

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

ТРАНСФОРМАЦИИ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XIX ВЕКА КАК ФЕНОМЕН ЕВРОПЕИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ ХАЙШАНЬ)

Лю Ян

В статье рассматриваются особенности становления китайской реалистической живописи второй половины 19 века и основные факторы воздействия на нее, вызванные присутствием западного влияния, ознаменовавшие собой переход от традиционных форм к новаторским.

Ключевые слова: традиция «сы цюань», реалистическая живопись, «Школа живописи Хайшань», аккультурация, европеизация,

Формирование и становление китайской реалистической школы живописи во второй половине 19 века было предопределено исторической ситуацией. С приходом в Китай западной культуры стали меняться образ жизни и взгляды местного населения, что проявилось в разных областях тайской культуры, в частности, живописи и скульптуре. Эволюцию китайской живописи, в целом, можно рассматривать как движение от простоты к сложности, ухода от регулярности и единообразия к разнообразию высокоразвитой цивилизации [5; 247], чему способствовал процесс европеизации, итогом которого стало быстрое экономическое развитие таких городов, как Шанхай, что создало условия для новых рыночных отношений и нашло отголоски в китайской культуре.

История китайской реалистической живописи - это период Опиумных войн (1840-1842), послуживших началом становления нового этапа в истории Китая. В это время страна вступает в полуколониальный период, что приводит к перерождению китайской культуры и её основополагающих идей, в частности, конфуцианства [3; 375]. Внутренние противоречия внутри Китая конца 19 века создают благоприятную почву для западного влияния и приводят к переосмыслению китайской нацией культуры прошлого, что приводит к формированию иных представлений об искусстве и осознанию назревшей в нем необходимости перемен.

С приходом влияния Запада важность приобретают рыночные отношения. Городская экономика оказывается в руках купцов, делая их ведущим слоем среди представителей городского населения, принимающим активное участие в развитии китайской культуры и образования. Достижение во второй половине 19 века своего расцвета коллекционирование привело многих художников к финансовой зависимости от коллекционеров. Такое положение позволяло чиновничеству и представителям купеческой среды оказывать влияние на живопись, основываясь на своих эстетических вкусах и предпочтениях [6; 29] и тем самым делая «продукцию духовного производства» объектом инвестиций. Влияние экономической ситуации в Китае на рынок живописи привело к необходимости считаться с художественными и эстетическими предпочтениями общества, удовлетворять требования заказчиков, в том числе и иностранных, чьи потребности и

вкусы привели к проникновению в китайское искусство грубой экзотики, вычурных форм и красок [3; 376]. Рынок задавал направление в искусстве, заставляя художников создавать продукт, наиболее востребованный обществом, что содействовало развитию культурной индустрии и становилось неотъемлемой частью возникающей культуры. В более широком смысле за изменениями эстетического восприятия и вкусов в китайском обществе стояла ослабленная коррупцией страна позднего периода правления династии Цин, что повлекло за собой потребность в сильном мужском стиле в искусстве. Такое стремление возникает не как результат агрессии западной культуры, а как следствие нестабильности политической и экономической ситуации внутри Китая [7; 241]. В обществе приобретает популярность эпиграфика и ее направление - сфрагистика, что приводит к существенному изменению эстетического восприятия и художественного стиля. Среди представителей сфрагистики, придавших ей самостоятельную специфику, следует назвать Ци Байши, У Чаншо. В частности, картины У Чаншо помимо традиционных черт, имели особую манеру написания - широкой сильной кистью для создания более яркого, жизнерадостного впечатления [3; 379].

Изменения в культуре Китая второй половины 19 века, связанные с присутствием западной культуры, коснулись и каллиграфии, что было ознаменовано переходом от благообразной, отличающейся спокойствием каллиграфической традиции, существовавшей на протяжении тысячи лет, к новой манере, с ее величавостью, мужественностью и силой. Это оказало влияние на стиль кисти и туши в китайской живописи. В итоге «письменная эстетическая традиция становится решающим фактором эволюции художественной практики» [1; 14]: живопись уходит от традиционного стиля «сань цзюэ» («три абсолюта»), объединяющего поэзию, живопись и каллиграфию. В соответствии с эстетическим вкусом нового горожанина в ней соединяются новые достижения каллиграфии и эпиграфики (сфрагистики), что приводит к формированию новой традиции «сы цюань» («четыре целостности») - синтезу поэзии, каллиграфии, живописи и печати, которая просуществовала до 20 века. Такая трансформация традиционной китайской живописи

вследствие смешения с традициями западной культуры позволяет говорить об аккультурации, когда в результате переосмысления происходит наложение традиций разных культур, синтез и появление нового образца культуры [4; 251].

Среди каллиграфов эпохи династии Цин, в чьем творчестве смогли объединиться прошлое и будущее каллиграфической традиции [1; 38] и которые в стремлении создать индивидуальный стиль прорабатывали пластические архетипы каллиграфии [1; 37], следует назвать Хэ Шао-ци, Чжао Чжицяня, У Да-чэна. Первым художником, обратившемся к новой традиции «сы цюань», сложившейся в результате диалога культур, признают Чжао Чжицяня. Его творчество ознаменовано многообразием индивидуальных стилистических поисков в ситуации сближения «направления изучения стилей» [1; 37]. В живописи этого художника четыре «цюань» в сочетании достигли наивысшей гармонии. Тематически работы Чжао Чжицяня были связаны с повседневностью. Кроме традиционной темы «четыре благородных» (слива, орхидея, бамбук, хризантема), художник также вводит и новые, не встречающиеся в работах его предшественников темы. Он начинает изображать бронзовые изделия, народные саше, побеги бамбука, ананас, капусту, морковь, чеснок, к которым другие художники практически не обращались.

Модернизация китайской культуры 2-й половины XIX века прошла путь трансформации традиционных подходов в реалистической живописи. Это выразилось в подъеме творчества среди китайских художников, где нашли выражение не только поиск национальной идентичности, но и осмысление западноевропейских заимствований в культуре Китая. По словам китайского идеолога Кана Ювэя (1858 - 1927), «в соединении Китая с Западом возможно наступление новой эры для художников» [7; 242]. Распространение западного искусства в Китае приводит к активным процессам перерождения китайского искусства, его европеизации. Так, для традиционной китайской живописи с ранних времен характерно было изображение не-присутствующего, иначе говоря, пустого места, в котором китайские художники видели одухотворенную пустоту. В эпоху династии Цин такие пустоты уже виделись художниками как «бессмысленные куски чистой бумаги», что свидетельствовало об утрате их связи «с глубинами Дао», лежащего в основе всей китайской живописи. Теперь художники увлеклись «искусством для искусства», когда «технические приемы становились самоцелью» [5; 321]. В своем соответствии с обновляющейся культурой они положили начало новому этапу в истории китайской живописи и иному методу - реалистическому.

Востребованность реалистической живописи во второй половине 19 века была вызвана изменениями в социально-экономической жизни общества и обострившимся интересом к действительности. Реализм в искусстве в этот период является «объективным бесстрастным фиксатором исторических

метаморфоз культуры» [8; 11], поддерживается обществом и получает распространение среди городского населения.

Во второй половине 19 века Шанхай, став «настоящим форпостом капитализма в Китае» [2; 10] и первым китайским городом, который развивался согласно европейской архитектурно-градостроительной модели, привлек множество талантливых художников из других мест (Янчжоу, Ханчжоу, Шаосин и др.), в результате чего была образована Шанхайская школа живописи « (дословно «хайшань»: «морская школа»), куда входили художники с разными культурными корнями и с именем которой связывается возникновение так называемой «новой» живописи. Продуктом специфической культурной среды Шанхая является творчество Жэнь Бо-няня, одного из самых выдающихся художников в «Школе живописи Хайшань». На основе накопленного опыта применения техники народной живописи Жэнь Бо-нянь умело сочетает в своих работах различные стили разных регионов Китая (Сяо Шань, У Син, Цзясин, Хуа Тин и пр.). Также художник совмещает теоретические знания из классических работ со знаниями о приемах, используемых в западной живописи. Такой подход привел к становлению реализма, и дал начало очередному периоду в истории китайской живописи. Очевидно, что иная западная культура в переосмысленной и переработанной форме привела во второй половине 19 века к перерождению китайского искусства и соответственно трансформации китайской традиции, направила китайское искусство на путь самосовершенствования и выражения собственной культурной идентичности, «учитывающую образцы обеих культур» [4; 255]. Китайские художники «Школы живописи Хайшань» начинают применять в своем творчестве теоретические основы западного искусства, что привело в итоге к становлению нового направления в китайской живописи – реализма.

Так, на картинах Жэнь Бо-няня помимо героев устных преданий и легенд - богини китайского пантеона Нюйвы, восьми даосских святых, сказочной птицы Ванму можно увидеть и персонажей из реальной жизни, простых людей: пастухов, дровосеков, рыбаков, ткачей, нищих и пр. Художники сочетают в своем творчестве элементы китайского фольклора и античные темы, знакомые различным слоям горожан того времени, обращаются к сюжетам из повседневной жизни, к миру природы, однако, их художественные замыслы выражаются не в существенных формах, как раньше, а в чувственных качествах форм, что свидетельствует о материалистическом видении мира [5; 246]. Реалистический метод в живописи начинает проявлять себя и в более детальном изображении быта людей.

Благодаря Жэнь Бо-няню, помимо картин, посвященных ежегодным праздникам – Новому году, Дуанью (Фестивалю драконьих лодок), в китайской живописи появляются предметы повседневности: цветы, фрукты, птицы, домашние животные. Таким образом, постепенное заимствование элементов западной культуры, основанное на ценностях своей

собственной культуры - китайской, приводит к реорганизации последней, ее «зановорождению» [4; 255]. В жанре портрета – «жэнь-у» - проявляется обращение Жэнь Бо-няня к приемам европейской живописи. Следует отметить, что даже изображения художником небожителей и нечисти, как правило, имеют в своей основе прототипы. Керамическая статуя, которую Жэнь Бо-нянь создал для своего отца, представляет собой реалистический образ с наблюдением точных пропорций, что приближает ее к образцам западной скульптуры и, в то же время, свидетельствует об отходе от традиционных типов создания керамических скульптур того времени. Переход от традиционного в китайском искусстве плоского изображения к объемной скульптуре также говорит о формировании нового направления в китайском искусстве.

Таким образом, изменения в китайской культуре и социуме во второй половине 19 века привели к зарождению реалистического метода в китайской живописи, что стало свидетельством европеизации китайской культуры [9; 17]. Дальнейшее развитие китайской реалистической живописи и совершенствование ее технических приемов привели к тому, что после 1949 года реализм становится самым популярным направлением живописи в Китае.

Список литературы

1. Белозерова В.Г. Искусство китайской каллиграфии: анализ культурной традиции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 24.00.01, 2004.
2. Вэнь Цунжу. Европейские влияния в архитектурно-градостроительном развитии Шанхая: 1840-е-1940-е гг.: автореф. дис. ... канд. архитектуры: 05.23.20, 2011.
3. Искусство Китая // Всеобщая история искусств. – Том 6. – М., 1966. – С. 375 – 379.
4. Мартынова Е. И., Шумихина Л. А. Двусторонность как сущностная характеристика процесса аккультурации (на артефактах художественной культуры и письменности Киевской Руси) // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. — 2013. — № 2 (113). — С. 149-156.
5. Роули Дж. Принципы китайской живописи // Книга Прозрений / Сост. В.В. Малявин. – М., 1997, - С. 212-325.
6. У Цзясюань, Фан Мэйцзюнь, Вэнь Жотин. Коллекция произведений китайского современного искусства на аукционном рынке. Тайбэй, 2006.
7. Хань Бин. Трансформация культурных функций китайской живописи XX и начала XXI вв.: сравнительный анализ // Гуманитарный вектор. – 2012. - №3. – С. 240-246.
8. Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04, 2006.

К ПРОБЛЕМЕ ПРОЧТЕНИЯ И ПЕРЕВОДА СТИХОТВОРЕНИЯ ИОСИФА БРОДСКОГО «BLUES»

Шишкина С.Г.

Ивановский государственный химико-технологический университет, профессор

Ляпунова Н.

Гуманитарный факультет ФГОУ ВО «ИГХТУ»

Бакалавр 4 курса

Аннотация.

Статья анализирует малоисследованное стихотворение И. Бродского «BLUES» в контексте его творчества. Сам поэт-билингв не перевел его на русский язык. Предполагается, что «Blues» для автора – лишь искусная стилизация, языковая игра, попытка прочтения другой национальной культуры. Предлагается вариант перевода стихотворения на русский язык.

Ключевые слова:

Иосиф Бродский, англоязычное творчество поэта-билингва, музыкальные мотивы, стилизация.

TO THE PROBLEM OF READING AND TRANSLATION OF JOSEPH BRODSKY' "BLUES"

Shishkina Svetlana G.

Ph.D., Professor, Ivanovo State University of Chemistry and Technology, Ivanovo, Russia

Lyapunova Natalya V.

Bachelor, Ivanovo State University of Chemistry and Technology,

Ivanovo, Russia

Annotation.

The article analyzes a little-studied poem "BLUES" in the context of I. Brodsky's works. The bilingual poet himself did not translate it into Russian. It is assumed that the "Blues" for the author is only a skillful stylization, a language game, an attempt to read another national culture. A variant of translating a poem into Russian is suggested.

Keywords:

Joseph Brodsky, English-speaking creativity of the poet-bilingual, musical motifs, stylization.