

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-8.21>

Богаделина Мария Евгеньевна

ОСОБЕННОСТИ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРА В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ТУШЬЮ XX-XXI ВВ.

В статье рассматриваются особенности современного китайского пейзажа, выполненного тушью. Актуальность темы обусловлена тем, что коренные изменения, произошедшие с живописью "го-хуа" в XX-XXI вв., остаются малоизученными в российском искусствоведении. Цель статьи - продемонстрировать развитие жанра "шань-шуй" и указать ключевые подходы к его анализу среди зарубежных исследователей. В ходе написания статьи было установлено, как знакомство с техникой масляной живописи отразилось на произведениях "го-хуа". Изучены основные методы актуализации традиционных художественно-выразительных средств, а также новаторские приёмы изобразительного языка жанра "шань-шуй".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/8/21.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 8(94) С. 97-101. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/8/

© 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: hist@gramota.net

11. Русское градостроительное искусство. Градостроительство Московского государства XVI-XVII веков / под общ. ред. Н. Ф. Гуляницкого. М.: Стройиздат, 1994. 316 с.
12. Русское градостроительное искусство. Древнерусское градостроительство X-XV веков / под общ. ред. Н. Ф. Гуляницкого. М.: Стройиздат, 1993. 391 с.
13. Халпахчян О. Х. Архитектура Нахичевани-на-Дону. Ереван: Айастан, 1988. 168 с.

GENERAL PLAN OF NAKHICHEVAN-ON-DON AND RUSSIAN URBAN PLANNING PRACTICE OF THE LAST QUARTER OF THE XVIII CENTURY

Баева Ол'га Владимировна, Ph. D. in History
*Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Branch
of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing
and Communal Services of the Russian Federation, Moscow
olabaeva@mail.ru*

The article deals with the authorship and mechanism of creating the first urban plan (1781) of Nakhichevan-on-Don. The researchers put forward some assumptions about the possible author: the hypothesis of the academician O. Kh. Khalpakhchyan that the project was developed by the famous architect I. E. Starov is the most recognized. Having examined available sources and publications, having carried out the comparative analysis of urban general plans and having studied the practice of their creation in the Russian Empire of the modern history, the author of this article shows that this hypothesis does not find yet actual confirmation and offers her understanding of the problem.

Key words and phrases: Nakhichevan-on-Don; architect I. E. Starov; military engineer A. I. Rigelman; general plan; urban planning of modern history.

УДК 7; 75.03

Дата поступления рукописи: 01.07.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-8.21>

В статье рассматриваются особенности современного китайского пейзажа, выполненного тушью. Актуальность темы обусловлена тем, что коренные изменения, произошедшие с живописью «го-хуа» в XX-XXI вв., остаются малоизученными в российском искусствоведении. Цель статьи – продемонстрировать развитие жанра «шань-шуй» и указать ключевые подходы к его анализу среди зарубежных исследователей. В ходе написания статьи было установлено, как знакомство с техникой масляной живописи отразилось на произведениях «го-хуа». Изучены основные методы актуализации традиционных художественно-выразительных средств, а также новаторские приёмы изобразительного языка жанра «шань-шуй».

Ключевые слова и фразы: современное китайское изобразительное искусство; го-хуа; живопись тушью в современном Китае; влияние Запада на искусство Китая; традиции и новаторство в современной китайской живописи.

Богаделина Мария Евгеньевна

*Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов
maryqiuri@gmail.com*

ОСОБЕННОСТИ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРА В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ТУШЬЮ XX-XXI ВВ.

После падения цинской династии в начале XX в. масляная живопись вошла в программу обучения художников, бросив вызов до тех пор непререкаемому авторитету живописи тушью. Открыв перспективы освоения западной техники письма, многие китайские художники поддержали теорию, согласно которой «го-хуа» достигла своего предела. Живопись тушью впервые столкнулась со столь стремительным упадком и отчуждением от развивающегося общества, нацеленного на скорейшую модернизацию.

При обсуждении этого феномена необходимо соотносить его с политическим и социальным контекстом, а также со всей культурной средой, ставшей почвой для его формирования. Только после успешного завершения Северного похода в конце 1920 г. закончился хаос, спровоцированный военными действиями между лидерами враждующих политических группировок. Впервые с 1911 г. в стране появилась централизованная власть, обладавшая реальными полномочиями, что позволило Китаю вступить в относительно спокойную и стабильную пору развития. Страна получила возможность стать государством прогрессивного типа, а интеллигенция – поднять национальную культуру. Постепенно выстраивалась единая система образования, учреждалось государственное спонсирование выставок и музеев, а также производилась переоценка наследия прошлого. Благодаря этому утвердилась необходимость преобразований живописной техники тушью, способных актуализировать её в глазах современников. И хотя с начала XX в. западное изобразительное искусство занимало более сильную позицию, прочно соотносясь с духом нового времени, предпринятые действия позволили «го-хуа» выжить в непростых условиях.

В 1930-е гг. пейзажная живопись, чей упадок в поздние годы правления династии Цин связывался с популяризацией изображений городских видов, вновь стала ведущим жанром изобразительного искусства. Пейзаж не только ассоциировался с новой живописью тушью, но и рассматривался как манифест, провозглашавший возрождение традиционной культуры.

Цель статьи – изучить преобразования, коснувшиеся живописи тушью в XX-XXI вв., на примере произведений ведущего жанра китайского изобразительного искусства – «шань-шуй» («горы и реки»). К основным задачам относятся:

1. Проследить ключевые этапы развития жанра «шань-шуй» в XX-XXI вв.
2. Проанализировать искусствоведческие концепции, связанные с изучением современного китайского пейзажа.
3. Изучить средства художественной выразительности, присущие жанру.
4. Выявить связь с классической живописной традицией «го-хуа» и отметить коснувшиеся её изменения.

Актуальность темы соотносится с нехваткой русскоязычных исследований, посвящённых данному вопросу. Новизна заключается в том, что при наличии многочисленных трудов, посвящённых «го-хуа», в них редко рассматриваются произведения, созданные после XX в. И если зарубежная критика заинтересована в обозрении эволюции живописи тушью и пейзажа в частности, то в русском искусствоведении отсутствует полноценный анализ значимых изменений, произошедших с жанром «шань-шуй».

Хорошо известно, что жанр «шань-шуй» имеет длинную историю. В прошлом китайские художники обращались к нему, чтобы выразить себя: помимо сложного философского и символического толкования изображение природы отображало глубоко личные переживания автора. Кроме того, интерпретации картин могли меняться в зависимости от знаний и внимания зрителя к деталям.

В начале XX в. следом за упразднением императорской экзаменационной системы было ликвидировано конфуцианское классовое деление. Слава китайской пейзажной живописи, более тысячелетия признававшейся профессиональными художниками первейшим жанром изобразительного искусства, померкла. Если перефразировать характеристику живописи Цинского двора от Четырёх Ванов, «шань-шуй» стал воплощением консервативного символизма [9, р. 36]. Единодушное почитание «го-хуа» сменилось интересом китайских художников к западной масляной технике.

Однако такое положение вещей устраивало далеко не всех. В 1935 г. Шанхайское общество китайской живописи издало два специальных выпуска журнала «Ежемесячник китайской живописи», посвящённых пейзажу в китайской и европейской традиции. В статьях, написанных известными исследователями и художниками, рассматривались истоки, история и эволюция китайского пейзажа. Некоторые авторы попытались установить сходства и различия между жанром «шань-шуй» и западной ландшафтной живописью. В центре обсуждений оказались стилистические приёмы, особенности формообразования и техники. Используя знания о художественно-выразительном языке европейской живописи, участники печатной дискуссии указывали на его «недостатки», тем самым свидетельствуя в пользу достоинств живописи тушью.

Хотя в ходе дискуссии единое мнение так и не было достигнуто, её значение не стоит недооценивать. Пейзаж не только обрёл утраченный статус главенствующего жанра традиционной живописи, но также смог вернуть «го-хуа» былую популярность. Таким образом, пейзаж стал символом возрождения китайской культуры.

По мнению У. Д. Т. Митчелла, в XX в. произошло два ключевых изменения, коснувшихся изучения западноевропейской пейзажной живописи [2, р. 1]. Первое связано с именем Э. Гомбриха [1], который предпринял попытку рассмотреть историю пейзажа как прогрессивное движение, отразившее формальную и стилистическую эволюцию изобразительного искусства. Второе соотносится с постмодернизмом, тяготевшим к снижению значимости живописи и её наглядного визуального языка в пользу семиотического и герменевтического подходов, в рамках которых пейзаж понимался как аллегория к философским или идеологическим концепциям [5, р. 48].

При изучении китайского пейзажа многие его элементы, такие как горы, скалы, деревья, вода, облака, туман, а также животные и люди, могут восприниматься как символы политической и религиозной обстановки или психологического состояния художника. Кроме того, композиция, формалистические решения и структура картины могут быть сопоставлены с жанрами в европейской живописи: пастораль, экзотические виды, возвышенный или образный пейзаж [2, р. 1].

В статье 1998 г. М. Пауэрс изучал возросший интерес к пейзажной живописи в X в., предлагая рассматривать данный жанр с точки зрения социального развития [3, р. 1-22]. При анализе произведений эпохи Сун Пауэрс отмечал то, что картины природы в данный период вытеснили фигуративную живопись, широко распространённую при династии Тан. Этот сдвиг засвидетельствовал важнейшие общественные изменения – рост политического влияния чиновников, сдавших императорский экзамен, в сравнении с потомственной аристократией. Другими словами, смена ведущего жанра живописи подтверждала переориентацию искусства и внушала правильность миропонимания, присущего новой элите [Ibidem, р. IX-XV].

В последнее время историки искусства, изучающие китайский пейзаж, пытаются объяснить его не с точки зрения пассивного отражения исторического контекста, но как жанр изобразительного искусства, участвовавший в становлении облика эпохи. Следует согласиться с Митчеллом в отношении того, что сегодня работы жанра «шань-шуй» воспринимаются не как предметы для созерцания или тексты для прочтения, но как развивающаяся система, формирующая социальную и субъективную самоидентификации. Исследователя

должно волновать не то, чем является пейзаж или что он значит, но как он повлиял на своё время и в чём состояла его задача перед культурой [2, р. 1-4].

Пейзаж как проводник времени имеет две основные особенности, напоминающие идеологическую установку. Он утверждает культурные и социальные институты, провозглашая новые ценности с такой естественностью, словно они существовали всегда. Кроме того, пейзажная живопись выстраивает определённые отношения со зрителем, учитывая занимаемое им положение при осмотре и направление взгляда. Только при понимании этих тонкостей художник может раскрыть пространство картины, вовлекая наблюдателя внутрь изображения и погружая его в самосозерцание.

В современном Китае не так-то просто отыскать тихий природный уголок, не тронутый человеком. Обширные территории, окружающие индустриальные зоны и города, изменились не в лучшую сторону, мало напоминая «горы и реки» с живописных свитков. Большинство художников проживает в мегаполисах, а их работы отражают ту среду, которая окружает их ежедневно. За последние десятилетия исчезли многие обычаи и уклады, неразрывно связанные с природой, что преобразило ландшафт до неузнаваемости. Понимая необратимость процесса, художники могут лишь выразить собственные переживания на языке живописи.

Пейзажу свойственны динамика и развитие в заданном направлении. Однако помимо этого он движется в разных пространственных и временных пластах. Подобная трактовка противоречит обычному пониманию пейзажа как изображения конкретной местности, пригодного для созерцания и интерпретации. Но в современном искусствознании целесообразнее рассматривать жанр «шань-шуй» в контексте истории живописи. Широта охвата пейзажного изображения намного превышает иные жанры изобразительного искусства Китая и чаще всего включает в себя все их элементы. В дискурсе нового времени важно понять, в чём заключается его суть [Ibidem, р. 2-3].

Основные изменения, произошедшие с жанром «шань-шуй» к концу XX в., заключаются в глубоко интимной связи художника с объектом изображения. Автор пейзажа ищет сакральный смысл не только в самой природе, но и в отзвуках своего восприятия и настроения, с которым он запечатлевает ландшафт. Следует отметить, что здесь нет противоречия предшествующей творческой модели, скорее её дополнение и развитие в ключе возросшего интереса к личности. Подобные перемены проложили путь художникам XXI в., за картинами которых скрываются послания, связывающие культуру, национальность, место проживания и мировосприятие автора.

Если говорить о художниках, работающих в традиционной технике написания пейзажа, можно привести в качестве примера работы Ли Хуаи (*Li Huayi*, родился в 1948 г.). Несмотря на классическую манеру изображения, его произведения – например, «Осенние горы» (см. Рис. 1) – относятся к актуальному искусству, хотя их соответствие времени проявляется не так, как привычно ожидать.



Рисунок 1. Ли Хуаи. Осенние горы. 2008 г.

Картины Ли близки постмодернистской реальности благодаря перевернутой точке зрения на классику. Будучи знатоком шедевров китайской живописи, он изучает их через призму собственного творчества. Его привлекают интеллектуальное совершенство и тонкий вкус мастеров прошлого, ориентация на которых помогает постигнуть специфику их мировосприятия.

Подобный метод был хорошо известен художникам династий Мин и Цин, встречался у некоторых авторов республиканского периода, но совершенно нехарактерен для современных деятелей искусства. Virtuозность работы кистью Ли Хуаи уподобляется лучшим работам эпохи Северной Сун. Склон за склоном, дерево за деревом, мазок за мазком элементы композиции выстраиваются в единую живописную вселенную. Как только художник понимает, что идеальный порядок недостижим ни в жизни, ни на полотне, изображение обретает большую глубину и причудливость построения. Предполагая, что работы Ли совмещают стабильность и неустойчивость, присущую картинам эксцентричных художников раннего цинского периода, можно провести параллель с хаосом современного мегаполиса и попытками живущего в нём человека обрести равновесие.

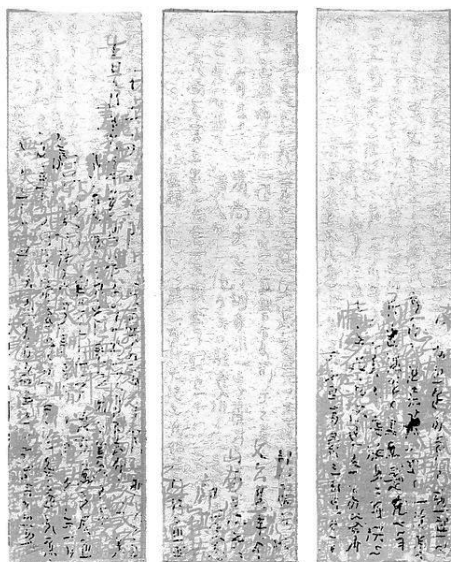


Рисунок 2. Ван Тяньдэ. Диджитал № 02HP01-03. 2002 г.

В серии «Диджитал» (см. Рис. 2) Ван Тяньдэ (*Wang Tiande*, родился в 1960 г.) вписывает каллиграфию в вертикальный и горизонтальный формат свитков. Выражаясь словами Хуан Биньхуна, можно дать им следующую характеристику: «Использовать пейзаж как иероглифы и иероглифы как пейзаж» [4, р. 181]. Единый ритм двух переплетающихся элементов способствует усилению впечатлений зрителя, угадывающего за двухмерным изображением многоплановую идею.

Работы Вана создаются в три этапа: сначала он рисует пейзаж, затем выжигает контур другого изображения поверх прозрачной бумаги сюань при помощи сигареты, а в конце складывает оба слоя вместе. Техника Вана отражает эфемерность и ускользящую суть времени, которое одинаково способствует и творчеству, и разрушению.

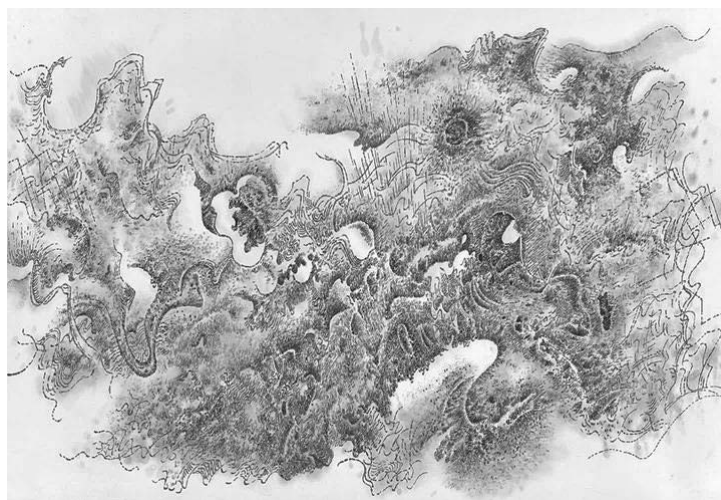


Рисунок 3. Лён Кхуйтхин. Камень № 1. 2013 г.

Проживая в мультикультурной среде Гонконга, Лён Кхуйтхин (*Leung Kuiting*, родился в 1945 г.) воспроизводит опыт современного человека в серии картин «Камень» (см. Рис. 3). Его пустынные пейзажи, распадающиеся на фрагменты, демонстрируют ущерб, учинённый идейными конфликтами. Картины Лёна отражают столкновения разных ценностных систем, наносящих друг другу сильный вред. Зрителя ошеломляет не запутанный и напоминающий калейдоскоп лабиринт образов, но упорядоченный хаос, в котором несоместимые элементы насильственно наслаиваются и объединяются в одно изображение. Лён заинтересован в постоянной расшифровке и перекраивании классической структуры пейзажа. Его образы можно понимать как манифест, провозглашающий актуальную культуру Гонконга, сравнимую с плавильным котлом, в который попадает множество несочетаемых направлений. Художник видит в этом не столько повод для беспокойства, сколько волнительную возможность обновления искусства.

Вне зависимости от того, какая идея, тема или техника им близка, и вне сопоставления затрачиваемых усилий и используемых материалов художники прекрасно адаптировались к изменениям, коснувшимся современной живописи. Выразительные возможности «го-хуа» постоянно расширяются и обогащаются, сочетаясь с элементами, выполненными масляными красками, с коллажами, инсталляциями, фотографией и видео-артом.

Если вынести за скобки всё, что в жанре «шань-шуй» соотносится с древностью, станут очевидны его обширные возможности художественных экспериментов. В последние годы всё большее число авторов экспериментируют с возможностями жанра. Они включают абстракцию и искажение в детализированные реалистические работы, формулируют вопросы о традиции и современности, смело демонстрируют своё мировосприятие, тревоги и душевные стремления. В то же время художники не отрицают значимости связи с наследием прошлого. Пейзажные работы современных художников стали важнейшим звеном в процессе формирования актуальной культуры Китая. Они являются символом национальной самоидентификации, однако не ограничиваются узкими рамками следования традиции. Современные картины жанра «шань-шуй» затрагивают подход к пониманию современности и выражают её противоречивый дух.

Список источников

1. **Gombrich E.** Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance. Chicago: University of Chicago Press, 1966. 164 p.
2. **Landscape and Power** / ed. W. J. T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 248 p.
3. **Landscape, Culture, and Power in Chinese Society** / ed. Wen-hsin Yeh. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 1998. XXVII+153 p.
4. **Lu Fusheng, Huang Binhong.** Studies of Four Masters. Hangzhou: Zhejiang Academy of Fine Arts Press, 1992. 210 p.
5. **Reading Landscape: Country – City – Capital** / ed. S. Pugh. Manchester: Manchester University Press, 1990. 208 p.
6. **Wen Fong.** Images of the Mind. Princeton: Princeton University Press, 1984. 504 p.
7. **Writing Modern Chinese Art: Historiographic Explorations** / ed. Josh Yiu. Seattle: Seattle Art Museum, 2009. 143 p.
8. **贺天健.** 中国山水画在画科中打头之论证 // 国画月刊. 1935. № 4. 第6-10 (He Tianjian. Chinese Landscape in Context of National Painting // Chinese Painting Monthly. 1935. № 4. P. 6-10).
9. **原道 – 中國當代藝術的新概念.** 香港, 康樂及文化事務, 2013. 352页 (The Origin of Dao – New Dimensions in Chinese Contemporary Art). Hong Kong: Leisure and Cultural Services Department, 2013. 352 p.

**PECULIARITIES OF THE LANDSCAPE GENRE IN THE CHINESE INK
WASH PAINTING OF THE XX-XXI CENTURIES**

Bogadelina Mariya Evgen'evna

*Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences
maryqiuri@gmail.com*

The article deals with the peculiarities of the modern Chinese landscape, which is drawn with ink. The relevance of the topic is conditioned by the fact that the fundamental changes that have occurred with the painting “guohua” in the XX-XXI centuries remain little studied in the Russian art criticism. The purpose of the work is to demonstrate the development of the genre “shan shui” and to point out the key approaches to its analysis among foreign researchers. It has been ascertained how familiarity with the technique of oil painting affected the works of “guohua”. The main methods of the actualization of traditional artistic and expressive means as well as the innovative techniques of the visual language of the genre “shan shui” have been studied.

Key words and phrases: modern Chinese visual arts; guohua; ink wash painting in modern China; influence of the West on the arts of China; tradition and innovation in modern Chinese painting.

УДК 7: 792.7

Дата поступления рукописи: 02.07.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-8.22>

Ким Александрович Брейтбург – советский и российско-украинский музыкальный продюсер, композитор и аранжировщик, звукорежиссёр, вокалист. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Автор мюзиклов, музыки для кино и телевидения, композитор, написавший более 600 песен. Будучи известным хит-мейкером, К. А. Брейтбург сумел создать в направлении эстрадного мюзикла наиболее целостную художественную концепцию, дополнив своё композиторское видение жанра определёнными организационными методами и постановочными театральными приёмами в качестве продюсера. Именно за счёт органичного, цельного подхода ко всем деталям создания мюзикла и его постановочному процессу, выстроенному со всей возможной тщательностью, удалось добиться соответствующих результатов: более 40 постановок по стране и за рубежом, 2 000 000 зрителей.

Ключевые слова и фразы: эстрадный мюзикл; отечественный мюзикл; коммерческий театр; массовое искусство; К. А. Брейтбург.

Брейтбург Валерия Вячеславовна

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва
5291685@mail.ru*

ОСОБЕННОСТИ ЭСТРАДНЫХ МЮЗИКЛОВ К. А. БРЕЙТБУРГА

На протяжении всего существования музыкального искусства большой популярностью пользовались жанры так называемой «лёгкой музыки». Это были, прежде всего, те сочинения, которые не претендовали