Kirill N. Gavrilin
Candidate of Art History,
Professor,
Head of the Art History and Humanities Department
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
Academician of the Russian Academy of Arts
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru
Moscow, Russia

Georgy K. Koshelev
Candidate of Art History, Associate Professor
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: logomachia@mail.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-27-37

ZHANG LIPING. MASTER OF FREEHAND BRUSH WORK

Summary: Zhang Liping's creative work represents the newest Chinese painting, which favours magnificent landscapes and natural imagery created while travelling. It is important to note that the artist's creative work, a continuation of the great masters of Chinese painting and European modernism, fills it with discoveries, expanding the boundaries of modern landscape painting. We can see the profound national roots of his talent in his vibrant colour sense and the uniqueness of his lively, quick drawing.

Keywords: Zhang Liping, Xiamen University, Russian Academy of Arts, modern Chinese painting, freehand brush work.

The painting school formed at the intersection of traditional ink painting and the latest Western and Russian influences has become one of the most indicative and at the same time difficult to understand phenomena of modern Chinese art. Zhang Liping, the Rector of the Art Institute of Xiamen University, is its outstanding representative. His personal exhibition, The Art of Sunlight, dedicated to the 75th anniversary of the establishment of diplomatic relations between China and Russia, was held in the halls of the Russian Academy of Arts in 2024, under the curatorship of Guo Xiaobin, the honorary foreign member of the Russian Academy of Arts.

Zhang Liping is a distinctive example of a national artist. His individual style, as a result of tireless professional searches, diverse experiments with plastic form and openness to new creative trends, has acquired a universal character. It reveals the current trends in the development of Chinese painting to a wide audience as well as a narrow circle of specialists.

Even the first acquaintance with Zhang Liping's paintings gives a clear understanding of his powerful colouristic gift. Preferring to work in the landscape genre, the artist seems to pass the centuries-old history of landscape painting through his sensitive brush, encyclopedically covering almost all of its significant manifestations — from the Chinese Mountains and Waters genre to parallels with Peter Doig, from impressionism to the tachisme of the late Nicolas de Staël and André Lanskoy. In the Russian perspective of painting perception, we could easily imagine Zhang Liping as an interlocutor and even a co-exhibitor with a number of artists from different eras — Konstantin Korovin with his programmatic etudism, strict and lapidary Georgy Nissky, the masters of the Vladimir school of landscape with their extreme chromatic tension and even explo-

Ill. 1. Zhang Liping. Boats and Nets, 2016. Oil on canvas 《船与网》(*400 cm x 150 cm) 2016*年拷贝

sive nonconformist Anatoly Zverev, who does not recognise clear stylistic boundaries. At the same time, it should be noted that Zhang Liping is by no means an eclectic, he is not a combiner of random heterogeneous stylistic elements. He is a complete, deep, and serious artist. Each time, he approaches the canvas fully armed with world painting experience, using it to create innovative examples of modern landscape art.

Today, Zhang Liping's creative work is seen as one of the most striking breakthroughs of pure pictorial element, liberated by a bold gesture of a virtuoso brush. At the same time, he is also an artist of a synthetic type, following the example of one of the founders of modern Chinese art, Xu Beihong, in bringing together the tradition of Chinese ink painting with the landscape vision of the Russian school and the formal discoveries of Western art.

The material fabric of his paintings is like a seething colourful stream, transformed by the powerful energy of a brushstroke — viscous, dense, colour-bearing. At times, it seems uncontrollable, even chaotic, somewhat reminiscent of the gestural plasticity of De Kooning's or early Diebenkorn's paintings. In some works, it achieves an almost self-valuable improvisational arbitrariness, and at times, it acquires an impeccable, almost calligraphic precision of touch. The surface of Zhang Liping's canvases claims self-sufficient artistic value — a viewer, looking at them from a close distance, can forget for a moment that a landscape painted from life is before them, and not an example of action painting or a tachisme opus.

Professor Liping is indeed a landscape painter, and, remaining faithful to his favourite genre, he subordinates his entire life to it. Here, the ability to create works of art is associated with a voluntary choice of a painter-traveller's fate. Striving to comprehend the sublime embodied in nature at risk to himself, the romantic image of a wandering artist, who disappeared from the world art scene as if long ago, is resurrected in his person. The long years of Zhang Liping's creative life are also literally "years of wandering". During that time, he explored many cities and villages of China, the mountainous regions of the country, and its coastal territories with a sketchbox easel on his back. In the end, he began to create works that go far beyond the sketch form – both in terms of format (some pieces are more than three meters on the long side) and in terms of general spatial direction, owing to which the plein air motif acquires a strict rhythm and expressive completeness of composition each time.

Here, for example, is Gulangyu Island and Tegan Terraces (both 2022), striking the eye with the intense contrast of cadmium and carmine tones with vast plains of Turkish blue and emerald green. What a decisive, almost Fauvist in its audacity, colour opposition... And how can one not recall here Matisse's famous call to look for a solution to all problems in a box of paints? However, the experience of European colourism is interpreted here through a special culture of brushwork, the boldness, and confidence of which is visible in every plan, every form, every touch. It is difficult not to admire this inspired dance of the brush – it repeatedly changes direction and pressure in the same stroke, the elegant ease of movement meets the brutal force of a large spot. And – no, not the artist's random successes, not sudden happy finds are before us, but a plastic framework of the composition carefully organised in a sequence of gestures. We find a similar structure-forming role of gesture in the large-format canvases Boats and Nets (2016) and Dazuo Bay (2023), where the chosen motif is so subordinated to the intrinsic plastic expressiveness of the brush rhythm that it acquires an abstract-hieroglyphic character. In other works, such as the wide panoramic view of Jagan or Peach Blossoms on the Outskirts of Shanqian Village (both – 2022), the objective character of the image, on the contrary, increases due to its graphic sharpening and intense highlighting of spatial plans. The careful attitude to brushwork and the fundamental value of the brushstroke are invariably preserved.

It is worth emphasising that the pictorial tendency, within the framework of which realistic elements are combined with technical methods borrowed from the arsenal of non-objective art, is quite noticeable today and is represented by major artists, including Scottish artist Jenny Saville, Frenchman Georges Rouault, Russians Vitaly Pushnitsky and Vladimir Migachev. In professional terminology, the term "abstract realism" has even become established, which is difficult to reconcile with, being in the territory of scientific discussion, but which is a striking example of artistic slang, promptly recording the phenomenon in the form of an oxymoron.

In essence, we are talking about gestural realistic painting, which, however, differs from the pictorial realism of the early 20th century in the spirit of J. Sorolla or V. Serov, with their characteristic breadth of execution. Abstract realism is a trend within realism, emerging at the junction of its traditional and later (for example, photorealism and hyperrealism) forms and some tendencies of non-objective art (primarily action painting and its formal discoveries). Based on the external similarity of individual techniques of applying paint (the gestural nature of painting, the gravitation towards a large format), there is reason to classify Zhang Liping as belonging to this influential international trend. However, it would be a serious mistake. No matter how close the Chinese artist is to the work of his foreign colleagues in certain aspects of his work, his thinking and his creative method, reflected in the very structure of each individual painting, regardless of size, time of creation, and formal merits, are fundamentally different. To understand them correctly, it makes sense to turn to the theoretical foundations of Chinese painting.

Speaking about the uniqueness of the professional thinking of a Chinese painter, it is necessary to emphasise the special influence exerted on him by the traditional art of ink painting, guó huà. Its

Ill. 2. Zhang Liping. Boats and Nets, 2016. Oil on canvas
《船与网》(*400 cm x 150 cm) 2016*年拷贝

Ill. 3. Zhang Liping. Early Morning, 2019. Oil on canvas
《晨曲》(*100 cm x 80 cm) 2019*年拷贝

theory has developed and become more complex over many centuries, gradually taking shape in a number of treatises. It is worth mentioning the six principles of Chinese painting, Notes on the Categories of Ancient Painting by Xie He (479?–502?), Notes on the Methods of the Brush by Jing Hao (c. 855–915), On Painting with a Fly Swatter in Hand (1650) by Shen Hao (1586–1661), which gained particular fame for its high literary form, Manual of the Mustard Seed Garden (1689) by Wang Gai and She Xin Yu, as well as the generalising Brief Notes on National Painting (1750) by Zhang Geng (1685–1760).

When faced with the theoretical provisions of Chinese painting, one cannot help but notice the extensive use of anatomical terms in the professional language of artists. Of course, we are not talking about the area of specialised knowledge that has become established as "plastic anatomy" as an

Ill. 4. Zhang Liping. Gulangyu Island, 2022. Oil on canvas 《鼓浪屿》(*360 cm x 120 cm) 2022*年拷贝

auxiliary discipline. Chinese painters have remained indifferent to this issue for centuries. It would be more correct to speak of a kind of anatomy of pictorial space, built, however, by analogy with the human body. And the traditional Chinese artist clearly understands the role of their main tool, the brush, and their main, and sometimes only material, ink, in the formation of each of the "organs". Ink and brush work in an inseparable unity; however, their areas of responsibility are separated.

The brush outlines the "veins" and shapes the "bones", while ink is understood as a kind of life-giving substance that gives the image "blood" and "muscles". In this case, the level of "veins" is associated with the plastic rhythm of the brush movement, "bones" — with the external manifestation of internal strength (a kind of architectonics of the image if we try to translate this into European terminology); "muscles" are perceived as an external plastic form; "blood" directs the internal vital force. In addition, in one or another artist's work, individual levels can be expressed to a greater extent — reasoning about artists who hide bones in muscles, or, on the contrary, allow bones to be outlined under muscles, distantly recalls the opposition of "draftsmen" to "colourists" in European schools of painting. Here, the link between the tectonic structure of the image and its gestural structure is of fundamental interest. The wrist gesture was understood as a basic element of pictorial space in European painting rather late, only from the second half of the 19th century; whereas for the Chinese artist, it has been an organic part of the integral image for many centuries.

Having chosen the technique of oil painting, Zhang Liping masters it, comprehending all the diverse wealth accumulated by the French impressionists and postimpressionists, masters of Russian landscape, painters of action and tachisme. However, this matter, seemingly alien to the Chinese visual space, lies on a foundation that strictly corresponds to the traditional anatomy of the painting. Professor Zhang Liping literally infuses fresh blood and gives a fully developed musculature to the body, the skeleton and interweaving veins of which are pictured in full agreement with the classical painting theory dating back to Xie He and Jing Hao. Hence, the rare sense of harmony for a modern artist, the unity of space, the elastic rhythm of the brush gestures (the level of "veins"), devoid of any chance. The fundamental pictorial structures created by generations of guó huà masters were inherited, carefully preserved, and developed by Zhang Liping at a new stage in the historical development of art.

Understanding the structure of the space of Chinese pictorial images, as we see, is directly related to issues of technical execution. It is no coincidence that already at the basic level, we speak of the special role of gesture. The role of the movement of the brush, its trajectory, the force of contact, the tilt, and the nature of the splitting are conceptualised here. The expressed interest in the nuances of performance skills is determined to a large extent by the method of studying painting on scrolls that has taken root in Chinese culture. In it, in contrast to the European examination from the general to the particular in motion from a distance, the work was assessed from a close distance — to examine all the features of the artist's individual manner in detail. This concerned both the scrolls painted with a "careful brush" in the gongbi technique (predominant until the 12th century), and the works of the "rough brush" or "freehand brush" technique of shenbi, which entered into competition with it. The latter is of particular interest to us as a practice that embodies the principle of xie yi ("painting an idea") as opposed to the gongbi principle of xie sheng ("painting nature"). An artist who strives to implement the xie yi principle in their work sets the unusually complex technical task of combining "ten thousand strokes" in one stroke, which requires tireless self-improvement and inner spiritual work.

Continuing the legacy of the great xie masters of the 20th century, Qi Baishi and Xu Beihong, Zhang Liping fills it with discoveries in the field of modern landscape painting. With a few precise strokes, he establishes an entire mountain range on the plane of the canvas; with a quick scattering of black strokes, he brings to life a fishing village, and in the glowing clots of paint, he conveys to the viewer the aroma of freshly cut grass caressed by the setting sun. Here, technical virtuosity serves a deep poetic feeling, and the traditional shenbi principles receive a new life, transferred by Zhang Liping to the modern artistic process, becoming a full-fledged part of it.

REFERENCES:

1. Belozerova, V.G. 2007. The Art of Chinese Calligraphy, Moscow, Russia.
2. Belozerova, V.G. 2013. The Role of the Shi Category in the Theory of Chinese Calligraphy and Painting [Rol kategorii shi v teorii kitajskoj kalligrafii i zhivopisi], Vostok (Oriens), no. 5, pp. 75–83.
3. 3. Spiritual Culture of China: Encyclopedia, in 6 vol., 2010, Iskusstvo, Moscow, Russia, vol. 6.
4. Li Ming-yao. 2007. Shan Shui (Landscape), Shanghai, China.
5. Liu Song-yan. 2003. Diagrams and Explanations on the Painting Techniques of Sixteen Landscape Painters of the Tang, Song, and Yuan Dynasties, Beijing, China.
6. Manual of the Mustard Seed Garden, Translated from Chinese by Zavadskaya, E.V., 1969, reprinted 2001, Moscow, Russia.
7. Sokolov, S.N. 1973. "On the Structure and Function of the Canon in Classical Painting of the Far East", Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki [The Problem of the Canon in Ancient and Medieval Art of Asia and Africa], GRVL, Moscow, USSR, pp. 36–48.
8. Xu Yong Wan. 2002. Landscape Painting in Dry Ink and Dry Brush Techniques, Hefei, China.
9. Tang Zhi Qi. 2002. "The Secret Word on the Matters of Painting", Essays on Painting in the Ming Dynasty, Changsha, China, pp. 242–298.
10. Vinogradova, N.A, Kaptereva, T.P. and Starodub, T.Kh. 1997. Traditional Art of the East. Terminological Dictionary, Ellis Lak, Moscow, Russia.
11. Foster, V. 2007. Kitajskaya zhivopis kistyu: entsiklopediya: putevoditel po osnovam kitajskoj zhivopisi dlya nachinayushchego khudozhnika [Chinese Brush Painting: An Encyclopedia: A Guide to the Basics of Chinese Painting for the Beginning Artist], Translated by Lisitsyna, T., Art-Rodnik, Moscow, Russia.
12. Chen Zhi-ming. 2007. Guó Huà Landscape [Technique], Shanghai, China.
13. Zavadskaya, E.V. 1978. "Shi-tao. Conversations on Painting by the Monk Bitter Gourd", Conversations on Painting by Shi-tao, Translated by Zavadskaya, E.V., Moscow, USSR.
14. Some Tang and Pre-Tang Texts on Chinese Painting, in 2 vol., Translated and annotated by Acker, W.R.B., E.J. Brill, Leiden, the Netherlands, 1954-1974.
15. Bickford, M. 1996. Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar Painting Genre, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
16. Bush, S. and Shih, Hsio-yen. 1985. Early Chinese Texts on Painting, Harvard University Press, Cambridge, MA, USA.
17. Cahill, J. 1995. The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China, Columbia University Press, New York, USA.
18. Cheng, F. 1994. Empty and Full: The Language of Chinese Painting, Shambhala.
19. Heng Hock-juan. 1998. The Inward Turn in Chinese Painting, Ph.D dissertation, Columbia University, New York, USA.
20. Da-wei, K. 1981, 1990. Chinese Brushwork in Calligraphy and Painting, Allanheld & Schram, Montclair, NJ, USA and Dover Publications, London, UK.
21. Soper, A. 1951. Kuo Jo-Hsu`s Experiences in Painting, American Council of Learned Societies, Washington, D.C., USA.
22. Sullivan, M. 1980. Chinese Landscape Painting: In the Sui and Tang Dynasties, University of California Press, Berkeley, California, USA.
23. Feian, Yu. 1988. Chinese Painting Colors: Studies of Their Preparation and Application in Traditional and Modern Times, Translated by Silbergeld, J. and McNair, A., Hong Kong University Press, Hong Kong and University of Washington Press, Seattle & London.

Кирилл Николаевич Гаврилин
Кандидат искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой «История искусств и гуманитарные науки»
Российского государственного художественно - промышленного
университета им. С.Г. Строганова
Член-корреспондент Российской академии художеств
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru
Москва, Россия

Георгий Константинович Кошелев
Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры «История искусств и гуманитарные науки»
Российского государственного художественно - промышленного
университета им. С.Г. Строганова
e-mail: logomachia@mail.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-27-37

ЧЖАН ЛИПИН, МАСТЕР СВОБОДНОЙ КИСТИ

Аннотация: Творчество Чжан Липина представляет новейшую живопись Китая, предпочитающую величественный пейзаж, образы природы, рождённые в путешествиях. Важно отметить, что творчество художника, продолжая линию великих мастеров китайской живописи и европейского модернизма, наполняет её открытиями, расширяя границы современной пейзажной картины. Мощный колористический дар и своеобразие энергичного, быстрого рисунка – выдают нам глубокие национальные корни его мастерства. Отдавая дань современной художественной культуре, мастер бережно хранит традиции китайской тушевой живописи. Свойственная гохуа свобода кистевого жеста находит неожиданную интерпретацию в масляной технике.

Ключевые слова: Чжан Липин, Сямыньский университет, Российская академия художеств, современная китайская живопись, свободная кисть

Одним из наиболее показательных и вместе с тем сложных для понимания явлений современного китайского искусства стала сформировавшаяся на пересечении традиционной тушевой живописи и новейших западных, а также российских влияний живописная школа, выдающимся представителем которой выступает ректор художественного института Сямыньского университета Чжан Липин. Его персональная выставка «Искусство солнечного света», приуроченная к 75-летию установления дипломатических отношений между Китаем и Россией, была развернута в залах Российской академии художеств в 2024 году, под кураторством почётного зарубежного члена РАХ Го Сяобиня.

Чжан Липин – яркий пример национального художника, авторский язык которого в результате неустанных профессиональных поисков, многообразных экспериментов с пластической формой и открытости к новым творческим веяниям, приобрел универсальный характер, открывая как широкому зрителю, так и узкому кругу специалистов актуальные тенденции развития живописи Китая.

Уже первое знакомство с картинами Чжан Липина дает ясное понимание о его мощном колористическом даре. Предпочитающий работать в пейзажном жанре, мастер будто пропускает сквозь чуткую кисть многовековую историю пейзажной живописи, энциклопедически охватывая едва ли не все ее значимые проявления – от китайского жанра «горы и воды» до параллелей Питеру Дойгу, от импрессионизма до ташизма позднего Николя де Сталя и Андре Ланского. В

Ill. 5. Zhang Liping. Tianquan Lake, 2023. Oil on canvas 《边境天泉》(*180 cm x 120 cm) 2023*年 拷贝

российской перспективе восприятия живописного искусства мы могли бы с легкостью представить Чжан Липина собеседником и даже соэкспонентом целого ряда художников разных эпох – Константина Коровина с его программным этюдизмом, строгого и лапидарного Георгия Нисского, мастеров владимирской школы пейзажа с их предельным хроматическим напряжением и даже взрывного и не признающего четких стилевых границ нонконформиста Анатолия Зверева. При этом, нужно заметить, Чжан Липин – отнюдь не эклектик, не комбинатор случайных разнородных стилевых элементов, но цельный, глубокий и серьезный художник, всякий раз подходящий к холсту во всеоружии мирового живописного опыта и мобилизующий его для создания новаторских образцов современного пейзажного искусства.

Сегодня творчество Чжан Липина видится одним из наиболее ярких прорывов чистой живописной стихии, освобожденной смелым жестом виртуозной кисти. Вместе с тем, он также и художник синтетического типа, следующий примеру одного из родоначальников новейшего китайского искусства Сюй Бэйхуна в объединении традиции китайской тушевой живописи с пейзажным видением русской школы и формальными открытиями искусства Запада.

Материальная ткань его картин подобна бурлящему красочному потоку, преобразующему-ся могучей энергией мазка – тягучего, плотного, цветоносного. Подчас он кажется неуправляемым, даже хаотическим, чем-то напоминая жестовую пластику полотен Де Кунинга или раннего Дибенкорна, и в отдельных полотнах достигая едва ли не самоценного импровизационного произвола, подчас же обретает безукоризненную, почти каллиграфическую точность касания. Поверхность холстов Чжан Липина претендует на самодостаточную художественную ценность – так что, рассматривающий их с близкого расстояния зритель может на миг забыть, что перед ним пейзаж, написанный с натуры, а не образец живописи действия или же ташистский опус.

Профессор Липин, действительно, пейзажист, и, храня верность излюбленному жанру, он подчиняет ему и всю организацию своей жизни. Возможность создавать произведения искусства здесь сопряжена с добровольным выбором судьбы живописца-путешественника. В его лице воскресает будто бы давно уже сошедший с мировой художественной сцены романтический образ странствующего художника, с риском для себя, в преодолении невзгод и испытаний стремящегося к постижению воплощенного в природе

Ill. 6.. Zhang Liping. Noon, 2020. Oil on canvas 《晌午》(*120 cm x 80 cm) 2020*年 拷贝

возвышенного. Долгие годы творческой жизни Чжан Липина – это также и в буквальном смысле «годы странствий», за время которых с этюдником за спиной им были исследованы многие города и селения Китая, горные районы страны и ее прибрежные территории. При этом в итоге он пришел к созданию произведений, выходящих далеко за рамки этюдной формы – как в плане формата (некоторые вещи более трех метров по большей стороне), так и с точки зрения общей пространственной режиссуры, благодаря которой пленэрный мотив всякий раз обретает строгий ритм и выразительную завершенность композиции.

Вот, к примеру, «Остров Гуланъюй» и «Террассы Теган» (обе 2022), поражающий глаз напряженным контрастом кадмиевых и карминовых тонов с обширными полями турецкой голубой и изумрудной зеленой. Какое решительное, почти фовисткое по дерзости своей цветовое противопоставление... И как не вспомнить здесь знаменитый матиссовский призыв искать решение всех проблем в ящике с красками? Однако опыт европейского колоризма трактуется здесь через особую культуру кистевой работы, смелость и уверенность которой видна в каждом плане, каждой форме, каждом касании. Этим вдохновенным танцем кисти сложно не залюбоваться – она многократно меняет направление и силу нажима в раках одного мазка, элегантная легкость движения встречается с брутальной силой крупно положенного пятна. И – нет, перед нами не случайные удачи, не внезапные счастливые находки живописца, но тщательно организованный в последовательности жестов пластический каркас композиции. Подобную же структурообразующую роль жеста мы обнаруживаем в крупноформатных полотнах «Лодки и сети» (2016) и «Бухта Дацзо» (2023), где избранный мотив настолько подчиняется самоценной пластической выразительности кистевого ритма, что приобретает абстрактно-иероглифический характер. В других вещах – таких, как широкий панорамный вид «Джагана» или «Цветущий персик на окраине деревни Шаньцянь» (обе – 2022 г.) - предметный характер изображения, напротив, возрастает за счет его графического заострения и резкого выделения пространственных планов. Внимательное же отношение к кистевой работе и принципиальная ценность мазка неизменно сохраняется.

Стоит подчеркнуть, что живописная тенденция, в рамках которой реалистические элементы объединяются с техническими приемами, позаимствованными из арсенала беспредметного искусства, на сегодняшний день весьма заметна и представлена крупными мастерами, среди которых шотландская художница Дженни Сэвилл, француз Жорж Руо, русские Виталий Пушницкий и Владимир Мигачев. В профессиональной терминологии даже закрепился термин «абстрактный реализм», с которым сложно примириться, находясь на территории научной дискуссии, но который являет собой яркий образец художественного сленга, своевременно фиксирующего явление в форме оксюморона.

В сущности речь идет о жестовой реалистической живописи, однако же, отличной от живописного реализма начала XX века в духе Х. Сорольи или В. Серова, с характерной для них широтой исполнения. «Абстрактный реализм» - это направление внутри реализма, возникающее на стыке его традиционных и позднейших (например, фотореализма и гиперреализма) форм и некоторых тенденций беспредметного искусства (прежде всего «живописи действия» и ее формальных находок). На основании внешнего сходства отдельных приемов нанесения краски – жестового характера живописи, тяготения к крупному формату – есть основания отнести Чжан Липина к этому влиятельному интернациональному тренду. Но это будет серьезной ошибкой. Как бы ни сближался в отдельных аспектах своей работы китайский живописец с творчеством зарубежных коллег, его мышление и его творческий метод, отраженный в самой структуре каждой отдельной картины – независимо от величины, времени написания и формальных достоинств – фундаментально отличаются. Для их верного понимания имеет смысл обратиться к теоретическим основаниям китайской живописи.

Говоря о своеобразии профессионального мышления китайского живописца, нужно подчеркнуть особое влияние, оказываемое на него традиционным искусством тушевой живописи гохуа. Её теория развивалась и усложнялась на протяжении многих столетий, постепенно оформившись в ряде трактатов, из которых стоит упомянуть содержащие шесть основных законов китайской живописи «Заметки о категориях старинной живописи» Се Хэ (479?–502?), «Записки о методах кисти» Цзин Хао (ок. 855–915), «О живописи с мухогонкой в руках» (1650) Шэнь Хао (1586–1661), приобретшее особенную славу своей высокой литературной формой «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» (1689) Ван Гая и Шэ Синь Ю, а также обобщающие «Краткие заметки о национальной живописи» (1750) Чжан Гэна (1685–1760).

Ill. 7. Zhang Liping. Evening, 2015. Oil on canvas
《初更》(*190 cm x 180 cm) 2015*年拷贝

Столкнувшись с теоретическими положениями китайской живописи, нельзя не обратить внимание на обширное применение в профессиональном языке художников анатомических терминов. Речь, конечно, не идет о той области специального знания, которое закрепилось как «пластическая анатомия» в качестве вспомогательной дисциплины. К этой проблематике живописцы Китая веками сохраняют равнодушие. Правильнее будет говорить о своего рода анатомии живописного пространства, выстроенного, однако, по аналогии с человеческим организмом. И традиционный китайский художник ясно

Ill. 8. Zhang Liping. Gathering Nets, 2021. Oil on canvas
《收网》(*100 cm x 80 cm) 2021*年 拷贝

Ill. 9. Zhang Liping. Guide, 2022. Oil on canvas 《贵德》(*150 cm x 90 cm) 2022*年 拷贝

понимает роль его основного инструмента, кисти, и его основного, и иногда и единственного материала, туши, в образовании каждого из «органов». Тушь и кисть работают в неразрывном единстве, однако зоны их ответственности оказываются разведены.

Кисть намечает «жилы» и оформляет «кости», тогда как тушь осмысливается как своего рода жизнетворная субстанция, дающая изображению «кровь» и «мышцы» При этом уровень «жил» ассоциируется с связаны с пластическим ритмом кистевого движения, «костей» – с внешним проявлением внутренней силы (своего рода архитектоника изображения, если попытаться перевести это в европейскую терминологию); «мышцы» воспринимаются в качестве внешней пластической формы; «кровь» направляет внутреннюю жизненную силу». Кроме того, у того или иного мастера отдельные уровни могут быть выражены в большей мере – отдаленно рассуждения о художниках, которые скрывают кости в мышцах, или же, напротив, дают костям обозначиться под мышцами, напоминают противопоставление «рисовальщиков» «колористам» в европейских школах живописи. Принципиальный интерес здесь представляет увязка тектонической структуры изображения с ее жестовой структурой. Кистевой жест осмысливается как базовый элемент живописного пространства в европейской живописи довольно поздно, лишь со второй половины XIX века, тогда как для китайского художника на протяжении многих веков был органичной частью целостного изображения.

Избравший для себя технику масляной живописи Чжан Липин, осваивает ее, постигая все многообразное богатство, накопленное французскими импрессионистами и постимпрессионистами, мастерами русского пейзажа, живописцами действия и ташистами. Но эта, казалось бы, чуждая китайскому визуальному пространству материя, ложится на основание, строго соответствующее традиционной анатомии картины. Профессор Чжан Липин буквально вливает свежую кровь и дает совершенно развитую мускулатуру телу, остов и сплетения жил которого выстроены в полном согласии с классической живописной теорией, восходящей к Се Хэ и Цзин Хао. Отсюда редкое для современного художника чувство гармонии, единство пространства, упругий ритм кистевых жестов (уровень «жил»), лишенных какой бы то ни было случайности. Фундаментальные живописные структуры, создававшиеся поколениями мастеров гохуа, были унаследованы, бережно сохранены и развиты Чжан Липином на новом витке исторического развития искусства.

Понимание структуры пространства китайского живописного изображения, как мы видим, напрямую связана с вопросами технического исполнения. Не случайно уже на базовом уровне мы говорим об особой роли жеста. Роль движения кисти, ее траектории, силы касания, наклона и характера расщепления здесь концептуализируется. Выраженный интерес к нюансам исполнительского мастерства определяется в значительной мере укоренившимся в китайской культуре способом изучения живописи на свитках, при котором, в противоположность европейскому осмотру от общего к частному в движении с дальнего расстояния, произведение оценивалось с ближнего расстояния – так, чтобы детально рассмотреть все особенности индивидуальной манеры автора. Это касалось как свитков, написанных «тщательной кистью» в техника гуньби (преобладала до XII века), так и произведений вступившей с ней в конкуренцию технике «грубой кисти» или «свободной кисти» сеньби. Последняя особенно интересует нас как практика, воплощающая принцип се и («писать идею») в противоположность установке гуньби се шэн («писать натуру»). Художник, стремящийся реализовать в своем творчестве принцип се и, ставит перед собой необычайно сложную техническую задачу объединения в одном штрихе «десяти тысяч штрихов», что требует неустанного самосовершенствования и внутренней духовной работы.

Продолжая линию великих мастеров се и XX века, Ци Байши и Сюй Бэйхуна, Чжан Липин наполняет ее открытиями в области современной пейзажной картины. Несколькими точными мазками он утверждает на плоскости холста целый горный массив, беглой россыпью черных штрихов вызывает к жизни рыбацкую деревушку, а в рдеющих сгустках краски доносит зрителю аромат свежескошенной травы, ласкаемой закатным солнцем. Техническая виртуозность здесь служит глубокому поэтическому чувству, а традиционные установки сеньби получают новую жизнь, перенесенные Чжан Липином в современный художественный процесс и ставшие полноценной его частью.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Белозёрова В.Г. Искусство китайской каллиграфии. - М., 2007.
2. Белозёрова В.Г. Роль категории ши в теории китайской каллиграфии и живописи // Восток (Oriens). - 2013. - № 5. - С. 75-83.
3. Духовная культура Китая: Энциклопедия в 6 т. Т. 6. - М.: Искусство, 2010. - 1031 с.
4. Ли Мин-яо. Шаньшуй (Пейзаж). - Шанхай, 2007.
5. Лю Сун-янь. Тан Сун Юань ши лю цзя шаньшуй цзи фа ту цзе (Схемы и пояснения по технике письма шестнадцати пейзажистов династий Тан, Сун и Юань). - Пекин, 2003.
6. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. с кит., предисл. и комм. Е.В. Завадской. - М., 1969, переиздание 2001. - 507 с.
7. Соколов С.Н. К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М.: ГРВЛ, 1973. - С. 36–48.
8. Сюй Юн-вань. Цзяо-мо ку-би шаньшуй (Пейзаж в технике сухой туши и сухой кисти). - Хэфэй, 2002.
9. Тан Чжи-ци. Хуйши вэйянь («Сокровенное слово о делах живописи») // Миндай хуалунь (Сочинения о живописи династии Мин). - Чанша, 2002. - С. 242–298.
10. Н.А Виноградова, Т.П. Каптерева, Т.Х. Стародуб. Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь . - М.: Эллис Лак, 1997. - 358 с.
11. Фостер Вив. Китайская живопись кистью: энциклопедия: путеводитель по основам китайской живописи для начинающего художника / Пер. с англ. Т. Лисицыной. - М.: Арт-Родник, 2007. - 224 с.
12. Чэнь Чжи-мин. Гохуа шаньшуй (Пейзаж [техники] гохуа). - Шанхай, 2007.
13. Завадская Е.В. Ши-тао. Беседы о живописи монаха Горькая Тыква / Пер. с кит., предисл. и комм. Е.В. Завадской // Завадская Е.В. «Беседы о живописи» Ши-тао. - М., 1978.
14. Some Tang and Pre-Tang Texts on Chinese Painting, in 2 vol., Translated and annotated by Acker, W.R.B., E.J. Brill, Leiden, the Netherlands, 1954-1974.
15. Bickford, M. 1996. Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar Painting Genre, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
16. Bush, S. and Shih, Hsio-yen. 1985. Early Chinese Texts on Painting, Harvard University Press, Cambridge, MA, USA.
17. Cahill, J. 1995. The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China, Columbia University Press, New York, USA.
18. Cheng, F. 1994. Empty and Full: The Language of Chinese Painting, Shambhala.
19. Heng Hock-juan. 1998. The Inward Turn in Chinese Painting, Ph.D dissertation, Columbia University, New York, USA.
20. Da-wei, K. 1981, 1990. Chinese Brushwork in Calligraphy and Painting, Allanheld & Schram, Montclair, NJ, USA and Dover Publications, London, UK.
21. Soper, A. 1951. Kuo Jo-Hsu`s Experiences in Painting, American Council of Learned Societies, Washington, D.C., USA.
22. Sullivan, M. 1980. Chinese Landscape Painting: In the Sui and Tang Dynasties, University of California Press, Berkeley, California, USA.
23. Feian, Yu. 1988. Chinese Painting Colors: Studies of Their Preparation and Application in Traditional and Modern Times, Translated by Silbergeld, J. and McNair, A., Hong Kong University Press, Hong Kong and University of Washington Press, Seattle & London.