

А. А. Харитошкина

Искусствовед

**О некоторых аспектах
сравнительной характеристики
китайской и западной живописных систем**

В методе сравнительной характеристики кроется значительный исследовательский потенциал для более глубокого понимания собственной живописной традиции и традиции иной художественной системы. В частности, китайская наука, говоря о роли сравнительных исследований, отмечает, что «для выявления художественных особенностей китайской живописи “цветы и птицы” необходимо ввести общее сравнение форм и содержания китайской национальной и западной живописи, узнать их специфические особенности»¹. Исследователи пытаются дать обобщённую стройную систему сравнения. Даже в работах, которые посвящены истории и проблематике национальной живописи, включена обязательным пунктом сравнительная характеристика с западной живописью².

Среди изданных в России трудов лишь немногие посвящены проблемам сравнительной характеристики китайской традиционной живописи и западной живописи. Охотно применяется этот метод в различных междисциплинарных исследованиях³. Нередко учёные обращаются к сравнительному методу для анализа китайской культуры в литературоведении, языкознании. В сфере эстетики и философии на его основе делаются интересные глубокие аналитические замечания (например, авторский цикл программ Паолы Волковой

¹ 中占花鸟画学概论/ 姚舜熙编著. — 北京: 高等教育出版社, 2007. (*Яо Шуньси. Чжунго хуаняохуа сюэгайлунь* (Введение в теорию китайской живописи жанра «цветы и птицы»). Пекин, 2007). С. 143. (Здесь и далее перевод автора. — А. Х.)

² 中国画的精世家园/ 唐建著. — 北京: 中国政法大学出版社, 2008. (*Тан Цзянь. Чжунгохуадэ цзиньшэнь цзяюань* (Родина духа китайской живописи). Пекин, 2008. С. 71–72).

³ Соколов-Ремизов С. И. Литература. Каллиграфия. Живопись : К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985.

«Живопись. Мост над Бездной. Малевич Казимир Северинович. Чёрный квадрат»).

Однако когда речь касается непосредственно изобразительного языка, технических приёмов, метод не имеет достаточно подробной и систематизированной разработки. Доступные переводы также содержат частные сравнения, ориентированные более на рассмотрение и сравнение мотивов, нежели живописного языка⁴. Если в отечественных трудах и проводятся аналогии, то лишь упоминаются некие ключевые характеристики: символичность, различия художественных материалов, т. е. понятия обобщённые, масштабные и потому диалектичные, состоящие из нескольких семантических слоёв и требующие конкретизации в каждом отдельном случае. Зачастую отсутствие подробной разработки при использовании одного и того же термина — определения, встречающегося и в отечественных и в китайских источниках, поражает диаметрально противоположные и одинаково некорректные выводы о живописных особенностях.

В российской и зарубежной литературе отсутствует и внятное разграничение исходных сравниваемых понятий. Во всех исследованиях речь идёт о китайской живописи (традиционной) и западной живописи (масляной). Понятие китайской традиционной живописи не конкретизируется ни стилем письма (сеи, гунби), ни школой, ни эпохой. С понятием западной живописи происходит то же самое. Что под ним подразумевается — академизм, дадаизм или реализм? Остаётся только догадываться.

Все исследователи отмечают необыкновенную символическую насыщенность китайской живописи. Однако, если внимательно вчитаться, становится очевидным, что под символичностью подразумеваются абсолютно разные понятия.

Для отечественной литературы китайская символичность — это консервативная закономерность, обязательное явление, пронизывающее всё и вся в произведении, донельзя подробно разработанное и не оставляющее простора для фантазии. «Мир привычных образов и ассоциаций», «разрабатывающий до мельчайших подробностей приёмы изображения элементов природы». «Свободная и импровизационная

⁴ Роулэнд Б. Искусство Запада и Востока / пер. с англ. А. М. Членова ; ред., послесл. и примеч. П. Конрада. М., 1958.

манера, равно как и тяготеющая к детализации, подчинялись устойчивым правилам, требующим безупречного владения техническими приёмами»⁵. «Это крайний предел, до которого китайский художник отважился идти в реалистической трактовке природы. <...> Господствующей эстетической потребностью была не точная передача натуры в смысле полного зрительного эффекта, а скорее изображение духа, свойственного разнообразным созданиям мира природы. Единожды решив технические проблемы на пути достижения этой желанной цели, китайские художники в дальнейшем не имели стимула продолжать поиски художественных средств, чтобы добиться более точного или научного изображения внешности предметов»⁶. Однако эти характеристики идеально подходят западноевропейскому и русскому академизму. Отказывать же китайской живописи любого периода в отсутствии наблюдений за живой природой неверно, что доказывают сами произведения (свиток «Очарование природы» («Fascination of Nature») датирован 1321 г., династия Юань)⁷ (ил. 5).

Отечественные исследователи так же непоследовательны и при рассмотрении генезиса системы символов конкретного произведения. Определяя китайскую живопись как консервативную, авторы не пытаются разобраться, жёстко ли придерживается художник каких-то узких канонов или на основах этих традиционных систем (буддизм, конфуцианство, поэзия, народные поверья) строит свой символический язык, и почему он избирает тот или иной путь.

Для китайских исследователей этот символизм абсолютно субъективен. Это обобщённое выражение авторских эмоций, взгляда на мир, способности суждения, квинтэссенция авторского сердца, заново создаваемые на каждом полотне и поэтому принципиально живое, уникальное, постоянно новое, но и способное быть понятным зрителю, быть для него эмоциональным открытием. «Произведения национальной китайской живописи обладают огромной долей символической субъективности, и более того, сосредоточены на создании временного вместилища мыслей и духа автора. Западный же пейзаж

⁵ Виноградова Н. А. Сто лет искусства Китая и Японии. М., 1999. С. 17–19.

⁶ Роуленд Б. Искусство Запада и Востока... С. 75.

⁷ Michaelson C. Jane Portal. Chinese art in detail. L., 2006. P. 144.

и натюрморт отнюдь не обладают такой особой, переходящей из первоначально частного в общепринятое символичностью»⁸.

Кроме того, как видно из цитаты, китайские исследователи отказывают западной живописи в статусе «вместилища духа», исходя из якобы особенностей реалистической живописи — почти бездумного копирования предметов, подражательства. Но из всех стилей западной живописи именно реалистическая живопись больше всего приближается к принципу китайской живописи достижения равновесия между сходством и несходством: «В живописи секрет мастерства находится между сходством и несходством. Излишнее сходство — заигрывание с обывателем, несходство — обман». В творчестве признанных реалистов можно найти примеры великолепного обобщения и одухотворения. Примером здесь может служить портрет К. П. Победоносцева, созданный И. Е. Репиным при работе над картиной «Заседание государственного совета», или произведение И. И. Левитана «Над вечным покоем» (ил. 6, 7).

В китайской сравнительной традиции особо выделяют ещё такой фактор различия, как превалирующее влияние на живопись тех или иных научно-культурных явлений. Так, для китайской живописи декларируется первостепенное взаимодействие с литературой, гуманитарными областями, для западной — с естественно-научными дисциплинами. «Западная живопись более уделяет внимание объективным сущностям, есть научна по сути; китайская же живопись уделяет внимание субъективным эмоциям, философична и гуманитарна; китайская живопись почитает дух, западная почитает форму»⁹. Несмотря на то, что это отличие чуть ли не самое популярное, выдвигаемое в китайских исследованиях, оно требует значительной оговорки.

На традиционную китайскую живопись влияние естественных наук действительно сравнительно слабо, происходило оно в рамках развития художественных материалов, но не имело решающего слова в тематике и способе изобразительности. Однако голословно

⁸ 中古花鸟画学概论/ 姚舜熙编著. — 北京: 高等教育出版社, 2007. (*Яо Шуньси. Чжунго хуаняохуа сюэгайлунь. (Введение в теорию китайской живописи жанра «цветы и птицы»).* Пекин, 2007. С. 144.

⁹ 中国画的精神家园/ 唐建著. — 北京: 中国政法大学出版社, 2008. (*Тан Цзянь. Чжунгохуадэ цзиньшэнь цзяюань (Родина духа китайской живописи).* Пекин, 2008. С. 75.

заявление о давящей роли естественно-научных аспектов для западной живописи. Корректнее формулировать это как наличие их влияния лишь наряду с влиянием комплекса гуманитарных дисциплин и оговаривать, что естественно-научное влияние в целом в западной живописи никогда не превышало влияние гуманитарных наук.

Следующая часто упоминаемая особенность сопряжена с серьёзным отличием рассматриваемых художественных систем. Ни один автор не упускает возможности упомянуть о различии материалов западной (масляной) и китайской (кисть и тушь) живописи, однако все ограничиваются констатацией факта, не вдаваясь в аналитику. Между тем специфика материалов (кисть и тушь) напрямую связана с динамической характеристикой китайской живописи. Достигается динамичность благодаря специфическим свойствам линии в китайской живописи и через движения кисти и запястья¹⁰. В европейской традиции линия — это граница: граница предмета и окружающего пространства, граница между предметами. Китайское же понятие — это скорее протяжённость. Протяжённость во всех направлениях: в длину, ширину, глубину, высоту; протяжённость во времени. Техническая составляющая, которая выражает протяжённость, — движение кисти. Непрерывное и не повторяющееся¹¹. «Художественная позиция китайской живописи “цветы и птицы” во главу угла ставит изображение динамики мысленного образа, а в западном натюрморте изображаемые предметы воспринимаются “заснувшими” (неподвижными) образами»¹². Динамичность китайской живописи — именно динамичность движения мыслей и духа¹³. В западной же — декларация,

¹⁰ Завадская Е. В. «Беседы о живописи» Ши-тао. М., 1978. С. 67–70.

¹¹ Подробнее см.: Цзян (Харитошкина) А. А. «Понятие линии в китайской традиционной живописи» // Китай: история и современность: материалы междунаро. науч.-практ. конф. Екатеринбург, 22–24 нояб. 2011 г. Екатеринбург, 2012. С. 72.

¹² 中古花鸟画学概论 / 姚舜熙编著. — 北京: 高等教育出版社, 2007. (Яо Шуньси. Чжунго хуаняохуа сюэгайлунь (Введение в теорию китайской живописи жанра «цветы и птицы»). С. 144.

¹³ Подробнее см.: Харитошкина А. А. О физиологической основе художественной выразительности китайской национальной живописи // Китай: история и современность: материалы науч.-практ. конф. Екатеринбург, 17 нояб. 2010 г. Екатеринбург, 2011. С. 35.

т. е. передача того, что уже сформировано в уме, законченная концепция, обоснованность (позиции автора, конкретной эмоции художника), а не сам процесс переживания как самодостаточный субъект изображения.

Таким образом, избираемые для сравнительного анализа критерии оценки сами по себе не являются специфическими особенностями неповторимой живописной системы и, следовательно, не объясняют её.

В. В. Хренов

*Институт социальных и политических наук
Уральского федерального университета*

О роли фактора образования в статусе корейских и турецких женщин

Начало получения современного образования корейскими женщинами следует рассматривать в контексте внутренней и внешней политической ситуации, сложившейся в Корее к концу XIX в. Для династии Чосон того времени было характерно наличие внутренних противоречий между представителями политической элиты и внешней угрозы вторжения Японии и западных держав. Корейская элита раскололась на два лагеря, занимавших противоположные позиции относительно способа предотвращения иностранного влияния на Корею: для достижения этой цели радикальная группировка настаивала на полном изгнании из страны чужеземных войск, в то время как сторонники умеренных методов полагали, что принятие Кореей западных институтов и технологий усилит позиции страны и, тем самым, укрепит ее безопасность на международной арене. Именно тогда произошли наиболее значимые перемены в образовании корейских женщин. Была официально провозглашена их индивидуальность, им разрешили получать школьное образование и уравнили их в правах с мужчинами. Несмотря на то, что в тот период у женщин