

Городнянский Д. Л.

преподаватель кафедры телевидения

Кирилин В. Ю.

режиссер

Харьковская государственная  
академия культуры

## ТЕОРИЯ ВОСТОЧНОЙ ЖИВОПИСИ КАК СРЕДСТВО ПОВЫШЕНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ КИНОЯЗЫКА

*Аннотация.* Статья посвящена диалогу культур востока и запада. В ней исследуются изобразительные принципы китайской классической живописи и их влияние на восточный и западный кинематограф. Доказывается, что изобразительные средства китайского искусства связаны с национальным мировоззрением и теоретическими положениями восточной классической философии.

**Ключевые слова:** композиция, ци, ли, восточный, образ, мышление, кинематограф.

*Annotation.* Gorodnjansky D.L., Kirilin V.Ju. *The theory of east painting as means of increase of expressiveness of film language.* Article is devoted dialogue of cultures of the east and the West. In it graphic principles of the Chinese classical painting and their influence on east and western cinema are investigated. It is proved that graphic means of the Chinese art are connected with national outlook and theoretical positions of east classical philosophy.

**Keywords:** composition, ci, li, east, an image, thinking, a cinema.

*Анотація.* Городнянський Д.Л., Кирилін В.Ю. *Теорія східного живопису як засіб підвищення виразності кіномови.* Стаття присвячена діалогу культур сході і заходу. У ній досліджуються образотворчі принципи китайського класичного живопису і їх вплив на східний і західний кінематограф. Доводиться, що образотворчі засоби китайського мистецтва пов'язані з національним світоглядом і теоретичними положеннями східної класичної філософії.

**Ключові слова:** композиція, ци, лі, східний, образ, мислення, кінематограф.

Надійшла до редакції 22.04.2011

**Постановка проблемы.** Восточное искусство оказывает все большее влияние на современный мир. Общеизвестным является тот факт, что японский, корейский и китайский кинематограф внесли значительный вклад в формирование языка современного визуального искусства. Это влияние прослеживается как в западном кинематографе, так и в кинематографе постсоветского пространства. Достаточно вспомнить Кэндзи Мидзогути, Акиро Куросаву, Ким Ки Дука, которые подходили к изображению, как к системе, способной передавать психологически значимый смысл. Следует заметить, что визуальный язык восточного кинематографа основан на теоретических положениях и философии национального искусства.

**Анализ исследований по данной теме.** К сожалению, работы по теории восточного искусства стали доступны сравнительно недавно, поэтому возникла необходимость в освоении наследия китайской и японской культуры с целью применения этой информации для повышения выразительности киноязыка. Эта проблема является актуальной из-за особенности восточной культуры, в которой нет противопоставления слова и изображения, так как используется иероглифическая письменность.

Считается, что восточная живопись имеет синтетический характер и соединяет в себе эстетические качества каллиграфии, поэзии и даже музыки. Китайская живопись, в сущности, не воспроизводит внешние образы, и само восприятие действительности в ней носит строго избирательный характер.

При анализе восточного искусства как знаковой системы следует отметить, что «обозначение» объекта выявляется благодаря соединению очевидного, которое представляет собой лишь внешний контур, и предполагаемого, которое не может быть адекватно выражено в словах, или при помощи живописных средств, поскольку его истинная природа для обыденного сознания остается сокрытой. Поэтому подобный знак, как средство выражения является абсолютно ускользающим. Отсюда вытекает его многозначность, которая является одним из признаков художественного образа. Это как бы пауза, молчание, чреватое всевозможными значениями. Эта концепция созвучна эстетике немецкого экспрессионизма 20-х годов прошлого века, который был ориентирован на выражение внутренних переживаний человека вовне в движущемся, ускользающем, эфемерном мире.

Подобный подход к искусству отражает дологическое, образное мышление, в целом являясь знаком «надлогического сознания». В русле древнеконфуцианского учения реальность рассматривалась как нечто, доступное лишь символическому выражению, что позволяет провести логические параллели в русле общечеловеческой культуры с европейскими авангардными поисками 20-го века.

Для понимания сущности китайской живописи необходимо остановиться на вопросе противостояния духа и материи. В западном искусстве пропасть между ними была непреодолимой. Духом занималась религия, а материей – наука, это привело к тому, что

искусство балансирует между двумя полярностями: с одной стороны – крайности религиозной символики, с другой стороны – натуралистичность изображения. Что касается китайцев, то они, не слишком уповая на эмпирический метод, не создали собственно естественных наук. Вместо этого они развивали уникальную концепцию царства духовности, которое не отличалось от царства материи. Это означало также, что искусство в значительной мере брало на себя функции религии и философии, и являлось главным средством выражения глубочайших мыслей и чувств человека, сообщавших о тайне мироздания. Такой взгляд на дух и материю воплощался в понятии Дао.

Понятие Дао было краеугольным камнем китайской живописи. Уходя корнями в представления о космосе, оно было переосмыслено художниками сунской эпохи как «живая реальность». Последняя и считалась предметом живописи. «Когда постигаешь чудесное в мире, не заешь, является ли искусство Дао или Дао-искусством». (Хуэйцзун). Судя по этой цитате, китайский художник был мистиком. В связи с этим стоит отметить принципиальное отличие в подходах к познанию в восточной и западной философии. Восточные философские системы в основном проистекают из интуитивного постижения истины, а логика используется чтобы представить на обсуждение откровения интуитивного опыта. На западе же, напротив, философия является традицией мировой мудрости и логики, развивается с помощью обычных интеллектуальных способностей. Поскольку, как отмечалось выше в Китае искусство взяло на себя функции философии, то живопись опиралась в первую очередь на интуицию, медитацию как путь приближения к истине и последующее озарение. Это состояние сознания современная психология обозначает как «инсайт».

Инсайт представляет собой скачкообразное качественное изменение состояние сознания. В связи с этим целесообразно остановиться на особенностях творческого поиска советского кинематографа 20-х, 30-х годов, созвучных поиску восточных художников.

Прежде всего, следует отметить, метод, которым так называемые «русские формалисты», во главе со Львом Кулешовым, переводили эстетическую информацию на язык пластического «шифра», а зритель «читал изображение, отталкиваясь от своего эмоционального восприятия». Успех фильма во многом определялся приёмами монтажа, способными правильно запечатлеть те или иные элементы «алфавита» чувственного воздействия на зрителя. Эксперименты Кулешова доказали, что восприятие соседних кадров не зависит от способностей актёра. И хотя Кулешов не был первооткрывателем монтажных приёмов в кино (достаточно вспомнить «мотивированные» крупные планы в монтажном контексте Дэвида Гриффита), он предложил свою, чёткую систему, подтверждающую «сборный» характер кинематографических образов.

Этот подход созвучен восточному искусству, где драматические эффекты передаются пантомимой, хореографическими позами и церемониалом, но выражение лиц актёров во всех случаях остается предельно сдержанным. Отношения между фигурами, создающими эмоциональные токи в картине,

определялись не столько жестами, сколько общей композицией.

Еще одним достижением Л.Кулешова был тезис о том, что сопоставляя два рядом стоящих плана, можно создать «несуществующее»: зритель может в изображенном увидеть «неизображенное», что собственно и является сверхзадачей восточного живописца.

Другой выдающийся мастер – С. Эйзенштейн считал, что столкновение двух кадров рождает новое понятие, новый образ. Он стремился добиться синтеза сфер чувства и рассудка. Воздействие на зрителя вызывало «скачок» (инсайт) его сознания. Китайские художники добивались этого на одном полотне. Они разбивали его на несколько «полей» в которых рисунок незначительно отличался, что и порождало «скачок» сознания зрителя.

Таким образом, налицо частичное совпадение задач при различных выразительных средствах у мастеров сунской эпохи и метров кинематографа нового времени. Чтобы понять до конца китайскую живопись следует обратиться к идеационной фазе китайской истории, то есть к привычке ранних художников интуитивно искать «идею вещи», (в противоположность восприятию вещей «какими они должны быть» в эпоху европейского романтизма, или такими, «какими они кажутся» в стилистическом дискурсе импрессионизма).

Для нас почти невозможно проникнуть в дух мышления такой эпохи. Не без основания, эти ранние стадии развития цивилизации были названы «эпохами веры». Поскольку художник стремился передать существо самой идеи, в ней господствовало не столько описательное правдоподобие, сколько идеографический образ вещи. Психологическое содержание подобного способа визуализации состоит в опыте, переживаемом нами, когда мы представляем объект как идею. При рассматривании, в первую очередь перед глазами предстает плоский образ предмета. Поэтому ранняя живопись состояла из плоскостных изображений (контурных) воздействовавших главным образом ритмом линий и пространственных соотношений. Поскольку художника интересовали сущности, а не разнообразие реального мира то изобразительные мотивы (или абстракции) тяготели прежде всего к простоте и выразительности. Несмотря на кажущуюся архаичность идеографический живописный язык был высоко развитым средством выражения интуитивного познания сущности вещей и породил многие примечательнейшие особенности китайской живописи, в том числе приверженность к линейным ритмам, изоляцию мотивов, соотносительность пространств, важность пустот и композицию, развивающуюся во времени. Небезынтересно в этой связи сравнить концепцию красоты в греческом и китайском искусстве. Греки пытались объяснить художественное совершенство через категории математических пропорций. В связи с этим, современный западный идеализм придает картине отстраненность от непосредственного опыта, а в художниках во времена романтизма и экспрессионизма склонны видеть не столько мыслителей, сколько тонко чувствующих людей. В

Китаец ученый и художник слиты воедино в одном лице, поэтому китайцы стремятся передать сам дух объекта, сохраняя существо идеи и в то же время добиваясь органической полноты.

Каждый художник как на Востоке, так и на Западе ищет реальность за покровом видимости, на пути его поиска определены его представлениями о духе и материи. Слово ци или дух, обозначает полноту присутствия Дао в картине. Западные авторы предлагают «трактовать «ци» как «ритмическую жизненность» учитывая принцип «ци-юнь шен-дун» (созвучие духа, движение жизни). Хотя китайцы никогда не перечисляли специально, как действует ци, они, имея в виду это действие, постоянно обращались к нескольким фундаментальным понятиям, а именно: естественности (цзы-жань), произвольности и, всеобщим принципам «костяку образа» (гу-фа), силе структуры (ши), изобразительной реальности (ши), времени года (цзин), движению жизни (шен-дун), кисти (би) и туши (мо).

Остановимся подробнее на стилистических особенностях китайской живописи.

Важнейшим результатом ци было качество самосущей естественности. Чтобы уметь выразить в своем качестве естественность Дао, художник должен был достичь полной произвольности, поскольку она рождалась из гармонии между художником и вселенским духом – гармонии, родственной мистическому союзу. Китайские сочинения изобилуют предложениями как живописцу следовало обратить созвучие с миром, таящим в себе безбрежные думы и неопределимые идеи. Когда китайцы пытались объяснить мистическую сущность искусства они говорили о «ли» или всеобщих принципах. Внешне китайские формы, основанные на «ли» были тоже абстрактны, нежели идеальные формы греческого искусства, а в ритмическом отношении были ближе к природе. Живое обаяние китайской формы происходило от ритмического движения контуров, которое благодаря его абстрактному характеру внушало присутствие внефизического. Цзин Хао ввел принцип «мысленного сосредоточения», означавший отвлечение от всех черт предмета, кроме наиболее существенных: «Для того чтобы должным образом воспроизвести объект, нужно удерживать его в сознании до тех пор, пока он не соединится с жизнью духа».

Как подобные идеалы реализовывались в живописном языке, об этом сообщают и прочие изобразительные плоды «ци». Первые два – «гу-фа» или костяк образа и «ши» или структурная интеграция касались принципов организации отдельных форм и целых композиций. Два следующих – изобразительная реальность и «цзин», или время года выражали тайну независимой жизни изобразительных форм. «Шен-дун» или движение жизни касалось природы органического движения. И последние два – ба, или кисть, и мо, или тушь являлись главными изобразительными средствами живописца-ученого. Костяк образа (гу-фа) определил само лицо китайской живописи: каллиграфия и живопись оказались настолько родственными друг другу, что живопись Китая больше похожа на наше рисование. В ней все визуальные качества – цвет, пластика, текстура подчинены некоей внутренней

структуре. В пейзажной живописи методы передачи «костяка» были тесно связаны с техникой «моршин» – воспроизводящих кристаллическую структуру гор. Духовный облик горы живет в ее силуэте и как его ритм проступает в «морщинах».

Термин «ши» переводили по-разному. Он употреблялся для обозначения структурной целостности и собранности картины «В большом пейзаже главное – добиться «ши» или структурной целостности». Когда мы созерцаем всю картину целиком, она кажется пронизанной как бы одним дыханием и когда мы пристально рассматриваем ее, она оказывается созвучной духу и принципам вещей.

Когда древние мастера создавали большую картину, они выделяли в ней три или четыре большие части. Так они устанавливали общий порядок, хотя в практике было много тонких деталей. Особую роль играют черты, проводимые кисти. Каждая черта есть отпечаток духовного состояния художника. Она наделена своими особыми характеристиками. Соединения черт образуют определенную форму общей конфигурации, то есть напряжения, которые должны уравнивать друг друга. Еще один аспект «ши» обозначает изобразительную реальность. Есть два понятия «ши» они звучат одинаково, хотя передается двумя различными иероглифами. Второй аспект «ши» переводился термином «семена», а теперь часто переводится «субстанция». Ни один из отмеченных вариантов перевода не передает полностью смысла «ши», которое помимо прочего обозначает самодостаточность жизни. Из европейских художников наибольшее проявление «ши» отмечалось в работах Рембрандта и Джотто, где наиболее сильно проявлялось присутствие духа воплотило, чего не скажешь о работах их многочисленных подражателей. В Европе «идеальные формы», например Рафаэля очень быстро лишились ценности в руках маньеристов, и вскоре, вызвали к жизни бунтарский дух братства «праерафаэлитов», заменивших верность природе верностью имиджу. В то же время, в Китае «стандартные образцы» оказались необыкновенно живучи. Китайские художники не искали идеальную красоту или норму пропорций, но постигали внутреннюю реальность, которая и служила оправданием бытия всего сущего. Таким образом, не смотря на стандартизацию формы в китайской живописи она сохраняла способность внушать идею живописной реальности, так как имела своим истоком силу самой жизни. Цзин Хао в своих «Шести основах живописи» назвал то, что указывает на наполняющую картину жизнь «цзин». Цель «цзин» в том, чтобы придать изображению атмосферу сезона, явить таинственное в нем и через то установить истину. Эти слова указывают на способ сделать изображение убедительным, не выписывая его физическую видимость, а сопрягая с подлинностью пронизывающего настроения и в соответствии с законами естественного бега времени.

Еще одно понятие, которым пользуются китайские живописцы является эквивалентом ритма и включает в себе все богатство значений, связанное с этим словом – это «шен-дун» или движение жизни. Как «шен-дун», так и западный ритм имеют отношение к влиянию вариаций и порядка, движения и меры,

жизненности и стилизации. Они также подразумевают недосказанность, повторение и свободу композиции. Сущность китайского подхода предполагает акцент на естественных ритмах. «Шен-дун» отличалась от западного ритма, что в первую очередь выражается в системах обучения художников. Большинство западных художников утверждали, что изучение обнаженного тела наилучшим образом помогает научиться рисовать все прочее, будь то пейзажи, животные или натюрморты. Китайцы пошли по прямо противоположному пути, говоря «Тот, кто хочет рисовать людей, пусть сначала рисует деревья и камни». Отмеченный контраст еще больше усугубляется вследствие пристрастия западных художников к целостности пластичной формы и тяготения китайцев к плоскостным силуэтам. Поэтому эти два пути восприятия различаются по всем компонентам, формирующим чувство ритма, а именно: организации, движению, устойчивости, подвижности, равновесию и выразительности. Важным фактором отличия является то, что китайские живописцы включали пустоты в свои ритмические структуры. Этот факт отражает в большей степени даже не эстетику, а философские воззрения, связанные с искусством и специфическую ментальность. Понятие ритма в китайском искусстве уходит корнями в идеационное мышление и многое в стилях является переработкой более ранних абстрактных ритмов. В Европейской культуре архаические ритмы были отброшены переворотом, произведенным натуралистической формой восприятия мира. Следует сказать о еще одном феномене китайской живописи – о ее взаимодействии с каллиграфией. Такое абстрактное искусство как каллиграфия неизбежно наносит ущерб живописи – искусству по своей сути репрезентативному. Жизненное движение неизбежно замирает, если отдельные участки изображения будут намеренно стилизованы под иероглифы. В Китае каллиграфические эффекты нанесли ущерб живописи, подобно тому, как стремление к визуальной иллюзии лишило смысла европейскую живопись. Однако многие достижения китайской живописи всё-таки кроются технически в искусстве каллиграфии, поскольку особый вид жизни на картине создавался техническими средствами кисти и туши.

Для понимания духовного родства этих двух видов искусства следует сказать еще и о том, сто если в картине нет прямой стилизации фрагментов под тот или иной иероглиф, то принципы искусства каллиграфии приносят ощутимую пользу живописному изображению, как отмечал Го Си «трудности владения кистью и тушью одинаковы в искусстве письма и рисования». Технически живопись и каллиграфия в Китае использовали сходные методы и искали сходные достоинства в изображении. Дело в том, что китайские художники с детства имели опыт начертания иероглифов, а каждый иероглиф включает в себя два важнейших принципа живописи – ритм и отношение. Китайский иероглиф представляет собой изобразительную абстракцию, а изобразительный мотив есть разновидность иероглифического письма. Как следствие, китайцы сумели найти в способах применения кисти и туши смысл, далеко выходящий за рамки их чисто технической функции, то есть

китайские кисть и тушь – это настоящие плоды цы. Хочется еще раз отметить, что восточные картины не копируют натуру, они ее трансформируют, с целью выражения определенного идейного и философского содержания, о чем есть прямые указания. Например станцы художника и ученого Хуан Юэ:

*Среди затруднений, «шесть норм» соблюдая,*

*Жизнь в духе и ритме важнее всего.*

*Идея живет впереди твоей кисти*

*А таинство – там... вне картины твоей.*

Таким образом, живопись для китайского мастера не только род деятельности, не только образ мыслей, но и образ жизни. Объединяющим все рассмотренные теоретические положения китайской живописи является понятие «кай-хэ», или единство целого. Общий замысел и композицию, ритм и соотношение частей нельзя оторвать друг от друга. Поскольку каждый штрих является частью композиции, дух, творящий ту или иную его часть будет пронизать и целое, поэтому «кай-хэ» буквально переводится как «открытие-соединение», или «хаотическое единство». Одна и та же сила выделяет самый незначительный мотив и сообщает завершенность всей композиции. Поэтому подход к единству через единение взаимных соответствий является плодотворным. Предпосылки этого подхода следует искать в китайской иероглифической письменности, которая свободна от изобразительного подобию и имеет своим материалом чистые отношения. В ней каждая черта есть сила, распространяющая энергию по разным направлениям, и всякий раз с прибавлением новой черты возникает новое поле взаимодействия сил, пока в законченном иероглифе не достигается их равновесие. Достижению равновесия способствуют главным образом два фактора: интервалы между чертами и конфигурации пустот между ними, что художники юаньского времени назвали «промежуточным пространством». Кроме того, с прибавлением новой черты в иероглифе рождается движение, захватывающее всю композицию.

Целостность хорошо вписанного иероглифа определяется в первую очередь движением и напряжением. Движение есть сила, которая действует в определенном направлении, тогда как напряжение зависит от взаимодействия сил. При отсутствии связи между движением и напряжением движение расстраивается, в напряжение вырождается в статичное равновесие. Китайские мастера в связи с этим утверждают, что приводя к единению отдельные части, нужно думать о жизненной силе, которая открывает вещи вовне, в противном же случае результатом будет мертвое, механическое соединение и целое утратит животворное дыхание духа.

Заканчивая обзор китайской теории живописи нельзя не отметить что в ней идет речь о человеческом духе, сознании, которое воплощается в картине посредством технических средств живописи. Восточная живопись не отражает объективную реальность природы, а, скорее, отражает движение человеческого сознания, слитые с космосом, связанные с природой, как объективной реальностью.

Поскольку основные термины (ци и т.д.) взяты из двух философских систем, оказавших влияние на китайскую цивилизацию – даосизма и буддизма авторы

считают необходимым рассмотреть философские аспекты, имеющие отношение к восточной живописи и оказавших влияние на формирование ее теории. В буддистской теории человеческого сознания утверждается что оно имеет несколько уровней. Ум является всего лишь шестым уровнем сознания. Сознание с помощью ума воспринимает окружающую реальность в форме знаков. Об этом говорится в работе «Гэдзиммике». Существуют знаки, несущие истинное представление о бытии. Хотя в других буддийских работах упоминается, что сам знак пуст, это еще раз подчеркивает что абсолютной истиной в буддизме является пустота. Из этих положений вытекают некоторые практические приемы китайской живописи, рассмотренные ранее. Это во-первых знаковая система китайской картины (вернее ее иероглифичность), структурное сходство ее с иероглифом, а во-вторых оставление в картине пустот, и работа с этими пустотами как с намеком на высшую реальность бытия. Не меньшее, а даже в большей степени чем буддизм, на мировоззрение китайских мастеров живописи оказала влияние даосская философия. Авторы считают, что всю китайскую живопись можно назвать «искусством великого предела». «Великий предел» определяют следующим образом «реальность четко определяется как предел, следовательно, неслияемость и нераздельность всех форм. Принцип всех вещей имеет высший предел, в котором внутренне и внешнее исчезают, проникая друг друга». Следует к этому добавить, что философия китайского буддизма и даосизм оказали настолько сильное влияние друг на друга что стали практически неразделимы.

При взгляде на любую китайскую картину сразу же бросается в глаза попытка показать внутреннюю природу вещей и явлений, с точки зрения национальной восточной философии. При этом не упускается из виду внешнее подобие. Таким образом, китайские живописцы поставили перед собой грандиозную с философской точки зрения и трудноразрешимую средствами живописи задачу – показать внутреннюю и внешнюю реальность во всей ее полноте и взаимосвязи. Именно поэтому китайская живопись является выражением понятия «великий предел». По китайским живописным полотнам, по высказываниям художников, которые одновременно являлись и учеными мужами можно сделать вывод об их глубоком знании даосской философии. Следует заметить, что в Китае этичной считалось практика умолчания людей владеющих философскими вопросами. Считалось, что тот кто знает, тот об этом молчит. Еще раз хочется подчеркнуть, что о глубоком понимании философских проблем авторами картин свидетельствуют их работы.

Своеобразие восточной живописи повлияло на эстетическую и образную составляющую визуального языка кинематографа стран востока, особенно на китайский, корейский и японский кинематограф. Особенно этот процесс стал заметен с конца девяностых годов. Очевидно восточные кинематографисты, а в большей степени художники, работающие над фильмами, обратились к национальному культурному наследию в живописи. В связи с этим хочется отметить два фильма: «Герой» и «Дом летающих кинжалов».

Хотя ключевые сюжетные сцены в них решены в ключе западной эстетики, общие видовые планы напоминают картины китайских мастеров. Они даже построены по законам теории китайской живописи. Это прослеживается в колорите и «каллиграфичности их построения». Кроме того в фильме «Герой» одна из сюжетных линий непосредственно связана с искусством каллиграфии. Делается попытка проследить влияние иероглифа на эмоции, мысли и чувства персонажей, прослеживается взаимосвязь каллиграфии, иероглифа на духовное состояние человека. Таким образом, восточный кинематограф, в плане визуального языка, до сих пор сохраняет своеобразие и национальный колорит.

В результате всеобщей глобализации киноязыка, в 70-е – 80-е годы 20 в. европейский кинематограф не мог не ощущать на себе влияние своего восточного собрата. «Каллиграфический подход» хорошо прослеживается в работах операторов советской школы. Например Вадима Юсова (работавшего с такими мэтрами, как: Тарковский, Кулиджанов, Данелия), чья сдержанная и точная камера прекрасно могла показать скрытую, внутреннюю природу происходящего на экране.

Нередко европейский кинематограф прибегал к сознательному заимствованию некоторых художественных приёмов восточной живописи. Так, в фильме известного датского режиссёра Ларса Фон Триера «Рассекая волны» мастерски использован приём «промежуточного пространства». Статичные, фотореалистичные картинки живописных скандинавских ландшафтов, неожиданно включаемые в ткань повествования, словно бы воссоздают тонкий ритм японской акварели, при этом контрастируя своей нарочитой яркостью с циничной действительностью повествования.

**Выводы.** Таким образом, на базе всего вышеизложенного можно сделать ряд выводов. В первую очередь китайская живопись предназначена для передачи философских идей и психологических состояний человека. Она основана на законах человеческого восприятия и отражает мыслительные процессы. Это искусство является синтетическим и связано с восточной иероглифической письменностью. Теория восточной живописи все в большей степени применяется в создании образного языка кинематографа стран востока, делая его своеобразным и более зрелищным. Поэтому применение этих законов при создании кинематографического изображения может существенно повысить выразительность видеоряда.

**Дальнейшие исследования** предполагают создание обучающей методики, основанной на информации этой статьи, для операторов телевиденья и телережиссеров.

#### Литература:

1. Осенмук В.В. Чань – буддийская живопись и академический пейзаж в Китае. – М.: Смысл, 2001. – 384 с.
2. Китайское искусство: принципы, школы, мастера. В.В. Малявин. – М.: «ОАОЛЮкс», 2004 – 432 с.
3. Игнатович А.Н. Буддизм в Японии. – М.: «Наука», 1988.
4. Утилова Н.И. Монтаж. – М.: Аспект Пресс. 2004 – 171 с.
5. Вольнец М.М. Профессия: оператор. – М.: Аспект Пресс. 2007 – 160 с.
6. Медынский С.Е. Оператор: Пространство. Кадр. – М.: Аспект Пресс. 2007 – 111 с.