

Инь Мэн

**Влияние культуры и искусства Китая
на творчество советских иллюстраторов
детских книг 1950–1960-х годов**

Вторая половина XX в. отмечена нарастающим интересом к культуре и искусству Азии, и в частности Китая. В это время диалог Востока и Запада находит воплощение в искусстве. В связи с этим в сфере искусствоведения назрела необходимость глубокого теоретического осмысливания феномена межкультурной коммуникации, что делает актуальным исследование влияния китайского искусства на творчество советских иллюстраторов детской литературы 1950–1960-х гг. В эти годы существенно повышается интерес к литературному наследию Китая. Важной становится сфера детской литературы, в которой большое значение имеет иллюстративный материал. Предметом изучения стали иллюстрации к китайским сказкам таких художников, как Н. М. Кочергин, В. М. Конашевич, Б. М. Калаушин, Г. А. В. Траут, И. В. Титков, Л. А. Токмаков, Ю. А. Молоканов, Э. И. Симаков. Научная новизна исследования состоит в том, что в статье впервые комплексно проанализированы интерпретации советских художников, сделанные в области книжной иллюстрации к произведениям китайской литературы. В статье приводится классификация художественных элементов китайской культуры, использованных иллюстраторами с тем, чтобы помочь советским читателям познакомиться с жизнью китайского народа и погрузить их в атмосферу далекой страны.

Ключевые слова: влияние китайской культуры; влияние китайского искусства; советские иллюстрации детских сказок; детская книжная иллюстрация; метод интерпретации

Инь Мэн

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры русского искусства

(научный руководитель профессор кафедры русского искусства,

доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ С. М. Грачева).

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: yin.meng@yandex.ru

ORCID: 0009-0004-3302-3011

Yin Meng

**Influence of Chinese Culture and Art on the Work
of Russian Illustrators of Children's Books of 1950s – 1960s**

The second half of the twentieth century was marked by a growing interest in the culture and art of the East and Asia, in particular China. At this time, the dialogue between East and West finds expression in art. Therefore, in the field of art criticism,

there is a need for a deep theoretical understanding of the phenomenon of intercultural communication. This fact determines the relevance of the research topic related to the study of the influence of Chinese art on the work of Russian illustrators of children's literature of the 1950s – 1960s. During these years, there has been a significant increase in interest in China's literary heritage. The field of children's literature is becoming significant, in which illustrative material is of great importance. The article analyzes illustrations to Chinese fairy tales by such artists as N. Kochergin, V. Konashevich, B. Kalaushin, G. Traugot, I. Titkov, L. Tokmakov, Yu. Molokanov, E. Simakov. The purpose of the study is to determine the peculiarities of the influence of Chinese culture on the work of Soviet illustrators of children's books of the 1950s and 1960s. The scientific novelty of the research lies in the fact that the article for the first time comprehensively analyzes the interpretations of Soviet artists made in the field of book illustrations to works of Chinese literature.

The article provides a classification of the artistic elements of Chinese culture, which are used by artists to help Russian readers get acquainted with the life of the Chinese people and immerse them in the atmosphere of a distant country.

Keywords: influence of Chinese culture; influence of Chinese art; Soviet illustrations of children's fairy tales; children's book illustration; method of interpretation

Yin Meng

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Post-graduate student of the Department of Russian Art
(academic advisor Professor of the Department of Russian Art,
Doctor of Sciences in Art History, Professor, Corresponding member
of the Russian Academy of Arts Svetlana Gracheva).
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: yin.meng@yandex.ru
ORCID: 0009-0004-3302-3011

Вторая половина XX в. характеризуется повышенным интересом европейской культуры к искусству Азии, и в частности Китая. Период 1949–1956 гг. считается расцветом советско-китайских отношений. Он отмечен активизацией экономических, политических и культурных связей Китая и СССР, включающих интерес к литературному наследию и искусству Китая.

Целью исследования является определение особенностей влияния культуры Китая на творчество советских художников – иллюстраторов детских книг 1950–1960-х гг.

Особое внимание в статье уделяется заимствованию и интерпретации советскими художниками художественных элементов китайской культуры, методу интерпретации традиционной китайской живописи, использованию средств выразительности, свойственных живописи Китая, в иллюстрациях к китайским сказкам.

Принцип культурной коммуникации в целом и взаимовлияние искусства и культуры Востока и Запада в частности – традиционная тема исследования в гуманитарной сфере. Так, в работах Ю. М. Лотмана, М. С. Кагана, Р. Барта, Ф. де Соссюра, Э. Кассирера отмечается значение диалога культур для всех сфер, в том числе и для творческих.

Актуальность проблематики влияния китайской культуры на творчество европейских художников обусловлено появление целого ряда исследований на эту тему. Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников анализируются в статье С. М. Грачевой [2]. Ван Фэй изучает современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса [1]. В работе Чэнь Синь отмечается влияние элементов традиционного китайского искусства на живопись Климта [7].

Особенно важным представляется анализ своеобразия творческого метода интерпретации, в котором органично сочетаются образы и техника китайской традиционной живописи с использованием европейских художественных средств выразительности, предлагается особая игра познания через диалог, провоцирующая читателя к с сотворчеству.

Значимыми иллюстрированными детскими книгами, в которых китайское влияние нашло наиболее яркое воплощение, стали «Китайские сказки» (М., 1951) и «Золотой фонарик» (М., 1960) с иллюстрациями Н. М. Кочергина, «Сказки старого Сюня» (М., 1957) В. М. Конашевича, «Травинка-невидимка» (М., 1961) Б. М. Калаушина, «Всадник на зеленом коне» (Новосибирск, 1957) И. В. Титкова, «Волшебная флейта» (М., 1960) Л. А. Токмакова, «Золотой фонарик» (М., 1960) Ю. А. Молоканова, «Тибетские сказки» (Новосибирск, 1958) Э. И. Симакова.

Интерпретация элементов китайской культуры в творчестве советских иллюстраторов детской литературы

При изображении мира китайской сказки советскими художниками учитываются особенности китайской культуры, представляющие

собой набор различных художественных элементов, а также пространственные построения и пластические решения. Исследователь У Цзыцзин считает использование художественных элементов «способом визуализации культурных кодов» [6]. Она обращает внимание на то, что отражение национальной картины мира является важной составляющей народных сказок, поэтому актуальным становится этнографический подход, который детально фиксирует быт, обычай, взаимоотношения между людьми, семейный уклад, способы разрешения конфликтов, детские игры. К художественным элементам, которые необходимо собрать художнику, приступающему к иллюстрированию литературного произведения с ярко выраженными национальными особенностями, К. В. Макарова относит предметы быта, костюм, архитектуру городов и селений [4].

Созданная нами классификация художественных элементов, используемых советскими иллюстраторами китайских сказок, содержит:

- архитектурные детали зданий (крыши, башни), павильоны, мостики, пагоды;
- предметы реальной повседневной жизни китайцев (предметы быта, мебель, посуда, кувшины, вазы);
- одежду персонажей (оперные наряды и бытовая одежда);
- элементы каллиграфии (иероглифы, шрифт);
- мифологические образы (дракон, мифологическое существо Цилинь);
- китайские природные ландшафты (горы, водопады, равнины);
- природные элементы (животные, растения, цветы).

В иллюстрациях к китайской литературе советские художники включают художественные элементы для того, чтобы помочь русским читателям познакомиться с жизнью китайского народа и погрузить их в атмосферу далекой страны.

Так, использование и интерпретация советскими художниками сценических элементов традиционной китайской оперы: костюмы, реквизит, позы артистов, грим – позволяют объединить эстетику традиционного китайского театра с эстетикой детской литературы.

Использование костюмов китайской оперы можно рассмотреть на примере изображения головных уборов. Важно отметить, что основной репертуар традиционной китайской оперы – это истории из жизни придворных сановников, поэтому костюмы имеют четкий классовый характер, например, головной убор «корона Феникса» предназначается для женщин из высшего сословия, а платок является признаком женщин из народа, китайскую марлевую шляпу с крыльями (гуан мао) носят император или высшие министры, а шляпа с плоскими крыльями (ша мао) характерна для государственных служащих низшего и среднего звена. Разница в деталях театральных нарядов помогает зрителям лучше представить себе персонажей.

На иллюстрации Н. М. Кочергина к сказке «Наказанный обманщик» в книге «Китайские сказки» (М., 1951) на окружном судье черная марлевая шляпа, а на грузчике головная повязка (футоу), что обозначает статус этих людей. Однако примечательно, что купцы на иллюстрациях также одеты в марлевые шляпы, что, по мнению Н. М. Кочергина, подчеркивает образ купцов как зажиточных людей, выделяет их среди обычных жителей.

Большое значение костюмам в презентации персонажей уделяет в своих иллюстрациях Л. А. Токмаков. В изобразительном ряду к сказке «Волшебная кисть» художник очень детализировано подходит к костюму китайского сановника, выделяя его не только орнаментально, но и цветовыми акцентами. Императора автор изобразил в шляпе гуан мао фиолетового цвета, символизирующего божественное начало и бессмертие. В то же время надо отметить, что стиль шляпы на императоре сочетает в себе как аутентичные элементы китайского национального головного убора, так и элементы, придуманные художником: форма крыльев шляпы изменена и преувеличена.

В иллюстрациях В. М. Конашевича к «Сказкам старого Сюня» (М., 1957) персонажи в повседневной одежде Древнего Китая действуют на фоне реалистичных сцен жизни и природы, что сильно отличается от простых декораций традиционной китайской театральной сцены «один стол с двумя стульями». Персонажи

иллюстраций изображены без грима (в опере персонажи, представляющие военных и комиков, имеют грим на лице), а их костюмы в основном похожи на повседневные костюмы династии Мин. Такой художественный подход русских художников имеет сходство с иллюстрациями к китайским операм династий Мин и Цин, где иллюстрации служили в основном сюжету, а не сцене.

Элементы традиционной китайской архитектуры также оказали большое влияние на российских художников. В китайской традиционной иллюстрации изображение гор, скал, деревьев и павильонов не только задает атмосферу картины и отражает характерные черты персонажей, но и играет важную роль в раскрытии замысла произведения. Изображение традиционных китайских павильонов решает в иллюстрациях определенные задачи: создает ощущение большей реалистичности и передает расстояние за счет использования различных ракурсов построек. Если павильоны и беседки изображены маленькими в сочетании с деревьями и горами, то будет возникать ощущение далекого расстояния. Соответственно, если эти объекты изображены большими, то пейзажи и персонажи воспринимаются как близкие.

Такой прием можно отметить, например, на обложке сборника китайских сказок «Всадник на зеленом коне» (Новосибирск, 1957), созданной В. И. Кондрашкиным. Главный герой предстает на переднем плане в национальной одежде на фоне традиционного китайского жилища в момент встречи с лягушкой, символом женской энергии (инь), олицетворяющим успех (*ил. 1*). Такой сюжет и образ близок и понятен русскому читателю, потому что встречается в русских сказках, но именно элементы пейзажа и архитектуры создают самобытный китайский стиль, который усиливается зелено-золотым колоритом фона.

Поскольку большинство сказочных текстов не содержат прямых упоминаний об особенностях традиционных китайских архитектурных стилей, русские художники на основе своего понимания текста используют ассоциации и накопленные знания для превращения изображений беседок и павильонов в декоративные элементы, создающие китайскую атмосферу на иллюстрациях.

Интересно отметить, что изображение дворца на горе Солнца в сказке «Чудесная парча» (сборник «Травинка-невидимка», 1961, иллюстратор Б. М. Калаушин) хотя и похоже на традиционную китайскую постройку, но по расположению перекрывающихся и переплетающихся форм напоминает замок в готическом стиле (ил. 2). В традиционной китайской архитектуре пагоды обычно ассоциируются с храмами, но пагода на иллюстрации имеет сходство с высокими шпилями готических замков. Именно интерпретация русского художника и его субъективные представления создают эту поразительную ассоциацию с готической архитектурой.

Серия иллюстраций «В школе и дома», созданная художником Ю. А. Молокановым для книги «Золотой фонарик», изображает сцены повседневной жизни китайских школьников 1950–1960 гг. При создании этой серии в качестве фона для сюжетов художник выбрал архитектуру и интерьеры жилища современного Китая, в которых сочетаются как традиционные элементы, например китайские резные окна, так и современные – европейская кровать, школьная парты, тумбочка.

Так, на иллюстрации «На звеньевом соборе» художник изображает традиционные китайские резные окна и помещает в интерьер мебель в современном стиле, что позволяет читателю погрузиться в пространство современного китайского дома и быта.

Важными художественными элементами китайской жизни и культуры является посуда, в частности емкости для вина. Здесь мы встречаем у разных художников разные изображения одних и тех же предметов. Например, в иллюстрациях одного и того же сюжета художники Н. М. Кочергин и В. М. Конашевич изобразили разные по форме емкости для вина. Кочергин в своей иллюстрации к сказке «Десять кувшинов с вином» изображает ярко окрашенные высокие кувшины (джоуху), похожие на традиционные китайские, которые стоят на полу около стола вместе с китайскими вазами, что не является характерным для Китая (ил. 3). Круглые фарфоровые стулья, кувшины и вазы служат для создания законченной композиции рисунка. Люди, сидящие за столом, пьют из емкостей на длинной ножке, похожих на кубки

(джоубей), больше напоминающих древние русские кубки, что также не является традиционным для Китая.

В. М. Конашевич в иллюстрациях к сказке «Десять чайников вина» изображает в качестве емкостей чайники (джаху) разной формы и размера, похожие на традиционные китайские (*ил. 4*). Каждый чайник украшен традиционным оригинальным бело-голубым орнаментом в стиле цинхуацы – сине-белый китайский фарфор. Использование традиционных китайских предметов не только наглядно выражает культурные особенности Китая, но и привлекает читателя.

Создавая иллюстрации к китайским сказкам, российские художники часто выбирают символы традиционной китайской культуры (каллиграфия, тотемы, сосуды) и используют их для выражения ряда тем и эмоций, связанных с самим произведением, а символ, как отмечал Чарльз Сандерс Пирс, «заменяет собой ту идею, которую он порождает или которую он преобразует, или же он является средством передачи чего-то извне разума внутрь разума» [5].

Обложка книги «Секрет драгоценной тыквы» (Л., Детская литература, 1958) с иллюстрациями Б. М. Калаушиной вдохновлена китайской каллиграфией (*ил. 5*). «Современный креолизованный комплекс книги сказок глубоко связан с национальной изобразительной традицией. Связь формата, живописной техники, шрифта иероглифического письма, формы печатей, порождающих в конечном счете образ равновесия и гармонии, энергии намерения, стала направляющей линией создания изовербального современного текста сказок. Такие иллюстрации сказок могут быть поняты как этнокультурный манифест» [6]. Название сказки выполнено шрифтом сюо кай (小楷), по форме и стилю напоминающим мелкое уставное письмо династий Мин и Цин. Буквы, стилизованные под китайские иероглифы, расположены по вертикали, а не по горизонтали. В верхней и нижней части обложки художник поместил две красные печати в рамке, похожие на традиционные китайские. В верхней печати находится имя автора сказки, а в нижней – название издательства и год издания книги, что соответствует русской издательской традиции. Возможно, Б. М. Калаушин познакомился

с художественными произведениями эпохи императорской династии Цин, но в тоже время постарался расположить информацию привычно для русского читателя.

Н. М. Кочергин при оформлении обложки и титульного листа книги «Китайские сказки» (М., Л., Детгиз, 1951) также использует буквы, стилизованные под китайские иероглифы, пользуясь линиями разной толщины. Кроме того, каждая сказка в сборнике начитается с буквицы, стилизованной под китайский иероглиф. Буквицы вытянуты по вертикали. Художник варьирует толщину линий, что свойственно китайским иероглифам, которые изначально вырезались на доске и были частью искусства гравюры. Но в то же время каждая буквица дополнена обрамлением в виде геометрического орнамента, очень распространенного приема в оформлении букв в старинных русских книгах. Художник также использует геометрические узоры, распространенные в русской каллиграфии и живописи.

Л. А. Токмаков в работе над иллюстрациями к сборнику «Волшебная флейта» (М., Детский мир, 1960) обращается к стилизации шрифта и букв из под искусство каллиграфии. Стилизация букв под иероглифы и их вертикальное расположение придает им «игровой» характер: сам шрифт становится иллюстрацией, что также связано с китайской художественной традицией.

Образ дракона – традиционного китайского мифологического персонажа – нередко использовался как элемент оформления книг. Его можно встретить на иллюстрациях многих художников – В. М. Конашевича, Н. М. Кочергина, Б. М. Калаушиной, Г. В. Калиновского, И. В. Титкова и других.

Разница в интерпретации образа заключается в том, что в китайской культуре дракон – символ императорской власти, он олицетворяет мудрость и силу, а в русском фольклоре персонаж былин и сказок Змей Горыныч – огнедышащий дракон – коварный и страшный. Например, на иллюстрации В. М. Конашевича к сказке «Волшебная картина» в книге «Сказки старого Сюня» дракон изображен как опасный злобный противник, чтобы подчеркнуть храбрость и бесстрашие главного героя перед лицом врага. А у Г. В. Калиновского дракон в иллюстрациях к сказке «Повелитель Желтой реки» больше похож

на крокодила, знакомого нам по советским сказкам (иллюстрации Ю. А. Васнецова к «Краденому солнцу» К. И. Чуковского).

Совсем по-иному передает образ дракона И. В. Титков, создавший цветные иллюстрации к сборнику «Всадник на зеленом коне», в котором обложка, титульный лист, заставки и концовки созданы В. И. Кондращкиным. Полностраничные акварели Титкова красочны и эмоциональны. На иллюстрации к сказке «Глаза дракона» в первую очередь нужно отметить, что голова дракона похожа на голову свирепого волка с горящими глазами, оскаленной пастью и огненным языком, а его крылья напоминают крылья орла. Однако костюм главного героя и природный ландшафт на иллюстрации сохраняют китайский колорит (*ил. 6*).

Для сборника «Всадник на зеленом коне» контраст черно-белых графических иллюстраций В. И. Кондращкина, выполненных в китайской стилистике, и ярких многоцветных акварелей И. В. Титкова, созданных в традициях европейской живописи, является не только отличительной особенностью, но и показателем разных направлений развития «китайского стиля» в советской иллюстрации. В данном случае можно заметить, что влияние китайского искусства на творчество художников проявлялось по-разному. Так, для воплощения китайской культуры Кондращкин использует предметы быта, особенности архитектуры, своеобразие композиционного решения, а И. В. Титков – выразительные средства европейского искусства, создавая при этом эмоционально-напряженные иллюстрации, более привычные российскому читателю.

Одной из сказок, в иллюстрациях к которой проявился отказ художника от традиционной китайской трактовки образа, стала тибетская сказка «Глупый тигр» в переводе С. Хетти, выпущенная издательством «Детгиз» в 1963 г. с иллюстрациями, подписанными «Г. А. В. Траугот» (общий псевдоним Георгия, Александра и Валерия Трауготов) и переизданная издательством «Речь» в 2013 г. В китайских сказках тигр обычно предстает довольно глупым, чтобы оттенять ум и мудрость людей. Трауготовский тигр трогателен и обаятелен. Вопреки названию, глупым выглядит охотник с испытым лицом. «Иллюстрации блестяще опровергали основной посыл

текста, призванного возвеличить человеческую силу и мудрость. Невзрачную фигуру убийцы полностью затмевал сказочный образ тигра, представленный во всем своем великолепии, в блеске радужного сияния, сотканный из тончайших переливов акварели по влажной бумаге» [3, с. 194].

Помимо животных и мифологических существ, важным элементом в китайской культуре является изображение растений – цветов и деревьев. Эти мотивы часто ассоциируются с фольклором, мифологией и природными ландшафтами, представляя собой уникальный эстетический и культурный материал.

Для решения обложки «Волшебной флейты» Л. А. Токмаков использует изображение бамбука – характерное восточноазиатское растение, которое является символом китайской культуры, означающим духовный облик, простоту, отсутствие стремления к сиюминутному блеску и славе.

А на обложке книги «Китайские сказки» в оформлении Н. М. Кочергина растения-символы окружают героянью и служат своеобразной иллюстрацией ее характера: пионы символизируют богатство и удачу, хризантемы – чистоту и упорство, цветы сакуры – благородство жизни. Однако в китайских произведениях редко встречается сочетание всех этих цветов одновременно.

В иллюстрации к сказке «Парча» И. В. Титков создает иллюзию вытканых живых цветов и в целом пейзажа. Хотя автор использует образы цветов и растений, архитектурных сооружений, традиционных для Китая, – пионы, птицы, пагоды, но представляет саму волшебную ткань в традиции европейского текстиля (гобелена XVI в.).

Интерпретация техники китайской живописи в творчестве советских иллюстраторов детской литературы

Стремясь более точно передать основной смысл и визуальную эстетику текста, советские иллюстраторы учитывают законы традиционной китайской живописи. Эти законы касаются использования линий (в портретах людей и изображении одежды),

кисти (для выражения текстуры объекта, чтобы подчеркнуть изменения толщины толстыми и тонкими линиями, повороты и изгибы, прямоугольность и округлость), цвета (в изображении гор и воды) и особенностей композиции (разнонаправленная перспектива, динамическая перспектива).

Например, на картине художника У Даоцзы (VIII в.) «87 небожителей» при изображении одежд небожителей используется техника контурного рисунка (бай-мяо), линий, похожих на пружины (юс-мяо), «железных линий», то есть прочных круглых линий без изменения толщины (тесянь-мяо), и другие техники рисования из набора, включающего 18 видов линий, традиционных для китайской живописи, что создает сильный визуальный эффект трепещущих одежд, полных движения ветра.

Способ изображения фигур на иллюстрации Конашевича к «Четырем сказкам о Ма Дань-би» в книге «Сказки старого Сюня» похож на тот метод линии «железной нити», с помощью которого обычно изображают фигуры в традиционной китайской живописи (ил. 7). Художник рисует линию «железной нити» средним мазком круглыми и сильными штрихами, без малейших следов мягкости, начало пера слегка поворачивается назад. Это похоже на согнутую железную проволоку. Интересно отметить, что когда художник создавал иллюстрации для фронтисписа книги «Сказки старого Сюня», он использовал схожую технику для изображения человеческих фигур, но для большой рыбы он использовал простые и сильные линии, характерные для европейского стиля. Использование разных линий подчеркивает разницу между человеком и животными, обогащает визуальную структуру картины и в то же время отражает заимствование Конашевичем традиционных китайских живописных приемов в своих иллюстрациях.

Такой же подход в использовании выразительных средств линий можно отметить и в работах Л. А. Токмакова, чей творческий метод сформировался под влиянием В. М. Конашевича. Так, иллюстрации к сказке «Волшебная кисть» созданы Токмаковым с использованием выразительных средств китайской традиционной живописи в технике «тушь и линия» (笔墨). Художник сочетает

графически проработанные детализированные изображения персонажей с плотностью и прозрачностью голубой акварели, передающей движения самой «волшебной кисти». Именно этот контраст создает тот самый образ волшебных свойств кисти.

Цветными в традиционной китайской живописи считаются не только разноцветные картины, но и монохромные, получаемые путем регулирования соотношения воды и пигмента. Например, китайские пейзажные картины делятся на две категории в зависимости от использования цвета: сине-зеленую (цинлу шаньшуй 青绿山水) и монохромную (шуймо шаньшуй 水墨山水).

Краски для сине-зеленой живописи сделаны из минеральных пигментов азурита и малахитовой зелени. Они используются, чтобы изображать овраги, лощины, леса и родники яркого цвета. На форзаце книги «Китайские сказки», выполненном Н. М. Кочергиним, прослеживаются характерные черты китайской сине-зеленой пейзажной живописи: зеленый служит основным цветом, а использование незаполненного пространства в картине разделяет ближний и дальний план (ил. 8). Детали гор, деревьев и павильонов очерчиваются линиями, а затем тонируются и формируются с помощью вариаций светлых и темных оттенков синего и зеленого цветов. Разница заключается в том, что в китайской сине-зеленой пейзажной живописи в дополнение к синему и зеленому окрашиванию используются также золотистая, ярко-красная, розовая и другие краски.

Очевидно, что в пейзажной работе Н. М. Кочергина хотя и прослеживается влияние китайской сине-зеленой пейзажной живописи, сохраняется и западный колористический метод акцентирования внимания на контрасте света и тени (метод кьяроскуро). Таким образом, восточные и западные приемы построения композиции и особенности рисунка сочетаются в пространстве этих иллюстраций.

Когда русские художники создают иллюстрации к китайским сказкам, они не только используют цвета традиционной китайской живописи, но и яркие краски народного искусства, чтобы стимулировать воображение зрителей через контраст между светлыми

и темными цветами. На выбор цвета в китайском народном искусстве влияет не только реальный цвет предметов, скорее, цвет является выражением субъективных эмоций художника. Например, Б. М. Калаушин в своих иллюстрациях прибегает к ярким народным цветам, таким как красный, розовый, желтый, оранжевый, что аналогично цветам, используемым в китайской народной новогодней росписи.

Также художники работают в черно-белой гамме, уделяя больше внимания общему визуальному эффекту от картины, чем деталям. Контролируя ритм кисти, иллюстратор создает расслабленную и живую атмосферу. Примером может служить сборник «Сказки народов Азии. Китайские народные сказки» в оформлении Н. М. Кочергина. Художник Э. И. Симаков для «Тибетских сказок», используя черно-белый цвет, применяет метод, похожий на вырезание из бумаги, упрощая фигуры и украшая детали минималистичными линиями. Монохромный декор такого рода способен оказывать сильное визуальное воздействие.

В китайском искусстве при работе с цветом на первый план выступает его символическое значение и внешняя декоративность, в то время как на Западе цвет в основном используется для изображения реального цвета физических объектов и создания формы через контраст светлого и темного. Хотя общий цветовой стиль иллюстраций, созданных советскими мастерами, максимально приближен к стилю китайской живописи, однако системы колорита китайской и западной живописи настолько отличаются, что художники все же по привычке используют в своих работах средства западной цветовой системы. Очевидно, что российские иллюстраторы при создании своих работ стараются максимально взаимодействовать с китайской культурой, и именно эти попытки придают изображениям более богатый художественный эффект.

В традиционной китайской живописи кроме цвета большое внимание уделяется композиции и компоновке деталей, то есть «соответствию расположения вещей». С точки зрения композиции китайская живопись стремится к естественности и гармонии, предпочитает использовать разнонаправленную и динамическую

перспективу, чтобы нарушить ограничение пространства и времени, сделать картину более живой и многогранной.

Это не менее важно и для художественной иллюстрации. В то же время если работа представляет собой иллюстрированный текст, то ее исполнение имеет большое количество ограничений. Если текст чаще всего подразумевает линейное повествование во времени, то изображения дают возможность построения повествования в пространстве.

Изобразительная повествовательная точка зрения сверху вниз аналогична позиции нарратора в тексте и подразумевает нахождение вне картины, возвышение над ней, когда все в картине находится под наблюдением. «Перспектива наблюдения соответствует понятию всезнающего нарратора. Именно в этом состоянии субъект нарративной коммуникации обладает способностью наблюдать и переживать, „словно одержимый богом“. Нарраторы создают между персонажами в повествовании множество плавных перспектив „наблюдающих“ и „наблюдаемых“».

[8, с. 231–233].

В иллюстрации к сказке «Волшебная картина» в книге «Сказки старого Сюня» В. М. Конашевич соединяет в одной картине три сцены: Чжу-цзы смотрит на портрет женщины на базаре, женщина с портрета превращается в реального человека после покупки дома и Чжу-цзы сражается с драконом ради спасения (*ил. 9*). Это делает картину более многогранной и многослойной, обогащает повествование, увеличивает время повествования и расширяет повествовательное пространство картины.

Чтобы обогатить и расширить выразительные возможности картины, передать события, происходящие в разных местах и в разное время, в традиционных китайских литературных иллюстрациях используются различные методы. Некоторые из них соединяют небо и землю через изображение сна, а некоторые связывают прошлое и настоящее путем описания воспоминаний. Метод воспоминаний можно увидеть также на иллюстрации В. М. Конашевича к сказке «Поющий бокал» в книге «Сказки старого Сюня». На листе снизу изображен фрагмент, где Хуан-э слышит звук флейты на свадьбе

и ищет, откуда слышится музыка. В верхней части листа – сцена первой встречи Хуан-э с мальчиком, играющим на флейте. «Разделительная линия», условно обозначенная художником, в то же время естественным образом объединяет события, происходившие в разное время.

Итоги исследования

Влияние китайского искусства на творчество российских иллюстраторов детских книг 1950–1960-х гг. можно проанализировать в двух аспектах: с точки зрения наличия в иллюстрациях традиционных художественных элементов китайской культуры (архитектура, сценическое искусство, мифические образы и другие) и творческой интерпретации стиля китайской живописи. Используя интерпретацию и стилизацию, советские художники в иллюстрациях создали оригинальный «китайский стиль», который помогает русскому читателю познакомиться с традициями китайского народа и погрузиться в атмосферу далекой страны. Важно отметить, что при этом художники руководствовались принципами этнографичности, отражения сюжетно-событийной линии повествования и обращения к символико-метафорической составляющей сказок, основанной на национальных образах культуры Китая.

Советские художники применяют традиционные для китайской живописи выразительные средства, такие как «тушь и кисть», «линия и форма», особенности цветового решения, композиционная структура, разнонаправленная перспектива. Такой подход позволил им создать многогранные, многослойные повествования в изобразительном ряду, увеличивая время повествования и повествовательное пространство в иллюстрации, что в целом также присуще живописи Китая и китайским оперным иллюстрациям.

Именно благодаря использованию выразительных средств, свойственных китайской живописи, российская детская книжная иллюстрация обогащается достижениями восточной культуры, соединяя традиции восточных и западных художественных течений.

В целом заимствование, цитирование, стилизация, использование традиционных средств выразительности как векторы

влияния китайского искусства на творчество российских художников-иллюстраторов репрезентируют определенный культурный код, создают особую атмосферу, побуждают к сотворчеству и коммуникации.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Ван Фэй*. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.04. М., 2008. 24 с.
2. *Грачева С. М.* Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников // Искусство Евразии. 2021. №4 (23). С. 86–101. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskie-vzaimovliyaniya-sovremennyh-peterburgskih-i-kitayskih-hudozhnikov> (дата обращения: 05.05.2024).
3. *Кудрявцева Л. С., Фомин Д. В.* Линия, цвет и тайна Г. А. В. Траугот. СПб. : Вита Нова, 2011. 416 с.
4. *Макарова К. В.* Особенности детской книжной иллюстрации и ее отличия от взрослой // Преподаватель XXI век. 2010. №1. С. 140–145. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-detskoy-knizhnoy-illyustratsii-i-ee-otlichiya-ot-vzrosloy> (дата обращения: 05.05.2024).
5. *Пирс Ч. С.* О символах. Шанхай: Шанхайское переводческое издательство, 2017. 372 с. [(美) C.S.皮尔士 皮尔士论符号 上海: 上海译文出版社, 2017. 372页.]
6. *У Цзыцзин.* Сказки в иллюстрациях художников России и Китая второй половины XX – начала XXI века. Проблемы художественной интерпретации текста : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.04. СПб., 2022. 25 с.
7. *Чэн Синь.* Влияние элементов традиционного китайского искусства на живопись Климта // Universum: филология и искусствоведение. 2021. № 5 (83). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-elementov-traditsionnogo-kitayskogo-iskusstva-na-zhivopis-klimta> (дата обращения: 30.05.2024).
8. *Ю Дашибань.* Распространение китайских имиджевых нарративов. Шаньдун : Шаньдунское издательство литературы и искусства, 2008. 296 с. [于德山. 中国图像叙述传播. 山东: 山东文艺出版社, 2008年. 296页]



1. В. И. Кондрашкин. Обложка к книге
«Всадник на зеленом коне». 1957



2. Б. М. Калаушин. Иллюстрация к сборнику
«Травинка-невидимка. Сказки народов Китая». 1961

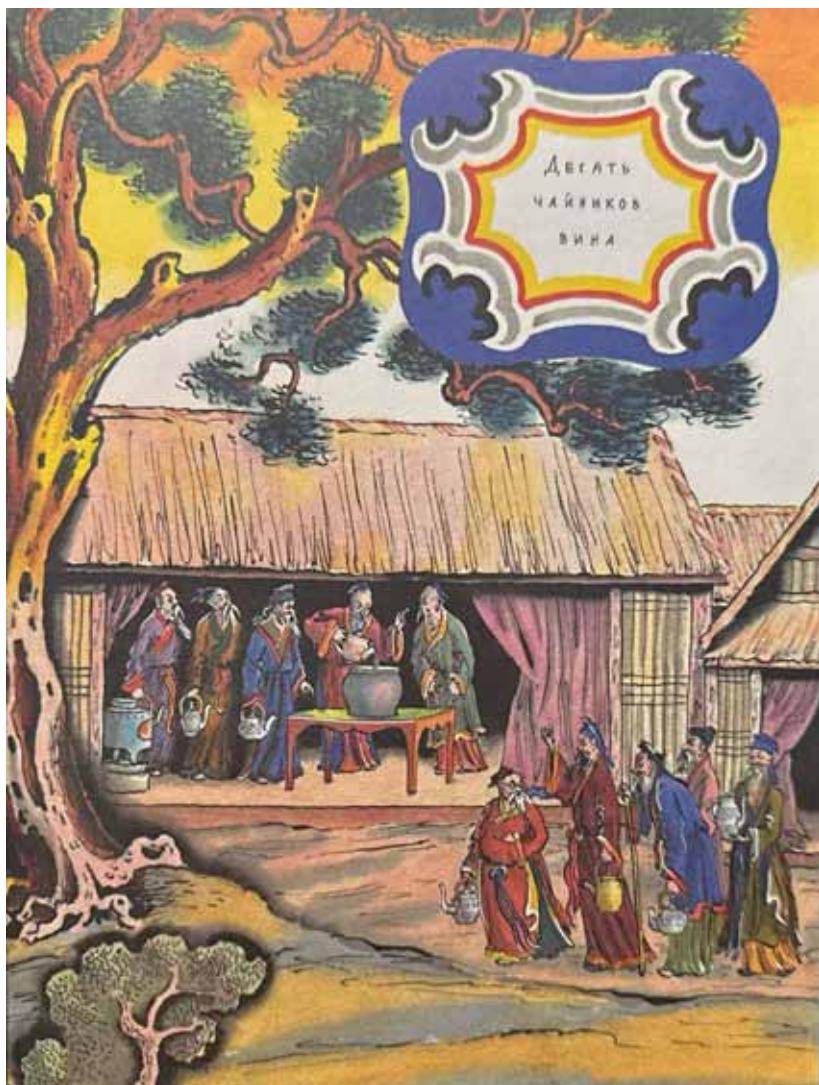
Наступил Новый год. Десять старииков собрались в доме седобородого. Каждый поднял свой кувшин и с шумом вылил его содержимое в большой общий кувшин. Потом старики сели за стол, побеседовали и налили чарки. Отпили по глотку и тогда только поняли, что каждый из десяти



десять раз обманут. Не глядя друг на друга, не произнося ни слова, они пили, пили, пили до дна противную тёплую воду. С Новым годом, почтенные!

Эта история произошла много лет назад. Тех старииков уже давно нет на свете. Однако то, что случилось с ними, учит и нас.

«Думая только о себе — прогадаешь!»



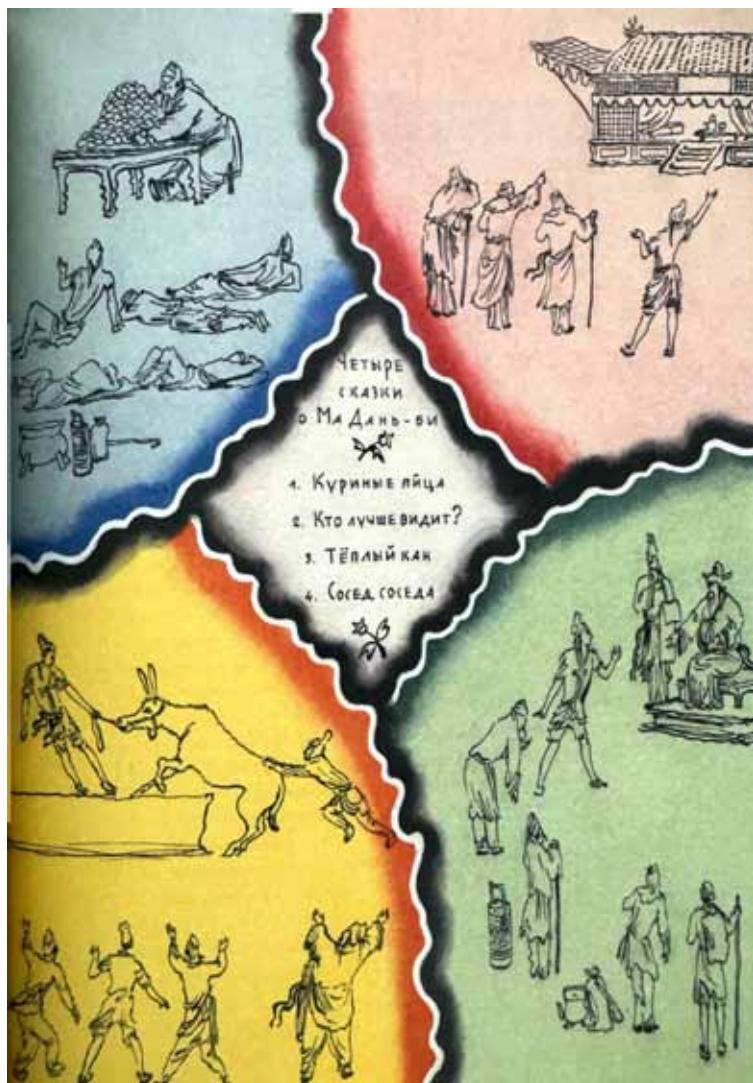
4. В. М. Конашевич. Иллюстрация к сказке
«Десять чайников вина» в книге «Сказки старого Сюня». 1957



5. Б. М. Калаушин. Обложка (твердая и суперобложка)
к книге «Секрет драгоценной тыквы». 1958



6. И. В. Титков. Иллюстрация к сказке «Глаза дракона» в книге «Всадник на зеленом коне». 1957



7. В. М. Конашевич. Иллюстрация к сказке
«Четыре сказки о Ма Дань-би» в книге «Сказки старого Сюня». 1957



8. Н. М. Кочергин. Фронтиспис
к книге «Китайские сказки». 1951



9. В. М. Конашевич. Иллюстрация к сказке «Волшебная картина» в книге «Сказки старого Сюня». 1957