

«Черным и белым», «тушью и кистью» — философское учение традиционной китайской живописи гохуа

Прокопцов П.В.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В произведениях гохуа крайне редко можно обнаружить эмоционально-психологическое напряжение идейной составляющей сюжета. При этом, в отличие от европейской гераклитской точки зрения о том, что жизнь возможна только благодаря борьбе противоположностей, в противопоставлении одного другому в рамках классической теории дихотомии, искусство традиционной китайской живописи с присущим ему натуралистическим взглядом на мир сформировало особый подход к трактовке противоборствующих сил. В большей степени идея европейского противопоставления одного другому в гохуа выразилась через философию «ин/янь», согласно которой не существует непреодолимого напряжения между двумя, в большей степени взаимодополняющими сторонами, в каждой из которых имеется частичка другой. Данный подход к пониманию взаимоотношений воплотился в изобразительном искусстве гохуа при помощи не столь очевидного метода формирования напряженности сюжетного смысла, а посредством изобразительных средств, вылившихся в философию «черным и белым», «тушью и кистью», но при этом с сохранением возможности изображения абсолютно гармоничных и поэтических сюжетов.

Теоретическая важность исследования заключается в выявлении сопорядка визуально-образных связей, характерных для философского учения «черным и белым» в традиционной китайской живописи X–XII вв.

Ключевые слова: традиционная китайская живопись, философское учение «черным и белым», живописные пустоты, монохромное письмо «туманный пейзаж», синтагматические визуально-образные связи.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 32–36)

“Black and White”, “Ink and Brush” Philosophical Teaching of Traditional Chinese Painting Guohua

Prokoptsov P.V.

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

In Guohua works, one rarely encounters the emotional and psychological tension of the ideological component of the plot. However, unlike the European Heraclitean view that life is possible only through the struggle of opposites, juxtaposed within the classical theory of dichotomy, traditional Chinese painting, with its inherent naturalistic view of the world, developed a unique approach to the interpretation of opposing forces. To a large extent, the idea of the European opposition of one to the other in Guohua was expressed through the philosophy of “yin yang”, according to which there is no insurmountable tension between two, largely complementary sides, each of which contains a part of the other. This approach to understanding relationships was embodied in the illustrative art of Guohua through a less obvious method of creating tension in the plot meaning, using pictorial means that resulted in the philosophy of “black and white”, “ink and brush”, but at the same time maintaining the ability to depict absolutely harmonious and poetic plots.

The theoretical relevance of the study lies in identifying the order of visual-figurative connections characteristic of the philosophical teaching of “black and white” in traditional Chinese painting of the 10th–12th centuries.

Key words: traditional Chinese painting, the philosophical teaching of “black and white”, pictorial voids, monochrome “foggy landscape” writing, syntagmatic visual-figurative connections.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 32–36)

Перед тем как начать рисовать тушью, художнику необходимо сформировать творческую идею будущей картины. Для наилучшего изображения сюжета своей работы, он значительную часть времени придает глубокому созерцанию и осмыслению, ограничивающемуся только собственными рамками подвижности художественного мышления, что составляет единый и непрерывный творческий процесс создания будущего произведения. Именно такие традиции влияют на эстетические качества китайской живописи. Этот процесс предварительного осознания и единения с окружающей средой впоследствии позволил написать абсолютно уникальные произведения искусства, которые и по сей день требуют осмысления и понимания.

Цель статьи — выявление неочевидных синтагматических визуально-образных связей, характерных для выражения семантики философского учения «черным и белым» в традиционной китайской живописи периода правления династии Северная Сун.

В своих работах исследователи Дж. Роули [1] и В.В. Осенмук [2] раскрывают академические основы традиционной китайской живописи. По нашему мнению, рассмотрение и описание семантических ролей в традиционной китайской живописи недостаточно изучено и охарактеризовано. Поэтому мы попробуем проанализировать феномен полихромной живописи в рамках философии «черным и белым» и выявить синтагматические визуально-образные связи, присущие традиционной китайской живописи периода Северная Сун. Особый акцент сделаем на неочевидных чертах полихромной живописи гохуа Северной Сун в рамках философского учения «черным и белым», «тушью и кистью».

В гохуа, при всей доступности авторского творческого эксперимента, художник в большей мере следует высокой степени выразительности динамики движения сюжетного смысла. Также в произведениях гохуа крайне редко можно обнаружить для себя эмоционально-психологическое напряжение идейной составляющей сюжета. При этом, в отличие от европейской гераклитской точки зрения о том, что жизнь возможна только благодаря борьбе противоположностей, в противопоставлении одного другому в рамках классической теории дихотомии, искусство традиционной китайской живописи с присущим ему натуралистическим взглядом на мир сформировало специфический подход к трактовке противоборствующих сил. В большей степени идея европейского противопоставления

одного другому в гохуа проявилась через философию «ин/янь», согласно которой не существует непреодолимого напряжения между двумя, в большей степени взаимодействующими сторонами, в каждой из которых имеется частичка другой. Данный взгляд на понимание взаимоотношений представлен в иллюстративном искусстве гохуа при помощи не столь очевидного метода формирования напряженности сюжетного смысла, а через изобразительные средства, вылившиеся в философию «черным и белым», «тушью и кистью», но с одновременным сохранением возможности изображения абсолютно гармоничных и поэтичных сюжетов. Передавая авторский сюжет только лишь черной тушью на белом фоне, художник гохуа в достаточной степени уже только этим обозначает противопоставление в природе одного другому, не затрагивая идею конфронтации в сюжетной линии нарисованного произведения. Такой не явный метод для европейского восприятия на первый взгляд может показаться недостаточным, но для полного понимания подобного отношения к искусству важно более проникнуться традиционными китайскими учениями разных исторических эпох.

Опираясь на традицию монохромного письма, зачастую именуемую «туманными пейзажами» династии Северная Сун, следует отметить, что при возникновении полихромных свитков философия «ин/янь» по-прежнему сохраняет свою сообщенность с идейной основой осознания этих произведений. Сейчас мы рассмотрим поистине впечатляющее явление в традиционной китайской живописи.

Широта цветовой полифонии в произведениях гохуа. В процессе «чтения» горизонтальных свитков при знакомстве с их содержанием из-за их порой весьма длинных размеров, которые могут достигать пятнадцати метров, зрителям неминуемо предстоит воспринимать подобные произведения как визуальный ряд, экспонирующийся на горизонтальной поверхности, предстающий перед глазами отдельными поэтапными сюжетными сценами. Одно только это наводит на мысль о некоем визуальном треке, который предстоит просмотреть зрителю. Словно музыкальная запись со своей звуковой дорожкой последовательно воспринимается слухом в соответствии со сценарием музыкальной композиции. «Читая» этот визуальный трек, при появлении на свитках гохуа полихромных изображений, что характерно для поздних периодов династии Северная Сун, зритель может

убедиться в сохранении техники утонченного контурного письма черной тушью по шелку или бумаге. Указанная особенность основополагающая и трактуется авторами работ преимущественно за счет тонального набора черной туши с малейшими вариациями ее оттенка при изображении сюжета картины. Даже если представить себе свиток северосунского художника Ван Симэна «Тысяча ли рек и гор» без дополнительного полихромного красочного слоя, то можно убедиться, что это произведение будет абсолютно визуально читабельным.

При отсутствии полихромного слоя на этом свитке изображение каждого объекта либо предмета будет восприниматься вполне реалистично и узнаваемо посредством монохромного контурного рисунка, исполненного автором свитка перед тем, как начать детальную проработку изображаемого сюжета. Правда, возникает вопрос: какая роль в таком эпохальном произведении отводится цвету, голубые и бирюзовые оттенки которого стали визитной карточкой живописи Северная Сун позднего периода?

Соотнесем традиционную китайскую живопись с достаточно известным явлением фоновой. До введения речевого элемента в киноиндустрию музыкальное сопровождение исполняло ключевую роль и нередко описывалось киноведами в таких выражениях, как «широта звуковой палитры». Упоминая о понятии «широта звуковой палитры» при обсуждении произведений гохуа, в равной степени, при полном самодостаточном графическом отображении сюжета картины «черным и белым», цвету мы отводим роль более яркого «озвучивания» изображения картины. Таким образом, произведение по-прежнему черно-белое, но имеющее «широту цветовой полифонии». Это «озвучивание» цветом и без того тонально проработанного и самодостаточного графического изображения исполнено невероятно искусно и с высокой долей таланта. Художественные качества легендарного живописного свитка, в котором графический рисунок отличается крайне удачным сопряжением с цветом, отсылают нас к мнению драматурга, теоретика и историка национальной драмы Китая господина Ци Жушаня, «<...> как бы красиво ни исполнялись движения, при отсутствии их скоординированности с музыкой “<...> исполнение становится крайне безвкусным”» [4, с. 119]. Закрепляя это наблюдение, мы отмечаем, что именно монохромные и полихромные панорамные свитки традиционной китайской живописи выступают особой чертой школы письма династии Северная Сун, следовательно, видятся частью

одной общей философии живописного письма «черным и белым» в своем разнообразии.

Устанавливая сочетание двух и более сюжетных единиц, коими могут являться любые наблюдения за окружающей нас природой, автор композиции обеспечивает усиление движения визуальных смыслов за счет формирования того либо иного количества смысло-визуальных синтагм. Синтагма (др.-греч. букв. «сопорядок») — в контексте нашей исследовательской работы мы используем этот термин для определения совокупности визуальных образов, объединенных по принципу семантико-визуальной сочетаемости, как зримый облик, несущий за собой некое движение смыслов.

Так, роль одного из самых выразительных образов монохромного канонического сюжета для гохуа играет изображение ростков бамбука. Бамбук, обладающий семантикой сопутствующих смыслов, воспринимается как образ непреклонного характера и высоких моральных качеств. Для придания дополнительного импульса движению визуальных смыслов авторы часто изображают это растение с нарочито акцентированной вертикальной динамикой построения композиции на свободном от иных визуальных объектов фоне, что воспринимается зрителем как усиление напряженности выражения заложенной в подобный образ творческой идеи. Словно одинокий воин, стоящий в пустом поле и идущий навстречу своей судьбе без каких-либо колебаний.

Неочевидные визуально отображенные смыслы в произведениях гохуа. А теперь пришел черед обратиться к описанному ранее столь не очевидному методу изображения сюжетов гохуа черной тушью на белом фоне, который для этого канонического сюжета приобретает особую силу. Сознательно освобожденный от тех или иных визуальных объектов фон картины становится полноценным элементом синтагматической связи для выявления семантического потенциала данного образа. Противостояние непреклонного характера и высоких моральных качеств соотносится с чистым листом бумаги, что в свою очередь являет дополнительную специфическую характеристику рассматриваемого вида искусства, так как в произведениях гохуа чистый, ничем не заполненный фон композиции сам по себе представляет активного участника сюжетной линии при формировании основной смысловой задумки автора. Завершая композиционную организацию сюжета наполнением его пустотами, автор отображает наполненность «не наличного бытия» [5, с. 105–107].

Таким образом, при изучении произведений гохуа анализ синтагматических связей изображаемых образов позволяет глубже понять и описать семантические смыслы, поскольку вступать в такие отношения с рядоположенной изобразительной единицей композиции в общей визуальной синтагме отдельному образу возможно только на основе общих с ней визуальных сем, и весьма часто при этом отдельный образ во взаимодействии с иными визуальными семами активизирует свои «спящие» смыслы. Сема выступает в качестве дифференциального семантического признака, компонент значения которого выявляется при сопоставлении значений различных визуальных образов, способствующем раскрытию дополнительных смыслов. В этом случае уникальность указанного метода восприятия визуальной дихотомии в том, что чистый белый фон листа бумаги из неочевидного смысла становится образом «одиночной визуальной связи». В данном примере «одиночная визуальная связь» предстает перед нами через омитированный образ, на фоне которого негибблемый человек с высокими моральными качествами изображен посредством ничем не заполненного фона чистого листа бумаги в одиночку идущим навстречу суровой судьбе. Термин «омитированный» (от англ. omitted — «опущенный») в контексте нашей работы приобретает значение «очевидно не берущийся во внимание». Эта самая пустота, никак не обозначенная графически (то есть графический образ «опущен» за пределы поля нашего зрения), тем не менее имеет смысловую коллокацию.

Смысловая коллокация, являясь визуально-образной обусловленностью сочетаемости отдельных изобразительных компонентов в композиции произведения как реализация их полисемии, представляет собой завершающий элемент в процессе сложения неочевидных визуально отображенных смыслов.

Столь неординарный способ трактовки образных смыслов требует от зрителя более широкого осмысления картин гохуа. Анализ сочетаемости визуальных образов чрезвычайно важен для когнитивно-дискурсивной живописи, изучение которой нацелено на то, как происходит интерпретация нашим сознанием визуальной синтагмы, поскольку даже в самых обычных своих комбинациях семантика сочетаний гохуа редко ограничивается сложением очевидных визуально отображенных смыслов. Такая композиция, имеющая наличие глубокого, но графически «опущенного» образа, предполагает «взаимное ожидание»,

созданное автором картины. Предлагая «опущенный» образ, художник ожидает от зрителя самостоятельного вхождения в скрытые семантические смысловые единицы, но это не свободные движения смыслов, а образы, подчиненные канонической азбуке смыслов, согласно которой изображение бамбука заблаговременно имеет свою собственную смысловую коннотацию. В данном контексте подобные образные приемы рудиментации изображения делают пустоту вполне значимой сюжетной единицей.

Эти семантические «слои» могут формироваться художником гохуа как в сторону большей смысловой насыщенности, так и в обратную.

Роль гохуа как искусства, ориентированного в значительной степени на передачу экофилософского мировоззрения древнего Китая, в основе своей базировалась на религиозно-философских учениях, для которых единение человека с природой воспринималось как гармония в единстве, между человеком и окружающей средой обитания, наделенной семибожественным началом. На эту особенность восприятия окружающей среды указывает Ли Цзунци: «В основе традиционного экофилософского мировоззрения Китая лежит концепция “единства Неба и человека”, в которой под “небом” понимается вся окружающая человека природа. Идея “единства Неба и человека” является наиболее представительной концепцией древнего Китая, объединяющей основные китайские религиозно-философские учения — даосизм, конфуцианство и буддизм» [6, с. 103]. Как справедливо отмечает Ли Цзунци, в Европе с ее христианским догматизмом обожествление природы воспринималось исключительно как язычество и выходило за общепринятые постулаты. Как результат этих межкультурных различий, в традиционной китайской живописи зарождается художественное учение «черным и белым», исходящее из философии «ин/янь», как основополагающий принцип гармоничного сосуществования двух различных сторон чего-либо. В традиционной китайской живописи такой философский подход вылился в особое восприятие письма черной тушью на белой бумаге, что уже само по себе создавало особый смысл для начертанного изображения. В Европе же, с учетом характерных ей идей происхождения всего сущего, контраст темного и светлого в живописи имел значение качества специфики живописного письма масляными красками и воспринимался манерой письма по холсту, получившей

известность под названием «чиароскуро». Этот термин возник из итальянского языка Европы эпохи Возрождения и буквально определялся как *chiaro e scuro* — свет и тень.

При исследовании описываемых дефиниций может создаться впечатление о некоторой близости философии «ин/янь» (мгла и свет) и техники европейского письма масляными красками «чиароскуро». Фундаментально данные два названия лежат в различных искусствоведческих плоскостях. Если философия «ин/янь», прежде всего, это учение о гармоничном сосуществовании, то «чиароскуро» изначально являлось названием техники ксилографии, гравюры на дереве, которое впоследствии стало характеристикой для классической европейской живописи, где доминировал прием острой границы светотеневого слома. Указанная манера письма приобрела такую популярность в Европе эпохи Возрождения, что вышла далеко за пределы итальянских школ масляной живописи.

При всей широте влияния этой техники письма все же «чиароскуро» не несет под собой каких-либо религиозно-философских смыслов, а преимущественно является эффектной манерой письма масляными красками. В то же время художественное учение «черным и белым» привносит в традиционную китайскую живопись дополнительные смыслы, которые заслуживают отдельного внимания и исследования.

Заключение. Как видим, изобразительное искусство гогуа довольно многосторонне и неординарно. В настоящее время актуализируется исследование механизма синтагматических визуально-образных связей в процессе построения композиций традиционной китайской живописи, устойчивых семантических образов, смысловая коллокация которых является визуально-образной обусловленностью сочетаемости отдельных изображений в композиции произведения как результата реализации их полисемии, представляющей завершающий элемент в процессе сложения неочевидных визуально отображенных смыслов в рамках философского учения «черным и белым».

ЛИТЕРАТУРА

1. Роули, Дж. Принципы китайской живописи / Д. Роули; пер. с англ. В.В. Малявина. — М.: Наука, 1989. — 158 с.
2. Осенмук, В.В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII–XIII вв.) в Китае / В.В. Осенмук. — М.: Смысл, 2001. — 380 с.
3. Мак, А. Огромная картина, возродившаяся словно феникс, из Императорского дворца Пекина. Мастерство и судьба художника по имени Ван Симэн / А. Мак // Дзен. — URL: <https://dzen.ru/a/ZYCaADWFWyL6Cv-r> (дата обращения: 08.04.2025).
4. Гу Чэньюань. Взаимосвязь музыки и боевых искусств в Пекинской опере: формирование образности / Гу Чэньюань // Артэфакт. — 2021. — № 16. — С. 116–123.
5. Кобзев, А.И. Учение Ван Янмина и классическая китайская философия / А.И. Кобзев. — М.: Наука, 1983. — 352 с.
6. Ли Цзунци. Взаимоотношение природы и человека Запада и Китая в контексте формирования экологического искусства / Ли Цзунци // Артэфакт. — 2024. — № 21. — С. 99–106.

Поступила в редакцию 23.02.2026