

УДК 7.75

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209705>**Ван ВЕЙКЕ,***orcid.org/0000-0002-0286-3833**аспірант кафедри теорії та історії мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харьков, Україна) van_vei@ukr.net*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК В КИТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XIX – XX ст.: ЗАПАДНАЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ТРАДИЦИЯ (1940–2010-е гг.)

Китайское изобразительное искусство становится предметом исследования западных ученых в 1940-х – первой половине 1950-х годов. Этот процесс был связан не только с общими тенденциями популяризации искусства Востока в странах Запада, но и с появлением доступа к произведениям традиционной китайской графики как в виде фотографических коллекций, так и в качестве небольших частных собраний (Сопер, 1941).

В конце 1960-х – начале 1970-х годов в западном искусствоведении доминируют поиски структурного и формально-образного описания художественного языка китайского искусства (Фонг, 1969).

К началу 1980-х годов исследование китайского искусства приводит к попыткам сравнительного анализа современных китайских работ и первому серьезному исследованию взаимосвязи нового художественного языка с традиционной эстетикой древнего Китая (Сильбергельд, 1987).

В конце 1990-х – начале 2000-х годов накопленный за более чем столетия опыт исследования китайской живописи в жанре пейзажа приводит к постепенной концептуализации образа. В западном искусствоведении формируется своего рода «аналитическое ядро», которое выражается как в методологическом инструментарии исследования (структурализм и постструктурализм), так и в предметной сфере исследования эстетики жанра (МакМахон, 2003).

Опираясь на проанализированные нами работы 1940-х – 2010-х годов, мы можем утверждать, что в целом истоки живописности восходят к трем ключевым формам художественного мышления:

- 1) церемониальной, в пределах которой преобладает геральдический и национально выраженный символизм;*
- 2) религиозно-духовной, исследующей внутренне содержание произведения через форму, композицию и стилевые взаимосвязи;*
- 3) природно-символической, являющейся наиболее «западной» по своей сущности, однако содержит множество внутренних традиционных систем, берущих свое творческое начало от традиций династического искусства.*

Ключевые слова: *художественный язык, китайский пейзаж, западные исследования, эстетика произведения искусства.*

Ван ВЕЙКЕ,*orcid.org/0000-0002-0286-3833**аспірант кафедри теорії та історії мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) van_vei@ukr.net*

ХУДОЖНЯ МОВА КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ КІНЦЯ XIX – XX ст.: ЗАХІДНА ДОСЛІДНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ (1940–2010-ті рр.)

Китайське образотворче мистецтво стає предметом дослідження західних вчених в 1940-х – першій половині 1950-х років. Цей процес був пов'язаний не тільки із загальними тенденціями популяризації мистецтва Сходу в країнах Заходу, але й з появою доступу до творів традиційної китайської графіки як у вигляді фотографічних колекцій, так і як невеликих приватних зібрань (Сопер, 1941).

Наприкінці 1960-х – початку 1970-х років у західному мистецтвознавстві домінують пошуки структурного й формально-образного опису художньої мови китайського мистецтва (Fong, 1969).

До початку 1980-х років дослідники китайського мистецтва вдаються до спроб порівняльного аналізу сучасних китайських робіт. Друкуються перші серйозні дослідження, які аналізують взаємозв'язки нової художньої мови з традиційною естетикою стародавнього Китаю (Silbergeld, 1987).

Наприкінці 1990-х – початку 2000-х років накопичений за більш ніж півстоліття досвід дослідження китайського живопису в жанрі пейзажу приводить до поступової концептуалізації образу. У західному мистецтвознавстві формується свого роду «аналітичне ядро», яке має вираження як у методологічному інструментарії дослідження (структуралізм і постструктуралізм), так і в предметній сфері дослідження естетики жанру пейзажу (MacMahon, 2003).

Спираючись на проаналізовані нами дослідження 1940-х – 2010-х років, ми можемо стверджувати, що в цілому джерела традиційної образотворчості мають три ключові форми художнього мислення:

1) церемоніальну, в межах якої переважає геральдичний і національно виражений символізм;
2) релігійно-духовну, яка досліджує внутрішній зміст твору через форму, композицію та стилеві взаємозв'язки;

3) природно символічну, яка є найбільш «західною» за своєю сутністю, проте містить безліч внутрішніх традиційних елементів художнього мислення, що линуть від традицій династичного мистецтва.

Ключові слова: художня мова, китайський пейзаж, західні дослідження, естетика твору мистецтва.

Van VEIKIE,

orcid.org/0000-0002-0286-3833

PhD Student of the Department of Theory and History of Art
of Kharkov State Academy of Design and Arts
(Kharkov, Ukraine) van_vei@ukr.net

THE ARTISTIC LANGUAGE IN CHINESE LANDSCAPE PAINTING OF THE LATE XIX–XX CENTURIES: WESTERN RESEARCH TRADITION (1940–2010)

Chinese fine art was the subject of research by Western scholars in the 1940s and the first half of the 1950s. This process was associated with general trends in the popularization of Oriental art in Western countries. In addition, an important factor was the availability of access to Chinese collections of graphics and paintings (Soper, 1941).

In the late 1960s and early 1970s, research by Western scholars was dominated by searches for the structure, morphology, and stylistic features of Chinese art (Fong, 1969).

By the beginning of the 1980s, the stage of comparative analysis of contemporary Chinese works began in the study of Chinese art. The first serious studies of the relationship of the new artistic language with the traditional aesthetics of ancient China are published (Silbergeld, 1987).

In the late 1990s and early 2000s, the conceptual period begins. It is based on the experience of previous studies. In Western art, a kind of “analytical core” is being formed. At the same time, methodological studies are developing (within the framework of structuralism and post-structuralism), and the study of the artistic properties of the new Chinese landscape aesthetics (MacMahon, 2003).

Thus, I distinguish three forms of artistic thinking of Chinese artists in the landscape genre. In this case, I am based on a preliminary analysis of articles and materials of Western scientists in the 1940s – 2010s:

1) ceremonial form: within its limits heraldic and nationally expressed symbolism prevails;

2) religious-spiritual form: it explores the internal content of a work using morphology, composition, and stylistic features;

3) the natural-symbolic form, which is the most “western” in nature; this form contains many internal traditional features that take their creative start from the traditions of dynastic art.

Key words: art language, Chinese landscape, Western studies, aesthetics of works of art.

Постановка проблеми. Китайское изобразительное искусство становится предметом исследования западных ученых в 1940-х – первой половине 1950-х гг. Этот процесс был связан не только с общими тенденциями популяризации искусства Востока в странах Запада, но и с наличием доступа к произведениям традиционной китайской графики, как в виде фотографических коллекций, так и в виде небольших частных собраний.

Как отмечал в начале 1950-х гг. американский исследователь Э. Ли Шерман, которого относят к череде наиболее последовательных ученых в области китайского искусства в послевоенное время, особенно остро встал вопрос о популяризации китайского искусства из-за достаточно большого количества мифов и искривленных представлений о его сути и значении. В этом смысле следует назвать в качестве первого значимого

события крупную выставку восточного искусства в 1951–52 гг. в музее Кливленда, которая на территории США завершала цикл экспозиций исламского и восточного искусства (Sherman, 1954: 199). Американский исследовательский фонд осуществил закупку оригиналов произведений китайской графики в стилистике «горы-воды», что породило всплеск интереса к искусству Китая и впервые актуализировало вопрос о характере художественного языка, в первую очередь на примере пейзажной живописи.

Анализ исследований, которые положили начало дискуссии об «открытии» китайской пейзажной живописи, позволяет утверждать, что одним из ее общих аспектов стала проблематика идентификации произведений. В целом, попытки западных исследователей атрибутировать и провести искусствоведческий анализ работ китайских

мастеров пейзажа наталкивались на две основные проблемы, которые так или иначе связаны с вопросом формирования художественного языка в жанре пейзажа. Во-первых, *проблема датировки* – как основная проблема для атрибуции произведений и их ранжирование в пределах школ, направлений; определение их места в историческом художественном наследии Китая. Во-вторых, *проблема авторства и осмысления традиционности* произведений в условиях того или иного культурно-исторического контекста (социального, религиозного, духовно философского).

Например, Э. Ли Шерман отмечал во второй половине 1950-х гг., что успехи американского искусствознания в этой области в основном основываются на фотографическом восприятии китайских пейзажей, что порождает целый ряд очевидных сложностей (Sherman, 1957: 471). Так, в подобном восприятии несколько в ином виде представляется взаимосвязь между традиционным языком произведений жанра «горы-воды» и, собственно, произведениями, написанными маслом и наследующими европейскую художественную традицию. Фото (особенно черно-белое) не дает возможности проникнуть в те элементы художественного языка, которые китайские мастера продолжали использовать в пределах нетрадиционных художественных практик (Sherman, 1957: 471). Иными словами, Э. Ли Шерман предлагает рассматривать проблему восприятия китайского пейзажа как проблему, прежде всего, анализа авторства и аутентичности произведения.

Параллельно с этим исследователь ставит вопрос об анализе техники рисунка и «художественного письма», отдельно оговаривая проблему необходимости для любого типа исследования, которое содержит проблематику художественного языка живописи, «хотя бы приблизительно прочитывать прикосновение художника» к плоскости изображения. Таким образом, проблема авторского мазка («прикосновение художника»), его текстурных и фактурно колористических предпочтений выводится ученым на первый план, становясь наиболее важным элементом общей проблемы творческой палитры конкретного мастера. В качестве примера Э. Ли Шерман приводит сопоставление «неадекватных репродукций» из альбома Кливлендского музея с макросъемкой деталей произведений, которая дает возможность оценить «настоящий шарм оригинала», увидеть авторский знак художника, а также сопоставить «необычайное разнообразие тонко дифференцированной текстуры» художественного письма (Sherman, 1957: 471).

Важно подчеркнуть, что уже в этот период времени западные исследователи стараются воспринимать художественный язык китайского пейзажа как «чужую территорию». Э. Ли Шерман на следующем примере демонстрирует то, как именно происходило распознавание китайского художественного контекста и что является наиболее важными компонентами в анализе проблемы художественно языка живописи. По его словам, «китайцы считают «горы и воды» важнейшими элементами пейзажной живописи. <...> При этом «без конца» – означает бесконечность, а не однообразие. Это не просто понимание того, что обычный средний западный зритель может увидеть в бесконечном количестве количество гор и вод. Он даже может найти это несколько странным, пока не вспомнит про наши собственные бесконечные натюрморты и яблоки. <...> Разнообразие эстетики, интеллектуальная честность и эмоциональная глубина – это «оружие», с помощью которого художник побеждает часто повторяющиеся предметы. Китайская пейзажная картина является результатом осознания природы, которое началось еще в IV веке до нашей эры, что привело к рациональному и всеобъемлющему взгляду на природу как воплощение «вечного принципа» (Sherman, 1954: 199).

Еще в начале 1940-х годов западные исследователи китайского изобразительного искусства отмечали особую значимость пейзажного жанра для эволюции китайского искусства. В частности, А. Сопер в 1941 г., опираясь на материал китайской традиционной графики и росписи по камню (нефриту), предположил, что влияние природы как объекта наблюдения и предмета для творчества напрямую связано с формированием специфики художественного языка живописи. Так, с его точки зрения, «повседневный язык» как язык пейзажа возник в результате взаимодействия церемониального символизма придворного искусства (секулярного и недоступного массам) с более общими формами графики и живописи. Именно они, выходя за пределы строгой регламентации и орнаментальности, давали возможность мастерам выразить собственное отношение к предмету созерцания. В свою очередь это обогащало художественный язык новыми формами эстетического взаимодействия. Так, «старая» традиция церемониального искусства предполагала обязательное «общение» автора с устоявшимися и повторяющимися наборами «зооморфных и абстрактных элементов», что становилось или вообще невозможным, или крайне затруднительным в построении художественного видения ландшафта. Таким

образом, именно «повседневный язык» природы стал тем акцентом нового, который на уровне внутреннего содержания произведения позволил «отделить себя от узоров древнего ритуала» (Soper, 1941: 141).

В конце 1960-х и начале 1970-х гг. в западном искусствоведении доминируют поиски структурного и формально образного описания художественного языка китайского искусства. Характерно, что и в этот период времени исследователи еще не склонны к анализу собственно масляной живописи в Китае. Хотя отдельные элементы внимания к такому аспекту творчества уже начинают быть заметными. Например, американский ученый китайского происхождения, куратор Музея искусств и профессор Пристонского университета Вень Ч. Фонг в основательной публикации 1969 г. предлагает исследовать проблему художественного языка через вопросы стилевого и формального генезиса китайского искусства. Ученый ставит вопрос как своего рода риторическую формулировку, утверждая, что развитие китайской живописи объединяется двумя параллельно существующими поисками:

1) общей изобразительной структуры как «формы-отношения»;

2) индивидуальной манеры письма и авторских выразительных качеств (Fong, 1969: 392).

С его точки зрения, само понятие «стиль периода» в случае исследования китайского искусства должно быть основано на известном тезисе Г. Вёльфлина о том, что каждый художник находит определенное визуальные возможности, с которыми он связан; однако при этом их социально-исторические качества будут определять понятие стиля и стилистики (Fong, 1969: 390). В ряде случаев общее настроение, эстетика и художественная программа произведения китайских мастеров являются производными от набора технических приемов. Именно эти приемы и выражают определенные временные рамки в развитии искусства и позволяют относить манеру работы мастера к определенному «типу» живописи. В более широком контексте это можно представить, как эволюцию стилистики произведений.

Отмечая необходимость выработки более четкого инструментария анализа произведения, Вень Ч. Фонг ссылается на концепцию Ли Лин Цань (Национальный Центральный музей Тайваня), который во второй половине 1960-х годов предложил программу «знакомства с китайской живописью». Она включает набор последовательных действий по атрибуции произведения, которые в финале выводят исследователя на распознавание

художественного языка. Так, на первой стадии происходит изучение материала, техники, стиля эпохи, персонального стиля автора, его авторского знака и тому подобное. И только после этого возможно погружение в область приемов письма, техники «живописания», исследования приёмов и методов проработки формы и другое (Fong, 1969: 388). При этом не менее важными являются и «уникальные выразительные качества», которые очерчивают авторский уровень творчества. Они субъективны и выражают конкретный художественный поиск конкретного мастера. В этом смысле, подчеркивает Вень Ч. Фонг, «<...> когда мы пытаемся классифицировать стиль, мы интерпретируем стилистические особенности индивидуальной работы как конкретные решения для общей структурной проблемы» (Fong, 1969: 389). В произведении эта особенность выражает себя через технические приемы и средства художественной выразительности, которые использует мастер. Например, практически любая традиционная китайская «ландшафтная» живопись является одновременно представлением о природном явлении, декорацией для поэтического вдохновения и абстракцией, которая содержит внутренний философский смысл. Такое широкое поле репрезентации становится возможным исключительно через сформированный технический инструментарий живописца. Именно особенности технико-технологического решения произведения обуславливают его формальные, композиционные и стилевые решения (Fong, 1969: 389).

Важно отметить, что в качестве подтверждения правоты своей концепции Вень Ч. Фонг считает саму особенность эволюции китайской живописи в XX в. Поскольку, с точки зрения анализа структуры произведения, любой элемент формы, художественный мотив или техника могут потенциально выражать определенную эстетическую философию или ментальное мировоззрение, это дает основание для поиска стойких, типичных, повторяющихся мотивов («подобий формы»). И это несмотря на то, что в китайской живописи, по общему утверждению исследователей, отсутствует интерес к простому копированию природы как формы без обязательного выражения ее внутреннего содержания или отношения автора к этому. Хотя этот факт и не помешал китайским мастерам успешно освоить принципы построения «иллюзии в живописи».

Таким образом, западная исследовательская традиция уделяет определенное внимание проблемам художественного языка в пейзажной живописи Китая, при этом перенося фокус внимания

с традиционного понимания ландшафтности и философии изобразительного «почерка» мастеров на новые тенденции, возникшие через восприятие западно- и восточноевропейской живописи.

Цель статьи. Проанализировать основные особенности формирования художественного языка китайской живописи так называемого переломного времени в рамках западной исследовательской традиции (в рамках англоязычного исследовательского пространства).

Изложение основного материала. Очевидно, что среди всех типов художественного «контента» пейзаж является наиболее популярным мотивом в традиционной китайской живописи. В отличие от реалистичной масляной пейзажной живописи, ее целью является не точное воспроизведение природы, а, скорее, воплощение эмоций или атмосферы, выражающей ее «ритм». То есть, оно передает ощущение «бытия в природе», а не «изображение природы». Традиционные китайские художники уделяют большое внимание духовным качествам живописи и ее способности раскрывать внутреннюю гармонию человечества и природы, как это воспринимается в соответствии с даосскими и буддийскими концепциями.

Традиционные китайские пейзажи по сравнению с картинами, написанными маслом, которые обычно содержат насыщенные и яркие цвета, четко определенные формы и наполнены в соответствии с западной «картинной» традицией явно повествовательными деталями, имеют следующие отличительные черты. Во-первых, концепция «пустого рисунка» («фей-бай»), определенно важная как для художников, так и для ценителей / зрителей китайского традиционного пейзажа. Например, так называемая «заготовка для рисования» – метод в традиционной китайской живописи, использовавший особый нажим кисти, в результате чего плотность мазка позволяет оставить полосы белого пространства. Во-вторых, границы в традиционных китайских пейзажах более размыты, чем в пейзажах, созданных в западной традиции в технике масляной живописи. Исследователи в этом аспекте указывают на так называемые мягкие и жесткие края мазка, которые передают различные силуэтные и морфологические детали. В-третьих, по сравнению с пейзажами, написанными маслом, в традиционных китайских пейзажах обычно ограниченная цветовая палитра. Традиционная китайская пейзажная техника основывается на акцентных мазках и различной степени интенсивности туши. Из-за вышеупомянутых характеристик традиционные китайские пейзажи вовлекают даже современных цените-

лей / зрителей китайской пейзажной живописи в необходимость «создать» спонтанный, «мысленный образ» пейзажа (Tingting, etc., 2015).

К этому же периоду времени относятся и первые дискуссии о терминологии в искусстве Китае, которые так же становятся актуальными в свете западного влияния. Прежде всего, вспомним попытки переосмысления центрального понятия в контексте нашей проблемы – термина «пейзаж». Как отмечает Д. Мейниг, для описания жанра «пейзаж» в западной традиции используется набор несколько иных точек зрения, скорее ориентированных на место как физическую данность («ландшафт», «участок территории, который наблюдается с одной точки зрения»), как это определяет типичный словарь). В то же время, для китайской художественной традиции пейзаж – это состояние восприятия. Ученый объясняет это не столько различиями в манере написания формы, сколько иным осмыслением сути формы: «Мы, конечно, можем согласиться с тем, что мы видим множество одинаковых элементов – домов, дорог, деревьев, холмов – с точки зрения формы, размерности и цвета, однако все это становится значимым лишь через ассоциации, которые должны быть согласованы в соответствии с некой связной совокупностью идей» (Meinig, 1979: 2). Иными словами, для китайской изобразительной традиции «любой пейзаж состоит не только из того, что лежит перед нашими глазами, но и из того, что лежит в наших головах» (Meinig, 1979: 2).

К началу 1980-х гг. исследование китайского искусства в западном мире получает множество новых импульсов, связанных с активным развитием китайской экономики, а также постепенным усилением интереса к трансформациям традиционного китайского искусства. Его изучение приводит к попыткам сравнительного анализа современных китайских работ и первым серьезным исследованием взаимосвязи нового художественного языка с традиционной эстетикой Китая. С другой стороны, усиление западного влияния и новый этап открытости Китая приводит к появлению смешанных, гибридных форм в искусстве, которые основываются на заимствовании или творческом диалоге с живописным наследием Западной Европы.

В исследовании 1987 г. ведущий американский «китаист», профессор Пристанского университета Дж. Сильбергелд осуществляет некоторые промежуточные выводы процесса исследования китайского изобразительного искусства на Западе. Прежде всего, отметим его тезис о доминировании в оценке художественных средств китайской живописи

фактора «культурного центра» или, другими словами, географического и культурно-исторического стереотипа, который выступает платформой для оценки китайской эстетики. В этом смысле, по мнению ученого, следует отличать мнения «материкового Китая, Тайваня, Гонконга, Японии или Запада», поскольку осуществлять «широкие обобщения» о состоянии искусства в целом довольно сложно. Дж. Сильбергелд совершенно справедливо отмечает, что художественные инновации, которые пришли в китайское искусство преимущественно через марксистское влияние (непосредственно через советское искусство), привнесли акцент на социальных аспектах художественного высказывания (в том числе и в пейзаже). Однако в то же время на Западе, где большинство из тех, кто изучает китайскую живопись, не всегда являются художниками, доминирует интерес к каллиграфии и графике как основным (в понимании Запада) для китайского изобразительного искусства (Silbergeld, 1987: 848).

В целом, различные точки зрения и географические позиции наглядно подтверждают необходимость кросс-культурного объяснения эволюции художественного языка китайского искусства, в котором «нетрадиционному» письму маслом теперь принадлежит особая роль. В этом контексте именно «западный подход» (как его называет ученый) к анализу дает наиболее общую программу исследования художественных форм, генезиса композиционных схем и стилевых решений как «более объективную основу для изучения теории, содержания и социокультурной основы китайской живописи» (Silbergeld, 1987: 849).

Отметим, что исследование Дж. Сильбергелда затрагивает целый спектр проблем, среди которых непосредственное отношение к нашей проблеме имеет, прежде всего, вопрос трансформации западного представления о влиянии каллиграфии и традиционной живописи на современный художественный язык. Ученый считает, что в течение 1970-х – начала 1980-х гг. исследователи в Европе и США «расширили свою новаторскую систему изучения каллиграфии» (Silbergeld, 1987: 849), пытаясь применять и традиционные китайские, и западные методы анализа. Как следствие, постепенно сложился общий системный подход, в пределах которого есть место и для привычных для Китая рассуждений о внутренней сущности мазка, штриха или элемента формы, и для типично западного восприятия пейзажа как целостного художественного объекта, самодостаточного в своем праве быть носителем «внешней» красоты. Интересным, на наш взгляд, является предполо-

жение ученого о необходимости поиска в работах китайских мастеров пейзажа «каллиграфических формул» – элементов техники написания формы, которая восходит к традициям китайской графики и продолжает свое существование в пределах нового языка живописи.

В размышлениях и диалогах Дж. Сильбергелда важным является предположение, что «каллиграфический стиль художника» имеет тенденцию быть более устойчивым, чем его стиль живописи, поскольку во втором случае мастер может подражать любому количеству разных художников в разных режимах, однако на уровне авторского художественного «почерка» мастер всегда остается самим собой (Silbergeld, 1987: 855).

В конце 1990-х и начале 2000-х гг. накопленный за более чем полстолетия опыт исследования китайской пейзажной живописи приводит к постепенной концептуализации образа. В западном искусствоведении формируется своего рода «аналитическое ядро», которое выражает себя как в методологическом инструментарии исследования (структурализм и постструктурализм), так и в предметной сфере исследования эстетики жанра.

В этой группе материалов, прежде всего, отметим развернутую статью нынешнего профессора Техасского университета К. МакМахона, которая посвящена анализу семиотической системы китайского пейзажа. Исследователь отмечает, что для правильного понимания сути художественного языка китайского пейзажа важно осознавать несколько ключевых принципов традиционной эстетики, которые, как правило, проявляют себя даже в наиболее современных вариациях развития жанра. Прежде всего, речь идет о двух принципах: онтологическом порядке вещей, который связан с борьбой и единством противоположностей; и принципом круговорота жизни как правильного устремления к «Мандату Небес» (конфуцианский принцип: «высший человек серьезен в том, что лежит в себе и не желает того, что приходит с небес; низший человек пренебрегает тем, что в себе, и желает того, что исходит от Неба») (McMahon, 2003: 66). С такой точки зрения К. МакМахон подчеркивает, что в китайском искусстве существует множество художественных форм бытия, которые не понятны западному зрителю и исследователю. Например, «свои» формы меланхолии, ностальгии, иронии и юмора, которые «западный наблюдатель не может полностью понять». При этом важно подчеркнуть, что во многих ситуациях нюансы отношения к знаково-символьной структуре изображения передаются именно «различными видами мазка» или

иными художественными техническими приемами. Таким образом, за произведением стоит система знаков, которая продуцирует определенные чувства, накапливает и передает визуальный опыт, утверждает отношение к объекту изображения (McMahon, 2003: 74).

В целом, пытаясь проанализировать систему знаков как семиотическую конструкцию, ученый предлагает западному исследователю представлять китайский пейзаж как «источник произведения, направленного не на формалистическое совершенство, а скорее на «открытие дверей» в сферу эмоций, философских размышлений и эстетико-этических норм». При этом, как подчеркивает К. МакМахон, западный искусствовед должен обращать внимание на следующие особенности пейзажа как элементы традиционной семиотики:

1) знаковые символы «инь-янского» подхода, которые с точки зрения Запада имеют первоочередное отношение к полярности человеческого бытия (мужчина-женщина), однако в китайской эстетике реализуются, в том числе, и через художественные визуальные знаки (например, горы-воды);

2) ощущение меняющейся природы» как циклического и повторяемого изменения, которое «двигает» природой, меняет времена года, сезоны и фазы «природного времени», а также продуцирует цвет, фактуру и ритмику в изображении каждого периода;

3) наличие определенного общего цикла природы, который объединяет небо и землю в общую категорию (в западноевропейской эстетике такой концепт принято называть макрокосмом);

4) осмысление формы природы как набора универсалий; осознание того, что за всеми универсальными формами в природе стоит некая «логотипообразная форма форм», придающая каждому явлению природы уникальность;

5) построение правильной иерархии во взаимодействии изображения элементов природы как набора символов;

6) мотив полета и легкости, который имеет значение не только как эмоциональное решение в пейзаже, но и как элемент формального и композиционного строя работы;

7) концепция использования мира растений и животных для раскрытия идеи морали человека, его добродетели и правильности поведения, которые раскрываются через «язык растений и цветов» (таких, как бамбук, слива, орхидея, хризантема, сосна), а также живых существ (прежде всего, птицы и лошади);

8) в пейзажном жанре, как отмечает К. МакМахон, присутствует символика «невидимого дракона» – божества, которое «создает, объединяет и тихо служит всем существам», придает всему сущему «жизненную силу» (McMahon, 2003: 74–75).

Считаем необходимым отметить, что выделенные ученым семиотические особенности китайского традиционного понимания пейзажа как системы изображения имеют прямое отношение к проблематике художественного языка. Несмотря на то, что живопись маслом в техническом смысле, а также в целом европейская традиция визуального представления эстетики природы привнесли в китайское искусство множество новаций, пространство традиционной семиотики неизменно оставило свой след в современном художественном мышлении.

В подобном контексте нам кажется важным отметить в историографическом обзоре и те исследования, которые нацелены на поиск и выявление различий и общих черт в художественном языке пейзажной живописи в Китае и Западной Европе. Например, с позиции анализа визуальности как социокультурного процесса подходит к исследованию художественного языка китайской пейзажной живописи С. Сак-ман Лоу. С ее точки зрения, важным периодом в параллельном развитии западноевропейского и китайского искусства является XVII ст., когда, как считает ученая, оба художественных пространства исследовали природу как набор эстетических взаимосвязей, однако при этом воспринимали и обобщали ее «двумя очень различными способами» (Suk-mun Law, 2011: 373). Прежде всего, С. Сак-ман Лоу отмечает, что в отличие от пейзажной живописи на Западе, которая возникла полностью как независимый предмет художественного исследования только в семнадцатом веке, пейзажная живопись в Китае достигла своего пика гораздо раньше, в десятом столетии (хотя наиболее раннее упоминание о живописи «шань-шуй» восходит к четвертому веку). Этот ранний («архаический») этап наложил свой отпечаток на художественное восприятие пейзажа, поскольку формировался в пределах церемониального, ритуализированного искусства. В этом смысле автор рекомендует обратить внимание на следующие черты китайского «ландшафтного» языка, которые необходимы для осмысления различий между европейским и китайским подходами к форме, композиции и стилистике. Например, исследовательница приводит концепт «яркого чувства монументальности» пейзажного жанра в китайском искусстве, называя его первой существенной особенностью, характерной для «классического шань-шуй». В работах

известных мастеров пейзажа (Цзин Хо, Джу Рен, Ли Чэна и других) главной особенностью художественного мышления выступает «панорамность композиции». В подобных произведениях, по словам исследовательницы, «горы, занимающие большую часть пространства живописи, выровнены по центру и подняты вертикально, как памятник, стоящий твердо и мощно перед нами. За потрясающими горами видны далекие размытые облака, а второй план образован другой линией гор, написанных выцветшими размывами. Подобное соединение создает яркое чувство пространства, распространяющееся в бесконечность» (Suk-mun Law, 2011: 373). В отличие от китайского поиска «масштабности в пространстве бесконечности», западная «ландшафтная традиция» шла по иному пути, что, по общему мнению исследователей, было связано с активным восприятием технических и научных открытий в семнадцатом столетии.

Таким образом, формирование художественного языка в рамках барочной пейзажной традиции опиралось на геометрическое освоение пространства, на использование законов перспективы и «чувства масштаба и расстояния». С. Сак-Ман Лоу приводит в качестве примера картину «Ветряная мельница» Яна Ван Гойена: «<...> Свет, возникающий на расстоянии из-за горизонта моря, создает бесконечное чувство пространства на холсте. Скатывающиеся облака в небе предвещают наступление ливня, иллюстрируя точность времени. Земля на переднем плане затенена облаками, в то время как ветряная мельница неподвижно стоит между светом и тьмой. Изображение застывает в момент тишины, которая является предвестницей бури» (Suk-mun Law, 2011: 377). При этом исследовательница подчеркивает, что без познания в области «механики» времени, а также без исследования художественными средствами масштаба пространства и точности момента было бы невозможно создать такой эффект реалистичности.

Подобные выводы исследователей в целом подтверждают ученые как в Западной Европе, так и в Китае. Например, китайский исследователь Янпинг Гао, размышляя о системе различий между традиционной китайской и европейской живописью, приходит к мысли, что проблема художественного языка пребывает, скорее, в системе характера понимания мира, а не только в простом «потреблении» рациональных схем изображения природы. Так, с его точки зрения, китайские художники не пытались постичь рациональное понимание «божественного» мира с помощью математики и геометрии, поскольку они не представляли при-

роду через подобные категории. Автор подчеркивает, что такой художественный язык сложился в Китае не потому, что там «не было Пифагора или Платона, а, скорее, потому, что китайские творцы сознательно переключили китайскую живопись на другой путь, предполагающий развитие так называемой литературной живописи» (Jianping, 2012: 114). Таким образом, китайские художники «сознательно избегали» инструментария рационализации изображения, приведения его к некоему правильному геометризму, а также «искушению геометрически визуализировать фигуры в своих картинах». Исследователь указывает, что для китайских мастеров, сформировавших этот древний художественный язык, «мир был не местом тайн, которые можно открыть с помощью математики, а местом, где они сами существуют и творят» (Jianping, 2012: 114).

Следует отметить, что подобная черта китайского понимания пейзажа как самодостаточного компонента в художественной целостности произведения имеет и еще одну важную грань, связанную с проблематикой нашего исследования. Как подчеркивает Е. Палка, в китайском понимании пейзажная живопись носит, скорее, религиозный характер и имеет философское значение. В этом аспекте важно отметить, что для китайских художников пейзаж никогда не выступал как фон для человеческой деятельности (как это часто бывает в западной живописи). В восточной традиции люди подчиняются необъятности природы, представленной в пределах художественного действия (Palka, 1995: 63).

Выводы. Таким образом, анализируя характер и последовательность изучения китайского изобразительного искусства, мы можем отметить следующие особенности, которые характерны для современного этапа изучения проблемы художественного языка живописи в жанре пейзаж.

Во-первых, следует отметить, что глубокая и богатая на события традиция формирования китайской эстетики в значительной степени определила нормативное поле художественного инструментария, который используют современные мастера. Опираясь на проанализированные нами исследования 1940-х – 2010-х гг., мы можем утверждать, что в целом истоки живописности восходят к трем ключевым формам художественного мышления:

- 1) церемониальной, в пределах которой преобладает геральдический и национально выраженный символизм;
- 2) религиозно-духовной, которая исследует внутренне содержание произведения через форму, композицию и стилевые взаимосвязи;

3) природно-символической, которая является наиболее «западной» по своей сущности, однако содержит множество внутренних традиционных систем, берущих свое творческое начало от традиций династического искусства.

В целом, все три выделенные нами формы стали объектами исследования западных ученых, однако в комплексе практически не рассматривались. Особенно это касается исследований масляной пейзажной живописи XX в.

Во-вторых, важным компонентом художественного языка, о чем неоднократно упоминают восточноевропейские и западные исследователи, выступают так называемые синтезирующие

техники, которые связывает отдельные жанры искусств не только композиционно, но и на более высоком уровне взаимодействия – концептуальном и стилевом.

Перспективы дальнейших исследований. Проанализированный нами круг исследований охватывает наиболее острые и актуальные вопросы трансформации пейзажного художественного языка, которые, на наш взгляд, нуждаются в дальнейшем более углубленном исследовании. Так же отметим необходимость рассмотрения восточноевропейской исследовательской традиции, которая привнесла в генезис китайского пейзажа не менее яркие и важные особенности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Fong, Wen C. Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting. *Art Journal*, Vol. 28, No. 4 (Summer, 1969), pp. 388–397.
2. Jianping, Gao. (Chinese Academy of Social Sciences) The Wheel of Fortune vs. The Mustard Seed: A Comparative Study of European and Chinese Painting. *Diogenes*, 2012. 59 (1–2), pp. 101–117.
3. McMahon, Cliff G. The Sign System in Chinese Landscape Paintings. *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 37, No. 1 (Spring, 2003), pp. 64–76.
4. Palka, Eugene J. Coming to grips with the concept of landscape. *Landscape Journal*, 1995, 14.1: 63–73.
5. Sherman E. Lee. Some Problems in Ming and Ch'ing Landscape. *Ars Orientalis*, Vol. 2 (1957), pp. 471–485.
6. Sherman, E. Lee. Chinese Landscape Painting. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 41, No. 9 (Nov., 1954), pp. 199–201.
7. Silbergeld, Jerome. Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article. *The Journal of Asian Studies*, Vol. 46, No. 4 (Nov., 1987), pp. 849–897.
8. Soper, Alexander C. (1941) Early Chinese Landscape Painting. *The Art Bulletin*, 23:2, 141-164, DOI: 10.1080/00043079.1941.11408770.
9. Suk-mun Law, Sophia (2011) Being in Traditional Chinese Landscape Painting. *Journal of Intercultural Studies*, 32:4, pp. 369–382, DOI: 10.1080/07256868.2011.584615.
10. Meinig, D. W. Environmental Appreciation: Localities as a Humane Art. *The Western Humanities Review*, 25, 1971, pp. 1–11.
11. Tingting Wang, Lei Mo, Oshin Vartanian, Jonathan S. Cant and Gerald Cupchik. An investigation of the neural substrates of mind wandering induced by viewing traditional Chinese landscape paintings. *Front. Hum. Neurosci.* 06 January 2015; doi.org/10.3389/fnhum.2014.01018.