

RU

Эстетические принципы абстрактности в живописи гохуа как основа интегрирования абстракционизма в культуру Китая

Елисеев А. Б., Тан Хайтянь

Аннотация. Цель исследования – выявить и сравнить эстетические и философские установки традиционной китайской живописи гохуа и теории абстрактной живописи В. В. Кандинского для определения возможного базиса в китайской культуре, способствующего инкорпорированию направления абстракционизма в китайскую живопись. В статье анализируются философские концепции древнего Китая, оказавшие влияние на эстетическую систему китайской живописи гохуа. В творчестве китайских художников, которые оказали значительное влияние на становление стиля сеи в китайской живописи, авторы усматривают развитие абстракции как метода создания художественного образа. Обращаясь к эстетической системе живописи гохуа с точки зрения реализации художественного образа (композиция, цветовые решения, элементы картины, символизм), авторы сравнивают ее с теоретическим обоснованием языка абстракционизма В. В. Кандинским и его художественной реализацией. Авторы делают акцент на том, что китайская культура изначально обладала элементами абстракции, основанными на философских учениях конфуцианства и даосизма, где особое внимание уделяется интуитивному восприятию действительности и внутреннему опыту художника. Утверждается, что практика китайской живописи основана на передаче сущностных смыслов, а не на точном копировании внешних форм, что сближает традиционные китайские техники с предложенной В. В. Кандинским идеей абстракционизма, нацеленного на выражение внутренних состояний и духовных ценностей. Научная новизна исследования состоит в выявлении эстетических основ абстрактности, сложившихся в живописи древнего Китая, которые в XX в. стали базой для освоения и переосмысления творческого метода В. В. Кандинского представителями китайского художественного абстракционизма. В результате исследования установлена идентичность подходов системы живописи гохуа и абстракционизма В. В. Кандинского к творчеству художника и эстетике художественного образа, что явилось основанием для успешного освоения теории В. В. Кандинского китайской культурой в XX в. Таким образом, данное исследование проливает свет на механизмы культурной диффузии, рассматривая идентичность оснований как фундамент инкорпорирования новых направлений, которые предлагают креативное видение эстетических категорий и способов их практического воплощения в искусстве.

EN

Aesthetic principles of abstractness in Guohua painting as a basis for integrating abstractionism into Chinese culture

A. B. Eliseev, Haitian Tang

Abstract. The purpose of the study is to identify and compare the aesthetic and philosophical attitudes of traditional Chinese Guohua painting and V. V. Kandinsky's theory of abstract painting in order to determine a possible basis in Chinese culture that contributes to the incorporation of abstractionism into Chinese painting. The article analyzes the philosophical concepts of ancient China that influenced the aesthetic system of Chinese Guohua painting. The authors see the development of abstraction as a method of creating an artistic image in the works of Chinese artists who had a significant influence on the formation of the seyi style in Chinese painting. Turning to the aesthetic system of Guohua painting from the point of view of the realization of an artistic image (composition, color solutions, painting elements, symbolism), the authors compare it with the theoretical justification of the language of abstractionism by V. V. Kandinsky and his artistic realization. The authors emphasize that Chinese culture initially possessed elements of abstraction based on the philosophical teachings of Confucianism and Taoism, where special attention is paid to the intuitive perception of reality and the inner experience of the artist. It is argued that the practice of Chinese painting is based on the transmission of essential meanings, rather than on the exact copying

of external forms, which brings traditional Chinese techniques closer to the idea of abstractionism proposed by V. V. Kandinsky, aimed at expressing inner states and spiritual values. The scientific novelty of the study lies in identifying the aesthetic foundations of abstractness that developed in ancient Chinese painting, which in the 20th century became the basis for the development and rethinking of the creative method of V. V. Kandinsky by representatives of Chinese artistic abstractionism. As a result of the research, the identity of the approaches of the Gohua painting system and V. V. Kandinsky's abstractionism to the artist's work and the aesthetics of the artistic image was established, which was the basis for the successful development of V. V. Kandinsky's theory by Chinese culture in the 20th century. Thus, this study sheds light on the mechanisms of cultural diffusion, considering the identity of the foundations as the foundation for the incorporation of new directions that offer a creative vision of aesthetic categories and ways of their practical implementation in art.

Введение

Актуальность данного исследования связана с необходимостью культурологического осмысления многовекового ассимиляционного опыта культур России и Китая. Современные культурно-цивилизационные трансформации, обусловленные глобализационными процессами, выводят значимость исследований культурного диалога на новый уровень. История взаимоотношений России и Китая, в которой прослеживается общность культурно-цивилизационного развития с сохранением собственной культурной идентичности, имеет множество примеров синтеза самобытного и инационального, взаимопроникновения и взаимообогащения в рамках диалога культур. Исторический опыт культурного диалога этих стран приобретает особую актуальность, поскольку позволяет определить материальные, духовные и иные практики, которые способствуют преодолению культурных барьеров.

На наш взгляд, подобным примером преодоления культурных барьеров является инкорпорирование теории абстракционизма В. В. Кандинского в китайскую культуру. Комплексный подход к исследованию этого процесса через призму межкультурного диалога требует обращения к двум значимым культурным феноменам: теории абстракционизма В. В. Кандинского, рассматриваемого нами как основоположник данного направления живописи, который первым теоретически обосновал его установки и реализовал их в художественной практике, и традиционной живописи гогуа со своей уникальной эстетической системой, обусловленной локальным развитием культуры Китая. Важным аспектом, который может оказывать влияние на культурный процесс интегрирования абстрактной живописи в культуру Китая в XX в., является специфика философских и эстетических систем этих феноменов живописи, что обуславливает их исследование.

Данное исследование актуализировано отсутствием современных работ как в российском, так и китайском научном сообществе, нацеленных на выявление основ абстрактности в традиционной живописи Китая как фундамента для внедрения нового направления живописи, основанного В. В. Кандинским.

Достижение указанной цели исследования потребовало разрешения следующих задач:

- установить философские основания китайской эстетики и теоретических принципов абстракционизма;
- сравнить теоретические подходы к творчеству художника и реализации художественного образа в живописи гогуа и теории абстракционизма В. В. Кандинского;
- выявить способы реализации концепций и эстетических принципов в творчестве основателей китайской традиционной живописи в стиле сеи (Ми Фу, Су Ши, Лян Кай, Сюй Вэй), сопоставляя ее с абстракционизмом В. В. Кандинского.

Ведущим подходом в работе выбран культурологический, позволяющий выявить общность и индивидуальность основ традиционной китайской живописи и абстракционизма В. В. Кандинского. Цель и задачи исследования определили комплекс методов: аксиологический, необходимый для установления ценностных ориентиров абстракционизма и традиционной китайской живописи; искусствоведческий, обращенный к исследованию творчества репрезентативных художников Древнего Китая; метод сравнительного анализа, позволяющий установить идентичность и разность художественных принципов рассматриваемых феноменов; интегративный, направленный на использование теоретической базы соответствующих областей гуманитарных наук для решения поставленных задач.

Материалы исследования. Исследование философских основ традиционной китайской живописи гогуа потребовало обращения к древним китайским трактатам, в том числе к тем, в которых отражены ее основные концепции: Конфуций (2019) «Лунь юй», Лао-цзы «Дао Дэ Цзин» (Ван Би, 2011), Се Хэ (1975) «Шесть законов живописи», Го Жосюй (2007) «Записки о живописи: что видел и слышал», Чжан Яньюань (2016) «Записки о прославленных художниках разных эпох», труды Ван Янмина (Ван Шоужэнь, 2011), Чжуан-цзы «Путешествие по Чжибэю» (Фэн Чэньбао, 1992). Выявление принципиальных установок теории абстракционизма В. В. Кандинского (1967; 2022; 1996) потребовало анализа его теоретических трудов, в частности «О духовном в искусстве», «Точка и линия на плоскости», «К вопросу о форме» из альманаха «Синий всадник». Анализ реализации эстетических принципов в живописи гогуа и творчестве В. В. Кандинского потребовал обращения к работам художников Ми Фу, Су Ши, Лян Кая, Сюй Вэя и В. В. Кандинского.

Теоретическую базу исследования составили работы, посвященные осмыслению философских подходов В. В. Кандинского (Боулта, 1999; Грачева, 2015; Кабанова, 2008; Серс, 2018; Фаликов, 2016; Хренов, 2018), а также ряд исследований, анализирующих творческий путь художника или определенные аспекты его творчества

(Дюхтинг, 2012; Соколов, 2016; Henry, 2009; Weiss, 1995). Используются труды современных китайских исследователей, посвященные философским основам китайского искусства и истории китайской живописи (Гуань Цзя, 2021; Фэн Юйлань, 2010; Фан Дунмэй, 2013; Ли Цзэху, 2009; Ван Боминь, 2009). Указанные исследования сосредоточены на отдельных аспектах в рамках искусствоведческой практики, что позволяет опираться на их результаты, но концентрировать внимание на междисциплинарном подходе, способном раскрыть тему с точки зрения межкультурной коммуникации и взаимообогащения культур.

Практическая значимость исследования заключается в том, что в нем впервые представлен детальный анализ соотношения традиционных китайских эстетических концепций и западных представлений об абстрактном искусстве. В частности, выявлены пути и способы восприятия и адаптации в китайской художественной традиции, с присущими ей приемами абстрагирования и индивидуальной интерпретации природных форм, принципов абстракционизма. Результаты возможно включить в содержание дисциплин по культурологии и искусствоведению, посвященных проблемам межкультурной коммуникации, взаимообогащению культур, дискурсу локального и глобального.

Обсуждение и результаты

Древняя китайская живопись тушью (гохуа) обладает давними традициями и насчитывает несколько тысяч лет истории. Ее главной характеристикой является стремление не точно воспроизвести естественные объекты (пейзажи, предметы, портреты), а сосредоточиться на передаче магистральной мысли произведения, зародившейся в творческом замысле и реализованной в манере исполнения художника. Понимание китайской живописи начинается с чувственного восприятия, и только если у произведения обнаруживается глубокий внутренний смысл, остающийся в памяти надолго, то оно приобретает ценность.

Основой эстетики традиционной китайской живописи являются культурные ценности и смыслы философско-религиозных китайских течений, среди которых выделяются конфуцианство и даосизм.

В конфуцианстве главенствующей стала категория человечности, что определяет важнейший стержень китайской культуры. Художественный дух конфуцианства представлен как единство морали и искусства, добра и красоты, что нашло отражение в известнейшем трактате «Суждения и беседы» Конфуция (2019). Художественный дух, по мнению Конфуция, заключается в том, что внутренняя суть искусства должна находиться в гармонии с внутренней сутью нравственности, проявляющейся в добросердечности и человечности. Искусство внутренне обогащается нравственностью, а нравственность формально возвышается за счет искусства. Сочетание этих двух начал (то есть по сути образуя единство формы и содержания) позволяет мыслящему разуму очиститься в бессознательном эстетическом наслаждении. Согласно этому пониманию, художники должны действовать осознанно, постоянно наблюдать за своими мыслями и эмоциями, возникающими внутри, чтобы быть в состоянии управлять собственной судьбой, а также иметь возможность раскрывать истинное добро и красоту, таким образом создавая значимые произведения с точки зрения духовности и содержащегося смысла (Гуань Цзя, 2021).

В свою очередь, даосизм также сыграл значительную роль в формировании мировоззрения, художественных идеалов и эстетических интересов китайского общества. Дух природы в китайском даосизме заключается в следовании «Дао», под которым подразумевается невмешательство в полном соответствии с природой и законами Вселенной. Под влиянием даосского учения китайские художники стремились фокусироваться на мыслях и душе, а не на объективных предметах. В китайской художественной традиции живопись – это не просто техника владения кистью и тушью, а отражение «Дао», которое является корнем всего во Вселенной и основой всех ее законов. Даосизм ориентирует идею живописи на раскрытие человеком духа, который скрыт в природе, поскольку обрести истинную жизненную мудрость возможно только посредством единения природы и человека.

Одна из наиболее известных философских концепций древнего Китая о «единстве Неба и человека» оказала глубокое влияние на развитие эстетики в китайской живописи и каллиграфии. В традиционной китайской культуре единство неба и человека – это космогоническая модель, согласно которой небо, земля, человек и все остальные предметы в природе являются единой жизненной системой, которая представляет органически связанный комплекс. Китайский исследователь Фан Дунмэй отмечает: «Китайская философия раскрывает человеческую жизнь так, чтобы она соответствовала законам вселенной. Это проявляется в концепции единства человека и Неба. Это было необходимо для того, чтобы разработать философскую систему, доказывающую, что человек и мир могут пониматься как единое целое» (2013, с. 79).

Анализируя с этого ракурса теорию В. В. Кандинского (1967) о «внутренней необходимости», которая отражена в его научной работе «О духовном в искусстве», следует отметить, что она также имеет значительные философские и теологические истоки. На рассуждения В. В. Кандинского оказали влияние философские концепции, которые привлекали русскую интеллигенцию в конце XIX – начале XX в. Особую роль сыграли поэты и философы символизма, которые были связаны с теософской и антропософской системами (Грачева, 2015, с. 46). В отношении В. В. Кандинского и его связи с философской мыслью принято упоминать влияние теософского учения Е. Блаватской, Р. Штейнера, идей Э. Канта, Л. Нуаре, современников П. А. Флоренского и Н. А. Бердяева (Боулта, 1999). Произведения искусства художник, таким образом, строит через призму космологической модели, называя итог этого процесса «музыкой сфер». При этом из поля зрения не выпадает и тот факт, что описание духовного роста в концепции «внутренней духовности» В. В. Кандинского через треугольник связано с теософской символикой и ее главным символом – пирамидой (Фаликов, 2016, с. 83). Однако стоит

особенно обратить внимание на тот факт, что В. В. Кандинскому «мало было оставаться свидетелем поворота к духовному. Он осознавал себя его активным участником, а свое творчество не только эстетической, но и религиозной миссией» (Фаликов, 2016, с. 79).

Соответственно, китайская эстетика живописи и теоретические принципы абстракционизма В. В. Кандинского имеют философские и религиозные основания с той разницей, что В. В. Кандинский концептуализирует свой личный опыт, формируя теоретическое обоснование нового направления искусства как мощного духовного движения.

Основоположник неоконфуцианской школы «синсюэ» («учение о сердце») Ван Янмин выдвинул идею о том, что «владыкой тела является сердце (“душа”); сердце приводит в действие идею; идея – это корень знаний; место расположения идеи – вещь» (Ван Шоужэнь, 2011, с. 213). Это определило направление развития китайской теории живописи, которая в первую очередь получила отражение в шести законах живописи Се Хэ. Этот древнекитайский исследователь эстетики в произведении «Заметки о категориях старинной живописи» полагал, что наиважнейшим правилом китайской традиционной живописи тушью должен быть «одухотворённый ритм живого движения» (Се Хэ, 1975, с. 304), который он и указывает первым из шести обязательных правил. С точки зрения китайской культуры «одухотворённый ритм живого движения» – это гармония художника и духовных сил, которая наделяет все сущее жизнью и значением, и через эти духовные силы реализует духовный резонанс и жизненное движение. Это жизненное движение подразумевает выражение индивидуальности художника, духовной силы, которая стоит превыше фотографического отображения сюжета или предмета. Вслед за Се Хэ другой теоретик живописи Го Жосюй касательно «одухотворённого ритма» писал следующее: «Если моральные качества человека высоки, такова и жизненность замысла и манеры исполнения» (2007, с. 35), таким образом указывая на зависимость творческого исполнения от моральных качеств и достоинств художника, поскольку «одухотворенный ритм» естественным образом направлен на возвышение его внутреннего духа.

Иными словами, стремление к исполнению первого правила и достижению «одухотворённого ритма живого движения» является усилением внутренней «души» художника, что, в свою очередь, описывал В. В. Кандинский как одно из главных условий истинного творчества. Эту связь подмечает в своем исследовании Ф. Серс (2018, с. 26). В теоретических трудах В. В. Кандинского духовность представлена треугольником, вершиной которого является творчество выдающихся деятелей искусства. Чем ниже по треугольнику, тем больше площадь, тем более прост художник для понимания широкими массами людей, однако это признание не делает его великим. Хотя «проблема непонимания и непризнания... занимает значительное место в рефлексии В. Кандинского» (Хренов, 2018, с. 107), мэтр полагал, что художник должен превозмогать самого себя и стремиться к движению вверх по треугольнику (Кандинский, 1967, с. 25-31). В его теоретических работах подчеркивается, что только через духовность художник способен создать произведение искусства: «Художник должен быть сосредоточен на своей внутренней жизни, слушать свои внутренние мотивы, только так он достигнет спокойствия и не будет ограничен эпохой» (Кандинский, 1967, с. 86). Сутью абстракционизма стал принцип, согласно которому «гармония форм должна основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе. Мы назвали здесь этот принцип принципом внутренней необходимости» (Кандинский, 1967, с. 70). В. В. Кандинский полагал, что «внутренняя необходимость» является центральным элементом теории живописи и одновременно способом, который помогает осуществить задачу по созданию картины.

Относительно формы В. В. Кандинский не отрицает реализм. В альманахе «Синий всадник» 1912 г., в своей статье «К вопросу о форме», он рассуждает о творческом духе, поиске способов материализации духовных ценностей, описывая два полюса, ведущих к одной цели (великая абстракция и великая реалистика), и определяет главный принцип – свобода творческого выбора художника (Кандинский, 1996). Однако применительно к абстракционизму, по мнению В. В. Кандинского, «форма» должна стремиться оторваться от имитации реальности в переходе к полной беспредметности, которая становится безассоциативной. С его точки зрения, «подлинная действительность целиком сосредоточена во внутреннем мире» (Кабанова, 2008, с. 636). В первую очередь форма должна служить «внутренней потребности», а посредством внутреннего мотива превратиться в духовную абстракцию, только в этом случае искусство будет выражать духовную волю.

В китайской живописи, согласно принципу «единства духа и вещи», носитель «духа» – это и есть конкретный физический объект. Китайская живопись демонстрирует доминирующую роль художника, но полностью не отходит от изначальной формы, а находится в поисках между похожим и непохожим.

Соответственно, концептуальные подходы к творчеству в теории живописи гохуа и теории абстракционизма В. В. Кандинского идентичны и основываются на доминировании роли художника при реализации художественного образа в соответствии с «внутренним духом» / «внутренней необходимостью». Однако применение абстракции в художественном образе строится на разных основаниях: если в абстракционизме В. В. Кандинского все обусловлено «духовной абстракцией» внутреннего мира художника, то в живописи гохуа абстрактность подчеркивает суть изображаемого физического объекта, не до конца утрачивая реалистические черты.

Данное утверждение обусловило необходимость анализа способов реализации концепций и эстетических принципов в творчестве художников-классиков живописи гохуа и художественном творчестве В. В. Кандинского.

Вышеуказанные философские концепции в традиционной китайской живописи определили особый подход к творчеству с отражением в стиле сеи – «живопись идей», где первостепенная задача не точное отражение объективной реальности материального мира, а передача сущности изображаемого объекта, рассматриваемого через призму внутреннего восприятия его художником. Реализация художественного образа в стиле сеи предполагает определенный уровень мастерства художника, способного одним движением кисти

создать объективно-характерное изображение, вызывающее ассоциативный ряд, для чего необходимы знания и навыки в других областях (например, в каллиграфии, литературе и даже естествознании). Неудивительно, что данный стиль вошел в историю китайской живописи с течением вэньжэньхуа, по определению М. Н. Соколова-Ремизова (2018) – «живопись интеллектуалов», представителями которого были художники-литераторы, а также деятели науки и культуры. Посредством символизации основного свойства изображаемого объекта, особенно в живописи сеи, достигается высшее проявление абстрактности живописи тушью.

Практическая реализация концептуальных положений живописи гохуа показательна в работах художников, чье творчество оказало влияние на ее развитие в стиле сеи. В данном случае следует отметить художника Ми Фу (1051-1107 гг.), чья творческая деятельность известна применением стиля сеи в пейзажной живописи и привела к радикальным изменениям в эстетической традиции южной пейзажной живописи Китая (Бай Илин, 2023). Художник Су Ши (1037-1101 гг.) в истории остался как поэт, эссеист, художник и каллиграф, а главное – один из первых художников-литераторов, чьи картины стали источником новых творческих идей живописцев (Ли Цзэху, 2009). В своем творчестве он уделял особое внимание эстетической теории одухотворенного ритма живого движения, разработал собственный метод создания художественного образа. Китайский художник Лян Кай (XII-XIII вв.) положил начало фигурной живописи в стиле сеи. Под влиянием его творчества понятие «сходство» перестало быть стандартом для оценки картин, а «передача духа» стала наивысшим идеалом, которого стремились достичь художники. Китайская живопись тушью ассоциируется с деятельностью Сюя Вэя (1521-1593 гг.), главной темой творчества которого были цветы и птицы, с характерной для Китая символикой, с отображением содержательного мотива – жизненной силы и энергии (Ван Бомин, 2009). Под влиянием творчества вышеозначенных художников сложившаяся эстетическая система китайской традиционной живописи определила основные принципы проявления символизма в создании художественного образа в композиции, цветовых решениях, а также в отношении к плоскости и отдельным элементам картины.

В принципиальных рамках сходство с реальностью не препятствует проявлению в форме основ мироздания, внутренний разум взаимодействует с символикой самой вещи, связывая дух с объектом и отражая реальное и воображаемое в сознании. Это особенно ярко проявляется в работах Лян Кая. В картине «Ли Бай сочиняет стихи» художник при помощи двух обобщающих линий завершил построение формы фигуры и передачу ее духа. Художник передает сложность и таинственность процесса сочинения стихов поэтом, отражая глубокую увлеченность и задумчивость (Ван Чжихань, 2022). Лян Кай использует технику грубой кисти передачи харизматичности поэта и его внутреннего настроения. В картине «Святой, изображенный тушью» художник при помощи нескольких мазков оживляет образ и передает дух монаха. При этом лицо не имеет четкого очертания, пропорции отличаются от реалистичных, а использование текучести штриховых линий, созданных тушью, буквально заставляют фигуру выходить за пределы картины. Такой подход к реализации образа с определенной абстрактностью в изображении человека определил Лян Кая как основоположника новых тенденций и эстетических концепций в живописи гохуа.

В свою очередь, В. В. Кандинский считал высшей точкой переход от предметной абстракции к полностью беспредметной, демонстрируя в своем творчестве трансформацию от воспроизведения объекта к эстетическому выражению субъекта (Дюхтинг, 2012). Уход к абстракции просматривается через анализ одного из самых любимых символов в живописи В. В. Кандинского – всадника. Начиная с картины «Синий всадник» 1903 г., выполненной в импрессионистической манере, фигура присутствует на «Картина с лучником» 1909 г., переходит в картину «Лирическое» 1911 г. Данный символ, реализованный в методе гравюры, стал «лицом» альманаха «Синий всадник», олицетворяя Георгия Победоносца, побеждающего змея. Наиболее ярко уход к абстракции можно наблюдать, сравнивая Этюд к «Композиции 2» 1910 г. и картину «Композиция на белом 2» 1923 г. В Этюде «все еще хорошо заметны группы фигур, элементы пейзажа, дома и вновь всадник на лошади. Однако все они словно размыты и находятся в состоянии неуравновешенной динамики» (Дюхтинг, 2012, с. 30). Картина усиливает динамику движения, концентрируясь в том самом «прыжке» и «ударе» по змею, что просматривается в диагоналях черных линий, в целеустремленности ярких треугольников. При этом легко прочитывается иконический образ всадника. Следовательно, несмотря на стремление к безусловной абстракции, в своем творчестве В. В. Кандинский сохранял суть изображаемого физического объекта.

С точки зрения пространственной композиции китайская живопись обладает уникальными характеристиками, акцентируя внимание на гармонии «пустого» и «наполненного». Художники передают форму и очарование изображаемого объекта, оставляя пространство для воображения зрителя. Это с определенностью проявляется в картинах Ми Фу, который, кроме того, не акцентировал внимания на внешних качествах формы природных объектов, как, например, на картине «Весенние горы и сосны». Интерес представляет ее композиционное решение, в котором в центре внимания находятся не красота горных вершин, разнообразие и мягкость сосен или простота беседки, а великолепие облаков и тумана, находящихся в центре картины. Свои эмоции художник выражает с помощью оттенка, густоты и влажности туши, можно увидеть плавный переход цвета от темных облаков к чисто белому цвету облаков. Художник передает сущность природного ландшафта через упрощение форм, линий и оттенков, что придает работе глубину, формирует ее поэтичность.

Каждый вид традиционной живописи (пейзаж, портрет, анималистика) представляет относительно независимый пространственный мир, который не полностью соответствует реальному миру. Пространство картины, наполненное с помощью точек, линий, поверхностей, цветов, оттенков и других, казалось бы, безжизненных символических форм, выражает глубинное содержание субъективных чувств художника, вызывая определенный уровень эстетических переживаний. Работа Сюя Вэя «Виноград, изображенный тушью» отличается сильными эмоциональными красками в содержании и новаторством с точки зрения формы.

Ветви и листья на картине наполнены жизненной энергией, создавая впечатление, что они стремятся вырваться за пределы картины при малейшем дуновении ветра. Мазки напоминают скоропись, применяемую в китайской каллиграфии, но наполнение отражает дотошное внимание к деталям и особенностям реальных объектов. Среди темных листьев виноград изображен более ярким, напоминающим блестящую жемчужину, намекая, что, несмотря на превратности судьбы, виноград, выращенный человеком, остается кристально чистым.

Не являясь напрямую абстрактным изображением, композиция «белого пространства» в древнекитайской живописи призвана оставлять зрителю простор для размышлений. В трактате «Дао дэ цзин» Лао-цзы говорится: «Сильный звук нельзя услышать, великий образ не имеет формы» (Ван Би, 2011, с. 49). Контраст белых пустот и черной туши создает равновесие и гармонию картины, даруя ценителям непостижимое чувство небытия. Это определяет значение ведущих цветов в китайской живописи сеи (черный и белый – наиболее контрастные цвета), что оказывает значительное визуальное воздействие. В данном случае обратим внимание на известную картину Су Ши «Сухое дерево и причудливый камень», которая написана без использования иных цветов. Картина наполнена обилием мягких линий, расположение и направление которых может показаться случайным, но в действительности эти линии создают упорядоченную игру оттенков. Художник смог подчеркнуть контрастность и стереоскопичность представленных объектов за счет переходов и свободного изменения линий.

В теоретических трудах В. В. Кандинского внимание сосредоточено на элементах живописного изображения. Неслучайно «Точка и линия на плоскости» (Кандинский, 2022) выводит живопись «далеко за пределы искусства, в сферу “всеобщего”, “человеческого” и “божественного”» (Кабанова, 2008, с. 633). Исследуя философию его творчества, Л. И. Кабанова отмечает, что «на месте исчезнувшего предмета в творчестве художника появляется структура восприятия феноменальности мира – идея, число, точка, линия, звук, цвет – некий мыслительный конструкт, открывающий новые возможности перед современным искусством и современным зрителем» (2008, с. 636). Это ярко демонстрирует картина «Тридцать» 1937 г., в которой чередуются клетки черного и белого с абстрактными фигурами «черное на белом» и «белое на черном». При этом, несмотря на редкое использование белого, незаполненного фона, как это отмечено в китайской традиции, такой прием также используется В. В. Кандинским (1903) в уже упомянутой картине «Композиция на белом 2» 1923 г. или в шестнадцати авторских ксилографиях в книге «Стихи без слов». В своих теоретических трудах художник писал: «Белый цвет звучит как молчание, которое может быть внезапно понято. Белое – это Ничто, которое юно, или, еще точнее – это Ничто доначальное, до рождения сущее» (Кандинский, 1967, с. 101).

Для восточной традиционной живописи свободная экспрессия при помощи ярких красок не табуирована, но в технике сеи приветствуется использование светлых цветов туши для передачи природной красоты и придания ей метафизического смысла гармонии.

По мнению Л. И. Кабановой, «особенностью языка искусства В. В. Кандинского является работа с цветом и версия “линейно-плоскостно-цветовых взаимосвязей”, в которой установлены характеристики и качества каждого цвета, их взаимосвязь со временем и пространством, со зрителем, проведены параллели между звуком и цветом» (2008, с. 635). В абстракционизме В. В. Кандинского цвет – это не просто средство максимальной визуализации образов, а по-прежнему внутренняя необходимость, которая формирует новый и разнообразный мир. Следуя этому принципу в отношении форм и цвета, В. В. Кандинский обосновал взаимодействие краски с формой и их звучание: круг синего, квадрат зеленого, треугольник желтого, который «звучит как резкая труба». При этом для В. В. Кандинского (1996, с. 39–40) творчество так или иначе отражало суть времени, в котором существует художник. Его яркие, часто «кричащие» цветовые решения картин – отражение динамичной и неспокойной эпохи первой половины XX в., в которой существовал он сам. Это не исключало использование светлых оттенков в отражении определенного настроения, как в картине «Нежное восхождение» 1934 г.

Культуре Китая в целом присущ особый символизм. Идеал китайского искусства, будь то поэзия или живопись, заключается в тайных знаках, а не в очевидной постижимости. К примеру, в поэзии то, что на самом деле пытается передать автор, зачастую не содержится в стихотворении напрямую, а лишь намеком, что соответствует китайской поэтической традиции «слова закончены, а мысль бесконечна» (Фэн Юйлань, 2010). То же самое применимо и для живописи, что определенным образом соединяет ее с древней китайской каллиграфией.

Китайская каллиграфия отражает образную структуру естественных объектов, она также представляет некий независимый, трансцендентный, нематериальный, самобытный образ. В сравнении с живописной формой, форма каллиграфии менее подвержена ограничениям объективных предметов и более абстрактна. Единство структуры кисти и туши в живописи и каллиграфии представляет уникальную внутреннюю связующую нить, объединяющую дух субъекта живописи и формальное выражение. Если рассмотреть художественные выразительные приемы живописи сеи, можно заметить сходство с методами стилей каллиграфии синшу и цаошу. Сложилось мнение (Ван Сян, 2022), что китайская каллиграфия – самый ранний вид китайской живописи, способ самовыражения древних людей, заложенный в структурах формы.

В китайской живописи выделяется концепция применения навыков каллиграфии в живописи, что отразилось в творчестве художников. Известный китайский художник Дун Цичан называл каллиграфию Ми Фу «лучшей в эпохе династии Сун» (Ван Най, 2018, с. 80). В его картине «Коралловое сочинение» используются минималистичные линии, сочетающиеся с каллиграфической техникой. В работе Су Ши «Бамбук и камни рек Сяошуй и Яншуй» способ изображения листьев бамбука позволяет заметить особенности удивительной каллиграфической техники, которую художник применял в своем творчестве. Каждый штрих обладает оживленностью и легкостью, передавая легкое дуновение ветра, а применение техники «летающий белый» демонстрирует глубину знаний автора в каллиграфии и высочайший уровень мастерства владения кистью. В свою очередь, на картине «Виноград, изображенный тушью» Сюй Вэй оставил надпись, при нанесении которой использовал

изогнутые линии, нарушая оригинальный вид иероглифов, что усилило связность штрихов кисти, увеличило размашистость и импульс линий, делая текст более гармоничным с содержанием картины.

Китайский художник и исследователь эстетики Фэн Цзыкай утверждал, что «чистое искусство живописи» В. В. Кандинского коррелирует с идеями китайской каллиграфии. Он отмечал: «Для того чтобы ощутить вкус искусства каллиграфии, ценители обращают внимание на компоновку линий, их силу, толщину, интенсивность, изгибы. Это как раз и есть “чистое искусство живописи” русского художника Кандинского!» (Цит. по: Фэн Чэньбао, 1992, с. 532). При этом и символизм абстракционизма В. В. Кандинского, и основы китайской каллиграфии связаны с пониманием мироздания, космогонией. Так, точка, по мнению В. В. Кандинского, связана с символикой числа, с отсылкой к интуициям пифагоризма, и одновременно «точка мыслится на границе бытия и небытия, соединяющего два мира: мир действительный и мир мнимый» (Кабанова, 2008, с. 633). Картина «Тридцать» 1937 г. полностью это подтверждает. Каждый из образов в пятнадцати черных и пятнадцати белых квадратах имеет индивидуальное эмоциональное наполнение и техническое исполнение, что сходно с принципиальным подходом искусства китайской каллиграфии.

Таким образом, сопоставление способов решения художественного образа в творчестве основателей китайской традиционной живописи в стиле сеи и русского художника обусловило понимание, что абстракционизм В. В. Кандинского и китайская живопись гохуа с ее системой эстетических теорий, основанных на персонификации и витализации искусства, имеют схожие эстетические установки. Их единством является стремление к абстрактной субъективной выразительности через осмысление законов природы и вселенной, проекцию духа художника на объективный предмет, сублимацию образа из внешнего мира в мир духовный.

Заключение

Проведенное исследование указывает на то, что эстетика китайской традиционной живописи черпает свои истоки в философской и религиозной мысли, сформировавшей модель мира в китайском мировоззрении, которой присущ синтез различных идеалов и верований через призму гармонии человека и Неба. Эстетические установки концепции живописи В. В. Кандинского также имеют устоявшиеся философские основания, однако построены на его личном понимании роли искусства и художника в соответствующей картине мира. С точки зрения теории китайского искусства гохуа и как определил это в своей теории В. В. Кандинский, истинная эстетическая ценность произведения искусства лежит не в степени реалистичности изображенного объекта, а зависит от глубокого внутреннего содержания, которое способно установить эмоциональную связь со зрителем. Это указывает на идентичные ценностные подходы к творчеству художника и эстетические принципы формирования художественного образа.

Концепции духовности философско-религиозных течений Китая, направленные на разрешение оппозиций внутреннего и внешнего, возвышенного и реального, определяют требования к художественному образу в живописи. Основой живописного образа становится не поиск формальной схожести, а выражение духа и сути объекта, баланс между духовным резонансом и жизненным движением, первостепенность отражения творческой рефлексии художника. Цветовые и формообразующие решения картины в китайской живописи гохуа определены балансом между духовным резонансом и жизненным движением, что подразумевает присутствие абстракции, но не полный отход от реального вида объекта. В основе древнекитайской живописи лежит не поиск формальной схожести, а выражение духа, создание единого образа в гармонии внешнего и внутреннего содержания. В стиле сеи особенно активно использовались смещение акцента с реалистического объекта к его абстрактному изображению, исключение очевидной постижимости. В свою очередь, абстракционизм В. В. Кандинского пронизан символизмом, который художник формирует через сочетание элементов картины, их формообразование и цветовое решение.

Выявленная идентичность подходов к творчеству и эстетике художественного образа позволяет признать, что в традиционной китайской живописи гохуа существовали художественные принципы, которые подразумевали использование абстракции как способа художественного отображения природного объекта, что послужило основой для успешного интегрирования абстракционизма в китайскую живопись XX в.

Перспективы: исследовать китайское абстрактное искусство как форму современного искусства, которая опирается на творческий опыт В. В. Кандинского, но реализуется на основе традиций китайской живописи тушью и ее подходов к абстракции, что определяет формирование ее национальных особенностей.

Приложение 1. Работы В. В. Кандинского

1. Картина с лучником, 1909. Холст, масло, 177,0 x 147,0 см. Нью-Йорк, Музей современного искусства.
2. Композиция на белом II. 1923. Холст, масло. 105,0 x 98,0 см. Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду.
3. Лирическое. 1911. Холст, масло. 94 x 130 см. Роттердам, Музей Бойманса – ван Бёнингена.
4. Нежное восхождение, 1934. Холст, масло. 80,4 x 80,7 см. Нью-Йорк, Музей Соломона Р. Гуггенхайма.
5. Синий всадник. 1903. Холст, масло. 55,0 x 60,0 см. Цюрих, Собрание фонда Эмиля Бюрле.
6. Синий всадник. 1911-1912. Титульный лист альманаха. Гравюра на дереве. 28 x 21,2 см. Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду.

7. Тридцать, 1937. Холст, масло. 100 x 81 см. Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду.
8. Этюд к «Композиции II». 1910. Холст, масло. 97,5 x 130,5 см. Нью-Йорк, Музей Соломона Р. Гуггенхайма.

Приложение 2. Работы китайских художников

1. Лян Кай. Ли Бай сочиняет стихи. Династия южная Сун (1127-1279 гг.). Китайская рисовая бумага. 81,2 x 30,4 см. Токийский национальный музей.
2. Лян Кай. Святой, изображенный тушью. Династия южная Сун (1127-1279 гг.). Китайская рисовая бумага. 48,7 x 27,7 см. Тайвань, Музей императорского дворца в Тайбэе.
3. Ми Фу. Весенние горы и сосны. Династия Северная Сун (960-1127 гг.). Китайская рисовая бумага. 35 x 40 см. Пекин, Музей Гугун.
4. Ми Фу. Коралловое сочинение. Династия Северная Сун (960-1127 гг.). Китайская рисовая бумага. 26,6 x 47,1 см. Тайвань, Музей императорского дворца в Тайбэе.
5. Су Ши. Бамбук и камни рек Сяошуй и Сяншуй. Династия Северная Сун (960-1127 гг.). Китайская рисовая бумага. 28 x 105 см. Пекин, Национальный художественный музей Китая.
6. Су Ши. Сухое дерево и причудливый камень. Династия Северная Сун (960-1127 гг.) Китайская рисовая бумага. 26,5 x 50,5 см. Продана в 2018 г., аукцион Christie's в Гонконге.
7. Сюй Вэй. Виноград, изображенный тушью. Династия Мин (1368-1644 гг.). Китайская рисовая бумага. 165,4 x 64,5 см. Пекин, Музей Гугун.

Материалы исследования | Research materials

1. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. / отв. ред. Н. Б. Автономова. М.: Гилея, 2001.
2. Кандинский В. В. К вопросу о форме // Синий всадник / под ред. В. Кандинского, Ф. Марка. М.: Изобразительное искусство, 1996.
3. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Нью-Йорк: Международное Литературное Содружество, 1967.
4. Кандинский В. В. Стихи без слов. М.: Академия Строганова, 1903.
5. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. М.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2022.
6. Конфуций. Лунь юй. Суждения и беседы. М.: Шанс, 2019.
7. Се Хэ. Заметки о категориях старинной живописи // Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975.
8. Соколов-Ремизов С. Н. Изобразительное искусство Китая: словарь-справочник. М.: Ленанд, 2018.
9. 王弼. 老子道德经注. 北京: 中华书局, 2011 (Ван Би. Заметки Лао-цзы о Дао Дэ Цзине. Пекин: Китайский книжный магазин, 2011).
10. 王守仁. 王阳明全集. 上海: 上海古籍出版社, 2011 (Ван Шоужэнь. Полное собрание сочинений Ван Янмина. Шанхай: Древняя книга, 2011).
11. 郭若虚. 图画见闻志. 南京: 江苏美术出版社, 2007 (Го Жосюй. Записки о виденном и услышанном в картинах. Наньцзин: Издательство изящных искусств Цзянсу, 2007).
12. 丰陈宝. 丰子恺文集-艺术卷二. 杭州: 浙江文艺出版社, 1992 (Фэн Чэньбао. Собрание сочинений Фэн Цзыкая. Ханчжоу: Издательство «Литература и искусство» провинции Чжэцзян, 1992. Т. 2).
13. 张彦远. 历代名画记. 郑州: 中州古籍出版社, 2016 (Чжан Яньюань. О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох. Чжэнчжоу: Чжунчжоуские древние книги, 2016).

Источники | References

8. Боулта Дж. Э. Василий Кандинский и теософия // Многогранный мир Кандинского / редкол.: Н. Б. Автономова. М.: Наука, 1999.
9. Ван Най. История китайских иероглифов / пер. с кит. А. А. Южаниновой. М.: Шанс, 2018.
10. Грачева С. М. Критическая деятельность художников как креативно-текстуальная основа русского авангарда // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 3 (20).
11. Дюхтинг Х. Василий Кандинский, 1866-1944: революция в живописи. М.: АРТ-РОДНИК; Taschen, 2012.
12. Кабанова Л. И. Философия творчества художника В. В. Кандинского // Вестник Мурманского государственного технического университета. 2008. Т. 11. № 4.
13. Серс Ф. Кандинский: идеи художника и мистический опыт / пер. А. Кузнецовой // Всеобщая эстетика. 2018. № 3.
14. Соколов Б. М. Василий Кандинский: эпоха великой духовности: живопись, поэзия, театр, личность. М.: БуксМАрт, 2016.
15. Фаликов Б. Астральный цвет: Кандинский и теософия // Искусствознание. 2016. № 1-2.
16. Хренов Н. А. Синтез искусств как синтез культур: В. Кандинский и С. Эйзенштейн (начало) // Культура культуры. 2018. № 4 (20).

17. Henry M. Seeing the invisible: On Kandinsky. N. Y.: Continuum, 2009.
18. Weiss P. Kandinsky and Old Russia: the artist as ethnographer and shaman. New Haven: Yale University Press, 1995.
19. 白奕琳. 米芾《春山瑞松图》艺术风格赏析. 美与时代. 2023 (05) (Бай Илин. Оценка художественного стиля произведения Ми Фу «Весенние горы и сосны» // Красота и эпоха. 2023. № 05).
20. 王伯敏. 中国绘画史. 北京: 文化艺术出版社, 2009 (Ван Боминь. Краткая история китайской живописи. Пекин: Культура и искусство, 2009).
21. 王翔. 书画笔墨结构同一性研究. 南京艺术学院, 2022 (Ван Сян. Структурное единство туши и кисти в китайской живописи и каллиграфии. Нанкинский институт искусств, 2022).
22. 王智涵. 创作动机在绘画中的表现—以梁楷的《李白行吟图》为例. 鞋类工艺与设计, 2022, 2 (18) (Ван Чжихань. Выражение творческой мотивации в живописи на примере картины Ляна Кая «Ли Бай сочиняет стихи» // Мастерство изготовления и дизайн обуви. 2022. № 2 (18)).
23. 关佳. 论儒家美学在绘画中价值之体现. 美与时代, 2021.06 (Гуань Цзя. О воплощении ценности конфуцианской эстетики в живописи // Красота и эпоха. 2021. № 06).
24. 李泽厚. 美的历程. 北京: 新知三联书店, 2009 (Ли Цзэху. Путь красоты. Пекин: Книжный магазин Синьчжи Саньянь, 2009).
25. 方东美. 方东美先生演讲集. 北京: 中华书局, 2013 (Фан Дунмэй. Сборник выступлений. Пекин: Китайский книжный магазин, 2013).
26. 冯玉兰. 中国哲学简史. 北京: 北京大学出版社, 2010 (Фэн Юйлань. Краткая история китайской философии. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2010).

Информация об авторах | Author information

RU

Елисеев Алексей Борисович¹

Тан Хайтянь²

^{1, 2} Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

EN

Alexey Borisovich Eliseev¹

Haitian Tang²

^{1, 2} Lomonosov Moscow State University

¹ ab_eliseev@bk.ru, ² 706678974@qq.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 30.04.2026; опубликовано online (published online): 24.07.2026.

Ключевые слова (keywords): живопись гошуа; традиционное искусство; китайская культура; теория В. В. Кандинского; культурная диффузия; Guohua painting; traditional art; Chinese culture; V. V. Kandinsky's theory; cultural diffusion.