

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

УДК 7.04: [73+75/76+78](510+4)(043.3)

**ВЭНЬ ЖАНЬ**

**ОТРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ПРИЕМА «ЛЮ-БАЙ» (НЕЗАПОЛНЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО)  
В КИТАЙСКОМ И ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ**

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

по специальности 17.00.09 – теория и история искусства

Минск, 2021

Работа выполнена на кафедре теории и истории искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Научный руководитель: **Наркевич Наталья Ивановна,**  
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Официальные оппоненты: **Шауро Григорий Федорович,**  
доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой народного декоративно-прикладного искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

**Жукова Ольга Михайловна,** кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыки учреждения образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова»

Оппонирующая организация: **Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси»**

Защита состоится 18 ноября 2021 г. в 14.00 на заседании совета по защите диссертаций Д 09.03.01 при учреждении образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» по адресу: 200007, г. Минск, ул. Рабкоровская, 17, читальный зал библиотеки университета; e-mail: buk@buk.by; телефон ученого секретаря 375-83-36.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Автореферат разослан 18 октября 2021 г.

Ученый секретарь  
совета по защите диссертаций,  
кандидат искусствоведения,  
доцент

Т. Н. Бабич

## **КРАТКОЕ ВВЕДЕНИЕ**

Художественный прием «лю-бай» (незаполненное пространство) широко используется в искусстве Китая. Он стал основой творчества многих авторов, нашел выражение в теории и практике китайской живописи, каллиграфии, музыки и других видов искусства. В узком смысле «лю-бай» представляет собой художественный прием китайской живописи, запланированное выделение незаполненного пространства в процессе создания композиции. В широком смысле «лю-бай» подразумевает трансформацию «пустого» и «полного» для создания особого художественного мира, который дает зрителю безграничное пространство для воображения и способствует обогащению содержания произведения. Характеристики таких понятий, как «пробел», «пропуск», «пустота» и «полнота», «наличие» и «отсутствие», «белое» и «черное», в той или иной мере раскрывают смысловое содержание художественного приема «лю-бай» и неразрывно связаны с идеей незаполненного пространства.

С древних времен идеи «лю-бай» пронизывали теорию китайского искусства. В результате длительного теоретического осмысления и художественной практики представления о приеме «лю-бай» расширялись, охватывая различные области искусства. Благодаря взаимодействию китайской и западной культур «лю-бай» постепенно проник в сферу европейской философии и получил дополнительное наполнение в XX в. В отличие от иных художественных приемов европейского искусства «лю-бай», отличающийся национальной спецификой, направлен на создание безграничного пространства в произведении и сложения его художественного образа. Новые художественные формы, возникающие на основе «лю-бай», нашли свое проявление в произведениях белорусских авторов и свидетельствуют о неподдельном интересе к наследию китайской культуры.

Оформившись как самостоятельный художественный прием, «лю-бай» повлиял на многие сферы творческой деятельности: живопись, музыку, скульптуру, современные художественные практики и др. Поэтому проведение компаративного исследования художественного приема «лю-бай» (незаполненного пространства) в теории и практике китайского и европейского искусства, всестороннее знакомство с его содержанием и значением, поиск общих и специфических свойств «лю-бай» в различной культурной среде имеют важное значение и ценность для исследователей.

## **ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ**

### **Связь работы с крупными научными программами и темами**

Работа выполнялась в рамках комплексной научно-исследовательской темы кафедры белорусской и мировой художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»: «Интерпретация образа творческой личности в белорусском искусстве XX–XXI века: компаративный подход» (утв. на заседании Совета университета 22.12.2015, пр. № 4, гос. регистрация № 2016946).

Тема диссертации разрабатывалась в соответствии с определяющими направлениями государственной политики Республики Беларусь и Китайской Народной Республики в области международного сотрудничества и опирается на нормативно-правовые документы, а именно: «Соглашение между Правительством Республики Беларусь и Правительством Китайской Народной Республики о научно-техническом сотрудничестве» (заключено в Минске 24.04.1992), «Соглашение между Министерством образования Республики Беларусь и Государственным управлением по делам иностранных специалистов Китайской Народной Республики о сотрудничестве в области профессиональной подготовки, повышения квалификации, стажировки и переподготовки кадров, обмена специалистами» (заключено в Минске 08.09.2009).

### **Цель и задачи исследования**

*Цель исследования* – выявить специфику художественного приема «лю-бай» как незаполненного пространства в китайском и европейском искусстве.

В соответствии с поставленной целью определены следующие *задачи*:

- раскрыть теоретические основы художественного приема «лю-бай»;
- выявить этапы развития художественного приема «лю-бай» в китайской живописи;
- показать многообразие проявлений «лю-бай» в европейской живописи;
- охарактеризовать художественное своеобразие «лю-бай» в разных видах искусства Китая и Европы.

### **Научная новизна исследования**

В данной диссертации впервые в белорусском и китайском искусствоведении осуществлено комплексное исследование специфики художественного приема «лю-бай» как незаполненного пространства в искусстве. В работе раскрыты теоретические основы художественного приема «лю-бай»; охарактеризованы основные этапы развития приема «лю-бай» как незаполненного пространства в живописи Китая; показано многообразие проявлений художественного приема «лю-бай» в европейской живописи; отмечено художественное своеобразие «лю-бай» в разных видах искусства Китая и Европы. Соискателем введен в научный оборот новый фактологический материал, благодаря которому комплексно рассматривается специфика художественного приема «лю-бай» в разных видах искусства.

### **Положения, выносимые на защиту**

1. Теоретические основы приема «лю-бай» базируются на принципах философской и художественной традиций Китая. История развития представлений о художественном приеме «лю-бай» неразрывно связана с учениями, определившими его смысловое наполнение. Оформившись как художественное мышление под влиянием конфуцианского учения о единстве природы и человека, идеи «путь золотой середины», даосского видения пустотности мира через «порождение бытия и небытия», идей чань-буддизма «материальной формы и ее иллюзорной сущности», оно проникло во многие сферы творческой деятельности и воплотилось в художественном приеме. «Лю-бай» – это художественный прием в искусстве, предполагающий создание особой изобразительной формы и образа через запланированное незаполненное пространство в композиции произведения.

2. Художественный прием «лю-бай» является одним из основных в китайском искусстве. В живописи прием «лю-бай» прошел в своем развитии следующие этапы: зарождения (от первобытного общества до эпохи Вэй – Цзинь и Северных и Южных династий, XXI в. до н. э. – 589 г.), наследования (эпоха Суй, Тан и Пяти династий, 581–960 гг.), расцвета (эпоха династий Сун, Юань, Мин, 960–1644 гг.), зрелости (эпоха Цин, 1636–1911 гг.) и преемственности (1912 г. – начало XXI в.). В современной живописи Китая использование приема «лю-бай», основанного на достижениях традиционной живописи, характеризуется переносом акцента с содержания произведения на восприятие его скрытой идейной сущности.

3. В европейской живописи художественный прием «лю-бай» подчеркивает контраст пустого и полного, раскрывает красоту и замысел незаполненного пространства в произведении, особое отношение к нему художника. Характеристики незаполненного пространства (размер, контур, эмоциональная наполненность) соотносятся со всей композицией произведения. Многообразие проявлений художественного приема «лю-бай» в творческой практике европейских авторов определяется недосказанностью повествования, иносказательностью художественного языка, минимализмом в выборе средств выразительности.

4. Художественный прием «лю-бай» в разных видах искусства отличается особым смысловым наполнением, отвечающим идеям и функциям незаполненного пространства, и находит воплощение в музыке, скульптуре, художественном оформлении афиш, современных художественных практиках. Прием «лю-бай» воплощается посредством разнообразных художественных и обладает открытостью, многомерностью, синтетичностью. Объекты разного характера приобретают новую сложную форму в произведении и сообщаются с незаполненным пространством. «Лю-бай» организует композицию произведения, обогащает его особым художественным видением.

#### **Личный вклад соискателя ученой степени**

Диссертация является результатом самостоятельного научного исследования и представляет собой первое комплексное компаративное изучение художественного приема «лю-бай» в китайском и европейском искусстве. Личный вклад соискателя заключается в том, что в диссертации предложена авторская формулировка понятия «лю-бай» в искусстве, охарактеризованы основные этапы развития приема «лю-бай» как незаполненного пространства в живописи Китая; представлено разнообразие проявлений художественного приема «лю-бай» (незаполненное пространство) в китайском и европейском искусстве, раскрыта характерная особенность и ценность приема «лю-бай» в художественных произведениях Китая и Европы.

#### **Апробация диссертации и информация об использовании ее результатов**

Основные положения и результаты исследования были апробированы на 14 научных и научно-практических конференциях международного (12) и республиканского (2) уровней: XVI итоговой научной конференции студентов, магистрантов и аспирантов «Национальная культура глазами молодых» (Минск, 17 марта 2016 г.), X Международной научной конференции «Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: (памяці антрапалага Зінаіды Мажэйкі)» (Минск, 29 апреля – 1 мая 2016 г.),

VI Международной заочной научной конференции «Культура: открытый формат – 2016» (Минск, 12 сентября – 22 октября 2016 г.), VII Международной научно-практической конференции «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Минск, 24–25 ноября 2016 г.), Белорусско-китайском молодежном инновационном форуме «Новые горизонты – 2016» (Минск, 29–30 ноября 2016 г.), XVII итоговой научной конференции студентов, магистрантов и аспирантов «Национальная культура глазами молодых» (Минск, 22 марта 2017 г.), XI Международной научной конференции «Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі)» (Минск, 21–23 апреля 2017 г.), V Международной научно-практической конференции «Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки» (Новосибирск, декабрь 2017 г.), XII Международной научной конференции «Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі)» (Минск, 27–29 апреля 2018 г.), XXIV Международных Кирилло-Мефодиевских чтениях, посвященных Дням славянской письменности и культуры (Минск, 24–30 мая 2018 г.), IV Международной научно-практической конференции «Теория и практика современной науки» (Одесса, 23–24 ноября 2018 г.), Международной научно-практической конференции «Молодежь в науке и творчестве» (Москва, 3 апреля 2019 г.), XIII Международной научной конференции «Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі)» (Минск, 26–28 апреля 2019 г.), XIII Международной научно-практической конференции «Культура. Наука. Творчество» (Минск, 16 мая 2019 г.).

#### **Опубликованность результатов диссертационного исследования**

Основные положения и результаты диссертационного исследования отражены в 15 публикациях: 4 статьи в научных рецензируемых журналах, включенных в перечень научных изданий Республики Беларусь для опубликования результатов диссертационного исследования (1,74 авт. л.), 2 – в зарубежных научных изданиях (0,55 авт. л.), 5 – в сборниках научных статей (1,37 авт. л.), 4 – в материалах научных конференций (0,95 авт. л.). Общий объем опубликованных работ составляет 4,61 авторского листа.

#### **Структура и объем диссертации**

Структура диссертации обусловлена логикой изложения материала и состоит из введения, общей характеристики работы, основной части, включающей три главы, заключения, библиографического списка и приложения. Полный объем диссертации составляет 219 страниц, из них 126 страниц основного текста, 24 страницы занимает библиографический список, который состоит из списка использованных источников (257 наименований на русском, белорусском, китайском и английском языках) и списка публикаций соискателя (12 наименований на русском языке, 2 – на белорусском языке, 1 – на китайском языке), 69 страниц занимают приложения.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

**Во введении и общей характеристике работы** аргументируются выбор темы исследования, ее актуальность, обосновывается связь работы с крупными научными программами и темами, ставятся цель и задачи исследования, научная новизна, предлагаются основные положения, выносимые на защиту, определяется личный вклад соискателя и отражаются апробация результатов исследования, количество опубликованных работ, структура и объем диссертации.

**Глава первая «Теоретико-методологические основы исследования художественного приема “лю-бай”»** состоит из трех разделов и посвящена аналитическому обзору литературы по избранной теме, определению методологии исследования, а также выявлению теоретических основ художественного приема «лю-бай» в искусстве Китая и Европы.

**В разделе 1.1 «“Лю-бай” в контексте аналитического обзора литературы. Методология исследования»** определяется степень изученности проблемы, проводится анализ литературы по избранной теме, обосновывается выбор методологии исследования.

Теоретические основы художественного приема «лю-бай» раскрываются в письменных источниках, которые целесообразно разделить на две группы: во-первых, это исследования о «лю-бай» в китайской теории искусства; во-вторых, это освещение представлений о пустоте (незаполненном пространстве) в исследованиях западноевропейских авторов.

Особую группу источников составили работы, посвященные понятиям, ставшим базовыми в исследовании художественного мышления и приема «лю-бай» («и-цзин» (мир идей), «суй-ши» (нереальность и реальность), «кун-бай» (пробел, пустота)). С позиций традиционной философии и эстетики их рассматривали Ван Чанлин, Лю Юйси, Су Ши. О значении и видах «и-цзин» рассуждали Гу Фэн, Е Лан, Ли Кэжань, Ли Цзэхуо, Лю Цзючжоу, Пу Чжэньюань, Цзун Байхуа и др. В трудах Ван Фу, Да Чжунгуана, Сыкун Ту, Хуа Линя, Фан Сюня, Юнь Наньтяня, а также современных ученых Бай Синя, Ван Бомина, Лу Яньшао, Тянь Сюйтуна, Чэнь Мина содержится ряд комментариев о понятиях «пустота», «пробел» и «ничто». Исследования способствовали пониманию первоосновы в развитии представлений о «лю-бай» в искусстве Китая.

Специфике художественного приема «лю-бай» в живописи посвящены исследования Ай Цина, Бай Синя, Ван Шо, Вэй Мэна, Дзя Сяолу, Ма Дэлиня, Ли Фана, Ли Цзяньцзюня, Лу Яньшао. Вопросы художественной ценности «лю-бай» в разных видах искусства отражены в публикациях Ло Пингуаня, Фэй Гунсиня, Цю Мэйлиня, Чжоу Жоцюя и Чжу Цюньхоя. Исследования способствовали уточнению и расширению содержания «лю-бай» с позиций философии, эстетики, искусствоведения.

Важными для понимания специфики «лю-бай» стали работы западноевропейских авторов. В исследованиях по философии, психологии, эстетике и искусствоведению пустоте (незаполненному пространству) уделяется определенное внимание. В рамках междисциплинарных связей проблему пустоты затрагивали Р. Арнхейм, Э. Гомбрич, К. Коффка, Х. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер, У. Хогарт, Р. Холуб, Х. Яусс и др.

Философско-эстетическому осмыслению проблемы пустоты в разных видах искусства посвящены работы русскоязычных авторов. Это исследования А. Бобрикова, Н. Маньковской, А. Русаковой, Н. Саенко, О. Шпилько и др.

Труды о диалоге китайской и западной культур составили научную базу исследования, способствовали осуществлению компаративного исследования художественного приема «лю-бай». Здесь следует отметить труды Кун Синьмяо, Е Сюшаня, Фэн Миньшэна, Чжан Фа, Н. Виноградовой, Е. Завадской, В. Малявина, Т. Постреловой, В. Прокопцовой и др.

Методологическую основу диссертационного исследования составили теоретико-методологические разработки белорусских и зарубежных ученых в области искусствоведения, культурологии, философии, эстетики, которые способствовали определению научных подходов и методов для раскрытия специфики художественного приема «лю-бай» как незаполненного пространства в китайском и европейском искусстве.

Диссертационная работа базируется на интегративном и комплексном подходах. Интегративный подход позволил рассмотреть прием «лю-бай» через общее и особенное в различные исторические периоды и определить основные тенденции в динамике расширения его возможностей. Комплексный подход способствовал определению основных исследовательских направлений в изучении художественного приема «лю-бай» и применен совместно с методами компаративного и формально-стилистического анализа, общелогическими и эмпирическими методами исследования. Метод компаративного анализа позволил осуществить сравнительное изучение приема «лю-бай» в разных видах искусства, что дало возможность определить его специфику, выявить общность основополагающих принципов творческого выражения.

**В разделе 1.2 «Специфика художественного приема “лю-бай” в Китае: философско-эстетический аспект»** рассмотрены основные периоды в развитии «лю-бай» в Китае с позиции их философско-эстетического осмысления.

Теоретические основы «лю-бай» сформировались под влиянием китайской философии конфуцианства, буддизма и даосизма. В истории развития мышления «лю-бай» в Китае прослеживаются 5 основных периодов: доциньский (XXI в. до н. э. – 221 г. до н. э.), период династий Цинь – Цзинь (221 г. до н. э. – 420 г.), период эпохи Южных и Северных династий до эпохи Пяти династий (420–960 гг.), период династий Сун – Мин (960–1644 гг.), период династии Цин (1636–1911 гг.).

Наследие доциньской эпохи представляет собой основу китайской философии и искусства. Конфуцианство и даосизм с разных позиций утвердили концепцию мироздания как союза инь и ян, а также взаимопорождения нереального и реального. Эпоха династий Цинь – Цзинь стала уникальной в истории китайской культуры. Важной для понимания сути приема «лю-бай» может выступать концепция недеяния (учение о сокровенном, эпоха Хань и Вэй – Цзинь). В эпоху Хань философ и правитель области Хуайнань Лю Ань трактовал даосскую концепцию о «взаимодействии бытия и небытия», затрагивая идеи незаполненного пространства в искусстве. Поэт, мастер каллиграфии династии Западная Цзинь Лу Цзи перенес представление о «пустом» и «полном» в теорию искусства. На практике впервые «лю-бай» применил художник Восточной Цзинь Гу Кайчжи. Он нашел в искусстве элементы,



соответствующие исследуемым неодаосизмом «ноумену» (бытию) и «пределу»: «форму» и «дух». Так возникла теория формы и духа, послужившая основой для становления теории «лю-бай». Эпоха Южных и Северных династий, эпоха династий Суй и Тан и эпоха Пяти династий – время взаимодействия ведущих религиозных систем. Взгляды представителей буддистской школы Чань, выраженные в идее интуитивного просветления человеческой природы и познания себя, ускорили утверждение приема «лю-бай» в искусстве. Начиная с эпохи Тан общий стиль в произведениях стали задавать «непостижимое» и «уединенное», что способствовало возникновению эстетических представлений «и-цзин» (мир идей) и развитию художественного мышления «лю-бай». Художник Чжан Яньюань впервые отметил, что мир идей необходимо скрывать, а для этого следует прибегнуть к пробелам. Наблюдался перенос акцента с эмпирически воспринимаемого мира на мир духовный.

В эпоху Сун художественный прием «лю-бай» нашел выражение в практике пейзажа «шаньшуй». Живопись эпохи Юань и Мин стремилась при помощи «лю-бай» выразить незримый предел пустоты и духа. Художник Жао Цзыжань в сочинении «12 воздержаний от канонов живописи» предложил основы композиции с незаполненным пространством. «Лю-бай» стал не просто устоявшимся приемом, но и критерием эстетического познания мира. В династии Цин «лю-бай» закрепился в художественной практике. До эпохи Цин в теории искусства сведения о «лю-бай» были единичными, хотя и зафиксированы термины, связанные с «лю-бай»: «ничто», «скрытое», «пустое». Благодаря деятельности Гу Яньбу, Хуан Цзунси понятие «пробел» появилось среди категорий искусства и стало объектом обсуждения в поэзии, каллиграфии, живописи.

Научное обоснование понятия «лю-бай» предложил китайский искусствовед и художник Лу Яньшао. В 1980 г. он ввел в научный оборот термин «лю-бай». Впервые появившись в книге «Скромные суждения о пейзажной живописи шаньшуй», «лю-бай» предполагал особый художественный прием, который применялся при создании пейзажей «шаньшуй». В современных исследованиях ученые часто ставят знак равенства между понятиями «лю-бай» и «кун-бай» (пропуск), «бу-бай» (интервал между строками иероглифов) и «цзибай данхэй» (пространство в расположении линий в каллиграфии и позднее живописи). При помощи трансформаций заполненного и пустого создается особый мир идей, который дает зрителю безграничное пространство для воображения.

**В разделе 1.3 «Теоретические основы формирования “лю-бай” в европейском искусстве»** дается теоретическое обоснование представлений о незаполненном пространстве в европейском искусствоведении.

В сравнении с философскими представлениями Китая, ориентированными на поиск бесстрастного и спокойного, пустоты, в западной культуре отчетливо представлены концепции, ядром которых является бытие. Возможность проявления пустого, небытия в «лю-бай» как антагонистов бытия на протяжении длительного времени игнорировалась. Культурное взаимодействие между Китаем и Западом способствовало проникновению восточной картины мира в теорию и практику искусства. Оригинальностью отличаются теоретические исследования взаимодействия и столкновения китайской и западной философии М. Хайдеггера. Он использует пустоту для обозначения того, что изначально выражается через «существование» и «ничто».

В начале XX в. европейские мыслители и художники были увлечены идеями пустоты, вели ее поиски в учениях Лао-цзы и Чжуан-цзы. Английский арт-критик К. Белл уверен, что упрощение в искусстве является непрямым. Историк эстетики М. Салливан полагал, что работы Ф. Клайна, Д. Поллока, П. Сулажа схожи с восточной свободной манерой живописи тушью. К. Малевич уделял внимание пустоте как концепции, которая претворилась в монохромной живописи. В. Кандинский, П. Клее обосновывали идеи абстрагирования в искусстве.

Восточные учения, основанные на диалектике бытия и небытия, соответствовали запросам художественного мира. Ректор Высшей школы строительства и художественного конструирования (Баухаус), архитектор Мис ван дер Роэ в 1928 г. выдвинул принцип архитектурного дизайна «Меньше – значит больше», что идентично функции «малым добиваться многого», т.е. подготовил теоретическую основу для минимализма. Между минимализмом и проявлением «лю-бай» есть много общего (схожее визуальное проявление – простота и краткость, творческие приемы – редукция и упрощение, художественные идеи – за счет малого добиться многого). Отличия – в отношении к творчеству и произведениям (минимализм – рациональность, «лю-бай» – чувственность), различных целях (минимализм стремится к общности между предметами, а «лю-бай» подчеркивает выражение уникальности).

Расширению представлений о незаполненном пространстве способствовал Р. Ингарден, который в 1960-х гг. ввел в теорию западного искусства понятие пробела, а также В. Изер, обосновавший его в 1970-х гг.

Пониманию приема «лю-бай» как активного средства в построении композиции и создании художественного образа предшествовал длительный период теоретического осмысления и творческой практики. На основе обобщения и систематизации имеющихся разрозненных представлений о художественном приеме «лю-бай» предложено его авторское определение. *«Лю-бай» (кит. 留白) – это художественный прием в искусстве, предполагающий создание особой изобразительной формы и образа через запланированное незаполненное пространство в композиции произведения.*

**Глава вторая «Специфика художественного приема “лю-бай” в китайской и европейской живописи»** состоит из трех разделов и отражает своеобразие художественного приема «лю-бай» в китайской и европейской живописи.

**В разделе 2.1 «Отражение художественного приема “лю-бай” в традиционной живописи Китая»** рассмотрены основные этапы развития приема «лю-бай» в традиционной китайской живописи.

Наиболее ярко художественное своеобразие приема «лю-бай» отразилось в живописи. По степени влияния мышления «лю-бай» на традиционную китайскую живопись целесообразно выделить четыре этапа в развитии художественного приема «лю-бай»: зарождения, наследования, расцвета и зрелости.

Этап *зарождения* представлений о приеме «лю-бай» (от первобытного общества до эпохи Вэй – Цзинь и Северных и Южных династий, XXI в. до н. э. – 589 г.) характеризуется появлением первых знаний о приеме «лю-бай». Ключ к пониманию искусства «лю-бай» можно обнаружить в наскальной живописи (в горах Иньшань, Богдашань, Синьцзян), расписной керамике эпохи неолита (живопись Яншао, Мацзяяо, Давэнькоу), надписях на

черепаших панцирях «цзягувэнь» эпохи Шан и Чжоу, рисунках на шелке в гробнице царства Чу периода Сражающихся царств. Графические символы свидетельствовали об овладении композицией, основами соотношения реального и воображаемого. Начиная с эпохи обеих династий Цзинь подчеркивается вспомогательная роль живописного начала, что находит выражение в использовании пробелов.

Этап *наследования* в развитии художественного приема «лю-бай» (эпоха Суй, Тан и Пяти династий, 581–960 гг.) обусловлен обновлением жанров китайской живописи – пейзажа «шаньшуй» (Чжань Цзыцян) и портрета «женью» (Чжан Сюань). При помощи незаполненного пространства достигается композиционный эффект, когда близкое становится недостижимым. В эпоху Пяти династий художники соединяют приемы жанра «шаньшуй» и «лю-бай» для создания композиции из величественных гор и водных потоков. Представители северной (Гуань Тун, Цзин Хао) и южной (Дун Юань, Цзюй Жань) школ живописи демонстрируют в произведениях связь между пробелами и тушью.

Этап *расцвета* художественного приема «лю-бай» (эпоха династий Сун, Юань, Мин, 960–1644 гг.) отмечен интенсивным развитием жанров «шаньшуй» («реки и горы»), «хуа-няо» («цветы и птицы») и портрета «жэнью». Наблюдается интерес к лаконичной и несвязанной рамками живописи идей композиции, что способствовало расцвету приема «лю-бай». Живопись эпохи Северная Сун (960–1127 гг.) отличается детализацией (Ли Чэн, Фань Куань); Южной Сун (1127–1279 гг.) свободной манерой, отстраненностью автора от мирской суеты (Лян Кай, Ма Юань, Ся Гуй, Чжэн Сысяо). Художники эпохи Юань (1271–1368 гг.) утверждали каллиграфический подход к живописи. Стремление к красоте внешней формы вынуждало их отрабатывать технику изображения незаполненного пространства. Использование приема «лю-бай» придало пейзажной живописи эпохи Юань такие особенности, как четкость, спокойствие, удаленность. Наиболее известны четыре великих мастера эпохи Юань: Ван Мэн, Ни Цзань, У Чжэнь и Хуан Гунван. Художники эпохи Мин (1368–1644 гг.) продолжили следовать основной идее юаньских авторов.

Этап *зрелости* художественного приема «лю-бай» (эпоха Цин, 1636–1911 гг.) обусловлен влиянием на живопись социально-политической ситуации и появлением ряда соревнующихся между собой художественных течений. Чжу Да из «четырех цинских монахов» развил искусство «лю-бай» в живописи до высокого уровня; Ван Юаньци из «четырех Ванов» прославился пейзажами «шаньшуй»; Хуан Шэнь из «янчжоуской школы» – выдающимися портретами. Применение художественного приема «лю-бай» постепенно расширялось, а пространство, охваченное пробелами, становилось все больше.

**В разделе 2.2 «Художественный прием “лю-бай” в китайской живописи XX – начала XXI века»** рассмотрены основные примеры отражения художественного приема «лю-бай» в живописи Китая XX – начала XXI в.

Эпоха XX – начала XXI в. стала временем освобождения китайской живописи от основ традиционной художественной школы, непростых поисков в процессе обновления средств выразительности. В живописи Китая, вобравшей отдельные достижения западного искусства (графика, масляная живопись, акварель), тщательно продуманный прием «лю-бай» продолжал совершенствоваться, оказывая влияние на искусство. Поэтому целесообразно обозначить время развития художественного приема «лю-бай»,

охватывающее 1912 г. – начало XXI в., как этап *преемственности*. Живопись сохранила связь с идеей незаполненного пространства полотна, которое обеспечивает четкость художественных образов и расширение композиционного пространства произведения.

Важно отметить школу консерваторов (ок. 1910 г.), которая придерживалась позиции использования древнего на пользу современного. Представители школы ставили своей целью сохранение традиций (Ли Кэжань, Лу Яньшао, Пань Тяньшоу, Хуан Биньхун, Ци Байши). Школа реформаторов, появившаяся позже, придерживалась принципа использования иностранного на пользу китайскому и обновления живописи (Линь Фэнмянь, Ли Сяосюань, Сюй Бэйхун, Тянь Сюйтун, У Гуаньчжун, Цзя Юфу). Несмотря на художественные убеждения, во многих произведениях присутствует «лю-бай» как символ национальной живописи. Прием «лю-бай» мог быть представлен как в стиле «сесин» (описание форм объектов), так и «се-и» (описание идеи в свободной форме), специфика незаполненного пространства была тщательно продумана.

Художественный прием «лю-бай» отличается многообразием проявлений. Он может оттенять основной объект в виде фона картины; присутствовать в ее части, чтобы уравновесить все полотно; являться пропуском главного объекта, тем самым оставляя аудитории пространство для ассоциаций; может быть конкретным и абстрактным.

Акварель наиболее близка китайской живописи тушью. Художественный прием «лю-бай» присутствует не только в объектах, но и в пространстве картины. «Лю-бай» может при помощи белого цвета бумаги подчеркнуть колорит картины; при помощи сухой кисти оставить несуществующий след; способен передать необходимый пробел для изображения особого рисунка или узора на объекте и т.д. Данные тенденции прослеживаются в работах Бай Тунсюя, Ван Вэйсиня, Ван Шаобо, Ли Чжэньюна, Лю Синьшэна, Цзян Чжэньли. Мастера масляной живописи впитали колорит Китая и ратуют за придание живописи маслом национального статуса. Художники применяют технику кисти и туши, цветовой строй, соотношение вымышленного и реального в традиционной живописи, расширяя ее выразительные возможности. Формы проявления приема «лю-бай» в масляной живописи различны. Это пробелы в мазках кисти; пробелы в фоне и «лю-бай» в ощущении «эскиза» (незавершенности) произведения. Прием «лю-бай» в этих формах не существует самостоятельно, иногда они возникают в одной работе одновременно. Здесь можно отметить произведения У Гуаньчжуна («Родной дом», 1997 г.), Чжао Уцзи («19 июня 1997 года», 1997 г.), Чэнь Даньцина («Сезонные рабочие в пригороде Пекина», 2005 г.), Лу Цинлуна («Снежный пейзаж», 2010 г.).

Современная китайская живопись тушью и пришедшие с Запада акварель, масляная живопись в поиске изобразительных приемов в различной степени оказались под влиянием искусства «лю-бай». В условиях глобализации авторы выбирают творческий путь с китайской спецификой, где прием «лю-бай» является отправной точкой художественных поисков.

**В разделе 2.3 «Многообразие проявлений “лю-бай” в европейской и белорусской живописи»** показано отражение художественного приема «лю-бай» в европейской и белорусской живописи.

Творческие поиски пространственных решений европейскими художниками определили интерес к восточной культуре, обновлению живописи и обогащению ее новым

содержанием. Помимо искусства каллиграфии и живописи тушью авторы проявили особое отношение к свободному пространству листа. Оставляя часть композиции незаполненной, они работали над преодолением известного схематизма и обновлением языка живописи.

Национальная специфика китайского искусства отразилась в творчестве немецкого художника Ю. Биссье. Он использовал технику рисунка тушью для создания пейзажей, рассматривая художественную форму под углом семиотики и символизма («После оплодотворения», 1938 г.). Наличие незаполненного пространства в работе и густой черный цвет объектов формируют противопоставление пустого и полного, напоминая два полюса инь и ян великого предела «тайцзи». Иероглифический почерк с белыми просветами «фэйбай», подразумевающий прием «лю-бай», присутствует в картине художника «8 октября 1958 года, Аскона» (1958 г.).

Интерес к незаполненному пространству как критерию оценки произведения проявился в творчестве французского художника А. Мишо. Он обнаруживает, что линии тушью в китайской живописи эмоционально окрашены, а пустота удобна для выражения духовного пространства («Без названия», 1978 г.). Творческие поиски французского художника П. Сулажа направлены на исследование связи между черным цветом и светом. В его произведениях элементы с градациями черного цвета в той или иной мере раскрывают формы китайской живописи тушью и каллиграфии. Художник придает большое значение работе над отношениями черного и белого, уделяет внимание выражению глубоких идей в атмосфере минимализма и простоты.

Полотна немецкого художника М. Креббера контрастируют с традиционными формами искусства, которые получают более литературную академическую интерпретацию. Автор прибегает к нескольким грубым мазкам, похожим на каллиграфию. Такая модель воплощает идеи «лю-бай», наполняет произведение умозрительными возможностями («Презрение к собственной работе как планирование карьеры», 2001 г.).

В европейской живописи идеи незаполненного пространства нашли проявление не только в произведениях абстрактной живописи, схожих с восточными картинами тушью, но и в экспрессионистских портретах. В работах английского художника Л. Фрейда проявляется очарование «лю-бай», созданное «ощущением незавершенности» («Фрэнсис Бэкон», 1956–1957 гг.). Новаторский способ художественного видения нашел последователей. Это работы художников Л. Кабачека («Мужской портрет. Этюд к картине “IX. 44 г.”», 1980 г.), Т. Ахриева (James, 2017 г.), иллюстратора М. Сати («Влюбленная Селестина», 2019 г.) и др.

Пространство бытия на картинах английского портретиста Ф. Бэкона обобщено и размыто. Символическая глубина пространства придает особый характер художественному повествованию. Фигуры размещаются в незаполненном пространстве, чтобы передать хрупкость и бессилие человека (серия картин «Человек в голубом», 1954 г.). Английская художница С. Гамильтон прибегает к пустотам для передачи света, который озаряет фигуры, формирует сильный контраст с темнотой. Фигуры и образы оказываются перед лицом возможной утраты идентичности («Обеденный зал гостиницы», 2003 г.; «Столовая алого цвета», 2005 г.). Свет в произведениях можно рассматривать как запланированную пустоту, силу, которая сокрушает, разоблачает и трансформирует.

Осмысление художественного опыта личностью может происходить благодаря использованию приема «лю-бай». В композиции и общем строе произведения невидимым качествам отдается предпочтение перед видимыми.

Тенденция работы с минимальным количеством изобразительных средств отличает творчество современных белорусских художников. В своих произведениях В. Шкарубо при помощи пробелов создал иллюзию присутствия («К весне», 2001 г.). Картины В. Зинкевича построены на противопоставлении эмоций и рассудка, конфликте воображения и логики («Вещи из старого дома II», 2004 г.). Белорусские художники мастерски используют визуальные образы незаполненного пространства. Интерес к нему как средству композиционной выразительности передан в работах А. Задорина («Путник», 1990 г.), А. Марочкина («Предчувствие», 2011 г.), Т. Радивилко («Купальщицы», 2011 г.), Р. Вашкевича («Четыре интры», 2012 г.), С. Филлингера («Портрет Бога», 2012 г.), А. Скоробогатой («Тайна», 2012 г.). Произведения с особым масштабом и глубиной, композиционной выразительностью занимают достойное место в художественной иерархии современной живописи.

**Глава третья «Художественное своеобразие “лю-бай” как незаполненного пространства в разных видах искусства Китая и Европы»** состоит из четырех разделов, в которых рассмотрена специфика приема «лю-бай» в музыке, скульптуре, искусстве оформления афиш и современных художественных практиках.

**В разделе 3.1 «Воплощение идей “лю-бай” в музыкальном искусстве»** показано влияние идей «лю-бай» (незаполненного пространства) на китайскую и европейскую музыку.

Художественный прием «лю-бай» в музыке тесно связан с пониманием пустоты в искусстве, он находит отражение в творческих поисках композиторов и исполнителей. Характерные черты искусства «лю-бай» в различной степени проявляются в китайской музыке для струнных, духовых и ударных инструментов. Например, это народные наигрыши для национальных инструментов: гуциня («Высокие горы, бегущие воды», «Три рефрена у заставы Янгуань»), пипы («Флейта-сяо и барабаны в сумерках», «Весеннее солнце и белый снег»), пьесы для эрху «Слушая сосны» и т.д.

Пустота как критерий «наполненности» привлекала внимание китайских композиторов разных поколений и творческих ориентиров. Они прибегали к феномену тишины, который выражал художественное мышление, основанное на традиционных принципах китайской философии и поэзии. Новизна звуковых впечатлений, связанная с психологией восприятия, создавалась соотношением динамики и статики, воображаемого и реального. Проявление художественного приема «лю-бай» можно обнаружить в инструментальной музыке (пьесах для эрху Хуа Яньцзюня «Отражение луны в двух источниках», сер. XVIII в.; Чжоу Вэя «Виноград созрел», 1880-е гг.). Даосское видение пустотности мира находит отражение в творчестве Лю Тяньхуа («Безмолвие», 1929 г.), Чжао Сяошэна («Инь и Ян», 1987 г.), Тань Дуня («Оркестр – Театр II», 1994 г.) и др.

Индивидуальным художественным стилем, в котором сочетаются национальные традиции и современные техники композиции (минимализма), а также вниманием к категориям «пустоты» и «статичности» в их буддистском толковании отличаются

произведения композиторов Лю Чжуан («Ветер в соснах», 1999 г.), Сюй Чанцзюня («Тишина», 1985 г.), Цюй Сяосуна («Скоропись», 2000–2001 гг.).

Композиция Сюй Чанцзюня «Тишина» для голоса и ансамбля традиционных инструментов акцентирует внимание на тишине как воплощении философской категории «пустота». Для достижения воздействия феномена тишины автор обращается к поэтической метафоре (в вокальной партии), дополняя поэтический текст междометиями для усиления напряжения и возникновения образа одиночества. Сюй Чанцзюнь прибегает к принципу динамических всплесков, которые заканчиваются резкими спадами, а также сквозному обновлению инструментовки. Среди современных композиторов следует отметить Тан Дуня, алеаторное мышление которого сочетается с идеями «Книги перемен» и чань-буддизма («Водный концерт», 1998 г.; «Концерт для бумаги с оркестром», 2003 г.).

Идея многогранности содержания музыкального произведения и семантической многозначности художественных образов близка смысловому наполнению и функциям «лю-бай». Художественный прием «лю-бай» созвучен эстетике отдельных направлений музыкального авангарда, минимализма. Одним из первых европейских авторов «пустой» партитуры был Э. Шюльгоф. Его пьеса «В будущем» (фортепианный цикл «Пять зарисовок», 1919 г.) состояла из одних пауз и немзыкальных символов. Идея пустотности мира продемонстрирована в «Монотонной симфонии» (1948 г.) И. Кляйна.

Диалектика композиции, когда в сочинении присутствуют случайные факторы, элементы неясности, предполагает разнообразие смыслов и становится поводом для размышлений о бытии. Внешняя изменчивость и неоднозначность элементов музыкального текста и формы характеризуют произведения Л. Берио («Секвенция для одинокой флейты», 1958 г.), П. Булеза «Соната для фортепиано № 3» (1955–1957 гг.), К. Штокхаузена («Пьеса для фортепьяно № 11», 1956 г.). Исполнительская «свобода» дает возможность самостоятельно выстраивать последовательность музыкальных фраз. Поэтизация незаполненного музыкального пространства отмечена в вокальной музыке (К. Сен-Прё «Концерт для одного голоса», 1969 г.).

Тема обретения пустоты в белорусской музыке имеет свои художественные проявления. Редким примером интерпретации восточной традиции стали произведения Г. Гореловой («Тысяча лет надежды», шестая часть кантаты «Тишина», 1990 г.), где автор прибегает к минимализму, условному сугубо китайскому видению проблемы одиночества.

Обобщенно-поэтический подход в воссоздании черт «лю-бай» можно обнаружить в произведениях С. Бельтюкова (фортепианный цикл «Китайский альбом», 2006 г.; миниатюра «Нитка жемчуга», 2006 г.), камерной музыке К. Яськова («Ludus mobilis II: танец Инь и Ян о глубочайшей пустоте» для одной или двух скрипок, 2010 г.). Метафора стала одним из способов приближения к предельной камерности музыкального высказывания, эстетике пустоты («кун-бай») в искусстве. Содержание искусства «лю-бай» чрезвычайно многообразно, оно неразрывно связано с красотой пустого и полного. В пустом или незаполненном пространстве проявляется целостность музыкального текста.

**В разделе 3.2 «Пустота в скульптуре как отражение идеи незаполненного пространства “лю-бай”»** определена специфика отражения художественного приема «лю-бай» в китайской и европейской скульптуре.

Пустота (пробел) является одним из выразительных средств пространственного языка скульптуры. Обращение к незаполненному пространству в значительной степени расширяет границы художественного мышления скульпторов, что связано с подсознательным, устойчивым эстетическим восприятием. Своеобразие современной китайской скульптуры продиктовано влиянием европейского искусства, а также традиционной китайской философии и живописи «се-и».

Распространенным художественным приемом в китайской идеалистической скульптуре является именно «лю-бай», который нашел отражение в творчестве Шу Синчуаня «Развеваясь» (2002 г.), Чэнь Гана «Форма убийства – деревья» (2010 г.), У Вэйшаня «В поисках мудрости. Беседа Конфуция и Лао-цзы о Дао» (2016 г.), У Вэя «Внутри квадратного дюйма» (2017 г.).

«Лю-бай» в европейской скульптуре можно охарактеризовать как «негативное» пространство, которое прошло путь от подсознательного эффекта до применения зрелых замыслов. Внимание уделяется формам самих предметов, а не пространственным отношениям. В концепциях формы скульптурного пространства XX в. произошли коренные изменения. «Негативное» пространство стало основной темой поисков скульпторов: А. Архипенко («Шагающая», 1912 г.), В. Татлина («Памятник Третьего интернационала – башня Татлина», 1920 г.), Г. Мура («Лежащая женщина», 1957–1958 гг.), А. Джакометти («Указующий человек», 1947 г.). В современной скульптуре выражение «лю-бай» принимает разнообразные формы и содержание (Р. Уайтред («Дом», 1993 г.), Д. Герман («Плачущая скрипка», 1993 г.), А. Ботвиненок («Феникс», 2006 г.), К. Селиханов («Встреча», 1997 г.), М. Петруль («Тайцзы», 2005 г.), А. Соколов («Внутреннее пространство», 2016 г.). Прием «лю-бай» в скульптуре заключается в использовании взаимоотношений между «позитивным» и «негативным» пространством для выражения основной идеи произведения.

**В разделе 3.3 «Преломление “лю-бай” в графическом искусстве (на примере художественного оформления афиш) показаны особенности воплощения приема «лю-бай» в художественном оформлении афиш.**

В результате глубокого взаимодействия между Востоком и Западом в искусстве наблюдается интерес к основам художественной мысли «лю-бай», тесно связанным с «представлением о мнимом и реальном». По отношению к художественному оформлению афиш термин «лю-бай» предполагает ряд трактовок, например, негативное пространство, пробел. «Лю-бай» вовсе не означает отсутствие чего бы то ни было, это небытие, которое оттеняет и выражает присутствие (или бытие), это мнимое и реальное, порождающие друг друга для достижения особого визуального эффекта.

В сфере художественного оформления афиш начинающие авторы смещают фокус своего внимания на поверхность конкретных материальных объектов, тем самым игнорируя предварительное размещение и работу с пропусками. Вслед за развитием информационных технологий художники перегружают пространство текстовой и графической информацией. Роль художественного приема «лю-бай» в оформлении афиш неоспорима, но в его применении важны обоснованность и мера, о чем свидетельствуют работы Цзинь Дайцяна («Эхо красоты», 1989 г.; «Скорбь по Икко Танака», 2002 г.), Г. Рамбоу («Domus», 1993 г.).



Если пробелов слишком мало, то в произведении будет отсутствовать акцент, если слишком много – это сделает его бессодержательным и незавершенным.

Белорусские авторы активно используют специфику незаполненного пространства в оформлении афиш, что соответствует концепции упрощения внешней формы для акцентирования содержания (С. Шило, афиша для выставки «Рождение из...», 2013 г.).

**В разделе 3.4 «Презентация приема “лю-бай” в современных художественных практиках»** представлены примеры воплощения приема «лю-бай» в художественных практиках.

Современное искусство отличается многообразием форм выражения, открытостью для художественного эксперимента. В искусстве появились динамичные художественные формы, отражающие творческий поиск, стремление автора к взаимодействию с публикой и окружающей средой. Этот динамизм воплотился в современных художественных практиках благодаря слиянию средств выразительности разных видов искусств в единый художественный текст.

Интерес к пустоте как концепции и средству выразительности стимулировал творческое мышление многих авторов XX – начала XXI в. Художники стремились к «обнажению» пустоты, актуализации восприятия зрителя в процессе наблюдения за арт-объектом. Монохромные художественные формы и концепция пустоты И. Кляйна, который заложил основы концептуального искусства, весьма схожи с идеями «лю-бай». Пустота И. Кляйна наделена совершенно противоположными от авангарда (движение к абсолютной пустоте, «нулю» и преднамеренной редукции формы) свойствами. Он сознательно избегал ограничений для цвета, стремясь к беспредельному «заполнению» пространства сущностью монохромов. Идеи незаполненного пространства, нашедшие воплощение на выставке «Пустота» (1958 г.), перформансе «Антропометрия голубого периода» (1960 г.) предельно конкретны и созвучны представлениям об избыточном характере материального мира. К «лю-бай» отсылают нас и художественные акции Д. Гордона («Автопортрет тебя и меня», 2007 г.), Х. Явашева («Упаковка берлинского Рейхстага», 1995 г.), М. Абрамович («В присутствии художника», 2010 г.) и др. Новая логика искусства вызвала к жизни особое понимание избыточности современного мира, который «упрощает» произведения до видения «пустоты».

Художественные практики начали появляться в Китае во время движения «Новая волна 85». В 1985–1989 гг. художники продемонстрировали интерес к современному западному искусству на фоне критического отношения к действительности, заявив о необходимости рождения нового через идеи самоистязания и жестокости. Современным китайским авторам присуще стремление к решению абстрактных художественных задач через обращение к приему «лю-бай», проявившееся в перформансе Цай Гоцяна («Пространство № 2», 1988 г.), Чжоу Биня («Празднование – комментарий свободы 1/6», 2009 г.), Шэнь Вэя («7, 8 и потом», 2010 г.), Шэнь Вэя («7, 8 и потом», 2010 г.), Гэ Юйлу («Смотреть друг на друга», 2016 г.) и др. Осваивая новые формы современного искусства, благодаря возможностям приема «лю-бай» китайские художники синтезировали национальную художественную традицию и достижения актуального мирового искусства.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

### Основные научные результаты диссертации

1. На уровне творческой практики «лю-бай» представляет собой художественный прием, который благодаря заранее оставленному незаполненному пространству передает основную тему произведения. На уровне эстетического восприятия «лю-бай» – это художественное мышление, когда при помощи тщательно продуманного незаполненного пространства воспроизводятся мир идей произведения, его поэтика, что способствует обогащению содержания и расширению его художественного пространства.

История развития художественного мышления «лю-бай» насчитывает пять основных периодов: доцинский (XXI в. до н. э. – 221 г. до н. э.), период династий Цинь – Цзинь (221 г. до н. э. – 420 г.), от эпохи Южных и Северных династий до эпохи Пяти династий (420–960 гг.), период династий Сун – Мин (960–1644 гг.), период династии Цин (1636–1911 гг.). Теоретические основы художественного мышления и приема «лю-бай» со свойственным им национальным колоритом базируются на принципах традиционной китайской философии и эстетики, доминирующих в разные периоды. Первые теоретически обоснованные упоминания о художественном мышлении «лю-бай» относятся к эпохе Хань. Они связаны с именем Лю Аня и даосской концепцией взаимодействия бытия и небытия. Мышление «лю-бай» отражает особенности конфуцианской идеи «путь золотой середины». На практике художественный прием «лю-бай» впервые применил художник Восточной Цзинь Гу Кайчжи, творческие представления которого сформировались под влиянием неодаосизма. Особую роль в формировании теоретических основ «лю-бай» занимает чаньская школа буддизма.

До эпохи Цин в теории искусства сведения о мышлении и приеме «лю-бай» были единичными. Благодаря деятельности ученых Хуана Цзунси, Гу Яньу утвердилось понятие «пробел» среди других категорий искусства, став объектом исследований в поэзии, живописи, каллиграфии. Художник Да Чжунгуан в сочинении «Таблички с картинками» возвел применение художественного приема «лю-бай» в сферу эстетики. Принимая во внимание имеющиеся разрозненные представления о «лю-бай», найдено то общее, что их объединяет. Под «лю-бай» мы понимаем художественный прием в искусстве, предполагающий создание особой изобразительной формы и образа через запланированное незаполненное пространство в композиции произведения [2; 6; 7; 9; 11; 13].

2. Художественный прием «лю-бай» в китайской живописи прошел следующие этапы развития: зарождение, наследование, расцвет, зрелость и преемственность.

Этап зарождения представлений о «лю-бай» (от первобытного общества до эпохи Вэй-Цзинь и Северных и Южных династий, XXI в. до н. э. – 589 г.) отмечен первыми художественными опытами, обнаруженными в наскальной живописи, расписной керамике неолита, надписях на черепаших панцирях «цзягувэнь» эпохи Шан и Чжоу, рисунках на шелке периода Сражающихся царств, портретах на камне эпохи Хань. Этап наследования (эпоха Суй, Тан и Пяти династий, 581–960 гг.) отличается воплощением художественного приема «лю-бай» в жанрах портрета «жэньу» (Чжан Сюань) и пейзажа «шаньшуй» (Гуань Тун, Дун Юань и Цзюй Жань). Этап расцвета (эпоха династий Сун, Юань, Мин, 960–

1644 гг.) характеризуется вниманием художников к лаконичной и несвязанной рамками живописи идей композиции произведения, что стимулировало развитие и расцвет приема «лю-бай» в жанрах «шаньшуй», «хуа-няо», «жэнью» (Лян Кай, Ма Юань, Чжэн Сысяо). Для этапа зрелости (эпоха Цин, 1636–1911 гг.) свойственно воплощение приема «лю-бай» в произведениях представителей доминирующих художественных течений (Ван Юаньци из «четырех Ванов», Чжу Да из «четырех цинских монахов», Хуан Шэнь из янчжоуской школы). Этап преемственности (1912 г. – начало XXI в.) в развитии художественного приема «лю-бай» отмечен сохранением связи с идеей незаполненного пространства и влиянием на китайскую живопись достижений западноевропейского искусства.

Концептуальный характер приема «лю-бай» в традиционной и современной живописи обусловлен переносом акцента с произведения на восприятие его скрытой духовной сущности. Это отражено в работах представителей школы консерваторов (Ли Кэжань, Лу Яньшао, Хуан Биньхун, Ци Байши), реформаторов (Линь Фэнмянь, Ли Сяосюань, Сюй Бэйхун, У Гуаньчжун.). Художественный прием «лю-бай» стал национальным символом китайской живописи и представлен в стилях «сесин» (описание форм объектов) и «се-и» (описание идеи в свободной форме).

Специфика приема «лю-бай» в китайской живописи определяется следующими характеристиками. Во-первых, «лю-бай» базируется на авторском замысле достичь многого при помощи малого. Прием «лю-бай» в художественной практике осуществляет выражение субъективного вычитания, при помощи простых форм изображает глубокое содержание. Во-вторых, незаполненное пространство зачастую формирует противопоставления и контрасты вымышленного и реального, инь и ян с конкретными образами. В-третьих, пробелы и реальные объекты формируют искусную художественную композицию, сочетающую густое и разреженное, тем самым упорядочивая ритм произведения. В-четвертых, прием вызывает у аудитории ассоциации, художественно наполняя незаполненное пространство [2; 6; 8; 9].

**3.** Вопрос определения национальной идентичности «лю-бай» не вызывает сомнения. Оформившись как самостоятельное художественное мышление и прием, «лю-бай» воплотился не только в китайском искусстве, но и в произведениях европейских авторов. Художники обнаруживают важную роль вымышленного и пустоты, которые существуют как контраст реальному.

В современной европейской живописи прием «лю-бай» имеет две формы выражения: во-первых, «лю-бай» в содержании картины (композиция, цветовой строй и др.), во-вторых, «лю-бай» эмоций (художественный опыт автора). Художественные формы, возникающие зачастую в произведении одновременно, воплощают в себе эстетическое сознание автора, его идеалы, а также силу воображения аудитории.

Художественный прием «лю-бай» нашел отражение в творческой практике Ю. Биссье, Ф. Бэкона, С. Гамильтон, М. Креббера, А. Мишо, П. Сулажа и др. Работы впитали в себя идеи вымышленного, пустоты из китайской философии. В сравнении с внутренней отстраненностью и уравниваемостью, к которым стремится китайское искусство «лю-бай», незаполненное пространство в европейской живописи отражает внутреннее беспокойство и беспомощность усилий современного человека.

Принцип взаимодействия характера восприятия произведения и возможности постичь его через различные измерения незаполненного пространства находит воплощение в работах белорусских авторов: Р. Вашкевича («Четыре интры», 2012 г.), А. Задорина («Путник», 1990 г.), В. Зинкевича («Вещи старого дома II», 2004 г.), А. Марочкина («Предчувствие», 2011 г.), В. Шкарубо («К весне», 2001 г.). Интерес к незаполненному пространству как средству композиционной выразительности прослеживается в произведениях Т. Радивилко, А. Скоробогатой, С. Филингера [1; 4; 12].

4. «Лю-бай» как постоянно развивающийся художественный прием воплотился в китайской и европейской музыке, скульптуре, искусстве оформления афиш, современных художественных практиках. Конкретные формы проявления приема «лю-бай» в китайском и европейском искусстве различны, законы его использования схожи. Они находят свое выражение в художественном повествовании, образах, эмоциях.

Особенности художественного приема «лю-бай» в различной степени проявляются в музыке для струнных, духовых и ударных китайских инструментов благодаря поэтической метафоре и эстетике паузы. Сложность заложенных в музыке исполнительских задач усиливает присутствие идеи пустотности мира и находит отражение в ряде произведений (Лю Тяньхуа «Безмолвие», 1929 г.; Тань Дуня «Водный концерт», 1998 г., «Концерт для бумаги с оркестром», 2003 г.). В европейской музыке художественный прием «лю-бай» созвучен эстетике минимализма. Он находит воплощение в произведениях Э. Шультце («В будущем», 1919 г.), И. Кляйна («Монотонная симфония», 1948 г.), П. Булеза («Соната для фортепиано № 3», 1955–1957 гг.), К. Штокхаузена («Пьеса для фортепьяно № 11», 1956 г.), Л. Берио («Секвенция для одинокой флейты», 1958 г.), К. Сен-Прё («Концерт для одного голоса», 1969 г., «Концерт для двух голосов», 2005 г.).

Художественный прием «лю-бай» в скульптуре заключается в использовании взаимоотношений между позитивным и негативным пространством: У Вэйшань «В поисках мудрости. Беседа Конфуция и Лао-цзы о Дао», 2016 г.; Чэнь Ган «Форма убийства – деревья», 2010 г.; Шу Синчуань «Развеваясь», 2002 г.; У Вэй «Внутри квадратного дюйма», 2017 г.; Г. Мур «Лежащая женщина», 1957–1958 гг.; А. Джакометти «Указующий человек», 1947 г.; серия работ Б. Каталано «Путешественники», 1990-е гг.; А. Гиорги «Меланхолия», 2012 г.; Д. Герман «Плачущая скрипка», 1993 г. и «Женский торс», 2013 г.; М. Петруль «Тайцзы», 2005 г.; А. Ботвиненок «Феникс», 2006 г.; К. Селиханов «Встреча», 1997 г. и «Очередь», 2012 г.; А. Соколов «Внутреннее пространство», 2016 г., «Сердце», 2015 г., «Молитва», 2016 г.

В искусстве оформления афиш художественный прием «лю-бай» соответствует концепции упрощения внешней формы для акцентирования содержания произведения. При помощи декоративного начала композиции художники привлекают внимание аудитории, благодаря богатому содержанию произведения – стимулируют осмысление (Г. Рамбоу, афиша для журнала «Domus», 1993 г.; С. Шило афиша для выставки «Рождение из...», 2013 г.; «Постулат-2014» и др.).

Применение приема «лю-бай» в современных художественных практиках обогащает произведения многозначностью и скрытым смыслом, которые выходят за пределы

внешнего представления (И. Кляйн «Антропометрия голубого периода», 1960 г.; Х. Явашев и Жанна-Клод «Упаковка берлинского Рейхстага», 1995 г.; М. Абрамович «В присутствии художника», 2010 г.; Цай Гоцянь «Пространство № 2», 1988 г.; Чжоу Бинь «Празднование – комментарий свободы 1/6», 2009 г.; Шэнь Вэй «Последовательные трансформации», 2004 г., «7, 8 и потом», 2010 г.; Гэ Юйлу «Смотреть друг на друга», 2016 г.). Современным художественным практикам свойственно стремление к решению абстрактных творческих задач, где синтезируемый опыт китайской и западной традиции находит отражение в приеме «лю-бай». Прочтение незаполненного пространства «лю-бай» является важным этапом в процессе эстетического освоения произведений современного искусства [3; 4; 5; 10; 14; 15].

### **Рекомендации по практическому использованию результатов**

Результаты исследования внедрены в образовательный процесс учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» и используются при чтении курсов «История искусств: музыкальное искусство», «Графический дизайн», «История искусств: изобразительное искусство», о чем свидетельствуют 3 акта о практическом использовании результатов исследования от 15.02.2021, 27.04.2021, 31.05.2021.

Положения и выводы диссертационного исследования могут быть использованы при создании искусствоведческих, учебно-методических работ, касающихся теории и практики живописи и музыки в целом, а также приема «лю-бай» в частности. Практическая значимость полученных результатов определяется возможностью их применения при подготовке учебных курсов по искусствоведческим дисциплинам, а также учебных курсов по теории и истории изобразительного и музыкального искусства.

Исследование может быть полезным для широкого круга специалистов, способствовать расширению знаний профессиональных кадров культуры и искусства.

## СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ СОИСКАТЕЛЯ

### Статьи в научных рецензируемых журналах

1. Вэнь, Жань. Специфіка ўвасаблення філасофіі «лю-бай» як спосабу перадачы прасторы ў еўрапейскім выяўленчым мастацтве / Жань Вэнь // Род. слова. – 2017. – № 10. – С. 92–94.
2. Вэнь, Жань. Художественная ценность приема «лю-бай» в китайской живописи XX века / Жань Вэнь // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – Минск, 2019. – № 2 (32). – С. 94–100.
3. Вэнь, Жань. Отражение художественного мышления «лю-бай» в искусстве оформления афиш / Жань Вэнь // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – Минск, 2020. – № 1 (35). – С. 135–142.
4. Вэнь, Жань. Мастацтва «лю-бай» як незапоўненая прастора ў сучасным жывапісе і скульптуры Беларусі / Жань Вэнь // Род. слова. – 2021. – № 2. – С. 93–96.

### Статьи в зарубежных научных изданиях

5. 温然 《浅谈动作电影<战狼 II>中的“留白”之妙》艺术评鉴, 2018 年第 2 期第 125 至 126 页. = Вэнь, Жань. Краткий анализ красоты приема «лю-бай» в фильме «Беовульф-2» / Жань Вэнь // Художественная критика. – Гуйчжоу, 2018. – № 2. – С. 125–126. – (на кит. яз.).
6. Вэнь, Жань. Художественное своеобразие метода «лю-бай» в китайской традиционной живописи / Жань Вэнь // Молодежь в науке и творчестве : Международный научный форум (г. Гжель, 3 апреля 2019 г.) : сб. науч. ст. – Гжель : ГГУ, 2019. – С. 133–135.

### Статьи в научных сборниках

7. Вэнь, Жань. Искусство «лю-бай» в национальных исторических парках Китая / Жань Вэнь // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац [удзельнікаў X Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск, 29 красавіка – 1 мая 2016 г.] / Беларускі дзярж. ун-т культуры і мастацтваў [і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 49–51.
8. Вэнь, Жань. Роль художественного приема «лю-бай» в пейзажной живописи Китая : (на примере творчества У Гуаньчжуана) / Жань Вэнь // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац [удзельнікаў XI Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск, 21–23 красавіка 2017 г.] / Беларускі дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2017. – С. 113–114.
9. Вэнь, Жань. Функции художественного приема «лю-бай» в изобразительном искусстве Китая / Жань Вэнь // Культура: открытый формат – 2016 (библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / Белорусский гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2017. – С. 134–138.
10. Вэнь, Жань. Художественный прием «лю-бай» в музыкальном творчестве : (на примере произведения композитора Лю Чжуан «Ветер в соснах») / Жань Вэнь //

Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац [удзельнікаў XII Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск, 27–29 красавіка 2018 г.] / Беларускі дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2018. – [Вып. 12]. – С. 181–183.

11. Вэнь, Жань. Особенности использования живописного приема «лю-бай» как незаполненного пространства в художественной литературе / Жань Вэнь // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац [удзельнікаў XIII Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск, 26–28 красавіка 2019 г.] / Беларускі дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2019. – [Вып. 13]. – С. 159–160.

### Материалы научных конференций

12. Вэнь, Жань. Художественная мысль «лю-бай» в западной культуре и искусстве / Жань Вэнь // Традиции и современное состояние культуры и искусств : сб. докладов и тезисов VII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 24–25 ноября 2016 г. / ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси». – Минск, 2016. – С. 80–83.

13. Вэнь, Жань. Истоки философской мысли «лю-бай» в китайской художественной культуре / Жань Вэнь // Новые горизонты – 2016 : сб. материалов III Белорусско-китайского молодежного инновационного форума. – Минск, 29–30 ноября 2016 г. / БНТУ. – Минск, 2016. – С. 290 – 292.

14. Вэнь, Жань. Выражение художественной мысли «лю-бай» в западном музыкальном искусстве / Н. И. Наркевич, Жань Вэнь // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки : сб. ст. по матер. V Междунар. науч.-практ. конф. – № 5 (4). – Новосибирск : СибАК, 2017. – С. 28–33.

15. Вэнь, Жань. Роль художественного приема «лю-бай» (незаполненного пространства) в западной архитектуре и дизайне / Жань Вэнь // Теория и практика современной науки : сб. IV Междунар. науч.-практ. конф., Одесса, 23–24 ноября 2018 г. / Молодий вчений. – Одесса, 2018. – С. 14–17.

**РЕЗЮМЕ****ВЭНЬ ЖАНЬ****ОТРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРИЕМА «ЛЮ-БАЙ» (НЕЗАПОЛНЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО) В КИТАЙСКОМ И ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ**

**Ключевые слова:** художественный прием «лю-бай», мышление «лю-бай», незаполненное пространство, пустота, композиция произведения, живопись, музыка, скульптура, художественное оформление афиш, современные художественные практики.

**Цель исследования:** выявить специфику художественного приема «лю-бай» как незаполненного пространства в китайском и европейском искусстве.

**Методы исследования:** диссертация базируется на интегративном и комплексном подходах. Интегративный подход позволил рассмотреть прием «лю-бай» через общее и особенное в различные исторические периоды и определить основные тенденции в динамике расширения его возможностей. Комплексный подход способствовал определению главных исследовательских направлений в изучении художественного приема «лю-бай». Он применен совместно с методами компаративного и формально-стилистического анализа, общелогическими и эмпирическими методами. Метод компаративного анализа позволил осуществить сравнительное изучение приема «лю-бай» в разных видах искусства, что дало возможность выявить общность основополагающих принципов его творческого выражения.

**Полученные результаты и их новизна:** диссертация является первым специальным комплексным исследованием отражения художественного приема «лю-бай» в искусстве Китая и Европы. Осуществлено комплексное исследование приема «лю-бай» как незаполненного пространства в искусстве, раскрыты его философско-эстетические основы, предложены этапы развития художественного приема «лю-бай», рассмотрена его специфика в разных видах искусства Китая и Европы. В научный оборот введен новый фактологический материал, благодаря которому обосновываются, комплексно рассматриваются проблемы специфики приема «лю-бай» как незаполненного пространства в искусстве.

**Рекомендации по использованию:** положения и выводы диссертационного исследования могут быть использованы при создании искусствоведческих, учебно-методических работ, касающихся теории и практики живописи и музыки в целом, а также приема «лю-бай» в частности. Практическая значимость полученных результатов определяется возможностью их применения при подготовке учебных курсов по искусствоведческим дисциплинам, а также учебных курсов по теории и истории изобразительного и музыкального искусства.

**Область применения:** искусствоведение, теория и история искусства, эстетика, художественное образование.



**РЭЗІЮМЭ****ВЭНЬ ЖАНЬ****АДЛЮСТРАВАННЕ МАСТАЦКАГА ПРЫЁМУ “ЛЮ-БАЙ”  
(НЕЗАПОЎНЕНАЯ ПРАСТОРА) У КІТАЙСКІМ І ЕЎРАПЕЙСКІМ МАСТАЦТВЕ**

**Ключавыя словы:** мастацкі прыём “лю-бай”, мысленне “лю-бай”, незапоўненая прастора, пустэча, выяўленчыя форма і вобраз, кампазіцыя твора, жывапіс, музыка, скульптура, мастацкае аздабленне афіш, сучасныя мастацкія практыкі.

**Мэта даследавання:** выявіць спецыфіку мастацкага прыёму “лю-бай” як незапоўненай прасторы ў кітайскім і еўрапейскім мастацтве.

**Метады даследавання:** дысертацыя грунтуецца на інтэгратыўным і комплексным падыходах. Інтэгратыўны падыход дазволіў разгледзець прыём “лю-бай” праз агульнае і асаблівае ў розныя гістарычныя перыяды і вызначыць асноўныя тэндэнцыі ў дынаміцы пашырэння яго магчымасцяў. Комплексны падыход спрыяў вызначэнню галоўных даследчых напрамкаў у вывучэнні мастацкага прыёму “лю-бай”. Ён ужыты сумесна з метадамі кампаратыўнага і фармальна-стылістычнага аналізу, агульналагічнымі і эмпірычнымі метадамі. Метад кампаратыўнага аналізу дазволіў ажыццявіць параўнальнае вывучэнне прыёму «лю-бай» у розных відах мастацтва, што дало магчымасць выявіць агульнасць асноўных прынцыпаў творчага выказвання.

**Атрыманыя вынікі і іх навізна:** дысертацыя з’яўляецца першым спецыяльным комплексным даследаваннем адлюстравання мастацкага прыёму “лю-бай” у мастацтве Кітая і Еўропы. Здзейснена комплекснае даследаванне прыёму “лю-бай” як незапоўненай прасторы ў мастацтве, раскрыты яго філасофска-эстэтычныя асновы, прапанаваны этапы развіцця мастацкага прыёму “лю-бай”, разгледжана яго спецыфіка ў розных відах мастацтва Кітая і Еўропы. У навуковы абарот уведзены новы факталагічны матэрыял, дзякуючы якому абгрунтоўваюцца, комплексна разглядаюцца праблемы спецыфікі прыёму “лю-бай” як незапоўненай прасторы ў мастацтве.

**Рэкамендацыі па выкарыстанні:** палажэнні і высновы дадзенага дысертацыйнага даследавання могуць быць выкарыстаны пры стварэнні мастацтвазнаўчых, вучэбна-метадычных работ, якія тычацца тэорыі і практыкі жывапісу і музыкі ў цэлым, а таксама прыёму “лю-бай” у прыватнасці. Практычная значнасць атрыманых вынікаў вызначаецца магчымасцю іх прымянення пры падрыхтоўцы навучальных курсаў па мастацтвазнаўчых дысцыплінах, а таксама навучальных курсаў па тэорыі і гісторыі выяўленчага і музычнага мастацтва.

**Галіна прымянення:** мастацтвазнаўства, тэорыя і гісторыя мастацтва, эстэтыка, мастацкая адукацыя.

**SUMMARY****WEN RAN****REFLECTION OF THE ARTISTIC METHOD «LIU-BAI»  
(WHITE SPACE) IN CHINESE AND EUROPEAN ART**

**Key words:** the artistic method «liu-bai», thinking «liu-bai», white space, emptiness, pictorial form and image, composition of the work, painting, music, sculpture, the art of poster design, modern art practices.

**The purpose of the study:** to reveal the character of the artistic method «liu-bai» as the white space in Chinese and European art.

**Methods of the research:** the dissertation is based on an integrative and integrated approach. The integrative approach made it possible to consider the reception of «liu-bai» through the general and the particular in different historical periods and to determine the main trends in the dynamics of expanding its capabilities. An integrated approach contributed to the definition of the main research directions in the study of the artistic device «liu-bai». It is applied in conjunction with the methods of comparative and formal-stylistic analysis, general logical and empirical methods. The method of comparative analysis made it possible to carry out a comparative study of the «liu-bai» technique in different types of art, which made it possible to reveal the commonality of the fundamental principles of creative expression.

**Obtained results and their novelty:** the dissertation is the first special comprehensive study of the reflection of the artistic method «liu-bai» in the art of China and Europe. A comprehensive study of the «liu-bai» technique as a white space in art is made, its philosophical and aesthetic foundations are revealed, the stages of the development of the «liu-bai» artistic technique are proposed, its specificity in various types of art in China and Europe are considered. A new factual material has been introduced into scientific circulation, thanks to which the problems of the specifics of the reception of «liu-bai» as a white space in art are substantiated and comprehensively considered.

**Recommendations for usage:** the conditions and conclusions of this dissertation research can be used in the creation of art history, instructional and methodical works concerning the theory and practice of painting and music in general, as well as the method «liu-bai», in particular. The practical significance of the results is determined by the possibility of their application in the preparation of training courses in art subjects, as well as training courses on the theory and history of fine and musical arts.

**Application area:** art studies, theory and history of art, aesthetics, artistic education.

Научное издание

**ВЭНЬ ЖАНЬ**

**ОТРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРИЕМА «ЛЮ-БАЙ»  
(НЕЗАПОЛНЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО) В КИТАЙСКОМ  
И ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ**

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения  
по специальности 17.00.09 – теория и история искусства

Подписано в печать 15.10.2021. Формат 60x84 1/16.  
Бумага офисная. Ризография.  
Усл. печ. л. 1,74. Уч.-изд. л. 1,74. Тираж 60 экз. Заказ 716.

Полиграфическое исполнение:  
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».  
ЛП № 023340/456 от 23.01.2014.  
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.