



Ее Цуй

Взаимное познание китайского и западного живописного искусства

Аннотация. Цель данной статьи состоит в анализе взаимного влияния китайского и западного живописного искусства. В ней автор уделяет внимание историческому аспекту развития взаимного познания двух рассматриваемых типов живописной культуры. Также делается попытка сформировать концептуальные основания, в рамках которых возможно рассмотрение проблемы диалога китайского и западного живописного искусства. Среди них, во-первых, исключение из сферы анализа других форм восточной живописи, например, японской в силу ее вторичности. Во-вторых, определение подлинного носителя межкультурного знания как родившегося в Китае живописца, который овладел основами как родного, так и западного живописного искусства.

Ключевые слова: Китайская и западная мысль и культура, китайская и западная живопись и искусство, китайские и западные художники, китайская и западная культурная идентичность, китайская и западная живопись и искусство, китайская и западная живопись после 20 века, расширение китайской и западной живописи после идентичности

Введение



Взаимное влияние между китайским и западным искусством присутствует с древних времен, начиная с династий Суй и Тан, и даже дальше в прошлое, причем различные эстетические концепции и художественное очарование китайской и западной живописи определяли всю историю живописи. Будь то в плане руководящих концепций, инструментов живописи или даже техники живописи, влияние и откровение китайской и западной живописи друг на друга никогда не прекращалось, а после 20 века оно перешло от взаимного влияния к взаимосвя-

зи и слиянию, породив тем самым разнообразные художественные стили и школы.

Обзор литературы

Несмотря на изначальную изолированность Китая от культурного мира Запада, взаимное познание китайской и западной культур можно проследить еще со времен великого немецкого мыслителя, философа и писателя Шопенгауэра (1788-1860 гг.). Философские мысли Шопенгауэра впитали идеологическую пищу «мудрецов», таких как Платон и Аристотель («Я также учился мудрости древнеиндийской философии. Я также изучал древние китайские философии, такие как Дао Дэ Цзин, Лу Ши Чун Цю и Чжоуи в древнем Китае (221 год нашей эры)» [1, с. 57]. Они много раз цитировались в трудах Шопенгауэра. Знаменитые философские строки древнего Китая и древнекитайские философские рассказы, такие как «Сирота Чжао», также цитируются в классике. Философские мысли Шопенгауэра «Мир как воля и явление» аналогичны философским мыслям древнего Китая (221 г. до н.э.). Философские идеи Чжуанцзы очень близки по тематике [2, с. 73].

В книге Ли Цзюня «Философия супермена - Ницше в Китае» (2009) также подробно описаны мыслители и художники, имевшие важное взаимное влияние между Китаем и Западом в этот период с 1898 по 1937 год. Во введении он указал, что после того, как Запад вступил в индустриальную эпоху с 18 по 19 века, из-за капиталовложений и политических потребностей некоторые европейские страны обратили свой взор на Китай, открыв колонии. Вот почему многие западные ученые считают, что западная философия в этот период была полна восточных красок. Однако Китай находился в беспокойной социальной среде, и у него не было времени принимать во внимание западную культуру. Поэтому до 20 века Китай интересовался западной философией.

Хотя китайская культура оставалась относительно единой в течение тысяч лет до феодализма, с древних времен существовала традиция обмена и интеграции с соседними странами и западными культурами, начиная с введения буддизма в Индии, открытия Шелкового пути и многих картин, содержащих исторические и живописные документы китайско-иностранный обмена. Однако настоящий диалог, интеграция и взаимодополняемость между западной и китайской культурой в широком масштабе, несомненно, произошли в современную эпоху (начиная с 20-го века) после окончания феодального общества [2, с. 74].

Российский исследователь М. Е. Богаделина обращает внимание на проблему восприятия китайского живописного искусства западным зрителем и рассматривает особенности взаимодействия китайского и западного живописного искусства.

Результаты и их обсуждение

После китайско-японской войны в 1894 году Китай столкнулся с серьезным кризисом, связанным с разделом страны мировыми державами, и буржуазные реформаторы, раскритиковав идею западной школы «обучение на Западе – это тело, обучение на Западе – это применение» [3, с. 106], создали большое количество западных школ, и многие студенты учились в развитых странах. С тех пор развитые западные страны стали для китайцев объектом активного обучения. На таком социально-историческом фоне примерно во время Синхайской революции появилась первая группа иностранных студентов, которые отправились за границу изучать западное искусство, разделившись на две категории: те, кто учился в Европе, включали Ли Тифу, который отправился в Англию в 1887 году, а затем вернулся в США в 1931 году; Фэн Ганбай, который отправился в Мексику в 1906 году, а затем вернулся в США в 1921 году; Ли Иши, который отправился в Англию в 1907 году и вернулся в Китай в 1917 году; и Ли Иши, который отправился во Францию в 1911 году и вернулся в Китай в 1919 году. Он отправился во Францию в 1911 году и вернулся в Китай в 1919 году; Ли Чаоши отправился во Францию в 1912 году и вернулся в Китай в 1919 году. Среди тех, кто отправился на восток в Японию, Ли Шутун, который отправился в Японию в 1905 году и вернулся в 1911 году; Чэнь Баои, который отправился в Японию в 1913 году и вернулся в 1915 году; и Ван Юэчжи (Лю Цзиньтан), который отправился в Японию в 1910 году и вернулся в 1920 году. Были и иностранные студенты, изучавшие японскую живопись, такие как «Эр Гао и Чэнь» и Хэ Сянин из школы Линьнань. Китайцы, писавшие западные картины, на самом деле были китайскими художниками, писавшими картины маслом [4, с. 95].

До знакомства с западным живописным искусством китайские художники использовали исключительно гуашь, не применяя в своей работе масляные краски. Только в прошлом столетии, с падением королевской власти в Китае язык живописи тушью если не сменился, то дополнился языком масляной живописи по западному образцу. В современной китайской живописи можно отметить две техники: классическое письмо тушью «го-хуа» и масляная живопись «ю-хуа» [5, с. 108].

При этом, последняя выражает диалог китайского и западного живописного искусства и делает китайское искусство, через которое выражается народный менталитет, более понятным западному человеку. В целом, взаимодействие китайского и западного языков живописи отражает современную ситуацию в мире культуры, которую можно охарактеризовать, с одной стороны как межкультурную интеграцию и усиление диалога культур, а с другой стороны, как наступление эпохи постмодерна, когда игнорируются авторитеты, стираются границы между культурными канонами, типами и образцами, когда признается те-

кучесть, неопределенность и непостоянство общественной жизни в целом и развития искусства в частности. На базе образцов западной культуры в китайском живописном искусстве формируется реализм, в то время, как западные художники заимствуют из китайской живописи присущий ей символизм и отображение природы, предполагающее домысливание картины реципиентом, вступление автора в заочный диалог со зрителем. Китайские живописные полотна – это не только искусство, но и философия, это выражение китайского мировоззрения и культурного опыта, преломленного через сознание художника, посредством изобразительных средств и форм. И понять такое произведение возможно, только зная специфику китайской философии, основаниями которой служат конфуцианство, даосизм и буддизм.

Реформы в КНР 1978 года, направленные на преодоление закрытости от внешнего мира и развитие рыночного хозяйствования, привели к резким трансформациям не только в социально-экономической сфере, но и в духовной культуре, сделав ее более открытой для внешних влияний и в тоже время собственного воздействия на культурное пространство за пределами Китая. Помимо положительных последствий для социально-экономической жизни данные реформы сделали Китай более лояльным и открытым для западных культурных влияний и заимствований. В то же время китайская культура стала активно проникать в западно-европейскую духовную жизнь.

Тем самым стал возможным активный диалог между восточным и западным образцами искусства. Так, китайские мастера-живописцы заимствовали у западных мастеров плоскостность двумерного пространства и более интенсивную прорисовку, а из китайской живописи в западную перекочевала образность с рассеянной перспективой [6].

Определение концепции взаимного знания китайского и западного живописного искусства – это, во-первых, определение двух различных регионов – Китая и Запада, конкретно относящееся к восточной культуре с Китаем в качестве носителя и к западной культуре с Европой в качестве носителя, исключая любой регион или страну за пределами этих двух регионов, что также является причиной того, что, хотя японская культура была «эстафетой» западной культуры в тот же период, многие китайские студенты выбирают обучение в Японии для изучения искусства живописи по финансовым и транспортным причинам, но в данной работе не изучается их язык живописи.

Во-вторых, определяются различия в культурном и художественном культивировании искусства живописи, питаемые различиями между двумя разными регионами Китая и Запада, здесь имеются в виду китайские ученые-искусствоведы, которые имеют определенное китайское культурное наследие и навыки китайской живописи, но в то же время имеют опыт изучения западного искуст-

ва живописи. Это также является причиной того, что в более поздних исследованиях не упоминаются китайские ученые в области искусства, которые путешествовали по западному миру, но не поступали в западные художественные школы для получения живописного образования [2, с. 68]. Концепция «межхудожественного знания» китайской и западной живописи определяет ученого-искусствоведа, который, хотя и родился на китайской земле в восточном мире, был воспитан как китайской, так и западной культурами, и который одновременно овладел языком китайской живописи и языком западной живописи.

Выводы и заключение

Китайская живопись и западная живопись до 20 века считались двумя совершенно разными системами живописи, каждая из которых имела очень сильную региональную культурную окраску, как в плане направления эволюции истории живописи, так и в плане истории руководящих идей, дисциплин, школ и изучения самих художников в определенные периоды.

Так, среди отличий между ними можно выделить акцентированность китайской живописи на трансляцию художниками своих собственных чувств по отношению к изображаемой природе, что противопоставляется стремлению европейских живописцев к выражению состояний и картин природы через их художественное описание, через имитацию посредством специальных художественных средств. Если китайским художникам присущ символизм, то европейская живопись по большей своей части реалистична [7, с. 202]. В живописном искусстве отражаются особенности восприятия природы в китайской и западно-европейской культурах. Если первой присуща погруженность человека в природу, а понимание самой природы как космоса, глубинного и упорядоченного миропорядка, частью которого является человек как микрокосм, то в европейской живописи отражается восприятие природы как объекта наблюдения, осмысления и интерпретации, а человеку отводится роль активного субъекта (наблюдателя, практика, преобразующего субъекта). И если в случае с живописью это преобразование имеет эстетически-художественный характер и воплощается в картине, то при более широком рассмотрении такое преобразование может носить и практически-предметный характер, что свойственно западной цивилизации в целом.

Азиатский и европейский континенты, как типичные представители восточной и западной живописи, были основными объектами изучения с начала торговли и взаимообмена, и, в частности, фигурная живопись, занимающая важное место на обоих континентах и имеющая особое живописно-символическое значение, была основным объектом изучения историков со времен истории живописно-символических исследований. Однако интересно отметить, что если до

20 века история живописи фокусировалась на различиях между двумя видами живописи, то с начала 20 века, благодаря частым экономическим, политическим и культурным обменам, во всех странах европейского и азиатского континентов начался бум изучения «художественного взаимопознания» китайской и западной живописи.

Литература

1. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление [Текст] / А. Шопенгауэр. – М.: АСТ, 2011. – 384 с.
2. Лю, Инлинь Общность духа западной современной живописи и традиционной китайской живописи литераторов [Текст] / Инлинь Лю // Журнал Чжэцзянского института науки и технологии. – 2015. – Т. 1. – № 1. – С. 67–79.
3. Ван, Бэмин. Общая история китайской живописи [Текст] / Бэмин Ван. – Пекин: Жизнь, чтение, новое знание, 2008. – 214 с.
4. Шао, Дажэнь, Си, Цзинчжи [Текст] / Дажэнь Шао, Цзинчжи Си. – Наньнин: Издательство Гуансиского нормального университета, 2003. – 328 с.
5. Богаделина, М. Е. Проблемы восприятия: современная китайская масляная живопись глазами западного зрителя [Текст] / М. Е. Богаделина // Манускрипт. – 2018. – № 2 (88). – С. 106–111.
6. Ван, Цзитай Творчество художника Чжан Сяогана в диалоге традиций западноевропейской и китайской живописи [Электронный ресурс] / Цзитай Ван // Человек и культура. – 2020. – № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-hudozhnika-chzhan-syaogana-v-dialoge-traditsiy-zapadnoevropeyskoy-i-kitayskoy-zhivopisi> (дата обращения: 28.02.2022).
7. Цзинь, Лицзюань Основные различия китайской и европейской школы пейзажной живописи [Текст] / Лицзюань Цзинь // Искусство и диалог культур. Сборник научных трудов. – СПб.: Центр научно-информационных технологий "Астерион", 2019. – С. 202–204.

REFERENCES

1. Shopengauer A. Mir kak volya i predstavenie (The world as will and representation), Moscow, AST, 2011, 384 p.
2. Lyu Inlin'. Zhurnal Chzhecyanskogo instituta nauki i tekhnologii, 2015, T. 1, No. 1, pp. 67–79.
3. Van Bemini. Obshchaya istoriya kitajskoj zhivopisi (General history of Chinese painting), Pekin, Zhizn', chtenie, novoe znanie, 2008, 214 p.
4. Shao Dazhen', Si Czinchzhi. Nan' nin, Izdatel'stvo Guansiskogo normal'nogo universiteta, 2003, 328 p.
5. Bogadelina M. E. Manuscript, 2018, No. 2 (88), pp. 106–111.
6. Van Czitaj. Chelovek i kul'tura, 2020, No. 2, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-hudozhnika-chzhan-syaogana-v-dialoge-traditsiy-zapadnoevropeyskoy-i-kitayskoy-zhivopisi>
7. Czin' Liczyuan'. Iskusstvo i dialog kul'tur (Art and dialogue of cultures), Sbornik nauchnyh trudov, Saint-Petersburg, Centr nauchno-informacionnyh tekhnologii "Asterion", 2019, pp. 202–204.