

Чердакова Ольга Игоревна

ЖИВОПИСЬ ПАЛЬЦЕМ КАК ОТРАЖЕНИЕ СИНТЕЗА КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИИ С ЯПОНСКОЙ ЖИВОПИСЬЮ В ТВОРЧЕСТВЕ ИКЭ НО ТАЙГА (1723-1776)

Статья посвящена особенностям техники живописи пальцем, построенной на последовательной и системной замене волосяной кисти пальцем художника, которая зарождается в Китае в XVII веке и затем получает распространение в японской живописи в XVIII веке. В данной статье впервые поставлена проблема формирования техники живописи пальцем в японском искусстве. В творчестве японского художника Икэ но Тайга раскрываются становление, формирование и развитие этой техники на примере свитков периода 1745-1748 гг.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/2-1/55.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 2 (40): в 2-х ч. Ч. I. С. 197-200. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 75.021(46+47)

Искусствоведение

Статья посвящена особенностям техники живописи пальцем, построенной на последовательной и системной замене волосяной кисти пальцем художника, которая зарождается в Китае в XVII веке и затем получает распространение в японской живописи в XVIII веке. В данной статье впервые поставлена проблема формирования техники живописи пальцем в японском искусстве. В творчестве японского художника Икэ но Тайга раскрываются становление, формирование и развитие этой техники на примере свитков периода 1745-1748 гг.

Ключевые слова и фразы: живопись пальцем; китайская живопись; японская живопись; Икэ но Тайга; «бундзинга».

Чердакова Ольга Игоревна

*Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина
kipriniada@mail.ru*

**ЖИВОПИСЬ ПАЛЬЦЕМ КАК ОТРАЖЕНИЕ СИНТЕЗА КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИИ
С ЯПОНСКОЙ ЖИВОПИСЬЮ В ТВОРЧЕСТВЕ ИКЭ НО ТАЙГА (1723-1776)[©]**

Значение китайской и японской живописи общепризнано в мировом искусстве. Однако такой вид живописи, как живопись пальцем все еще остается малоизученной областью в истории зарубежного и особенно отечественного искусствознания.

Задача данной статьи – продемонстрировать уникальность живописи пальцем в китайской традиции, по-новому воспринятой и переработанной в Японии в творчестве Икэ но Тайга (1723-1776), раскрыть её художественно-эстетические особенности, позволяющие рассматривать этот вид живописи как сложное художественное явление, занимающее важное место в дальневосточной живописи.

В Китае сформировалось традиционное направление чжитоухуа (чжихуа) – живопись пальцем, построенная на последовательной и системной замене волосяной кисти пальцем художника. Первое упоминание об этой технике живописи встречается в теоретическом трактате Чжан Яньюаня в VII-VIII вв. Однако только в конце XVII – начале XVIII в. этот стиль окончательно утверждается и получает распространение, и связывается с творчеством Гао Ципэя (1672-1734) [3, с. 238]. Основная причина популяризации этого стиля в XVII столетии в Китае заключалась в том, что его применял император Шуньчжи (1638-1661), это было обусловлено его интересом к традициям дзэн буддизма. Монахи дзэн-буддистских храмов в Японии применяли технику «живопись пальцем» как способ «выражения божественной идеи». Именно такая спонтанная, ничем не ограниченная техника выражала наиболее ярко чувства и эмоции и могла быть передана непосредственно пальцами или рукой прямо на картине, без применения кисти.

В трактате Гао Бина «Слово о живописи пальцем» можно проследить основные моменты, ее главные специфические черты, определяющие смысл ее существования и развития. Гао Бин пишет, что метод письма пальцем возник у Гао Ципэя (1660-1734) из сновидения, в итоге первого же опыта работы в этой технике «удалось схватить, передать сущность, душу», и добавляет: «Вот почему потом у него появилась печать, которую он порою ставил на своих работах: –Живопись, возникшая во сне, а сон – из сердца?» [Там же, с. 241, 242]. В ранних работах Гао Ципэя преобладали «ловкость, искусность, натура», в более зрелом периоде творчества – «отклик души, внутренняя энергия, сила, что ни вещь, – то неповторимо, удивительно»; в живописи последнего периода «на первый план вышли правила, нормы». Для его поздних произведений характерны «основательность, углубленность, величественность и спокойствие» [Там же, с. 242]. Для становления живописи пальцем также важны имена Фу Шаня (1606-1648) и У Вэя (1635-1696).

Эта техника живописи предполагала строгое следование общим для традиционной живописи канонам письма. Технически предполагалась последовательная и системная работа подушечкой пальца, ногтем и краем ладони, где основную нагрузку несет указательный палец, где также активно участвуют большой палец и мизинец. Контурные линии, точки пишутся ногтем, плоскости – подушечкой. Нюансы и мелкие детали исполняются обычно ногтем мизинца, широкие мазки – подушечкой большого пальца, и в этом случае также возможно применение одновременно двух-трех или даже четырех пальцев. Некоторые приемы, такие, как «тушевой расплеск», требуют работы одновременно безымянного, среднего и большого пальцев. Иногда используются край ладони и тыльная сторона пальца. Работа пальцем сочетается с работой кистью. Традиционные каллиграфические надписи на картине могут исполняться не только ногтем мизинца, но и кистью [Там же, с. 239, 240].

«В живописи пальцем –легко писать обобщенно, трудно передавать сложное, легко выражать идею-суть, трудно-тщательно, детально; легко впасть в хаотическую мазню... Как и при работе кистью, особое внимание надо уделять тому, чтобы в грубом (здесь – более легко достижимом) таилось тонкое». «В живописи кистью легко достичь „звучания кисти—и трудно [движения] „идеи—В живописи пальцем, напротив, – легко выразить идею, а дать должное „звучание пальца— трудно. Поэтому тут надо стремиться к тому, чтобы достичь грани между выраженностью идеи и невыраженностью пальца», – писал Пань Тяньшоу [Там же, с. 243].

Художник должен был хорошо владеть мастерством живописи кистью, чтобы потом применить эти навыки, знания и умения в живописи пальцем.

Все эти идеи, технические приемы попали в Японию через порт Нагасаки. Сёгунаг Токугава, чтобы поддерживать в обществе лояльность к своему правлению, открыл конфуцианские центры, и поэтому возродился интерес к китайской культуре. Надо отметить, что возобновление контактов между двумя странами привело к быстрому усвоению Японией китайской культуры.

В XVII-XVIII вв. изучение китайской литературы, живописи и философии считалось престижным. На этой почве формируется новое течение живописи – «бундзинга» («нанга»), получившее распространение среди интеллектуальных кругов Киото, обратившихся к культуре Китая. В основе эстетических и во многом художественных принципов мастеров «бундзинга» – идеалы «вэньжэньхуа», или эрудитов. Это стилистическое направление в живописи, нередко называемое «школой художников-литераторов» (по одному из принятых словарных значений *вэньжэнь* — «литератор, писатель»). Основные эстетические принципы «вэньжэньхуа» складывались под воздействием не только конфуцианства, но и даосизма [1, с. 57]. Живопись «литераторов», или «вэньжэньхуа» включала в себя пейзажную живопись образованной ученой элиты, мастеров каллиграфии, поэзии и живописи, которые отрицали любое чисто виртуозное демонстрирование приемов письма, характерное для академических художников.

Техника живописи пальцем получает развитие в направлении китайских художников «вэньжэньхуа». В основе эстетических и во многом художественных принципов мастеров «бундзинга» – идеалы «вэньжэньхуа». Японские мастера первого поколения – Гион Нанкай, Сакаки Хякусэн, Янагисава Киэн – расширили диапазон традиционного круга художественных тем и приемов, синтезируя элементы китайской, европейской и традиционной живописи. Следующее поколение художников «бундзинга» – Тайга, Бусон, Мокубэй, Гёкудо, Кадзан – органично соединили и обогатили новое искусство традициями школ японской живописи, которое развивалась как искусство независимых, самобытных художников-мыслителей, произведений глубокого интеллектуального накала, сложных поэтических образов, высоких этических идеалов, тонкого и чуткого эмоционально-этического переживания [2, с. 44].

В творчестве одного из самых интересных представителей «бундзинга» Икэ но Тайга (1723-1776) живопись пальцем получила яркое и выразительное воплощение. Большинство его работ указывают на влияние классической китайской культуры и революционное внедрение новой техники в традиционную японскую живопись. Своим современникам Тайга продемонстрировал идеалы каллиграфа, поэта и художника.

В период между 1745 и 1748 годами Тайга экспериментировал в технике живописи пальцем, ориентируясь сначала на китайские образцы, изображая орхидеи и бамбук: «Орхидеи и каллиграфия» (коллекция Сансё) и «Орхидеи и камни» (Художественный музей Тайги, префектура Киото). Несколько динамичных линий демонстрируют нам цветение орхидей; цветы словно «порхают» на стебле, и зритель лишь догадывается об очертаниях соцветий, которые словно «сели на ветку» и готовы «вспорхнуть». Коричнево-серые оттенки туши создают особенную легкость композиции. Орхидеи – это целый мир Тайги, полный внутренней энергии, душевного волнения и поэтических ассоциаций, которые пленяют своей лаконичностью и простотой и одновременно тонкостью и глубиной воплощения сюжета.

Постепенно Тайга расширяет круг тем и сюжетов. Свиток 1745 года «Пейзаж» (Художественный музей Яманэ, Токио) исполнен в китайском стиле техникой живописи пальцем. Заснеженные ивовые деревья и холмы, люди на островке, ожидающие прибытия лодки в зимний день, – эти мотивы придают композиции изысканность, утонченность. В расположении островков суши он применяет S-образный зигзаг, уводя взгляд зрителя в глубину свитка, к холмам, окутанным пеленой тумана, что придает композиции изысканность и утонченность. Колористическое сочетание оттенков бледно-голубого и бледно-красного и светло-желтого придают пейзажу особенную свежесть. Изгибы веток ивы и открытое пространство между ними в целом создают созерцательную, спокойную атмосферу пейзажа. Сюжет точно соответствует стихам, начертанным сверху слева [4, р. 380]. Поэтическая надпись (краткое посвящение) написана Кайсэки Сюаном, монахом монастыря Мампуку-дзи (храм Обаку в Удзи, недалеко от Киото). Эти стихи, вероятно, были собственного сочинения Сюана. Он также поставил свою печать в нижней правой части свитка, подтверждая тем самым свою высокую оценку пейзажа.

По мере совершенствования техники «живописи пальцами» пейзажи Тайги становятся все больше детализированными. «Пейзаж в технике живописи пальцем» (Метрополитен, Нью-Йорк) – один из самых замечательных примеров сочетания японской и китайских традиций. Крошечная фигура в лодке и крыши домов написаны с помощью кончика ногтя, деревья возле домов и широкие очертания островов исполнены кончиками пальцев и тыльной стороной руки. Он сочетает это с каплями туши или просто воды, нанесенной на поверхность, пока она еще не высохла, что придает свитку ощущение влажности в атмосфере. Этот «эффект затушевывания» известен как «тарасикоми». Здесь Тайга преднамеренно избегает «эффекта кисти», особенно в воспроизведении горного массива вдалеке.

В свитке «Путь через долину ивовых деревьев» (1746) Тайга демонстрирует мастерство в построении линейной композиции и колорита с помощью живописи пальцем. Эту работу можно сравнить со свитком 1745 года «Пейзаж». Общий панорамный вид, очертания скал написаны тонкими линиями посредством кончика ногтя, ивовые деревья соединяются линией с точками, сделанными кончиком пальца и широкими ударами разбавленной туши (почти водой) с помощью двух или трех пальцев одновременно. Изучая технические приемы живописи кистью, Тайга мастерски переводит их в живопись пальцем.

Свиток «Рыбная ловля в глубоком горном ущелье» не датирован, это одна из ранних работ Тайги в технике живописи пальцем. Этот свиток и «Путь через долину ивовых деревьев» заслуживают сравнения с китайской живописью пальцем. Тайга использовал тушь в различных градациях – в оттенках голубого и красного.

Посредством острого кончика ногтя он изображает камыши, растительность на камнях, а также лодку и удочку. С помощью мягких эффектов размывов туши и воды художник создает горные массивы, с потоками сбегающей воды, что придает особую таинственность и очарование пейзажу.

Тема отшельника была одной из самых любимых у китайских художников, которую восприняли японцы. Рыбная ловля традиционно воспринималась китайскими эрудитами как одно из «Четырех Занятий» (в числе которых – вспашка, сбор урожая и чтение).

Кажется, рыбак задумался о чем-то далеком, и ему не интересна, как ни странно, пойманная рыба. Он олицетворяет равнодушного ученого, который уединился от мира политики и славы для созерцания и само-совершенствования, а также этот образ отражает даосские идеалы гармонии человека и природы. Этот мотив будет популярен среди японских художников «бундзинга».

Свиток «Портрет Люй Дунбиня» (1747) имеет подпись – «живопись пальцем (художника) Икэ Цутому из Киото», демонстрирует новые эксперименты художника в живописи пальцем. Тайга «убирает» фон и концентрируется на фигуре даосского патриарха Люй Дунбиня – персонажа, причисленного к даосскому пантеону и почитаемого как одного из Восьми Бессмертных. Его изображения встречались в книгах с китайскими гравюрами, привезенными в Японию. Тайга изображает патриарха с мечом, в плаще и с тыквой-горлянкой. С помощью кончика ногтя он пишет длинные, тонкие линии одежды, а посредством слабого нажима ногтя очерчивает неровные линии вдоль рукава патриарха. Кончиком пальца ретушируя складки, он добавляет немного голубого и желтого в некоторые детали одежды – складки пояса, внутреннюю сторону рукава и кайму обуви; тыква и лицо патриарха имеют легкий красновато-розовый оттенок, что придает объем фигуре.

Тайга получает два заказа на крупномасштабные проекты. Один – от храма Хэндзо Ко-ин в Вакаяма, и другой – от храма Мампуку-дзи в Удзи [Ibidem, p. 22]. Среди других работ Тайги, созданных для храма Хэндзо Ко-ин, следует отметить произведение «Благородное Собрание в горном павильоне» (Хэндзо Ко-ин, Вакаяма), которое считается Национальным достоянием. Заказ для Мампуку-дзи был тоже масштабным и представлял собой панели для стен и складные ширмы. Почетное место в этой группе занимает произведение в технике «живопись пальцем» «Пятьсот архатов» (Мампуку-дзи, Киото). При общем обозрении складных ширм эти восемь образов составляют величайший образец его живописи [Ibidem, p. 90].

«Пятьсот архатов» находится в монастыре Мампуку-дзи [Ibidem, p. 382]. Архат – в переводе с санскрита означает «достойный», в буддизме – человек, достигший полного освобождения от клеш (помрачение сознания, негативные эмоции) и вышедший из «колеса перерождений», но не обладающий всеведением Будды. Первоначально было 16 архатов, но число их выросло, согласно тексту Сутры Лотоса, в котором указано 500 тех, кто пришел послушать последнюю проповедь Будды. Архаты почитали добродетель и отшельнический, аскетический образ жизни согласно учению Будды. Художественные образы основывались на рассказах, описывающих их чудесные возможности и силы, ставшие популярными в XII веке в Китае. В Японии, как и в Китае, архаты были почитаемы адептами чань, дзэн-буддизма и такими фигурами как Боддхидрахмой, патриархом, основателем дзэн-буддизма. Первый настоятель монастыря Мампуку-дзи, Ингэн (1592-1673), вероятно, привез из Китая свиток «Пятьсот архатов» кисти Ван Чжэн Пена XIV века в изящном контурном стиле тушью без применения цвета [Ibidem, p. 382, 383]. Произведение Тайги отличается от этого образца своими индивидуализированными портретами и особым построением композиции. Фигуры исполнены почти в натуральную величину и имеют свой четко продуманный порядок, строй, местоположение, необходимую расстановку.

«Три смеющихся» является парной к ширмам «Пятьсот архатов» с изображением 108-ми архатов в технике живописи пальцами.

В дзэн-буддийском храме Тэнрин-дзи сохранились некоторые работы Тайги в технике живопись пальцами: «Бог Долголетия», а также «Флейтист на лодке» (Тэнрин-дзи, Мацуэ). Другой свиток, «Монах Бейду» (Музей Танабэ, Мацуэ) посвящен последователю Хакуина Исину Кэйрю (1717-1769), который стал настоятелем храма Эйтоку-дзи в Мацуэ [Ibidem, p. 22].

Не менее интересны свитки Тайги «Су Ши, гуляющий на снегу», «Пять мудрецов», «Китайские музыканты», где мастерски сочетаются живопись пальцем и «тарасикомии» («влажные капли»), секрет которой заключается в том, что поверх еще одного непросохшего слоя накладывается следующий, который сразу же растекается, смешивается с первым, образуя особое сочетание цвета и ощущение влажности и прозрачности. Это был первый эксперимент Тайги, который впоследствии был воспринят (заимствован) художниками «бундзинга».

Творчество Икэ но Тайга – это отражение синтеза китайской традиции с японской живописью. Как представитель школы «бундзинга» Тайга сначала ориентируется на китайские сюжеты и образцы живописи «вэньжэньхуа», затем сочетает их с японскими, создавая уникальные произведения в технике живописи пальцем. Эффект световоздушной перспективы достигается с помощью изображения так называемого «пустого» пространства, оттененного размывами туши, нанесенной на влажную поверхность свитка или бумаги. В некоторых его работах живопись сближается с каллиграфией, где поэзия плавно переходит в сюжет, наиболее органично взаимодействуя друг с другом. Зачастую цвет играет ведущую роль в передаче не только объема, но и основного контура предметов.

Гениальность Тайги заключалась в уникальной способности отразить идеальную суть или сущность, которая наиболее выразительно раскрывает воображение, гармонию природы и человека, а также мастерство сочетания различных техник с разнообразными стилями, он создает свой собственный индивидуальный стиль.

Норо Гэндзо (1693-1761) – представитель «рангакуся», современник Икэ но Тайга записал в своем дневнике впечатления от его «живописи пальцем»: «Он не использует кисть, но картины, созданные его пальцами, – успешный путь к передаче духа» [Ibidem, p. 32].

Список литературы

1. Пострелова Т. А. Академия живописи в Китае в X-XIII вв. М., 1976. 237 с.
2. Соколов-Ремизов С. Н. Гармония мироздания. Японский художник Томиока Тэссай. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 247 с.
3. Соколов-Ремизов С. Н. Чжихуа – живопись пальцем – как отражение ряда специфических черт китайского менталитета // Искусство Востока. Художественная форма и традиция: сб. статей. СПб., 2004. С. 237-271.
4. Fischer F. Kyoko Kinoshita. Ike Taiga and Tokuyama Gyokuran. Japanese Masters of the Brush. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2007. 504 p.
5. Rathbun W. J. Treasures of Japanese Art. A Thousand Cranes. Seattle: Seattle Art Museum, 1987. 239 p.
6. Sullivan M. The Meeting of Eastern and Western Art. London: University of California Press, 1989. 306 p.
7. Takeuchi M. Taiga's True Views. The Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan. California: Stanford University Press, 1992. 211 p.

**PAINTING WITH FINGER AS REFLECTION OF CHINESE TRADITION SYNTHESIS
WITH JAPANESE PAINTING IN IKE NO TAIGA'S CREATIVE WORK (1723-1776)**

Cherdakova Ol'ga Igorevna

*St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin
kipriniada@mail.ru*

The article is devoted to the peculiarities of painting with finger technique created on the basis of consecutive and systemic hair brush replacement with the artist's finger that arose in China in the XVIIth century and then became widespread in the Japanese painting of the XVIIIth century. In this article the problem of painting with finger technique formation in the Japanese art is stated for the first time. In the Japanese artist Ike no Taiga's creative work the establishment, formation and development of this technique are revealed by the example of the scrolls of 1745-1748 period.

Key words and phrases: painting with finger; Chinese painting; Japanese painting; Ike no Taiga; «Bunjinga».

УДК 130.3

Философские науки

В статье утверждается необходимость формирования новой экономической парадигмы развития России. Анализируются представления о собственности, труде, богатстве, других экономических категориях, сложившихся в русской культуре. Указывается на подчиненность в национальном самосознании экономики цели духовного совершенствования и справедливости. Делается попытка сформировать современные мировоззренческие принципы развития экономики.

Ключевые слова и фразы: экономика; русское самосознание; православие; труд; соборность; справедливость; государство.

Чикаева Татьяна Александровна, к. филос. н., доцент
*Институт экономики и антикризисного управления
itoi@rambler.ru*

РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ ХОЗЯЙСТВА®

Современное состояние национального экономического развития демонстрирует неспособность имеющейся идеологии экономического развития разрешить проблемы, стоящие перед российской экономикой. Во многом причиной этого являются длительные некритические попытки переноса западных традиций и новаций на отечественную почву, отказ от опоры на лучшие качества русского национального менталитета. Реформаторы не учли того, что национальная экономика есть сфера общественного, она не может быть абстрактной, не зависящей от национального самосознания.

Основу формирования парадигмы экономического развития России составляют понимание национального менталитета, определяющего приоритеты экономического поведения личности, ее стремление к участию в создании, распределении и потреблении национального продукта, выбор той или иной линии поведения, степень удовлетворения полученным результатом.

Сегодня необходимо прислушаться к словам известного русского предпринимателя В. А. Кокорева, призывавшего прекратить поиски экономических основ за пределами России и засорять насильственными пересадками их родную почву: «...познать в своих людях свою силу, без искреннего родства с которой никогда не будет согласования экономических мероприятий с потребностями народной жизни» [4, с. 27].

Основополагающим тезисом русской экономической школы или домостроя является примат духовного начала в экономике, нравственного интереса человека [8, с. 170]. Истинное благополучие, согласно русской парадигме, заключается не в материальных благах, а в спокойствии души и совести [3, с. 14]. При этом в русском самосознании формируется установка не на противопоставление, а на целостность духовной и материальной хозяйственной жизни, когда последняя должна быть поддержкой первой, но ни в коем случае – самоцелью [9, с. 109].