УДК 37.032

**ЭСТЕТИКА КОЛОРИТА В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ: ОСНОВА
МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ ВЫПУСКНИКА ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВУЗА**

Ломов Станислав Петрович,
доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой
истории художественной культуры и методики преподавания
изобразительного искусства, академик Российской академии
образования, Москва, Россия.
E-mail: sp.lomov@mpgu.su

Ли Фугуй,
аспирант Московского педагогического государственного
университета, Вейнаньский педагогический
университет, провинция Шэньси, Китай.

Чжан Нин,
аспирант Московского педагогического государственного
университета, Вейнаньский педагогический
университет, провинция Шэньси, Китай.

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы, касающиеся восприятия и понимания эстетики колорита в китайской живописи, что имеет важное значение, как для формирования мировоззренческой позиции, так и развития профессиональных компетенций выпускника педагогического университета. Конфуцианская и даосская идеологии оказали глубокое влияние на представления об особенностях колорита китайской живописи. Китайская живопись, являясь живым отражением теории Инь – Ян, а также конфуцианской и даосской философской идеологии, стремится к субъективным ощущениям и впечатлениям. Краски в китайской живописи не являются естественным, рациональным отображением, они также не выступают чистейшим форменным выражением цветовой палитры, но являются полным сочетанием субъективного и объективного, осуществляют цветовое оформление и художественное отображение. В китайской живописи не используются такие доктрины, как отвечающие требованиям науки три составляющие цвета (оттенок, насыщенность и яркость), цвета предметов и источников света, оттенки окружающей среды, а также колорит пустоты и полноты пространства, сочетание и сопоставление красок. Простые оттенки и цвета могут продемонстрировать разнообразность настроений и национальный колорит. Черный и белый среди пяти остальных цветов превратились в два представительных и типичных цвета китайской дуалистической натурфилософской школы Инь – Ян. В конфуцианстве особое внимание оказывается выражению субъективных (личных) эмоций, даосизм стремится к небытию, полному слиянию с природой. Представления о существовании пяти цветов (жёлтый, красный, синий, белый, чёрный) и черного цвета небытия, взаимно дополняют друг друга, тайно скрывают в себе скрытый смысл богатого колорита живописи. Таким образом, философские и эстетические воззрения, присущие китайской культуре, оказывают глубокое влияние на формирование эстетического восприятия особенностей цветовых оттенков студентами педагогического вуза, которые изучают основы китайской живописи.

Ключевые слова: конфуцианство; даосизм; гохуа (китайская национальная живопись); студенты; эстетическое восприятие.

COLORIT AESTHETICS IN CHINESE PAINTING: BASIS OF WORLD-VIEW POSITION OF GRADUATE OF PEDAGOGICAL UNIVERSITY

Stanislav P. Lomov,

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of
Department history of art culture and teaching methods
fine art, academician of the Russian Academy
Education, Moscow, Russian Federation.
E-mail: sp.lomov@mpgu.su

Lee Fugui,

Graduate student of the Moscow State Pedagogical
University, Weinan Normal University, Weinan, China.

Zhang Ning,

Graduate student of the Moscow State Pedagogical
University, Weinan Normal University, Weinan, China.

Abstract. *The article discusses issues related to the perception and understanding of the aesthetics of color in Chinese painting, which is important both for the formation of a worldview position and for the development of professional competencies of a graduate of a pedagogical university. Confucian and Taoist ideologies had a profound influence on the ideas about the peculiarities of the color of Chinese painting. Chinese painting, as a living reflection of the Yin-Yang theory, as well as Confucian and Taoist philosophical ideology, seeks subjective feelings and impressions. Paints in Chinese painting are not a natural, rational display, they also do not appear to be the purest form expression of the color palette, but they are a complete combination of subjective and objective, they carry out color design and artistic display. Chinese painting does not use such doctrines as the three constituent colors that meet the requirements of science (hue, saturation and brightness), the colors of objects and light sources, the shades of the environment, as well as the color of emptiness and fullness of space, the combination and juxtaposition of colors. Simple shades and colors can demonstrate the diversity of moods and national color. Black and white among the other five colors turned into two representative and typical colors of the Chinese dualistic natural philosophical school of Yin-Yang. In Confucianism, special attention is paid to the expression of subjective (personal) emotions, Taoism tends to non-being, to completely merge with nature. The concept of the existence of five colors (yellow, red, blue, white, black) and the black color of non-existence complement each other, secretly hide the hidden meaning of the rich color of the painting. Thus, the philosophical and aesthetic views inherent in Chinese culture have a profound effect on the formation of an aesthetic perception of the peculiarities of color shades by students of a pedagogical university who study the basics of Chinese painting.*

Keywords: Confucianism; Taoism guhua (Chinese national painting); students aesthetic perception.

Проект по реализации научно-исследовательских программ в сфере гуманитарных и социальных наук департамента образования провинции Шэньси «конфуцианская, даосская, буддистская идеологии и исследования взаимодействия бытия и небытия, лжи и истины в пейзажной живописи горного хребта в северо-западной части Китая – Циньлин». База

ключевых исследований в области общественно-гуманитарных наук (номер ратификации темы исследования 17JZ029).

Обоснование проблемы исследования. «Китайская живопись – это всего лишь философский взгляд на различные оттенки цвета. Она проистекает из теории Инь – Ян, а также конфуцианской и даосской философской идеологии непостижимого созерцания «Сюань Чань». Конфуцианская школа и политика Китая сосредоточили в своих руках классификацию цветовых оттенков. Даосская школа придерживается концепции небытия, черных и белых цветов, стремится к пустоте. Направление китайской живописи непрофессиональных художников (одно из основных направлений классической китайской живописи гохуа, противопоставляется придворной живописи гунтинхуа) заостряет внимание на основной идее каллиграфии, рассматривает лист бумаги в качестве цветового тона картины. Данное направление задало китайской живописи свободный стиль, в котором идейное содержание превалирует над формальным сходством, в котором цениться ясность души, а также происходит преклонение перед основной художественной идеей «исключительные достоинства произведения». Таким образом, написанные картины не сверкают золотистым сиянием и ярким блеском, а представляют собой произведения в стиле монохроматической живописи.

Обсуждение проблемы исследования. Кратко рассмотрим и прокомментируем основные китайские философские концепции, касающиеся живописи: конфуцианская концепция Инь-Ян и пяти элементов; даосская чистота, порождённая в душе, открытой для восприятия истины и черный цвет; представление о колорите китайской живописи; Китайская чернильная (тушевая) живопись.

Конфуцианская концепция Инь-Ян и пяти элементов

Конфуцианская школа выступала за регламентацию цветовых тонов Династии Чжоу (1122 до н.э. по 249 до н.э.), включала цвета в категорию «этикета (ли)», почитала модель классификации оттенков цветов. В одной из книг конфуцианского «Пятикнижия» - Ли-Цзи («Записки о совершенном порядке вещей, правления и обрядов») отмечается: ученым, занимающим низкое положение в обществе, не разрешается шить платья из шелковой ткани. Цвет верхней и нижней одежды сановников, покидающих дом, и отправляющихся в другие места, должен полностью совпадать. Для пошива верхней одежды должны использоваться основные (чистые) цвета, для нижней – пестрые окраски. Нельзя входить в ворота дворца в нижней и верхней одежде одинакового цвета, летом не допускается надевать одежду из полотна из пуерарии, зимой также не разрешается носить платье из меха и пушнины при входе в княжеские хоромы, ношение всех этих нарядов является проявлением неуважения по отношению к государю.

В произведении «Хоу Ханьшу» («История династии Поздняя Хань») и «Юй Фучжи» («Трактат о колесницах и одеяниях», «Описание колесниц и одежды») отмечается: «благородные мужи не могут носить одежду, которая не относится или превышает ранг и положение, занимаемое ими в обществе, это и есть этикет. Знатные мужи, надевают лишь ту одежду, которая относится к занимаемому ими рангу, это и есть соблюдение этикета».³ «Подлинные устремления» являются важной концепцией Конфуция, внутренняя красота в конечном счете отражает чистую красоту явлений и объектов, становится безграничной целью китайской живописи. Истина, приведенная в написанном Цзы Сы философском трактате – «Чжун юн» («Учение о срединном и неизменном»), также отражает, что в цветовых оттенках живописи должно быть гармоничное единство, гармония выступает красотой.

Самые широкие и глубокие в китайской цивилизации пять элементов (пять стихий): земля, дерево, металл, огонь, вода выступают основными элементами, образующими все

сущее в природе, управляют естественным функционированием Вселенной. Через взаимопорождение и взаимопреодоление пяти стихий отражается постоянное изменение и трансформация всего сущего, все эти пять элементов тесно связаны с такими пятью направлениями, как восток, запад, юг, север, центр, кроме того эти пять направлений противопоставляются и соответствуют пяти цветам (зеленый, красный, желтый, белый, черный).

Пять стихий являются источником происхождения традиционной цветовой культуры Китая. Пять элементов оказали глубокое влияние на все общество Китая, слились воедино с традиционным колоритом китайской живописи, в соответствии с представлением о существовании пяти стихий было образовано пять видов цветов, а именно зеленый, белый, красный, черный и желтый, которые соответственно символизируют пять различных характерных признаков, а именно дерево, металл, огонь, воду, землю. Такие пять цветов, как желтый, зеленый, красный, черный и белый именуются «натуральными (чистыми) цветами». Поэтому в древности эти пять цветов считались основными цветами, в то время как цвет, получаемый от смешивания двух цветов назывался сложным (неосновным) цветом.

Пять цветов не только обладают символичностью и обобщенностью пяти элементов, соответствующим пяти направлениям, но также выступают своего рода наблюдением, отражением и обобщением пяти стихий, пяти видов разных оттенков цвета. Белый цвет является довольно особенным, в древнем Китае он символизировал похороны. В то время как сочетание черного и белого цветов как раз отражает Инь и Ян (женское (отрицательное) и мужское (положительное) начало в природе). Черный цвет – цвет мрака и темноты, черный используется для обозначения народных масс, принадлежащих к низшим социальным слоям.

Пять стихий появились из двоякой материи (субстанция), двоякого эфира (Инь и Ян). Концепция пяти элементов включает в себя и переплетается с представлением об Инь и Ян. Пять элементов, происходящие из двоякой материи Инь и Ян являются объединением женского (отрицательного) и мужского (положительного) во всех основных элементах природы. Священный свод конфуцианства «Ичжуань» («Крылья книги перемен») утверждает – «взаимодействие отрицательного и положительного образует закон (естественный ход) вещей». В данной канонической книге указано, что слияние Инь и Ян является естественной основной закономерностью Вселенной и всего мироздания, белый цвет – «Ян» (мужское начало), черный цвет – «Инь» (женское начало). В монохроматической живописи используются два цвета – черный и белый, которые воплощают учение о Инь и Ян, а также обладают естественной первоначальной природой.

*Даосская чистота, порождённая в душе, открытой для
восприятия истины и черный цвет*

Представления о «недеянии», «вольном, непринуждённом, блаженствующем» являются существенными признаками философии даосизма. «Недеяние» выступает субстанцией, образующей все сущее в природе, основной идеей и концепцией даосской школы. Древнекитайский философ Лао-цзы считал, что «пять цветов заставляют людей слепнуть»⁴, основоположник философии даосизма – Чжуан-цзы полагал, что «смешение колорита пяти цветов ослепляет, приводит к потере достоверного чувства цвета».⁵ Даосская школа утверждала, что разноцветные цвета раздражают органы восприятия человека, приводят в замешательство человеческий разум, разжигают в людях стремление к материальному благополучию, в конечном счете разрушают внутреннее спокойствие человека. Противники «пяти цветов» считали, что разноцветные цвета являются искусственным нарушением законов природы. Даосы стремились к минималистической монохромии «тождественному единству, которое является основой познания всего сущего», спокойствие («сюань») представлялось черным цветом. Лао-цзы использовал черный цвет, называемый в древности «сюань», для

выражения сокровенного и глубокого, возвышенного и загадочного истинного пути «Дао» (высший Абсолют, источник всех явлений, из которого всё исходит и к которому всё возвращается).

Чжуан-цзы выступал за «отказ от самосознания», «отсутствие самостоятельного «я»», достижение душевной свободы, стремление к чистому, искреннему внутреннему миру, утрату осознания границы между собой и внешним миром, единство природы и человека. Он заявлял: «имея коварство в сердце, не ожидай в своей жизни светлого». Идеология даосизма оказало глубокое влияние на цвета монохромной живописи последующих художников-литераторов (непрофессиональных художников). «Бесцветность способна образовать различные цвета» (все видимое происходит из невидимого, реальность исходит из пустоты), стремление к красоте бесцветного, выбор черного цвета «сюаньсэ» являлись символом истинного пути «Дао».

В древности даосская школа в вопросе цветовой гаммы не стремилась к красоте разноцветных красок, наоборот, она стремилась избавиться от внешнего, наносного и вернуться к естественному, природному состоянию, натуральной красоте, боготворила монохромную природную красоту, противостояла роскошным и ярким краскам. «Человек, способный сохранять простоту и естественность своей натуры, является совершенным человеком в этом мире». ⁶ «Простота (естественность)» стала высшим эталоном красоты, перед которым преклонялись даосы. Эстетическое восприятие естественной красоты даосской школой легло в основу китайского традиционного искусства, заложило теоретическую базу для формирования цветовых тонов китайской живописи.

В пейзажной живописи Китая используются два главных цвета: черный и белый, такой вид живописи также получил название «монохроматическая живопись». Тушь – одноцветная, чисто черная после сочетания с водой представляет собой такое многообразие цветовых тонов, как черно-желтый, насыщенный, легкий, увядший. С помощью кисти на бумаге появляются изменения различных оттенков и светотеней, в результате чего получается яркий и живой образ. Черный цвет выигрывает своей простотой, в его скромном минимализме видны изящество и изысканность. Контраст белого и насыщенного черного цветов на бумаге с точки зрения зрительного восприятия дает людям ощущение чистоты и безмятежности, позволяет им уйти от запутанных физических объектов и прочувствовать суть картины. Лаконичное, простое сочетание черно-белого в китайской пейзажной живописи является неизбежным выбором, который сделали китайские мастера национальной живописи «гохуа» под идеологическим влиянием даосской школы. Данный выбор имеет тесную связь с даосским эстетическим воззрением о «возвышении простоты».

Даосы считали: «поймешь, что есть белый цвет – поймешь, что есть истинный путь, что есть правильно, что следует делать. Строго соблюдая эти правила, не попадешь во тьму, в порочность и зло, не станешь совершать плохие поступки, это и есть стандарт, базовые правила, разработанные Вселенной по отношению к людям». Даосская школа полагала, что «тождественное единство является основой познания всего сущего», «имея коварство в сердце, не ожидай в своей жизни светлого», «истинный путь – искренность и простота, необходимо придерживаться лишь этого пути. Только тот, кто сумел сохранить чистоту и простоту мыслей, и есть совершенный человек». Цвет «сюань» - насыщенный черный, «простота» - наивысшая красота, крайнее ее проявление. Это и есть то, о чем говорил Чжуан-цзы: «невозможно рассказать о красоте природы».

Даосские представления о скромных оттенках цветов, принципе «у-вэй» (отличать истинное от ложного, но сохранять безучастность), бытие и небытие, Ин и Янь, пустоте и полноте легли в основу идеологии китайской монохроматической живописи. Даосская школа с точки зрения эстетических взглядов считала, чтобы только что распустившийся лотос оставался красивым нужно отказаться от его разукрашивания затейливыми узорами и инкрустирования золотом, необходимо стремиться к простоте и бесцветности, естественной

природной красоте. Даосы также выступали за идею о том, что «лотос в прозрачной воде естественно украшается природой», распространяли «учение о природе дао», говорили об эстетизме природы.

Идеология даосской школы постепенно стала основным ядром китайской национальной живописи «гохуа» (главным образом речь идет о пейзажной живописи). Даосская школа распространяла гармонию человека и природы, подчеркивала возвращение к естественности, с точки зрения высшей степени онтологии изучала единство человека и природы, особо отмечала идею «управления надежанием», подчеркивала, что сущность прекрасного должна состоять в истинной сущности всего мироздания. Под красотой в простоте, выдвигаемой даосской школой, понимается наивысшая степень красоты, то есть естественная красота, не попавшая под воздействие рук человека.

Вселенная имеет великое прекрасное качество, однако она об этом не говорит, в четырех временах года имеется точная закономерность, однако она не обсуждается, точно также не нуждается в объяснении истина естественного происхождения всего сущего. Наивысшая добродетель человека состоит в спокойном и мирном взаимоотношении с окружающими, надежании. Великий постигший истину мудрец не желает изготавливать ничего самолично. Простая, естественная красота и есть великая красота. Исходя из искусственного представления о стремлении к естественности, Чжуан-цзы противостоял всем искусственным вмешательствам человека, неестественности. Вслед за непрерывным слиянием школы даосизма, буддийской школы «Чань», а также буддийского учения о сокровенном (основоположники – Хэ Янь и Ван Би)), распространившегося в период Вэй-Цзинь (220-420 гг. н. э.) постепенно появилось своего рода представление о колорите, которое отказывалось от многоцветия, преклонялось перед простотой черного и белого. В течении последовательного ряда царствований в пейзажной живописи основными сюжетами выступали «царство бессмертных (небожителей)», «Персиковый источник» (уединённое место, земной рай по фантазии Тао Юаньмина), «рыбак, дровосек, земледелец и учёный».

Белый цвет в концепции белого цвета и пять цветов (зеленый, желтый, красный, белый, черный) о которой говорили последователи даосизма является абсолютно другим философским представлением, это нематериальное небытие. Даосы считали, что черный цвет («сюань», то есть цвет неба) располагается выше всех остальных цветов. «Небо» в даосском мышлении занимает уникальное положение, черный цвет, олицетворяющий небо, причисляется к самому главному среди всех остальных.

Кроме того, даосы полагали, что «из всего многоцветия оттенков белый один из самых основных, лишь он порождает все сущее; бесцветное создает различные цвета, ввиду этого бытие рождается из небытия, проистекает из пустоты», все эти представления и есть первоисточник идеологии китайской национальной живописи «гохуа». Представление о черно-белых оттенках, происходящее из даосской идеологии, оказало значительное влияние на живопись художников-литераторов (непрофессиональных художников).

Представление о колорите китайской живописи

Проблема «отсутствия начала и конца, бытия и небытия», обсуждение основы существования всего сущего. Ведение уединенной жизни стало хорошей манерой интеллектуальных элементов общества, тем самым основало важное условие для принятия даосского мышления и идеологии деятелями китайской национальной живописи. Представление об изобразительном искусстве, начавшееся формироваться в период Вэй-Цзинь (220-420 гг. н. э.), вошедшее в основу философское мирозерцание Лао-цзы, постепенно превратилось в главное направление живописи художников-литераторов. Черно-белая монохроматическая пейзажная живопись оказала максимальное влияние на

последующие поколения, это также является прямым отображением использования даосского воззрения о цветовых оттенках в Китае.

Идеи о том, что женское и мужское начало в природе (Инь-Ян) превосходит все сущее, а черно-белый цвет превышает все остальные цвета в теоретическом отношении заняли важное положение в китайской монохроматической живописи. Даосская идеология ускорила появление пейзажной живописи, непосредственно привела к тому, что скромный черно-белый колорит стал главным направлением в искусстве. Поэт, живописец, каллиграф, музыкант Ван Вэй (701-761 или 698-759 г.), будучи официальным лицом (чиновником), активно принял конфуцианскую мысль, вместе с тем он также отлично разбирался в буддизме и даосизме. В поэзии и живописи Ван Вэй можно проследить сильные даосские чувства и настроения. Ван Вэй в трактате «Искусство пейзажной живописи» рассуждает о монохроматической живописи: «среди всех техник написания картин, техника написания монохроматической живописи является самой важной». Все, что включает в себе естественную природу обречено на успех. Небольшая картина способна описать пейзаж в сотни тысяч ли; изображение различного пейзажа, имеющегося в четырех сторонах света, будто бы предстает перед глазами зрителя; разнообразный пейзаж всех времен года рождается из-под кисти художника. Одноцветная тушь больше всего проявляет даосские стремления к простому и естественному.

Даосское «забвение, забытие» обозначает лишь забыть все обывательские недоразумения и путаницу, которые есть в мире людей, а также является художественным отображением, производимым изменением предметов и всего сущего. Даосская школа стремилась к «сохранению всех предметов воедино», утверждала, что «сердце совершенного человека подобно чистому зеркалу, оно отражает чужеродные тела, но не оставляет их себе, отражает предметы и вещи в их истинном виде, не пряча их, таким образом отражая посторонние предметы, не тратя при этом душевные силы». Глубокий образ, имеющийся в спокойном и бесстрастном сердце художника воплощается под его пером в горы и пейзажи. Монохроматическая живопись отображает голубой и зеленый ландшафт (пейзаж), является неизбежной скромной и простой даосской идеологией. Китайский художник и учёный Го Чжуншу (ок. 910 - ум. 977), проживающий в эпоху Пяти династий (907-960 гг.), китайский художник Хуан Гунван (1269-1354 гг.), занимающий самое важное место среди четырех мастеров живописи Минской эпохи, а также китайский художник, каллиграф и поэт Ни Цзань (1301-1374 гг.) являются последователями даосизма. В Китае полагают, что самым высоким стандартом живописи является присутствие в ней таких естественных особенностей, как «исключительные личные качества», «беспечность и душевный покой».

Китайская чернильная (тушевая) живопись

В монохроматической пейзажной живописи (тушью) в большей степени проявляется даосской философское мировоззрение. Глубокие, спокойные однообразные цвета красок, глубокомысленность, тишина, невозмутимость и безмятежность в полной мере отражают даосскую идеологию. Истинность, простота цветов красок лучше всего демонстрируют спокойную, сокровенную, глубокую, придерживающуюся черного цвета («сюань») идеологию даосизма. Даосская школа выступает за такие представления, как «недеяние», «малым числом побеждать большое», «побеждать недеянием», стремится к естественной и простой красоте.

Даосская идеология оказала глубокое влияние на традиционных китайских художников-литераторов, а также художественные изделия и работы, преклонялась перед черным и белым цветами, однотонными, чистыми цветами. Концепция Ин-Янь проявилась в китайских картинах в стиле монохроматической живописи, в которой используются исключительно черно-белые оттенки. Несмотря на то, что минималистическая система цветов проста и однотипна, однако она безусловно вмещает в себе все самое необходимое.

С начала развития разноцветных цветов и до появления черно-белой системы оттенков, с момента перехода от синего и зеленого пейзажа (ландшафта) к монохроматической пейзажной живописи тушью густые цвета произвольно изменялись и превращались в простые, максимально черные и белые цветовые оттенки, это и есть конечный переход от ярких цветных красок к бесцветным и однотонным. Среди этих цветов не только имеются бесцветные и заурядные оттенки, в большей степени они представлены классическими и неизменными тонами. Поэт, живописец, каллиграф, музыкант Ван Вэй (701-761 или 698-759 г.) известный как родоначальник живописи художников-литераторов (живописи непрофессиональных художников) обладал выдающимися званиями и навыками в таких различных областях искусства, как музыка, поэзия, живопись. Он тайно отказался от служебной карьеры и ушел в затворничество, довольствовался малым и вел скромную жизнь.

Кроме того, известны такие последователи даосских идей, как испокон веков пользовавшийся уважением и почитанием поэт, живописец, каллиграф, музыкант Ван Вэй, китайский художник, теоретик, каллиграф и коллекционер Дун Цичан, являющийся родоначальником южной школы пейзажной живописи, писатель, переводчик Цянь Чжуншу (1910-1998 гг.) именуемый «главной персоной в кругу живописцев золотого века Танской поэзии». Ван Вэй в пейзажной живописи начал применять прием изломанной (прерывистой) туши (прерывистые мазки тушью разной густоты) «сначала наносил бледную тушь, затем поверх нее густую». Ему в особенности нравилось изображать снежные пейзажи, его стиль был вольным и непринужденным, при написании картин он использовал лишь черно-белые оттенки. Именно монохроматическая живопись воплощала устремления и поиски душевного мира образованным служилым сословием и сановниками. В китайской живописи до сих пор присутствует такая особая форма, как монохроматическая живопись, по-прежнему в мир людей приносится естественная красота Инь и Ян, создаваемая черно-белым китайским живописным искусством.

Заключение. Китайская живопись стремится к субъективным ощущениям и впечатлениям. Краски в китайской живописи не являются естественным, рациональным отображением, они также не выступают чистейшим форменным выражением цветовой палитры, но являются полным сочетанием субъективного и объективного, осуществляют цветовое оформление и художественное отображение. В китайской живописи не используются такие доктрины, как отвечающие требованиям науки три составляющие цвета (оттенок, насыщенность и яркость), цвета предметов и источников света, оттенки окружающей среды, а также колорит пустоты и полноты пространства, сочетание и сопоставление красок. Видно, что простые оттенки и цвета могут продемонстрировать разнообразность настроений и национальный колорит. Черный и белый среди пяти остальных цветов превратились в два представительных и типичных цвета китайской дуалистической натурфилософской школы Инь – Ян.

После периода правления династии Сун (960-1279 гг.) многие ученые и образованные деятели с помощью каллиграфии и живописи выражали свои мысли и чувства. Непрофессиональные художники-литераторы превратили чёрный и белый цвета в цветовую форму выражения, обладающую оригинальной эстетической ценностью, а также создали эстетическое восприятие, отличающееся от китайской традиционной яркой пятицветной палитры. Черно-белые оттенки превзошли цветовую внешнюю сторону физических объектов, возникло представление о цвете картин, в которых чёрная тушь берётся за основу, а цвета выступают вспомогательными элементами, появилась чистейшая минималистическая форма выражения цвета.

Литература:

1. Ван Вэньцзюань. «Глава: изящность черного цвета: поиск истоков эстетики цветовых оттенков китайской национальной живописи «гохуа»». – Изд-во «Чжуньянбяньи». 2006 - 269 с.
2. Ван Вэй. Тайны живописи / пер. с кит. В.М. Алексеева // В.М. Алексеев. Труды по китайской литературе. - М.: Восточная литература, 2003. Книга 2. - С . 48-50.
3. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. - М.: Изд-во Искусство, 1975. - 440 с.
4. История династии Поздняя Хань. «Юй фу чжи» («Трактат о колесницах и одеяниях», «Описание колесниц и одежды» // Советская историческая энциклопедия в 16 т., Т. 5. 1961. – с. 241.
5. Китайское искусство: Принципы, школы, мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. - М.: «ОАО Люкс»: «Изд-во Астрель», «Изд-во АСТ», 2004. - 432 с.
6. Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. - СПб.: Изд-во Лань, 2004. - 960 с.
7. Ли Цзи. Записки о совершенном порядке вещей, правления и обрядов // Советская историческая энциклопедия в 16 т., Т. 5. 1961. – с. 232.
8. Ломов С.П. Живопись. – М.: Изд-во Агар, 2008. – 232 с.
9. Ломов С.П., Аманжолов С.А. Цветоведение: учебное пособие для вузов. - М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2015. - 152 с.
10. Скарпари Маурицио. Древний Китай. Китайская цивилизация от неолита до эпохи Тан. - М.: Изд-во Аст, 2003. - 292 с.
11. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / пер. с кит., предисл. и ком. Е.В. Заводской. - М.: Изд-во Наука, 1969. - 515 с.
12. Соколов-Ремизов С.Н. Литература каллиграфия живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. - М.: Изд-во Наука, 1985. - 309 с.
13. Цзин Хао. Ода о том, как рисовать горы и воды / пер. с кит. В.М. Алексеева // В.М. Алексеев. Труды по китайской литературе. - М.: Восточная литература, 2003. Книга 2. - С . 50-54.
14. Ши-тао. Беседы о живописи монаха горькая тыква / пер. с кит., предисл. и ком. Е.В. Завадской // Е.В. Завадская. «Беседы о живописи» Ши-тао. - М.: Изд-во Наука, 1978. - 208 с.
15. Ян Цзин-цзэн. О художнике письма / Пер. с кит., предисл. и ком. В.М. Алексеева / В.М. Алексеев. Труды по китайской литературе. - М., 2003. Книга 2. - С. 55-88.

References:

1. Wang Wenjuan. *"Chapter: the elegance of black: the search for the origins of the aesthetics of the color shades of the Chinese national painting" guohua*. Chzhunyanbyanyi Publ., 2006, 269 p. (In Russian)
2. Wang Wei. *Secrets of painting*. Moscow, Eastern literature, 2003, pp. 48-50. (In Russian)
3. Zavadskaya E.V. *Aesthetic problems of painting in old China*. Moscow, Art Publ., 1975, p. (In Russian)
4. *History of the Late Han Dynasty. "Yu Fu Zhi" ("A Treatise on Chariots and Robes", "Description of Chariots and Clothing"*. Soviet Historical Encyclopedia, vol. 5, 1961, p. 241. (In Russian)
5. Malyavina V.V. *Chinese art: Principles, schools, masters*. Moscow "OJSC Lux": "Astrel Publishing House", "AST Publishing House" Publ., 2004, 432 p. (In Russian)
6. Kravtsova M.E. *World Art. Art History of China*. St. Petersburg: Lan Publ., 2004, 960 p. (In Russian)

7. Li Ji. Notes on the perfect order of things, management and ceremonies. *Soviet Historical Encyclopedia*, vol. 5. 1961, p. 232. (In Russian)
8. Lomov S.P. *Painting*. Moscow, Agar Publ., 2008, 232 p. (In Russian)
9. Lomov S.P., Amanzholov S.A. *Floristics*. Moscow, VLADOS, 2015, 152 p. (In Russian)
10. Scarpari M. *Ancient China. Chinese civilization from the Neolithic to the Tang era*. Moscow, AST Publ., 2003, 292 p. (In Russian)
11. Factory. E.V. *A word about painting in the garden with mustard seed*. Moscow, Science Publ., 1969, 515 p. (In Russian)
12. Sokolov-Remizov S.N. *Literature calligraphy painting: on the problem of the synthesis of arts in the artistic culture of the Far East*. Moscow, Science Publ., 1985, 309 p. (In Russian)
13. Jing Hao. *Ode on how to draw mountains and water*. Moscow, Eastern literature Publ., 2003, pp. 50-54. (In Russian)
14. Shi-Tao. *Conversations on the painting of a monk bitte*. Moscow, Science Publ., 1978, 208 p. (In Russian)
15. Yang Jing-Zen. *About the artist writing with China*. Moscow, 2003, pp. 55-88. (In Russian)

Submitted: 23 November 2019

Accepted: 24 December 2019

Published: 27 December 2019