрезающим и

проходящим между вершинами скал, следует выбрать спокойный пейзаж, на полотне можно представить многообразные деревья и протекающие реки, убрать все лишнее и оставить главное; ощущение разделения необходимо создать разными мазками кисти, от густых посередине до еле заметных по бокам» [2, с. 141]. В различных трактатах по теории литературы и искусства данная техника также называется «разделением поперечного сечения».

Вероятно, именно под влиянием воззрений Ши Тао Чжан Дацянь выстраивает композицию на своих полотнах. Художник пишет таким образом, что смотрящий на картину видит лишь фрагмент пейзажа, все остальные элементы либо скрыты, либо полускрыты, что заставляет зрителя «додумывать» детали картины, основываясь на тех элементах горного пейзажа, которые доступны его взору. Увидев вершины, он представляет гору, увидев деревья – представляет лес, увидев угол дома – представляет деревню.

Чжан Дацянь использует передний и задний план картины для передачи ощущения пространства. С возвышающейся вдалеке горы к центру картины спускается узкая извилистая тропинка. Храм Цзеинь на среднем плане окружен и затенен зелеными деревьями, что делает его величественным и тихим. На переднем плане изображены пышные зеленые сосны, окаймляющие извилистую горную дорогу. Общий план картины устремлен вверх, следуя поднимающейся в гору тропе. По обеим сторонам тропы на скалах изображены деревья, а между ними точно расположены дома. Яркость и красочность полотна создает ощущение свежести и чистоты художественного замысла.

Композиция картины «Храм Цзеинь на горе Эмэй» простирается ввысь и вдаль в глубину. Массивные, устремленные вверх горы, энергичность и выразительность стиля – это ян. Плавный подъем и спуск облаков, создающих ощущение воздушной свежести вокруг горных вершин, – это инь. Такая обработка изображения позволяет не только заполнить пространство всей картины, но и выделить ее слои, а также подчеркнуть величественную атмосферу горы Эмэй.

Крупный план картины изображен очень детально; близлежащие сосны, деревья в горах, трава и мох на скалах – это ян. Посреди густых деревьев можно увидеть строение с высту-

пающими отвесами крыши, а на горной дороге просто одетых монахов. Проследив подъем по горной дороге, зритель видит крутой горный пик, а на вершине горы между деревьями – храм Цзеинь. Капли водопада разбрызгиваются, превращаясь в туман, покрывающий долину (это инь). «Переплетение» дальнего и ближнего планов придает полотну ощущение перспективы. Пространство картины – очень глубокое, наполнено почти физически ощущаемым ритмом.

В цветовом плане «Храм Цзеинь на горе Эмэй» главным образом представляет собой сине-зеленый пейзаж. Яркий и насыщенный колорит работы с оттенками цветов лазурита, малахита и киновари – это ян. Легкая облачная дымка и водяной пар прозрачны, неосязаемы и еле видимы – это инь.

В картине использованы традиционные для пейзажной живописи техники. Это «штриховка растрепанными листьями конопли» (прием изображения жил горных пород, склонов и слегка волнообразных равнин), штриховка «насечки топором» (техника в китайской живописи, при которой штриховку наносят наклонным кончиком кисти, следы напоминают зарубки), а фигура возвращающегося в мир отшельника изображена при помощи «зарубок небольшого топора» (тонкая штриховка косо поставленной кистью). При этом сама манера письма отличается особенной выразительностью. Сочетая в пейзаже «изящность» и «мужественность», используя контраст между «мягким» и «жестким» для отражения конфликта, Чжан Дацянь гармонично интегрирует в картину сущность каждого стиля живописи. При этом он привносит в свое творение собственный жизненный опыт, выбирает в качестве объекта изображения природный ландшафт, ощущает перспективу пространства, фактуру гор, скал и деревьев, гармонию и единство природной среды. Именно благодаря столкновению, перетеканию, взаимопроникновению контрастов инь-ян в пределах художественных образов картина отличается духовной силой, идейно-тематическим единством.

Чжан Дацянь воплотил в пейзаже «Храм Цзеинь на горе Эмэй» опыт и эстетические переживания, полученные от путешествий на гору Эмэй, представляя реальный пейзаж в качестве главной темы картины. Эта работа является вершиной «традиционного» пейзажного творчества живописца, а также его лучшим произведением в жанре «шань-шуй» с изображе-

нием гор и воды, олицетворяющих гармонию мужского и женского начал инь-ян.

1. *Богаделина, М. Е.* Особенности пейзажного жанра в китайской живописи тушью XX–XXI вв. [Электронный ресурс] / М. Е. Богаделина // Манускрипт. – 2018. – № 8 (94). – С. 97–101. – Режим доступа: www.gramota.net/materials/9/2018/8/21.html. – Дата доступа: 10.03.2023.

2. *Шао Дунбо.* О гармонии инь и ян в китайской живописи и каллиграфии / Шао Дунбо // Мир искусства. – 2009. – № 2. – С. 139–148. – На кит. яз.: 邵冬波, 《谈中国书画中的“阴阳和合”》, 艺术界, 2009年第2期139–139.

Мао Юньпэн, соискатель
ученой степени кандидата наук
учреждения образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств».
Научный руководитель – **А. И. Смолик**,
доктор культурологии, профессор,
заведующий кафедрой культурологии
учреждения образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

СОЧЕТАНИЕ АТТРИБУТОВ МОДЫ ЗАПАДА И ВОСТОКА В ТРАДИЦИОННОМ КОСТЮМЕ БЕЛОРУССКОЙ ЭЛИТЫ

Белорусское общество в XVIII–XIX вв. представляло собой комплекс, состоящий из простого и элитарного сословий. В простое сословие входили крестьяне, ремесленники, купцы, значительная часть горожан. К элите относились правящий класс феодалов, высшее духовенство, как православное, так и католическое. Для каждой социальной группы существовала своя одежда, которая отражала дух эпохи, господствующий стиль и моду, возраст, национальную и профессиональную принадлежность и пр. Так, костюм ремесленников, крестьян, торговцев и прислуги принципиально отличался от одежды элиты. Костюм высшего сословия в большей степени имел общеевропейские черты. В обозначенный период существовал закон, запрещающий носить одежду других сословий, так как