

УДК 7.01:[75+793.3](510)

## Искусство китайской живописи и танца: художественные аспекты взаимодействия

Лю Ин

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры  
и искусств», Минск

*Живопись и танец Китая впитали в себя наилучшие достижения культуры страны, зафиксировав эстетические идеалы и художественный опыт ярких представителей мира искусства. Исследование художественных аспектов, которые влияют на целостность произведения, невозможно без обращения к живописной и хореографической лексике.*

*Произведение живописи при помощи особых приемов фиксирует наполненный жизненной силой момент, формирует художественный образ, отличающийся особой выразительностью. Достаточно развитая традиция китайского танцевального искусства, представленная различными постановками, неразрывно связана не только с музыкальным комплексом средств выразительности, но и с языком живописной образности. Танец соединяет художественные образы, разрушает статичность и в определенной мере передает эмоции, которые находятся за пределами визуального восприятия. При этом и живопись, и танец апеллируют к воображению, используя разные варианты изобразительной условности. Художественные аспекты взаимодействия китайской живописи и танца определяются уникальной системой познания мира, базирующейся на основах традиционной культуры. Во-первых, принцип «и-цзин» как способ познания мира через художественные формы и образы определил комплексный культурно-смысловой пласт традиции, сохранившийся до наших дней. Во-вторых, идея и прием «взаимопорождения мнимого и реального» нашли отражение как в искусстве живописи, так и танца. Применение данного художественного приема в произведении способствует ощущению объемности пространственной композиции, динамике представленных объектов и явлений.*

**Ключевые слова:** живопись, хореографическое искусство, танец, пластический язык, художественные аспекты, композиция, средства выразительности.

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 35–39)

## The Art of Chinese Painting and Dance: Artistic Aspects of the Interaction

Liu Ying

Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk

*Painting and dance of China absorbed the best achievements of the country’s culture, fixing the aesthetic ideals and artistic experience of the brightest representatives of the world of art. The study of artistic aspects that affect the integrity of the work is impossible without reference to pictorial and choreographic vocabulary.*

*A work of painting with the help of special techniques captures a moment filled with vitality, forms an artistic image characterized by special expressiveness. The sufficiently developed tradition of Chinese dance art, represented by various productions, is inextricably linked not only with the musical complex of means of expression, but also with the language of pictorial imagery. The dance combines artistic images, destroys static and, to a certain extent, conveys emotions that are beyond visual perception. At the same time, both painting and dance appeal to the imagination, using different variants of pictorial conventions. The artistic aspects of the interaction of Chinese painting and dance are determined by a unique system of cognition of the world based on the foundations of traditional culture. Firstly, the principle of “I-ching” as a way of knowing the world through artistic forms and images defined a complex cultural and semantic layer of tradition that has survived to the present day. Secondly, the idea and technique of “mutual generation of imaginary and real” is reflected both in the art of painting and dance. The use of this artistic technique in the work contributes to a sense of the volume of the spatial composition, the dynamics of the objects and phenomena presented.*

**Key words:** painting, choreographic art, dance, plastic language, artistic aspects, composition, means of expression.

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 35–39)

Адрес для корреспонденции: e-mail: in.lyu@inbox.ru – Лю Ин

Живопись и танец являются древнейшими видами художественной деятельности людей, примеры которой впечатляют богатством и разнообразием форм, оригинальностью и многовековыми традициями. В истории развития китайского искусства живопись и танец оказывали влияние друг на друга, что подкреплялось эстетическим принципом «и-цзин» (кит. 意境), дуализма существования вещей и явлений. Передача экспрессии китайской живописи и танца посредством «и-цзин» предполагает способ познания окружающего мира через художественные формы и образы. Диапазон творческих поисков достаточно широк. Проблема художественных исканий в живописи переносится на бумагу и тушь, а смысловая композиция танца формируется при помощи языка тела. Рожденный музыкой художественный образ должен найти свое воплощение в движении.

Аспекты взаимодействия искусства живописи и танца стали ключевыми в исследованиях как русскоязычных авторов, так и китайских. Проблема обоснования указанного неоднократно подчеркивалась российскими исследователями. Так, А.Б. Вац проследила эволюцию танцевального искусства Китая в неразрывной связи с культурным компонентом государства [1]. Значительный вклад в разработку теоретических представлений взаимодействия художественного языка живописи и танца внесла Т.В. Портнова, которая определила специфику данных искусств и прояснила природу живописного начала в хореографии [2].

Обращают на себя внимание труды китайских авторов, многопланово рассматривающие взаимосвязи хореографии с разными видами искусства в контексте доминирующих закономерностей развития художественной культуры [3–5]. Отмечая несомненные достоинства имеющихся научных публикаций, проблема представлена не полно и требует дальнейшей проработки.

Цель данной статьи – определить художественные аспекты взаимодействия китайской живописи и танца.

**Специфика взаимодействия живописи и танца с позиции концепции «и-цзин».** В процессе развития общества и творческой практики посредством научного осмысления авторского замысла ярко проявляется художественная ценность произведений живописи и танца через закрепление в них концепции «и-цзин». С позиции традиционной эстетической мысли Китая «и-цзин» предполагает

особый художественный мир взаимодействия изобразительных образов в живописи. Впервые термин «и-цзин» употребил художник эпохи Мин (1368–1644) Тан Чжисе (1579–1651) в книге «Сокровенное слово о делах живописи» (кит. «绘事微言»). Под «и-цзин» он понимал наличие определенной идеи, стремления («и»), что ассоциировалось с авторским замыслом, без которого невозможно соприкосновение с незримым миром переживаний [6, с. 11]. В искусстве живописи форма и дух, обусловленные порождением мнимого и реального, а также ритмом повествования, являются важными составляющими художественной экспрессии.

Художественная практика и эстетическая мысль подготовили почву для развития теории живописи в Китае, которая повлияла на развитие других видов искусства. Художник эпохи Южных династий (429–589) Се Хэ (479–502) в «Заметках о категориях старинной живописи» (кит. «古画品录») сформулировал «Шесть законов живописи» (кит. 绘画六法). Они стали главными эстетическими догмами китайского искусства. Первый самый важный принцип «ци юнь шэн дун» (кит. 气韵生动) предполагает «одухотворенный ритм живого движения», т.е. специфическую духовную деятельность человека. Если люди могут познать авторский замысел, а содержание и форма сохраняются в памяти, то такое произведение обладает «одухотворенным ритмом». В искусстве живописи «одухотворенный ритм живого движения» предполагает не только лишь изображение объектов, а в большей степени – передачу замысла и эмоций автора. Художник посредством различных техник живописи вплетает в произведение свои идеи, придает ему жизненную силу.

При создании китайской картины к методам владения кистью предъявляются определенные требования. Владение кистью главным образом принимает две формы: «синби» (кит. 行笔) – движение кисти и «чжиби» (кит. 执笔) – держание кисти. Движение кисти включает в себя «дунь» (кит. 顿) – остановку, «ти» (кит. 提) – подъем, «ань» (кит. 按) – нажим, «цо» (кит. 挫) – излом, держание кисти заключается в «чжун» (кит. 中) – центр, «цэ» (кит. 侧) – бок, «цзи» (кит. 疾) – быстрый, «хуань» (кит. 缓) – медленный. При помощи этих техник можно выразить «ци юнь шэн дун», т.е. необходимость передачи жизненного начала изображаемого. Исходя из художественных форм китайской живописи и танца, в них присутствует вышеотмеченная особенность, которая стала критерием

оценки произведений изобразительного и хореографического искусства.

Философ Гуань Чжун (723 г. до н.э. – 645 г. до н.э.) в книге «Гуань Цзы – Шу Янь» (кит. «管子•枢言») обращал внимание на субстанцию «ци», которая есть основа всего в мире. Под «юнь» понимается некое движение души, эмоция, которой обладает все сущее [6]. Ярким примером является произведение пейзажной живописи «шаньшуй» «Чистая осень в Хуайяне» художника Ши Тао (1642–1708) эпохи Цин (1636–1912). Пейзаж на картине демонстрирует зрителю осенний паводок, но при внимательном рассмотрении можно уловить ощущение времени года. «Одухотворенный ритм живого движения» – это наивысший предел художественной экспрессии в китайской живописи, где смысловое содержание и эмоции дополняют друг друга. Как живописи «шаньшуй», так и картинам жанра «хуа-няо» («цветы и птицы») необходимы изменения кисти и туши, чтобы добиться ритма «ци юнь».

В китайском классическом танце одухотворенный ритм «ци юнь» имеет особую роль, ритм-«юнь» рождается при помощи духа-«ци», а также делается акцент на изменениях «ци» для ощущения «юнь». В процессе создания хореографической композиции «одухотворенный ритм живого движения» не только является выражением движений тела, но в большей мере визуализирует эмоции исполнителя. В китайском танце «ци» обозначает эффект движущихся линий, создаваемый динамикой тела, т.е. дыхания самой жизни. «Юнь» включает в себя гармонию и единство внутренней и внешней красоты. Размеры (амплитуда) «ци» и «юнь» в танце, скорость (ритм) и восприятие (порядок) помогают исполнителю овладеть гармонией движений и форм, содействуют раскрытию красоты хореографических образов. Контроль исполнителя над «ци юнь» может подчеркнуть изящество танца.

Ритм «ци юнь» бывает быстрым и медленным, соединение движений и форм в хореографических произведениях требует изменений ритма «ци юнь». Если важно выразить идеи и чувства посредством хореографических форм, то необходимо совершать движения, контролируя «ци». Таким образом, «ци юнь» является характерной чертой эстетики китайского танца, что крайне важно в пластике тела и выражении эмоций [4, с. 79]. В классическом танце «Танская печать» демонстрируется противопоставление ритма, а также амплитуды движений. В начале произведения движения танцоров медленные, их

амплитуда относительно невелика, но вслед за сменой музыки темп движений ускоряется, амплитуда возрастает, а в финальной части движения вновь замедляются. Весь танец четко разделен на три части (медленная – быстрая – медленная), между которыми формируется отчетливое противопоставление настроения. С одной стороны, зрители ощущают контраст различных темпов и амплитуд в танце, а с другой – впитывают мысли и чувства, выражаемые исполнителями.

Движение «юньшоу» (кит. 云手) – «облачные руки» – часто встречается в классическом танце, исполнитель вначале должен наполнить грудь воздухом, затем вскинуть обе руки и нарисовать ими перед грудью 8-образную форму. Так, состояние «ци» заключается в подъеме–концентрации–оседании. Посредством контроля за «ци» исполнитель совершает различные движения, чтобы при их помощи превратить иллюзорное «ци» в «юнь».

Китайская живопись и танец обладают рядом схожих художественных особенностей. Например, под «обладанием формой и духом» (кит. 形神兼备) понимается передача душевного состояния автора посредством конкретных образов. Художник Ци Байши (1864–1957) говорил, что «красота находится между схожестью и непохожестью», и в творческом процессе живописи и танца схожесть с формами не должна быть слишком детальной [7, с. 154]. В творческой практике форма заключается не в сходстве образов или контуров, а в «структурном методе использования кисти» – «гуфа юнби» (кит. 骨法用笔). Произведение «Ранняя весна» (1072) Го Си (1000–1090) выделяется богатством колорита. Горные пики изображены при помощи сочетания приемов «штриховки бледной тушью» (кит. 淡墨皴) и «штриховки густой тушью» (кит. 浓墨皴), горный родник – в виде S-образной композиции.

Форма в китайской картине имеет исключительное значение. Например, часто встречающиеся в пейзажах «шаньшуй» потоки вод отличаются разнообразием в свободной интерпретации художественной идеи зрителем. В произведении «Уединение в горах Цинбянь» Ван Мэна (1308–1385) эпохи Юань (1271–1368) используются различные по глубине оттенки туши. При помощи приема «юньжань» (кит. 晕染, «пачкания») автор изображает величественный пейзаж, демонстрируя свое душевное состояние. В хореографии уникальная система внешнего и внутреннего мира (формы и духа)

занимает также ключевое место. Хореограф Тан Маньчэн (1932–2004) убежден, что форма является главной составляющей образного искусства. Если не будет формы как носителя художественной экспрессии, то не сможет существовать и искусство [8, с. 31].

Китайский танец впитал в себя идеи конфуцианства и даосизма, адаптировав восемь основных элементов ритма движений: «ти» (кит. 提) – подъем, «чэнь» (кит. 沉) – погружение, «чун» (кит. 冲) – устремление, «као» (кит. 靠) – опора, «хань» (кит. 含) – объятие, «тянь» (кит. 腆) – выпячивание, «и» (кит. 移) – изменение, «панти» (кит. 旁提) – боковой подъем. В танце «Красная фасоль» комбинация шести элементов ритма («ти», «чэнь», «хань», «тянь», «нин») – скручивание, «панти») формирует движение «юнь цзянь чжуань яо», т.е. «вращение талии между облаков». Данное движение подкреплено идеей синтеза формы и содержания. В хореографии форма является крайне важной, без ее визуализации невозможно передать эстетику китайского танца.

**Отражение принципа «взаимопорождения мнимого и реального» в искусстве живописи и танца.** В художественной практике Китая показателен принцип «взаимопорождения мнимого и реального» (кит. 虚实相生), «реальное во мнимом и мнимое в реальном» (кит. 虚中有实, 实中有虚). Принцип находит выражение в изобразительном искусстве, танце, архитектуре, традиционной драме «сицзюй» и других сферах художественной деятельности. Под «мнимым» (кит. 虚) понимается абстрактное, имманентное, не имеющее формы, тогда как «реальное» (кит. 实) обозначает действительное, существующее. Так, в изображении китайского символа «тайцзи» (кит. 太极图) – «великого предела» – элементы «инь» и «ян» передают все сущее в состоянии бесконечных изменений. Живопись и танец пронизаны образным значением, абстрактными идеями великого предела и восьми триграмм, они заполняют конкретные образы композиционного построения абстрактным мышлением.

Композиция в китайской живописи зачастую строится на разделении пространства картины на черной и белой сюаньчэнской бумаге. Например, в пейзаже «Весенние горы, покрытые зеленью» Дай Цзиня (1388–1462) эпохи Мин отношения между фигурами четко выстроены благодаря искусной пространственной композиции. Визуальное восприятие усилено комбинацией далеких и близких природных объектов. В процессе создания пейзажа «шаньшуй» Дай

Цзинь использовал способ компоновки перемежающегося пространства, мастерски создав ощущение мнимого и реального. Природные объекты и фигуры людей оттеняют друг друга, что воплощает художественную концепцию «и-цзин».

В китайской живописи особый акцент делается на элементах противопоставления, отражающих художественную концепцию «и-цзин». Характерные черты пейзажа можно передать при помощи таких приемов, как «реальное вблизи – мнимое вдалеке» (кит. 近实远虚), «крупное вблизи – мелкое вдалеке» (кит. 近大远小). Смена уровней в композиции, работа с мнимым и реальным, далеким и близким способствуют не только передаче особенностей природных объектов, но и выражению изменчивости эмоциональных состояний.

Сочетание «реального и мнимого» является ярким приемом, который часто встречается в хореографии. Художественный прием подразумевает отношения противопоставления, может выражаться в смысловой композиции, рисунке танца, технике исполнения. Монгольский народный танец «Мать во сне», исполненный танцором Ли Дэгэцином (1986 г.р.), изображает тоску по матери. В основе сюжета – история воспоминаний о счастливом детстве, погружающая зрителя в сон персонажа. Исполнение танца неразрывно связано с эмоциями и ощущениями, которые визуализируются через язык тела [9, с. 240]. Показательным примером использования приема стал также тибетский групповой мужской танец «Долина Красной реки», в котором, с одной стороны, сочетание реального и воображаемого раскрывает художественную концепцию «и-цзин», с другой – изображает единство тибетцев с ханьским народом. Профессор Чжу Чжиронг (1961 г.р.) утверждал, что китайское искусство всегда предпринимало попытки оживить внешние формы, что проявилось в танце, который представляет собой «оживление» внешних форм во времени и пространстве при помощи приема «взаимопорождения мнимого и реального» [5, с. 59].

**Заключение.** В китайской художественной культуре важное место занимает уникальная система внешнего и внутреннего мира, развившаяся в живописи и танце. Воззрения, связанные с ощущением глубинной связи с окружающим миром, единства противоположностей, придали искусству Китая особый стиль. Живопись и танец взаимосвязаны графикой линий, цветовой окрашенностью,

архитектоникой форм. Комплексность взаимодействия подчинена композиционному единству, которое строится на противопоставлении, соподчинении элементов. Художественная целостность произведения базируется на концепции «и-цзин» и принципе «взаимопорождения мнимого и реального», что расширяет границы синтеза искусств.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вац, А.Б. Танцевальное искусство Китая: история и современность / А.Б. Вац. – СПб. [и др.]: Лань, Планета музыки, 2011. – 206 с.
2. Портнова, Т.В. Пластический язык изобразительных искусств и его элементы в хореографии / Т.В. Портнова // Современ. гуманитар. исслед. – 2007. – № 3. – С. 176–185.
3. Чжао, Сяюй. Развитие средств художественной выразительности хореографии в контексте диалога искусств XX–XXI вв. / Сяюй Чжао. – Минск: А.Н. Вараксин, 2020. – 180 с.
4. 马丹阳《气韵在中国古典舞中的重要性》尚舞, 2021年第10期第78至79页. = Ма, Даньян. Важность ци юнь в китайском классическом танце / Даньян Ма // Шанву. – 2021. – № 10. – С. 78–79.

5. 朱志荣《中国艺术哲学》吉林: 东北师范大学出版社, 1998年版, 共162页. = Чжу, Чжиронг. Философия китайского искусства / Чжиронг Чжу. – Цзилинь: Северо-Восточный пед. ун-т, 1998. – 162 с.

6. 丁哲《中国山水画创作的心性与意境探究》中国文艺家, 2021年3月第11至13页. = Дин, Чжэ. Исследование разума и художественная концепция китайской пейзажной живописи / Чжэ Дин // Китайские писатели и художники. – 2021. – № 3. – С. 11–13.

7. 钟宝《探究中国山水画意境美的表现》大观, 2021年第3期第153至154页. = Чжун, Бао. Исследование выражения художественной концепции и красоты китайской пейзажной живописи / Бао Чжун // Grand View. – 2021. – № 3. – С. 153–154.

8. 吕艺生《中国古典舞美学原理探秘》中国文艺家, 2021年第14期第25至34页. = Лу Ишэн. Изучение эстетических принципов китайского классического танца / Ишэн Лу // Китайский писатель-литературовед. – 2021. – № 14. – С. 25–34.

9. 夏婷婷《探究中国舞蹈的审美追求之虚实相生》北方音乐, 2018年10月第239至240页. = Ся, Тинтин. Исследование эстетических поисков китайского танца: реальное и воображаемое / Тинтин Ся // Северная музыка. – 2018. – № 10. – С. 239–240.

*Поступила в редакцию 27.02.2023*