

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 130.2; 7.01; 75.03; 75.047

А.-К. И. Забулионите, У Сяолинь

Жанр пейзажа в европейской и китайской живописи: образ природы в предметном художественном образовании

В статье отмечается возрастающее значение межцивилизационной герменевтики в современном мире с его массовой глобальной коммуникацией. Созерцание искусства открывает вход во внутреннее пространство культуры. При обращении к истории пейзажа и образу природы в культуре обсуждаются особенности художественного мышления в западном, китайском классическом и современном искусстве. В формировании концепции межкультурного туризма отмечается методологическая важность культур-компаративного подхода.

Ключевые слова: *глобальная коммуникация, история изобразительного искусства, картина мира, культурология, культур-компаративистика, межкультурный туризм, образ природы в культуре.*

A.-K. Zabulionite, Wu Xiaolin. The Genre of Landscape in European and Chinese Painting: the Image of Nature in the Subject Art Education

The article addresses the increasing importance of the inter-civilizational hermeneutics in the modern world of mass global communication. The contemplation of art provides a point of entry for the interior of culture. Referring to the history of landscape and image of nature in culture we discuss the peculiarities

of the artistic thinking in the Western, Chinese classical and contemporary art. The survey presents the methodological importance of the cultural comparative approach in the formation of the intercultural tourism concept.

Keywords: *Global communication, art history, world view, cultural studies, cultural comparative studies, intercultural tourism, the image of nature in culture.*

1.

Информационно-цифровые технологии и технические возможности передвижения вывели межцивилизационные взаимодействия на новый уровень — впервые в истории человечества открылась возможность массовой глобальной коммуникации. Но простота ее технической возможности, само собой, не облегчает усилий, требуемых для проникновения во внутренний мир уникальных культур. Культурные миры продолжают оставаться трудно постижимыми и требующими герменевтических усилий, без которых их смысловые горизонты остаются далекими и непрозрачными. Одним из главных моментов в ситуации активной межцивилизационной коммуникации является историко-культурная познавательная мотивация, ориентированная на постижение смыслового поля «чужой» культуры. Казалось бы, в экскурсионной деятельности уже существует тематически разработанное историко-культурное направление. Но все же принципы и методы формирования этого направления ориентированы на представляемую культуру и не учитывают ментального своеобразия и герменевтического порога восприятия. Сегодня мы стоим перед необходимостью концептуальной разработки нового направления — *межкультурного туризма*, в котором сочетаются: традиционные методы, ориентированные на раскрытие духа культуры, ее уникального историко-бытийного горизонта, и методологические принципы, ориентированные на культурно-ментальные особенности человека из другой цивилизации, далекой по мировосприятию. Это предполагает введение принципа компаративистики культур в тематические разработки этого направления.

Можно полагать, что в современной ситуации массовой глобальной коммуникации профессиональные принципы педагогики могут найти новые сферы применения. Если говорить о предметном художественном образовании, то его методы и принципы могут оказаться

востребованными не только в привычных областях педагогической деятельности (школах, вузах и музейной педагогике), но и в работе с иностранными посетителями музеев, для которых «вход» в горизонт другой культуры требует серьезных герменевтических усилий.

Созерцание искусства открывает «вход» во внутреннее пространство культуры, поэтому в тематической разработке направления межкультурного туризма, охватывающего разные сферы культуры, искусству, несомненно, будет принадлежать важнейшее место. Искусство раскрывает квинтэссенции культуры в образах, реализует ее потенциально-скрытые смыслы и таким образом участвует в динамике ее внутреннего мира. Можно полагать, что особое место среди разных видов искусства будут занимать его невербальные виды — музыка и изобразительное искусство, не требующие знания языка, но в то же время раскрывающие фундаментальные параметры мира культуры. И если музыка наиболее близка к форме времени, то изобразительное искусство чувствительно к пространству, к его изображению не в физическом, а в духовно-воспринимаемом смысле и занимает важнейшее место в формировании картины мира. Мировоззрение культуры проявляется в жанровой системе изобразительного искусства, при этом жанр просто так в культуре не порождается. Именно в этом смысле жанр как содержательную форму, укорененную в мировоззрении, определял Д. Гачев. Несмотря на то, что ученый это показал относительно литературы, эпоса и театра [3], эти выводы имеют общетеоретический характер и в полной мере относятся также к изобразительному искусству.

Если жанр оказывается тесно связанным с мировоззрением культуры, то его история дает нам возможность почувствовать меняющиеся характеристики мировидения культуры. Это мы попытаемся проследить, обращаясь к жанру пейзажа, сосредоточив внимание на образе природы. Учитывая нарастающие проблемы цивилизации и природы, обретающие в наши дни планетарный масштаб, эта тема привлекает к себе все возрастающее внимание.

2.

Существует немало академических исследований, посвященных жанру пейзажа и его истории как в европейском [2; 4; 7], так и китай-

ском классическом изобразительном искусстве [11; 12; 13]. Поэтому к теме пейзажа мы обратимся только в нас интересующем аспекте — как меняется образ природы в истории и мировоззрении столь разных культур, как Запад и Китай.

Изображение природы (фр. *pausage*, «пейзаж», «природа») в западном искусстве появилось задолго до того, как сформировался самостоятельный жанр, изображающий природу в живописи или графике. Тема природы как некий фон по-разному появлялась уже в изображениях наскальной живописи, в Античности и в Средневековье. Наконец, в XV веке пейзаж выделяется как самостоятельный жанр европейской живописи. Это связано с фундаментальными мировоззренческими сдвигами, которые определяют и новые принципы изображения природы.

Образ природы в истории западной культуры не был постоянным. В античности понятие «фюсис», выражающее древнегреческое понимание природы, существенно отличалось от латинского понятия «*natura*», а также понятия природы, которое сложилось в Новое время. В древнегреческом космоцентрическом сознании космос включал в себя весь природный мир, а фюсис охватывал также древнегреческую пайдею — понятие, выражающее культуру или систему воспитания древнего грека. Не только человек находился в тесной взаимосвязи с составными частями космоса, но и все сферы его жизни.

В эпоху Средневековья представления о мире претерпели значительные изменения. Согласно христианскому богословию, сотворенный Богом мир воспринимался как некий литургический космос. Природа, ранее наделенная значительной долей самостоятельности, представлялась сотворенной, и весь мир созерцался через текст Священного Писания. Не случайно в иконописи изображение пейзажа теряло смысл, и он исчез надолго.

Интерес к пейзажу возвращается только в живописи раннего Ренессанса. Многие картины эпохи кватроченто (XV в.) изображают гармонию и целостность природы и человека. Но в эпоху Ренессанса в антропоцентрическом горизонте сознания происходят существенные сдвиги. После тысячелетия Средневековой культуры человек снова проявляет интерес к природе: «вне текстов и словесных откровений, к природе, которую нельзя познавать путем толкования некоего текста, открывающего ее тайны, которую надо изучать не

в слове, в ней самой» [1, с. 31—32]. Взаимосвязь человека и природы приобретает совершенно иное значение и характер. Интерес к изучению природы трактуется в первую очередь как интерес к изучению природы человека: «человек и есть тайна и откровение всей природы, ее квинтэссенция, пятая сущность, извлеченная из всех четырех стихий. Человек есть центр природы, через него можно проникнуть в ее нутро, а изучая большой мир — минералы, растения, животных, планеты, звезды и умные силы небес, мы, люди, получаем духовную и телесную власть над миром» [1, с. 35]. Центральной наукой того времени становится медицина. Потребность в других естественных науках не отменяется, но тем не менее их надобность трактуется в их подчиненности по отношению к нуждам человека. Их ценность начинает восприниматься лишь через призму их пользы для человека. Формируется новый образ природы — она становится объектом человеческого познания. Человек расторгает с ней свою жизненную связь: впервые в истории фиксируется противопоставление «природы» и «культуры» как двух разных субстанций. В науке XVII века природа «внекультурна, внесловесна» [1, с. 38]. Человек рассматривает мир без себя: это становится фундаментальной предпосылкой познавательного отношения как в науке, так и в перспективной живописи. Такое «объектное» восприятие природы стоит за пейзажем европейского искусства начиная с Нового времени. В пейзаже художник «объективирует себя» — свое представление, эмоцию, отношение к природе и миру в целом. Таким способом природа вдвигается в горизонт эстетики. Пейзаж окрашивается разными переживаниями субъекта, порождая множество эстетических течений: классическое, романтическое, былинно-мистическое, реалистическое, импрессионистическое, постимпрессионистическое, фовистическое, экспрессионистическое, кубизм, сюрреализм и пр. В XX веке художник, как и ученый в науке и технике, расчленяет природу. Как демиург-трансформер он господствует, представляя ее как конструкцию своего воображения.

Иные мировоззренческие предпосылки стоят за образом природы в истории китайской живописи, которая оказала существенное влияние на развитие пейзажа стран Юго-Восточной Азии, в том числе и Японии. В странах Востока искусство пейзажа на многие годы опередило его появление в искусстве Запада. Но если говорить

об образе природы в китайской живописи, в которой изображение пейзажа в качестве самостоятельной темы появилось уже в VI веке, то в истории развития жанра он не претерпел столь радикальных трансформаций, какие имеют место в западном искусстве. В VII—VIII веках изображение природы становится ведущим жанром в живописи. За образами природы в картинах восточных мастеров, как известно, стояло религиозное течение Дао, которое было неотъемлемой частью духовной жизни в целом. В работах, выполненных в основном тушью на шелке, природа предстает очень поэтично. Она изображается как огромная вселенная, не имеющая границ — одухотворенная и величественная. Как правило, многие китайские художники являются также поэтами и каллиграфами. Они часто добавляют стихотворение на свою картину и штампы различных печатей после ее завершения. Китайская живопись, таким образом, показывает идеальный союз поэзии, каллиграфии, живописи и печати.

Если европейский пейзаж окрашен эмоцией субъекта, то это присуще и китайскому пейзажу. Но переживание, эмоция, ее окраски иначе себя демонстрируют: как бы ни была сильна и ярка эмоция, окрашивающая китайский пейзаж, мы не обнаруживаем тенденции человека господствовать над природой. Он вплетается в целостность живого мира. Настроения китайского созерцателя происходят из другого мировидения. Рисуя пейзаж, средневековые мастера кисти не изображали что-то конкретное, похожее на действительность даже тогда, когда работали в стиле «гун-би» («прилежная кисть»). Эта академическая манера письма, очень популярная до XII века, сложилась под влиянием Дао и в изображении действительности стремилась линиями и штрихами дотянуться до сущности мира и вещей. Именно поэтому живописцы изображали необычные деревья, огромные горы, беспредельные воды. И в этой величественной природе — крохотные фигурки людей.

Другое отличие пейзажной живописи Китая и Запада — расхождения в системе жанров. Так, например, наряду с жанрами классической китайской живописи — «горы и воды», «цветы и птицы», «пепел и перо» — У Сяолинь доказал появление нового жанра «чанчэн» (Великая китайская стена) [6, с. 15]. На первый взгляд утверждение воспринимается довольно неожиданно: в самостоятельный жанр выделяется то, что в европейской традиции воспринимается как те-

ма пейзажной живописи. Но такая установка становится понятной, если мы обращаем внимание на то, как характеризуются сами жанры китайской живописи. Каждый из них имеет свой духовный смысл. *Жанр шаншуй (пейзаж)* — «гора и вода» как единство двух начал инь и ян, изображающих единство природы. *Жанр хуаняо* (флора и фауна) — «цветы и птицы» — передает их истинную сущность. *Жанр чанчэн* не на изображение природы как таковой ориентирован — его смысл дотянуться кистью до символа государства в мировоззрении этой культуры. Великая китайская стена — образ государства. Но как бы ни была велика ее мощь, то извиваясь и падая в глубины пропастей, то карабкаясь по горам, она подчиняется мощному ритму природы, образуя с ней величественное целое.

За китайской живописью, как и за европейской системой жанров, стоит мировидение. Образное осмысление природы народами Поднебесной уже в древности соподчинялось мировоззренческим доктринам всех трех основных философско-нравственных учений: конфуцианства, даосизма и буддизма. Именно под влиянием буддизма формируется стиль «гохуа се-и» («свободная кисть»), который означает выражение идеи и характеризуется свободной манерой письма. Он широко распространяется начиная с XIX века. Как и в стиле «гун-би», в нем сохраняется установка не на внешнее сходство. Художник, работающий в стиле «се-и», ориентирован на передачу мимолетного настроения, что напоминает западный импрессионизм. Но все же мастера кисти «се-и» сохраняют особенности китайского художественного мышления, которому чужд аналитический принцип анатомирования пространства, расщепления его на перспективные планы.

3.

Казалось бы, жанр пейзажа в искусстве стран Востока на столетия опередил европейских мастеров, но все же живописцы Китая в XIX веке обращаются к западной традиции. Во всемирно-культурном процессе пейзаж как жанр живописи достигает своей кульминации в европейском искусстве — в пленерной живописи импрессионистов и постимпрессионистов. Западное искусство по эстетическим направлениям, мотивам, характеру, элементам и видам, по духу в целом ока-

залось совершенно иным, чем классический китайский пейзаж. Но почему же китайское искусство, имея столь древние традиции классического искусства, утонченное и достигшее высот совершенства, обратилось к традиции Запада?

Побывав на Западе, осваивая технику, расширяя круг сюжетов, мастера кисти Китая тем не менее не отказываются от традиции своей академической школы. Они направляются на поиски синтеза двух, казалось бы, не пересекающихся традиций. Возрастающий интерес к западной традиции живописи — не единичные явления, а целое направление в китайском искусстве. Чтобы разделить две линии в китайском искусстве, еще в конце XIX — начале XX века вводится разведение терминов. Для определения классической китайской живописи вводится термин «гохуа», который переводится как «живопись (нашей) страны», в отличие от «сиянхуа» — «западной», «заморской» живописи. Традиционная китайская живопись, исполняемая тушью, называлась «шуймохуа» (живопись тушью), в отличие от западной «юхуа» (масляной живописи). Феномен «заморской» живописи в культуре Китая стал столь заметным, что была создана Китайская ассоциация художников, работающих масляными красками.

В XX веке развитие национальной живописи шло двумя путями. Один путь — художники, работавшие только средствами гохуа в традиционной манере исполнения. Другой — мастера, соединившие принципы гохуа с достижениями европейской живописи (геометрическая перспектива, светотеневая моделировка объема, напряженный психологизм, пристальный интерес к человеку). Восприятие западной традиции породило и продолжает порождать целый спектр синтеза между классическими жанрами (гохуа) с европейской техникой живописи. Это можно увидеть в картинах современных мастеров китайской живописи: Лю Хайсу (Liu Haisu), Дин Шаогуан (Ding Shaoguang), У Сяолин (Wu Xiao Lin), Чжу Дэцунь (Zhu Dequn), Чжао Уцзи (Zhao Wuji), У Даюй (Wu Dayu), Линь Фэнмянь (Lin Fengmian)¹. Обращаясь к западной живописи, китайские мастера кисти не отказываются от традиции своей академической школы и присущего им китайского художественного мышления. Они настра-

¹ Познакомиться с работами этих мастеров можно в интернет-пространстве.

иваются достичь синтеза двух, казалось бы, не пересекающихся традиций и, обращаясь к разным направлениям и стилям западной живописи, очень тонко присваивают ее манеру, если речь идет о ее технике. Анализу современного китайского искусства ныне уже посвящен целый ряд исследований [8; 9; 10], которые, к сожалению, пока не переведены на русский язык и остаются недоступными. Если говорить о попытках синтеза, то известно, что перенять можно мазок, краску, тематику, аналитическую технику, только не в этом душа искусства. Поэтому, рассматривая картины китайских мастеров кисти, разные по стилю и манере письма, естественно, мы задаемся вопросом: как в них западный след пересекается с китайским кодом?

Тема синтеза, в том числе и вопрос об образе природы, как он проявляется в современном изобразительном искусстве Китая, заслуживает серьезных академических исследований, которые, разумеется, выходят за рамки настоящей статьи. Тем более, что без обращения к самим произведениям китайских мастеров ответ не может быть получен. И все же в попытках нащупать рабочие гипотезы мы обратимся к некоторым работам У Гуаньчжуна (1919—2010), одного из самых известных китайских мастеров XX века, картины которого получили широкое признание на Западе и оказали огромное влияние на развитие китайского классического искусства, его обновление в XX веке и на распространение масляной живописи в Китае. Некоторое представление о творчестве этого художника можно составить, обращаясь к картинам, представленным в интернет-пространстве [5]. У Гуаньчжун стремился к безболезненному сплаву техники письма масляными красками и традиционной живописи тушью. Он хотел объединить наглядность изображения природы в европейском понимании картины с ее тонкой градацией цветов и идеалы эстетического восприятия жизни в духе национального видения смыслов красоты китайскими мастерами свитков на бумаге и шелке. Именно такими и предстают тонкие размышления художника над образом природы.

Ранний шедевр «Старое дерево и Китайская стена» (1978), хотя уже предвещает будущую экспрессивность, тем не менее еще близок к традиционной исполнительской системе. Сосна, написанная на первом плане, в какой-то степени соответствует канонам живописи гохуа. Здесь также присутствуют красные брызги, призванные фор-

мальными средствами оживить настроение картины. Великая стена просматривается во всех частях пейзажного пространства, но не она является главным объектом повествования. Основное образное значение имеет все-таки изображение старой сосны. Ветви ее изломаны ветрами, кора потрескалась от постоянного чередования проливных дождей и изнуряющей жары. Но, несмотря на лихолетья, выпавшие на ее долю, она продолжает жить, состязаясь в стойкости с каменным поясом Стены.

В картине «Китайская стена» (2000) мастер использует акриловую краску в стиле «се-и» («свободная кисть»). Черные и серые полосы по белому полю, красные пятна, нанесенные набрызгом, представляют изобразительную основу полотна, которое поначалу воспринимается как абстракция в духе американского экспрессиониста Джексона Поллока¹. Но едва узнаваемая змеевидная линия Великой стены через какое-то время настраивает на восприятие горного заснеженного пейзажа и уходящей вдаль заброшенной и одичалой громады былых оборонительных сооружений.

У Гуаньчжун стремился к обновлению китайской живописи. Его рисунки тушью оригинальны, его образное мышление самостоятельно. Он был искусен в поэтическом переплетении точек, линий, плоскостей. Ему нравились лапидарные сюжеты, и тогда в композициях явственно проступал ритм природной музыки, рождавшей и соответствующее психологическое состояние. Его лаконизм, в каких-то моментах стремившийся к абстрагированию конкретных форм в сторону их максимального обобщения, вызывал споры и критику, поскольку ставил классификаторов искусства в тупик: как обозначить творчество живописца — стилем «гохуа», «юхуа» или «сяньхуа»? В рисунке тушью «Великая китайская стена» образ стены воспринят как цветная лента, спущенная с неба. Широкая, она стремительно несется по горному хребту, кружится, поднимается и вновь опускается в расщелины гор. Используя современные западные приемы формообразования, художник наделил ее жизненной силой.

Размышления над образом природы встречаются в творчестве

¹ Поллок Джексон (Pollock) (1912—1956) — американский живописец, один из родоначальников абстрактного экспрессионизма. С 1947 г. разработал способ создания картин путём набрызга краски.

У Гуаньджуна не только в чистом жанре пейзажа. Художник работал в разных жанрах и пережил в своем творчестве длительную трансформацию. Он искал совпадения различных эстетических воззрений в изобразительном искусстве, желая объединить творческие идеи Востока и Запада, и в итоге достиг качественного прорыва. Центр его исканий переместился в сторону китайского рисунка тушью, смысл произведений стал глубже, а влияние далеко идущим. Он стал одним из признанных художников гохуа, который внес существенный вклад в современное искусство, выражающее эстетические мировосприятия китайского духа.

Возможно, от образа природы и следует отталкиваться, отвечая на вопрос: насколько глубоко проникает западный дух в китайское художественное мышление? Представляется, что в картинах восточных мастеров западная традиция живописи воспринимается как техника изображения, не затрагивающая основ китайского духа, которому остается чуждым мировоззренческий конструктивизм. В китайском искусстве природа прежде всего живая — не случайно китайским живописцам не импонирует натюрморт как жанр, изображающий мир объектов.

Корни художественного образа всегда в жизни. Образы нового мира в китайской живописи возникают в пересечении вектора истории и современности. Гохуа следует за временем, но и в современном синтезе истинный художник, «знающий путь», в образах раскрывает квинтэссенцию китайского мировосприятия: как десять тысяч вещей происходит из Дао.

4.

История жанра пейзажа и образы природы в традициях западной и китайской живописи представляют собой серьезный вопрос, требующий академического исследования. Но данная статья изначально ориентирована на вопросы прикладные и имеющие практическую актуальность. В ситуации глобальной коммуникации и роста международных туристических потоков было бы неправомерно отказать массовому туристу в возможности познакомиться с духовными истоками уникальной цивилизации, прикоснуться к ее истинному духу, без чего она остается непрозрачной, далекой и недоступ-

ной экзотикой. Это следует иметь в виду, формируя концептуальное ядро межкультурного туризма.

Задача раскрытия духа цивилизации через многообразие ее культурных форм — всегда является непростой. Что касается современного Китая как цивилизации, активно открывшейся к восприятию западных форм, эта задача представляется еще более сложной. Не только в искусстве китайские мастера выходят за рамки академической традиции. Эта цивилизация проявляет интерес практически ко всем формам западного мира. Китай не боится потерять себя. Воспринимая формы чужой цивилизации, он как бы омолаживает свою творческую энергию, пульсирующую пять тысяч лет, и опрокидывает шпенглеровскую теорию о тысячелетнем ритме организма культуры. Таинственный ход его истории воплощает себя во времени через посредство всех культурных форм — не только искусства, но и истории, общественного сознания, представлений о государстве, выражаемых в идеологии, — в тех идеях, которые становятся правилами для руководства собой. Древний дух понимает, что традиция жива в преемственности и в постоянном ее обновлении, но только при условии сохранения своих исконных философско-нравственных учений — Дао, конфуцианства и буддизма, вокруг которых на протяжении тысячелетий концентрическими кругами выстраивается мир этой цивилизации.

* * *

1. Ахутин А. В. Понятие «природа» в античности и в Новое время («фюсис» и «натура»). М.: Наука, 1988. 208 с.

2. Богемская К. Г. Пейзаж. Страницы истории. М., 1992. 336 с.

3. Гачев Д. Содержательность художественных форм. (Эпос, лирика, театр). М., 1968. 302 с.

4. Калмыкова В. В. Пейзаж в мировой живописи. М., 2011. 384 с.

5. Китайский художник Wu Guanzhong (У Гуаньчжун). URL: <https://www.liveinternet.ru/community/2281209/post325521553/> (дата обращения: 15.06.2018).

6. У Сяолинь. Художественный образ Великой китайской стены в произведениях живописи XX—XXI веков (к проблеме существования и взаимодействия традиций гохуа и пластического языка европейского изобразительного искусства): автореф. ... канд. искусствоведения. СПб., 2014. 20 с.

7. Steingraber E. Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei. München. Hirmer. 1985. 436 S.

8. Ли Чжуцзинь, Ван Циньли. История китайской современной живописи. Шанхай, 2004. 259 с.

李铸晋, 万青力. 中国现代绘画史. 上海文汇出版社, 2004. 259 页

9. Су Линь. Ресурсы китайской живописи в XX веке. Гуанси : Искусство. 2001. 273 с.

苏林. 20世纪中国油画图库. 广西: 美术出版社. 2001. 273 页

10. Жуань Жунчунь, Ху Гуанхуа. История новейшего изобразительного искусства Китая. Тяньцзинь : Народное изобразительное искусство. 303 с.

阮 ▪ 春, 胡光华. 中国近现代美术史. 天津: 人民美术出版社. 2005. 303 页

11. Чжан Яньюань. Ли дай мин хуа цзи (Записки о знаменитой живописи-графике в чередѣ эпох). Пекин : Народное изобразительное искусство. 2004. 205 с.

张彦远. 历代名画记. 北京: 人民美术出版社. 2004. 205 页

12. Чжао Ли, Юй Дин. История китайской живописи 1542—2000. Хунань: Искусство, 2002. 1730 с.

赵力, 余丁. 中国油画文献1542—2000. 湖南美术出版社. 2002. 1730 页

13. Ян Женькай. Китайская традиционная живопись. Шанхай: Древняя литература. 1990. 649 с.

杨仁恺. 中国书画. 上海古籍出版社. 1990. 649 页