

Ван Цзитай**Wang Jitai**

преподаватель, Художественный колледж
Хучжоуского педагогического университета,
провинция Чжэцзян, Китай
lecturer, School of Fine Art,
Huzhou University,
Zhejiang Province, China
E-mail: wangjitai@mail.ru

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КИТАЙСКОЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ конца XIX – начала XXI вв.

Theoretical substantiation of the interaction of Chinese and Western European painting of the late XIX – early XXI centuries

Ключевые слова: образность, визуальный символ, фактор формы живописи, языковой фактор живописи, онтологический язык живописи, западная экспрессионистская живопись, китайская масляная живопись.

Keywords: imagery, visual symbol, form factor of painting, language factor of painting, ontological language of painting, western expressionist painting, Chinese oil painting.

Аннотация. В данной статье трактуется вопрос создания живописи на основе концепции общности «происхождения мира» с единством законов искусства и природы. Рассматривается взаимодействие живописных традиций Китая и Запада, имеющих разное мировоззрение. Отмечается, что различия между китайской и западной живописью стали источником для их взаимовлияния, и, в результате, по мере изменения духа эпохи сформировались западный модернизм, постмодернизм и современная китайская живопись. Духовный фактор и формы выразительности живописи являются ключевыми аспектами взаимодействия между китайской и западной живописью, также отмечается, что «структура мазков кисти художника» («Bǐ xīng») является ключом к пониманию духовного настроения художника. Основываясь на этой теории, осуществляется заимствование формального живописного языка в китайской и западной живописи.

Abstract. This article deals with the issue of creating painting based on the concept of the commonality of the "origin of the world" with the unity of the laws of art and nature. The interaction of the pictorial traditions of China and the West, which have different worldviews, is considered. It is noted that the differences between Chinese and Western painting became a source for their mutual influence, and, as a result, as the spirit of the era changed, Western modernism, postmodernism and modern Chinese painting were formed. The spiritual factor and the forms of expressiveness of painting are key aspects of the interaction between Chinese and Western painting, it is also noted that the "structure of the artist's brushstrokes" ("Bǐ xīng") is the key to understanding the spiritual mood of the artist. Based on this theory, the formal pictorial language is borrowed in Chinese and Western painting.

Сформировавшиеся под влиянием китайской и западной культур эстетические воззрения как в китайской, так и в западной живописи базируются на основополагающих законах естественной природы, отличие состоит лишь в том, что в них с разных эстетических ракурсов раскрывается единство законов искусства и законов природы. Принятие законов природы является важнейшей ключевой точкой их взаимопонимания и взаимодействия, можно сказать, что как раз трактовка закономерностей возникновения мира [6, с. 4] и сформировала их общую структуру. Чтобы проиллюстрировать разницу между китайской и западной живописью, можно привести аналогию с двумя сторонами одной медали: та сторона, на которой цифры, символизирует концепции китайской живописи — выражение духа живописи главным образом посредством аллегорических символов; а та сторона, на которой орнамент, символизирует концепции западноевропейской живописи — красота базируется на достоверности художественного воспроизведения.

Китайская живопись на протяжении всей своей истории развивалась на основе непрерывного смешения собственной культуры и элементов, заимствованных из других культур. Это связано с китайской традиционной конфуцианской концепцией «учения о золотой середине» (“中庸之道” “Zhōngyōng zhī dào”) [7, с. 70], [3] и образом мышления, ставящим приветливость во главу угла; китайская культура весьма умело обращает заимствования из других культур для своей пользы. Данная особенность китайского народа и всей китайской философии заложила идеологическую и теоретическую основу для темы, исследуемой в данной работе. Китайцы придают большое значение особому эстетическому видению, в основе которого лежат древнекитайская философская концепция о единстве природы и человека (天人合一 Tiān rén hé yī) [2, с.23], [11, с. 89], даосский принцип отношения к природе (道法自然 Dào fǎ zì rán) [15, с. 3], [1], единство объективного и субъективного взглядов на мир. Зарождение китайской иероглифической письменности (на начальном этапе — пиктографического письма) является воплощением этого эстетического принципа. Иероглифическое письмо раскрывает образное мышление китайцев: исходя из интегрального сознания и выбрав своим ориентиром глубокое и максимально полное понимание, своим мерилom нормы — степень схожести, а своим методом — синтез абстракций, оно обобщает объективный окружающий мир, особо подчеркивая важность стремления к самой сути и беспристрастность исследовательского метода [12, с. 126]. Эстетические концепции китайской живописи сходны с принципами китайского иероглифического письма: стремление изобразить символичность образной сути различия между сходством и несходством (似与不似之间 Shì yǔ bù shì zhī jiān) [11, с. 174].

Первое упоминание понятия «образ» в китайской литературе можно встретить в труде «Резной дракон литературной мысли. Размышления» автора Лю Се (刘勰, приблизительные годы жизни: 465-520 гг.) во времена династии Лян периода Южных и Северных династий. Он пишет: «Великий плотник

столярничает, всматриваясь в образы» (《文心雕龙·神思》“Wén xīn diào lóng•shénsī”) [7, с. 295], [6]. Это означает, что плотник, обладающий высочайшим мастерством, работает, представляя у себя в воображении образы. После этого в литературе, живописи, стихосложении и других видах искусства распространяется употребление термина «образ». Непрерывное возвышение, углубление и расширение сущности образа сформировало лаконичную, однородную и поражающую своим величием систему образного искусства. У Конфуция есть высказывание «Постигший истину выражает смысл при помощи образов», Чжуан-цзы также пишет о способности «понять мысль и не испытывать надобности выразить ее словами», поэт Ван Вэй подчеркивает, что «сочинение пишется в первую очередь в голове и лишь затем – на бумаге», и так далее. Понятие образа включает в себя «образы из памяти» (реальные воспоминания) и «воображаемые образы» возникшие в субъективном сознании и являющие собой то, что не может существовать в объективном мире. Подобное взаимодействие субъективного диалектического мышления с объективной реальностью сформировало систему образной изобразительности китайской живописи, а также распространилось на сферы изобразительного искусства, например, на изображение героев традиционной китайской оперы, на особенности их жестикуляции и телодвижений, и так далее.

Таким образом, мы можем охарактеризовать китайскую культуру как открытую к заимствованиям и находящуюся в гармонии с окружающей природой. На этих принципах основывается концепция «образа» в изобразительной живописи, связывающая природу и человека. Этой культуре присущи мягкость и отсутствие категоричности, а не резкость и радикальность. В эстетике это находит отражение в очаровании иносказательных образов и аллегорий в китайской живописи. Один из постулатов учения о «золотой середине» гласит, что на пути к достижению собственной цели необходимо определенное количество взаимодействий [13, с.143]. Это мышление еще более явно демонстрирует, что развитию китайской культуры были необходимы заимствования. Кроме того, в процессе взаимодействия достигалось некоторое равновесие. Это совпадает с "Доктриной середины" древнегреческого ученого Аристотеля, оба ученых разными путями следуют к одной и той же цели. И тот и другой придают важное значение сбалансированному развитию вещей в практической деятельности. С точки зрения морали оба стремятся к принципу "не менее, и не более" (“无过、无不及” “Wúguò, wúbù jí”) . Таким образом, это оказывает влияние на нормы поведения людей как в Китае, так и на Западе, и несомненно влияет на творчество художников.

История развития западной живописи базируется на контрасте между Человеком и Природой, на концепции противостояния Человека и Неба (“天人对立” “Tiān rén duìlì”, это взаимоотношения преобразователя и преобразуемого. Происходит обособление человека и Бога от природы и считается, что Всевышний является создателем всего сущего. Именно поэтому реалистичное

воспроизведение окружающего мира воспринимается как дань уважения Всевышнему. Во времена Древней Греции сформировался образец, который заложил для западноевропейской живописи основы эстетических воззрений реалистичного воспроизведения. Западная культура сформировалась по большей части из трех источников: научного духа Древней Греции, пришедшей из иудаизма веры в Бога и правовой системы Древнего Рима, что воплотилось и затем закрепились в виде христианской религии. Западный мир анализирует проблемы с позиции логического мышления, ставит математику во главу угла, при познании мира делает акцент на том, что измеримо и исчислимо. Здесь формируется западное научное мировоззрение, которое также сочетается с традиционными эстетическими воззрениями в живописи о необходимости реалистичного изображения. С этих времен и вплоть до западного постимпрессионизма развитие западной живописи было тесно взаимосвязано с наукой, что привело к появлению перспективы фокусировки, способствовало развитию анатомии, исследованию отношений между светом и цветом и многим другим важнейшим открытиям, стоящим на стыке искусства и науки.

Это имеет как некоторое сходство с китайской концепцией образной изобразительности, так и определенные различия. Сходство заключается в единстве субъективного и объективного, основанном на законах природы, в общности всей системы. Китайская живопись сформировала систему образной изобразительности на основе собственного образного мышления, а также достигла определенного равновесия между субъективным и объективным в сердце национальной культуры. Сущностью древнекитайской философии является идеализм, а в западной живописи мы можем видеть тесное переплетение доктрин идеализма и материализма. Концепции традиционной западной живописи требуют всестороннего и реалистичного изображения природных объектов. Особенно можно выделить эпоху Ренессанса, когда было достигнуто идеальное сочетание реалистичности с человеческой духовностью. Таким образом, западная традиционная живопись больше систематизировала и конкретизировала естественно-научные исследования, что полностью отличается от всестороннего, всеобъемлющего и диалектического восприятия природы в Китае. Образы традиционной западной живописи были выведены из научных умозаключений, они больше приближены к реальному облику природных объектов, для них характерна высокая степень воспринимаемости. Китайская живопись на принципах уважения к тому, что природные объекты обуславливают общие законы, в свою очередь тяготеет к субъективности изображаемых образов, к символичности (“程式化”“Chéngshì huà”) [4, с.142].

В обоих случаях концепции образов базируются на единой системе закономерностей формирования вселенной (本原规律 Běn yuán guīlǜ), что является теоретическим обоснованием взаимовлияния китайской и западной живописи. Более того, в пользу этого также свидетельствует формирование современного западноевропейского модернизма и его влияние на китайскую современную живопись. Существенные признаки изобразительных концепций

традиционной китайской и западной живописи превратились в источник взаимодействия западноевропейской модернистской живописи и китайской живописи Нового и Новейшего времени. Это находит воплощение как в формах выражения, так и в духовных идеях.

В процессе исследования взаимодействия китайской и европейской живописи неизбежно приходится затрагивать вопросы интерпретаций разного исторического и культурного фона, и эти интерпретации всегда разрабатываются в собственных культурных реалиях и потому отражают собственное самосознание. В процессе интерпретаций все явления другой культуры рассматриваются фактически с точки зрения сходства и различия со своей собственной культурой. В определенной степени существует некий «вакуум» познания, иными словами, интерпретируется лишь большая часть особенностей другой культуры, а некая (пусть и незначительная) часть остается нерасшифрованной, и подобный «вакуум» дает трактуемому новое эпистемологическое пространство, что приводит к различным недопониманиям, вплоть до неверных интерпретаций. В действительности это находит свое выражение в том, что трактование и понимание терминологии культуры и искусства другого народа происходят на базе терминологии культуры и искусства собственного народа, и только таким образом осуществляется знакомство с новой культурой.

Западная модернистская живопись черпала вдохновение из философии, психологии, литературы и других областей. Наиболее ранним вдохновением для модернистов можно считать трансцендентальный идеализм основоположника немецкой классической философии Иммануила Канта. В опубликованной в 1790 году работе «Критика способности суждения» он разносит в пух и прах традиционные эстетические концепции и утверждает, что понятие красоты субъективно и индивидуалистично и не подвержено влиянию объекта; можно сказать, раскрывает художественную ценность сущностного языка искусства. Подобное субъективное сознание оказало существенное влияние на формирование волюнтаристских взглядов Артура Шопенгауэра и Фридриха Ницше. Ницше высказал метафору «Бог умер», что в исторических реалиях того времени можно считать революционной попыткой вывести людей из состояния спячки. Его учение не только сыграло определенную стимулирующую роль для экспрессионистов той эпохи, но и оказало огромное влияние на развитие всей модернистской литературы и искусства [8, с. 169]. Среди оказавших поистине подрывное влияние на идеологию стоит также упомянуть Зигмунда Фрейда, Карла Юнга, Анри Бергсона и Жан-Поля Сартра [8, с. 169]. В течение XIX века под влиянием эстетических воззрений философов-модернистов западная живопись претерпевает значительные изменения, традиционные стремления «разумного духа» трансформируются в попытки изобразить реальное существование человека [5, с. 47], все большее значение придается личности и свободе индивидуума. В 1818 году французский философ Виктор Кузен изрек знаменитый афоризм «искусство ради искусства». В этой концепции подчеркивается автономная ценность произведений искусства, не преследующая никаких моральных, социальных, политических и любых других дидактических целей. Она стала основой художественного мышления западных

стран в XIX веке [14, с. 48]. Такие цитаты как «художественный язык имеет свою самостоятельную ценность», «живопись не является слугой природы» – это теоретическая основа западной модернистской живописи [14, с. 48]. Подобные эстетические устремления, подчёркивающие роль субъективного сознания, аналогичны «субъективности» духа образной китайской живописи. Оба подчеркивают существование «субъективного сознания» и «субъективного представления». Разница заключается в эмоциональном выражении китайской и западной живописи: «Западная живопись выражает более экстремальные эмоции, в то время как китайские картины находятся под влиянием «учения о среднем и неизменном» (философский трактат, написанный Цзы Сы), подчеркивая баланс и гармонию различных эстетических элементов». С ростом культурного обмена между Востоком и Западом в конце XIX века акцент на эстетике «предметного сознания» является отправной точкой эстетического стремления и постепенно сближает концепции живописи, создает условия для духовного общения между восточной и западной живописью. С точки зрения проявления, он основан на определенных факторах выражения традиционной китайской и западной живописи.

Ниже приводится анализ факторов духовно-эстетических и форм выражения живописи.

Китайские и западные картины основаны на общем естественном изображении, образующем визуальные символы различных форм, поскольку один и тот же «источник» (“本原” “Běn yuán”) обеспечивает фундаментальную гарантию преобразования символов визуального. В истории китайской и западной живописи – от абстрактных символов до образных символов, до полуфизических, полуабстрактных визуальных символов – все происходит от происхождения объектов. Этот «первоисточник» (“本原” “Běn yuán”) существует не только в художественной форме, но и в художественной эстетической психологии, чтобы дать больше вдохновения и резонанса китайским и западным художникам, чтобы заложить основу для формирования более поздней абстрактной живописи. Можно видеть, что развитие китайской и западной живописи начинается от визуальных символов до взаимодействия форм выражений живописи и эстетических факторов и достигает единства духа и форм выражения живописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградова, Н.А. Китайская пейзажная живопись. – М.: Изобразительное искусство, 1972.
2. Малявин, В.В. Чжуан-цзы. – М.: Наука, 1985. – С.23.
3. Неглинская, М.А. Современное изобразительное искусство. Современная живопись го-хуа.
// URL: <https://www.synologia.ru/a/%D0%A1%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%B5%20%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5%20%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE> (дата обращения: 06.08.2021).
4. 卜亭亭, 博 廷廷, 儒家“中庸”与亚里士多德“中道”之辨析. Подробный анализ конфуцианской теории «О среднем» и аристотелевской «доктрины

середины». 期刊：大众文艺, Периодические издания: популярная литература, 25.08.2019. - 2019. - № 16. С. 25-26.

5. 王俊, Ван Цзюнь, 论西方现代哲学美学思想的主题——以晚期海德格尔诗意的思想为例。《Рассуждение о современной западной философской эстетике на примере поэтической мысли позднего Хайдеггера》. 期刊：湖南社会科学, журнал: Социальные науки Хунань, 28.05.2011. - 2011. - № 3. С. 45-50.

6. 匡显萍, Куан Сяньпин, 吴仁平, У Жэньпин. “世界的本原是什么”：非马克思主义哲学命题。《Вопрос о происхождении мира》: немарксистские философские теории. 期刊：江西师范大学学报(哲学社会科学版), Периодическое издание: Журнал Педагогического университета Цзянси (издание по философии и общественным наукам). 30.06.2000. - 2000. - № 2. С. 3-6.

7. 李焯明, Ли Хуанмин, 中庸之道与意象哲学: 中国哲学的重构与诠释, 《Учение о золотой середине и образная философия: реконструкция и трактовка китайской философии》, 云南师范大学学报(哲学社会科学版)、Журнал Юньнаньского педагогического университета (издание философских и общественных наук). 15.07.2017. - 2017. - № 4. С. 68-76.

8. 孟祥龙, Мэн Сяньлун, 西方现代主义绘画的艺术特征研究, 《Исследования художественных характеристик западных модернистских картин》, 期刊：艺术教育, журнал «Художественное образование», 01.07.2016. - 2016. - № 7. С. 168-169.

9. 许蚌, Сюй Бэн, 程式与创新——简析传统中国画之程式化。Формула и инновации - Краткий анализ стилизации традиционной китайской живописи. 期刊：南京艺术学院学报(美术与设计), Журнал: Нанкинского университета искусств (изящные искусства и дизайн). 30.10.2006. - 2006. - № 4. С. 142-144.

10. 熊红钢, Сюн Хунган, 《笔墨结构分析》。《Анализ структуры пера и чернил》. 期刊：《收藏》, Журнал: Сборники, 01.12.2017. - 2017. - № 12. С. 172-175.

11. 吴冠中, У Гуаньчжуна. 作品欣赏：《耕耘与奉献——吴冠中捐赠作品选》(之一)《秋无限》《Безграничная осень》, одна из картин собрания «Тяжелая работа и преданность делу: избранные работы У Гуаньчжуна». URL: <https://www.wendangwang.com/doc/756c376c1835d43577fe5b70/59> (дата обращения: 07.07.2021).

12. 邹孟染, Цзоу Мэнжань, 中国画“意象造型”的具象与抽象表现, 《Предметное и абстрактное воплощение «образа» в китайской живописи》, 美术观察, Изобразительное наблюдение, 15.06.2018. - 2018. - № 6. С. 125-126.

13. 周亮超, Чжоу Лянчао, 论孔子中庸思想对于知识论困境的启示. О дилемме теории познания в конфуцианской доктрине о Среднем. 期刊：商 Business, Журнал: Бизнес, 08.01.2014. - 2014. - № 1. С. 143-144.

14. 周小仪, Чжоу Сяои, 谈“为艺术而艺术”口号的起源、发展和演变, 《Искусство для искусства》 рассуждения о происхождении, развитии и эволюции слогана, 期刊：外国文学, Журнал: «Зарубежная литература», 28.03.2002. - 2002. - № 2. С. 47-54.

15. 颜世安, Янь Шиань, “道法自然”的意义与实践. Значение и практика «Дао следует природе». 期刊：人文天下, Журнал: Гуманитарный мир, 08.12.2016. - 2016. - № 23. С. 2-6.