

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Институт философии

Чжан Эн Дэ

Выпускная квалификационная работа

**ПРОЦЕСС ЕВРОПЕЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ
ПЕРЕКОДИРОВКИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ДЖУЗЕППЕ
КАСТИЛЬОНЕ, СЮЙ БЭЙХУН И ЦИ БАЙШИ)**

Уровень образования: магистратура

Направление 47.04.01. «Философия»

Основная образовательная программа ВМ.5706. «Философия искусства»

Научный руководитель:

доктор философских наук, профессор кафедры
культурологии, философии культуры и эстетики,
Соколов Борис Георгиевич

Рецензент:

кандидат философских наук,
старший преподаватель кафедры рекламы и связей с общественностью,
Петрова Любовь Алексеевна

Санкт-Петербург

2021 г.

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1 Феномен культурной перекодировки в системе философско-методологического анализа.....	8
§ 1 Семиотические предпосылки изучения культурного кода.....	8
§ 2 Культурфилософский аспект символического в культурном коде	13
§ 3 Концепция «культурной перекодировки»	21
Глава 2 Трансформация символических форм в процессе культурной перекодировки на примерах творчества Джузеппе Кастильоне, Сюй Бэйхун и Ци Байши.....	26
§ 1 Предпосылки и контекст возникновения культурной перекодировки в произведениях	26
§ 2 Интеграция европейских и китайских символов в живописи Джузеппе Кастильоне, Сюй Бэйхун и Ци Байши	36
§ 3 Преемственность и эстетическое значение европейских и китайских культурных кодов.....	49
Заключение	58
Список использованной литературы.....	61
Приложение	67
Глоссарий	75

Введение

Продолжительные глобализационные тенденции в современности приводят к сближениям и коммуникациям разных культурных систем, и эти тенденции на примере взаимодействий в области искусства являются яркими, самобытными и привлекательными. Наглядно эти тенденции демонстрируют произведения живописи с особым художественным языком. В истории искусства важный след оставила встреча культурных кодов Европы и Китая начала XVIII века. в лице творчества итальянского иезуита Джузеппе Кастильоне, который воплотил семантику европейского и китайского взгляда на живопись. Художественные произведения итальянского художника при дворце императора Китая свидетельствует о начале принятия «культурного языка» в виде искусства при общественном и культурном обмене между Западом и Востоком. Импульс этого обмена, затем можно наблюдать в творчествах китайских художников начала XX века, Ци Байши и Сюй Бэйхун. Многоголосье в политическом, экономическом и повседневном уровнях взаимодействия зачастую заглушает понимание культурны разных народов и государств, включая внутреннюю «логику» бытия и иерархию ценностей, а искусство остается тем «островом» тонкого разбора и заинтересованности для феноменов межкультурных коммуникаций. Исследуя творчество Джузеппе Кастильоне, Ци Байши и Сюй Бэйхун, мы имеем возможность расшифровать генезис тех смысловых-философских предпосылок творчеств на стыке культурных изменений и разобрать составляющий его язык существования произведения в определенную историческую эпоху, а затем и его дальнейшее влияние на восприятие со стороны зрителя. Прослеживая трансформацию культурных кодов и символических значений открывается возможность понимания и переосмысления современной глобализации и вопросов культурной коммуникации, этим и раскрывается **актуальность исследования выпускной квалификационной работы.**

Исследовательские работы на тематику глобализационных проблем проводятся в науках изучающих межкультурную коммуникации, по отношению к историко-искусствоведческим проблемам также могут использоваться семиологические методы исследования художественного языка автора или произведения, а также культурных феноменов, таких как символическое значения предмета, мифа, цвета и т.д., использованные подходы в данной работе представляют собой попытку проследить феномен культурной коммуникации на уровне символических кодов в произведении искусства, а также провести анализ и философское переосмысление значений трансформационных изменений сознания и формы художественного произведения. Исходя из вышеизложенного, новизна данной работы заключается в устранении пробела в сложившейся практике исследования и понимания творчеств Джузеппе Кастильоне, Ци Байши и Сюй Бэйхун с позиции культурных символических обменов и трансформаций европейских и китайских кодов художественного языка.

Объектом исследования выступают процессы трансформации европейских и китайских культурных кодов.

Предметом исследования является европейский и китайский культурные коды в процессе трансформации символических значений в художественном сознании и произведениях живописи Джузеппе Кастильоне, Ци Байши и Сюй Бэйхун.

Цель данного исследования заключается в выявлении процессов культурной перекодировки на примерах творчества в европейской и китайской художественной традиции.

Реализация поставленной цели достигается посредством решения следующих **задач**:

1. провести культурфилософский анализ понятия «культурный код», являющегося семиотической составляющей понимания культуры, а также выступающего в качестве междисциплинарного объекта изучения;

2. выделить европейский и китайские визуальные коды, а также символические формосоставляющие в произведениях живописи Джузеппе Кастильоне, Ци Байши и Сюй Бэйхун;
3. выявить процессы «перекодирования» в символических значениях творчества, на примере картин Джузеппе Кастильоне, Ци Байши и Сюй Бэйхун;
4. определить значение культурной перекодировки на изменение восприятия, сознания и последующие преемственности в художественных практиках.

Научная гипотеза данного исследования заключается в предположении о том, что в художественных творчествах, в живописи в частности, можно выявить трансформации в символических значениях, а они в свою очередь проявляются в процессах изменения культурных кодов, так называемых культурных перекодировках.

Степень разработанности темы в российской и зарубежной литературе. Теоретической и методологической основой исследования являются фундаментальные идеи и положения, изложенные в русскоязычных трудах и зарубежных классических трудов философской мысли и современных философских трудах, теории культуры, семиотики, герменевтики, искусствоведения, теории и истории межкультурных коммуникаций.

Для философско-культурологического анализа символов как выражения смыслов в искусстве, а также семиотического исследования кодов, следует обращаться к работам Р. Барта, Э. Кассирера, М. Ю. Лотмана, Б. А. Успенского, Е. Н. Трубецкого, Г. П. Федотова, П. Флоренского, У. Эко, И.А. Чернова, Р.Г. Григорьева, М.К. Мамардашвили и А.М. Пятигорского, Ч. Пирса, С.М. Даниэля, М. М. Бахтина, Г. Фреге, К. Юнга, В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума, Б. А. Успенского, Н.С. Трубецкого и т.д. Творчеству и жизни Джузеппе Кастильоне были посвящены работы Д.В. Дубровской, Н.Г. Сураевой, Ю. Г. Смертина, М.А. Неглинской. Об изобразительном искусстве

в контексте миссии иезуитов в Китае писали Дж.Р. Лоур, Мо Сяо-е, Сян Да, Чжан Сипин. Вопросы, связанные с художественной традицией в живописи Китая, в частности творчества Ци Байши и Сюй Бэйхун рассматриваются в трудах ряда российских искусствоведов, таких как В.В. Малявин, С.Н. Соколов–Ремизов, Е.В. Завадская, О.Н. Глухарева, Н.А. Виноградова и других русскоязычных авторов. Обобщающими работами по изобразительному искусству Китая, а также позволяющими лучше осознать контекст западного и китайского искусства в произведениях, являются труды В.М. Алексеева, Н.А. Виноградовой, О.Н. Глухаревой, Е.В. Завадской, С.Н. Соколова-Ремизова, И.Ф. Муриан, М.А. Неглинской, В.В. Осенмук, Л.Д. и В.Л. Сычевых, С. Бушеля, в зарубежных литературах в трудах Ф. Вуд, Д. Мунджелло, Дж. Раусон, Дж.К. Фергюсона, Р. Эдвардса, Чжуан Жунчуня, Пань Тяньшоу, Цао Цзюн-ина, Чжао Ли и Юй Дина.

Методы решения задач. В исследовании использовались философско-антропологические, культурологические, герменевтические, семиотические методы изучения культуры и ее феноменов. В частности, использованы диалектический метод, такие его принципы, как объективность, историзм, системность, а также принципы феноменологического и системно-структурного методов анализа. Для выявления смыслового содержания символов культур используется метод исторической реконструкции, а также герменевтические приемы, в том числе связанные с герменевтической реконструкцией и интерпретацией. Так же использованы культурно-исторический и биографический методы научного анализа.

Положения, выносимые на защиту:

- 1) Культурные коды, в том числе визуальные коды «текста реальности художественного мира» в произведениях инспирированы символическими значениями.
- 2) Символические значения в художественных творчествах трансформируются наряду с художественными сознаниями авторов, на примере творчества Джузеппе Кастильоне, Ци Байши и Сюй Бэйхун.

- 3) Трансформация значений символов в художественном произведении сопровождается процессом межкультурной коммуникации и порождает изменения образов в творчествах.
- 4) Изменения образов в художественных творениях есть частный способ культурной перекодировки в области культурных систем.
- 5) Процессы культурной перекодировки, на примерах трансформации символов перспективы, предметов, животных и др. отраженные в произведениях Дж. Кастильоне, Ци Байши и Сюй Бэйхун оказывают влияние на культурное восприятие европейских и китайских произведений живописи.

Степень достоверности и апробация результатов выпускной квалификационной работы. Достоверность и обоснованность результатов и выводов выпускной квалификационной работы обеспечивается изучением обширной литературы, научных статей и монографий по тематике работы, с применением методов, соответствующих объекту и предмету, поставленным целям и задачам исследования, а также аргументированными положениями полученных выводов. Апробация результатов была осуществлена в виде докладов на семинарских, практических занятиях кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Института философии СПбГУ, а также в виде лекционного материала педагогической практики.

Структура и объем исследования обусловлены решением поставленных задач. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка использованной литературы, приложений и глоссария. Первая глава посвящена раскрытию теоретического обоснования «культурной перекодировки» в пространствах семиотического и философского подхода. Вторая глава посвящена изучению трансформаций символических значений в процессе «культурной перекодировки» в произведениях творчества Джузеппе Кастильоне, Сюй Бэйхун и Ци Юайши.

Глава 1 Феномен культурной перекодировки в системе философско-методологического анализа

§ 1 Семиотические предпосылки изучения культурного кода

Культура подвергается многочисленным взаимодействиям и изменениям в процессе человеческой деятельности, одновременно эти динамические трансформации проявляются в области художественного творчества. Изучая механизмы действий многочисленных трудов искусства можно проследить и проанализировать взаимообмен транслирующей идей и вдохновений. Для того, чтобы выявить коммуницирующий механизм обмена в идейной сфере художественного произведения следует проанализировать коммуникативные элементы искусства. Искусство как культурный феномен изучалось разными подходами в науке, а произведениям искусства присваивается коммуникативная функция, в том числе способности передачи информации от поколения к поколению. Среди разных подходов и методов изучения коммуникативной функции искусства, семиотика предлагает рассматривать данный феномен в образе языка в широком смысле слова. Язык, для семиотики - это знаковая система с высказыванием, включающий феномен «культурного кода» как составляющей правила построения знаковой системы в коммуникативной функции искусства и для понимания чьих положений необходимо произвести экскурс в научные, историко-теоретические разработки о знаковых системах. Необходимо обозначить значение понятия «культурный код», проследить генезис, структурировать, а также выявить границы семиотического подхода к культурному коду со смежными аспектами.

Семиотика как наука, имеет исток в мыслительных изысканиях американского философа Ч. Пирса, который предложил название науке и классификацию знаков. Семиотика как метод изучения языка были развиты Ф. де Соссюром, К. Леви-Строссом, Р. Якобсоном и другими, а также труд Э. Кассирера «Философия символических форм» внес вклад в понимание символический природы знака. Философ Ч. Моррис ввел важных три

измерения для понимания знаков: семантику (исследующую значения знаков), синтаксис (аспект взаимосвязи знаков) и прагматику (употребление языка в процессе коммуникации, его присвоения и интерпретации субъектом). Далее вклад в осмысление значений знаков и символов культуры внесли такие мыслители, как Р. Барт, М. Фуко, Ж. Лакан, У. Эко, Б. Ю. М. Лотман, М. М. Бахтин, Г. Фреге, К. Юнг, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Б. А. Успенский, Н.С. Трубецкой и другие.¹

Важные идейные разработки для семиотического исследования феномена культуры представляют работы московско-тартуской школы, в частности Ю.М. Лотмана, который считал, что: «культура представляет собой коллективный интеллект и коллективную память, т. е. надындивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых. В этом смысле пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти, т. е. пространство, в пределах которого некоторые общие тексты могут сохраняться и быть актуализированы».² Произведения искусства являются носителями культурной памяти, которые могут интерпретироваться как знаки и включающие в себе механизмы хранения и передачи информации. Таким образом это свойство надындивидуализированности носителя-хранителя выступает в виде абстракции – текста (языка) культуры. Изучая текст (язык) в семиотическом контексте мы прибегаем к философскому осмыслению знаковой природы искусства. В теории о составе языка произведения искусства и изобразительного искусства в частности мы опираемся на научные разработки о знаковой системе в теории знаков Г. Фреге, который считал, что в построении любого знака участвуют денотат, форма знака и смысловое

¹ См.: Манаенкова Е. А. Семиотические школы и направления // Аналитика культурологии. 2013. № 3 (27). С. 37-44.

² Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т.1 Статьи по семиотике и топологии культуры – Таллин.: “Александра”, 1992. – С. 44.

значение знака³. С формой знака, т.е. его материальным выражением, концепт связан посредством ассоциации, конвенции или в случае иконического знака совпадает с ней. В соответствии с характером этой связи между формой и его денотатом (объекту) Ч. Пирс выделил в семиотике три базовых типа знаков: иконические знаки, знаки-символы и знаки-индексы.⁴ Ф. де Соссюр считал, что знак имеет двустороннюю сущность в психическом восприятии, т.е. совокупность «акустического образа» и понятия языка заключается в означающем и означаемом. Знак не является материальным телом, которое он обозначает и представляет единство обозначающего и обозначаемого, т.е. есть он имеет двойственную природу, а связь между ними произвольна. В дальнейшем разрабатывая теорию о знаках, У. Эко эту связь, считает обусловленной кодом. Код представляет собой правила передачи сигналов, он связывает объект с образом означающего и предопределяет его в сознании человека. Он предложил рассматривать коды, которые содействуют считыванию «текста», как систему вероятностей «перехода от мира сигналов к миру смысла»⁵. Именно «кодировка» выделяет из сферы множества знаков со множеством означающего/означаемого в возможность существования «текста» художественного произведения, прочитываемого человеком. В данной работе изучается живопись как художественный «текст», организация, которого трансформируется в контексте взаимодействия европейской и китайской культуры. По своему свойству код ограничивает количество вероятностей прочтений, так он служит «следом» для зацепки к определенному пониманию значения, однако это не исключает разночтения. Весь набор знаковых систем под воздействием «кодировки» структурируется и помещается в пласт культуры, где субъект культуры с пространственно-

³ См.: Балкинд Е.Л., Карпова И.Д. Изобразительное искусство: семиотические основы коммуникативных процессов// Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2017. № 3 (252). С. 48-53.

⁴ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию/Перев. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. — СПб.: «Симпозиум», 2006. С.147

⁵ Там же. С. 60

временными данностями может извлекать разные значения. Так, У. Эко пишет: «код вносит в физическую систему некий порядок, сокращая ее информационный потенциал, но по отношению к конкретным сообщениям, которые формируются на его основе, сам код в определенной мере оказывается системой равных вероятностей, упраздняемых при получении того или иного сообщения. Отдельное сообщение в его конкретной форме, будучи какой-то определенной последовательностью символов, представляет собой некую окончательную упорядоченность, которая накладывается на относительную неупорядоченность кода».⁶ В силу того, что прочтению знаковой системы способствует «закрепленная логика» значений, а в культуре имеется набор закрепленных правил прочтения феноменов, которых можно назвать символами, то для интерпретации художественного текста необходимо знать и символическое составляющее культурного кода. Так А.Ф. Лосев отмечал: «и знак и символ одинаково возможны только при условии их моделирующего функционирования. Но моделирующая структура символа гораздо значительнее, заметнее, гораздо больше бросается в глаза и гораздо больше сливается с чувственными и материальными приемами и материалами художника. Другими словами, различие между знаком и символом определяется степенью значимости обозначаемого и символизируемого предмета. Несомненно, существует знак просто сам по себе, который только теоретически предполагает наличие соответствующего символа, но который практически имеет вполне однозначное, вполне одномерное и начальное значение, которое указывает только на факт существования чего бы то ни было другого, не входя ни в какую обрисовку этого другого и не вступая с ним ни в какие иные отношения, кроме самого акта обозначения. Однако несомненно и то, что знак может функционировать и более расширенно, более многопланово, неоднородно и неоднозначно. Сущность дела заключается здесь в том, что

⁶ Там же. С. 59

символ не просто обозначает бесконечное количество индивидуальностей, но что он есть также и закон их возникновения».⁷

По Ю. М. Лотману: «Символ и в плане выражения, и в плане содержания всегда представляет собой некоторый текст, т. е. обладает некоторым единым – замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста. Являясь важным механизмом памяти культуры, символы переносят тексты, сюжетные схемы и другие семиотические образования из одного пласта культуры в другой».⁸ Что способствует изучению межкультурной коммуникации в области изобразительного искусства, в том числе в силу того, что китайское искусство обильно самобытными символами, а при взаимодействии с европейской культурой происходит сдвиг пласта символического значения. Символы являются «штампом» или «паспортом» для идентификации культурной ситуации, и раскрывает свой потенциальный мир к пониманию и прочтению одних и тех же, казалось бы, знаков или знаковых систем.

Таким образом, изучение феномена живописи с проявлением характерных европейской и китайской способов художественного выражения, и как культурной коммуникации в исторической ретроспективе способствует семиотический подход исследования организации знаков и кодов, где код подразумевает правило интерпретации текста с множественностью вероятностей в структуре «художественного текста», предполагающая присваивание смыслов и значений. Интерпретация символического составляющего «текста» на примерах живописных произведений позволяет раскрыть происходящие динамические процессы изменения в жанровых и технико-стилевых выражениях творчеств.

⁷ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд., испр. — М.: Искусство, 1995. — С. 108.

⁸ Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. I Статьи по семиотике и топологии культуры – Таллин.: “Александра”, 1992. – С. 192.

§ 2 Культурфилософский аспект символического в культурном коде

Символ в виде «субстанции закреплённого текста» в культурном коде поддается прочтению человеком не столь в семиотической концепции знаковой системы, которая образно-схематически очерчивает черты распознавания, а изучение самих значений знаков происходит в совокупности с другими областями знаний, в том числе культурологии, антропологии, истории и т.д. Символ является хранителем древней памяти, исходного значения, который со временем и контекстом может сдвигаться и пониматься по-разному. Из-за этого изучение символов это может быть процесс интерпретации и переводов их на «современный язык». Так Ю.М. Лотман писал: «в символе всегда есть что-то архаическое. Каждая культура нуждается в пласте текстов, выполняющих функцию архаики. Символ, представляя собой законченный текст, может не включаться в какой-либо синтагматический ряд, а если и включается в него, то сохраняет при этом смысловую и структурную самостоятельность. Он легко вычленяется из семиотического окружения и столь же легко входит в новое текстовое окружение. С этим связана его существенная черта: символ никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры - он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее. Память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения».⁹

Разбирая пласт символического значения мы изучаем историко-временной промежуток географического пространства, например, творчества Джузеппе Кастильоне относится к XVIII в., Ци Байши и Сюй Бэйхун к XX вв., когда в Китае происходили социо-культурные изменения и трансформации в сознании человека. Однако в отличие от исторических разборов факторов событий, символический разбор еще опирается на смыслы и значения древнейшей памяти культуры, где символы составляли не просто риторический фон жизни человека, но мыслились им как истинная реальность.

⁹ Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн, 1992. - С. 191-199

Символы могли конституировать «реальность», они создают окружающий мир, жизненный мир сознания. Т.е. символ мог представлять собой базовую настройку проектирования «внутреннего мира» человека и предполагает передающееся знание конвенции.

Разрабатывая теорию знаков, Ю.М. Лотман считал, что символ «отличается от конвенционального знака наличием иконического элемента, определенным подобием между планами выражения и содержания. Отличие между иконическими знаками и символами может быть проиллюстрировано антитезой иконы и картины. В картине трехмерная реальность представлена двухмерным изображением. Однако неполная проективность плана выражения на план содержания скрывается иллюзионистским эффектом: воспринимающему стремятся внушить веру в полное подобие. В иконе и в символе непроективность плана выражения на план содержания входит в природу коммуникативного функционирования знака. Содержание лишь мерцает сквозь выражение, а выражение лишь намекает на содержание. В этом отношении можно говорить о слиянии иконы с индексом: выражение указывает на содержание в такой же мере, в какой изображает его. Отсюда известная конвенциональность символического знака. Итак, символ выступает как бы конденсатором всех принципов знаковости и одновременно выводит за пределы знаковости. Он посредник между разными сферами семиозиса, а также между семиотической и внесемиотической реальностью. В равной мере он посредник между синхронией текста и памятью культуры. Роль его - роль семиотического конденсатора. Обобщая, можно сказать, что структура символов той или иной культуры образует систему, изоморфную и изофункциональную генетической памяти индивида».¹⁰ Конвенциональность символа подразумевает закрепление памяти культуры на разных «слоях» знаковой системы – семиосферы по Лотману.

¹⁰ Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн, 1992. - С. 191-199

М.К. Мамардашвили и А.М. Пятигорский понимали символ как внезнаковую категорию. С точки зрения философов, символы воспроизводят ту содержательность сознания, которая ими фиксируется, то есть символы – это результат сознания.¹¹ Сложность природы символа в связи с этой концепцией в том, что символ выходит за пределы языка, а значит и знаковой системы. Будучи порожденным сознанием «феноменом», символ также и не является продуктом сознания-психики. Философствуя о сознании, символе и знаках Мамардашвили и Пятигорский выделяли метасознание, условно описывая текстуальным языком «состояние» сознания, выходящее за языковую парадигму. Символ некогда «объединивший метасознание» со знаками, закрепился конвенционально в виде памяти. Затем уже трактуя «как семиотические образования, символы являются неотъемлемой частью символического универсума конкретной социально-культурной практики. Как феномены культуры символы прошлого связаны с внесемиотической реальностью и сохраняют в себе память о культурном контексте. Суть отмеченного соотнесения раскрывает одну из особенностей символа – быть посредником между семиотической и внесемиотической реальностью»¹².

Например, разбирая историческую обусловленность, С.Л. Шараков писал: «характер символизации всякий раз вырастает из метафизических начал. Различие представлений о том, кто или что видится в качестве сущего, порождает и различие типов символизации. Так, содержание и категориальное окружение античного символизма связано с выдвижением в Античности в качестве сущего идеи безличного Космоса; особенности христианского символизма вырастают из веры в Личность Иисуса Христа; выдвижение

¹¹ Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 224 с. С. 85.

¹² Царева Е.А. Ю.М. Лотман: Символический фактор в культурной динамике// Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2010. № 3. С. 102.

человеческого субъекта в качестве опоры сущего в новоевропейской культуре задает специфику символа в романтизме».¹³

Знаковая природа искусства при семиотическом подходе разбирает пласты значений или коммуникацию, как обмена информацией, при этом же, как говорил Ю. М. Лотман «гипотетическая реальность»¹⁴ художественного произведения отражает некий язык природы, но не пытается впасть в крайность формализации эстетики, о чем предостерегал М. Бахтин. Как утверждает исследователь Е.А. Царева: «акцент на символическую трактовку культуры не содержит редукционизма сознания и человеческой деятельности к набору разнообразных символов, а, напротив, ориентирует рассматривать культуру как смысловое, ценностное и коммуникационное пространство, включающее в себя символы, ценности, нормы, то есть в смысловом, символическом, ценностном и предметном аспектах»¹⁵. Так проблема понимания символа по Мамардашвили и Пятигорскому обусловлено тем, что невозможно «говорить о сознании находясь в сознании», так и при невозможности выхода из знаковой категории, соответственно невозможно интерпретировать символы вне языка. Будучи находясь «здесь и сейчас» в языке, значение символа представляются человеку в виде «сознательного сдвига привычного крепления» означаемого и означающего знака в сознании. Вышеназванные авторы, считали память символа зависящее от метасознания, внеязыковой и вневременной категории, затем помещенного в культурно-историческое пространство сознания, соответственно в пространственно-временной организации реальности сознания, значения могут конденсироваться в разных «слоях» культуры и мировоззрения, составляющие собой символы разных уровней. «Символы существуют как символы (а не как

¹³ Шараков С.Л. Символ в смене культурных эпох//Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015. Т. 157. № 2. С. 154-162.

¹⁴ См.: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. 1970 г.

¹⁵ Царева Е.А. Ценности, символы, код культуры// В сборнике: Проблемы философии: история и современность. Сборник статей по итогам научно-практической конференции с международным участием. 2018. С. 184-186.

вещи, могущие нечто символизировать) только внутри интерпретаций. И эти интерпретации совсем не обязательно являются сознательными, то есть такими, в которых сознание читает само себя. Чаще всего это те интерпретации, в которых культура читает саму себя, придавая разным вещам, образам, словам и формулировкам (которые, кстати, и на самом деле могут оказаться символами!) определенное символическое значение и "надеясь", что эти вещи, образы, слова и формулировки вдруг "заработают", вдруг окажутся сопричастными бытию сознания». ¹⁶

Философия XX в. преодолевая «структуру» европейского мировоззрения с одной стороны пытаются уйти от дихотомии субъектно-объектного мышления антропоцентризма, с другой стороны преодолевают пространственно-временные ограничения бытия человека. Как отмечала Ю. Кристева на процесс «деконструкции текста»: «семиотика, берясь за анализ текста, в силу особенностей этого объекта должна больше, чем в других областях, постоянно изобретать себя заново, пересматривать свои матрицы и модели, перерабатывать их, наделяя их историческими и социальными параметрами, определяющими их безмолвное построение. Текст демонстрирует перед семиотикой особый тип функционирования; он внеположен аристотелевской логике и требует создания иной логики, тем самым доводя до крайности — до чрезмерности — дискурс знания, который по этой причине должен отступить или переформулировать себя. Иными словами, текст предлагает семиотике такую проблематику, которая позволяет проникнуть сквозь непрозрачность произведенного знакового объекта и сконденсировать, сгустить в продукте (в наличном теле языка) двойной процесс производства и трансформации смысла». ¹⁷ Таким образом, со строгостью анализа знаков происходит преодоление проблемы «пропасти

¹⁶ Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 169.

¹⁷ Кристева, Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики / Ю. Кристева; Пер. с фр., сост. Г. К. Косикова; Пер. с фр. Б. П. Нарумова. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 44.

между объектным миром» и смысловой природой сознания. В произведениях искусства «виртуальность», искусственность иного образного мира воспринимается человеком как данность. Построение произведения искусства есть «конденсация» искусственно созданных значений и смыслов, автор строит свой мир, присваивая правила «крепления» значения знаку. В контексте визуальных знаков в кино, М. Ямпольский пишет: «иконология позволяет нам ввести историю, традицию, предшествующую культуру в смысловое поле конкретного текста, но она оставляет многие вопросы нерешаемыми, попросту вынося вопрос о конкретном заимствовании и влиянии за рамки своей проблематики». ¹⁸ Таким образом, семиология методологически приспособливается к текстуальности художественного произведения. Интерпретация текста есть построение смысла в «режиме здесь и сейчас» сознанием интерпретатора. «Текст не вещь, это трансформирующееся поле смыслов, которое возникает на пересечении автора и читателя. При этом тексту принадлежит не только то, что сознательно внес в него автор, но и то, что вносит в него читатель в своем с ним диалоге». ¹⁹ «Символ обозначает условия сознания (или - условия знания как сознания, а не как объективного знания) не как структуры, которые могут быть проанализированы логически или которые могут быть развернуты как логические структуры. И подходя к символу с этой стороны, мы оказываемся перед проблемой множественной интерпретации символа, связанной с проблемой "понимание - знание", где множественность интерпретаций является способом бытия (а не выражения!) того содержания, которое символизируется». ²⁰ «Логическая структура» символа есть семиотическое (лингвистическое) «расчленение» (деление) конституитивной составляющей в новоевропейской «научной» парадигме, которой присуще двойственность

¹⁸ Ямпольский, М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. – М.: РИК «Культура», 1993. – С 31

¹⁹ Там же. С 34

²⁰ Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. С. 148.

символа - «вещность и идеальность». Трудность в том, что по Мамардашвили и Пятигорскому, символ будучи условием, уже заключил человека в условия бытия «здесь и сейчас», которое сознание может преодолеть «поднявшись на уровень» метасознания. «Когда мы говорим, что множественность интерпретаций есть способ существования символов, то этим мы фактически утверждаем, что нечто бытийствующее, в той мере, в какой оно символизировано, не завершено. Не завершено именно в качестве бытийствующего, и способом завершения этого бытия, которое символизировано, является одновременное, параллельное наличие в пространстве и времени множества "срезов-интерпретаций" данного символа, которые именно своей множественностью завершают то бытие, которое в самом символе не завершено. С другой же стороны, если мы не понимаем символа, то причиной этого является не столько недостаток нашей способности расшифровать символ (вернее - воспроизводить ту содержательность сознания, которая этим символом зафиксирована), сколько самостоятельность, принципиальная независимость от нас бытия того содержания, которое символизируется. Таким образом, непонимание определяется проявлением самого бытия, которое в символе "указано", напоминанием нам о том, что за символом стоит бытие. То есть само наше непонимание "указывает" на самодостаточность бытия...»²¹ Символ будучи «глобальной конструкцией живет» человеческим сознанием, в этом и заключается «временность, хронологичность, историчность и культурность» человеческого бытия. Соответственно интерпретация есть процесс завершения символа в моменте «здесь и сейчас», которая отражается в феноменах культуры, а также в человеческом сознании. Человек не может быть интерпретирован без символической составляющей, так и не может существовать в пространстве «вакуума символизма». Так, исследователь Б.Г. Соколов отмечает: «...феномен сразу же инфицирован символизмом, который

²¹ Там же. С 149.

«внедрен» в те априорные структуры, которые, собственно говоря, и «собирают» любой феномен. И — не в последнюю, а скорее в первую очередь — символизмом заражен сам субъект, даже если это трансцендентальный субъект. Если же трансцендентальный субъект является результатом символической сборки, то есть того культурно-символически фундированного топоса, из которого возникает сложная констелляция любого феномена, то мы имеем перед собой либо мыслительный конструкт, обладающий достоверностью и правами на вынесение «истинных суждений» лишь в формате субъективной (и ничего не значащей для кого-либо другого) философской системы, либо это вымышленный и высушенный ментальный конструкт, не имеющий никакого отношения ни к реальности, ни к эйдетическому горизонту, который, в свою очередь, также не может быть осмыслен вне символического поля».²²

Подытоживая, хотелось бы отметить, что произведения искусства представляют собой сложный феномен в разнообразии подходов и осмыслений, художественный язык транслирует множество вариаций для пониманий. При семиотическом подходе мы изучаем разнообразие знаков и кодов в своей классификации видов, однако само означивание уже выходит за плоскости знаковой системы. Интерпретируя означивающее, мы заходим в плоскость разнообразия, многогранности культуры, которое нуждается в философском осмыслении данных механизмов. В частности, проблема перехода иконического знака визуальных видов искусств в поле в восприятии с корреляциями в текстуальности в контексте культурных трансформаций нуждается анализируванию.

²² Соколов Б. Г. Феноменология и символ: от Гуссерля к Башляру / Б. Соколов // HORIZON. Феноменологические исследования. – 2020. – Т. 9. – № 1. – С. 240.

§ 3 Концепция «культурной перекодировки»

При осмыслении процессов «культурных обменов» на символическом уровне, утверждение Ю.М. Лотмана о том, что символы, взаимодействуя с культурным контекстом, трансформируются, видоизменяют свое значение, но при этом не теряют памяти о своих предшествующих смыслах и продолжают быть актуальными. Символ хранит архетипичную память и содержит устойчивые представления, сюжеты и ценностные предпочтения, они пронизывают срезы культуры по вертикали, никогда не принадлежат одному ограниченному пласту. Лотман считал, что мы черпаем свою символику не только из ближайшего социального круга данной эпохи, а скорее из культурной памяти.²³ Вместе с тем, хотя смысловые запасы, потенциалы символа шире его конкретной реализации и интерпретации, под влиянием нового контекста он способен трансформироваться и представать в своей преобразенной вариативности. Исходя из этих положений, в коммуникационном диалоге европейской и китайской культур прошлого и настоящего, символы участвуют в трансляции культурных смыслов, обеспечивают воспроизводство и присвоение культурных ценностей, также они претерпевают изменения в сознании человека. Символ может терять, накапливать и менять смыслы в своем социокультурном существовании.

Смысловое содержание символов прошлого детерминировано, прежде всего, смысловым контекстом историко-культурной эпохи, «символы, с одной стороны, предстают маркерами социально-культурных практик, но, с другой стороны, социально-культурные практики оказывают влияние на символический универсум, изменяя его».²⁴ При вариативности запасов культурных смыслов и при трансформации символа в новый контекст

²³ См.: Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Искусство – СПб, 1994. – С.8.

²⁴ Царева Е.А. Ю.М. Лотман: Символический фактор в культурной динамике// Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2010. № 3. С. 104.

происходит «перекодировка» существующих принятых, зачастую негласных, неосознанных значений. «Перекодировка» может подразумевать изменение функций и значений знаковой системы, так и изменения в символизме. Код ограничивает число возможных выборов, он упорядочивает, регулирует, и с точки зрения У. Эко имеет функцию соотношения символа и означаемого. Упорядочивающая функция кода позволяет осуществлять культурную коммуникацию. Взаимопонимание между людьми обуславливается тем, насколько они владеют языком и оперируют одним и тем же культурным кодом, что способствует передаче опыта от поколения к поколению.

Культурная «перекодировка» в процессе трансформации значений в коммуникации, происходит на разных уровнях, а в художественных практиках изменения и замещения происходят в разнообразии культурных феноменов, как отмечали исследователи: «процессы трансформации – и это одна из стратегий глобализационных «деконструктивных» процессов – не протекают по единому сценарию. Все слишком «точечно» и ситуационно. Торжествующая плюральность повсюду: и на уровне того, что Ж. Ф. Лиотар зафиксировал как «конец Великого Рассказа», и на онтическом уровне, где доминирует плюральность истины, и на уровне методологии, где единый сценарий замещается действенно—ситуационными конкретными практиками деконструкционных разборок и мутаций».²⁵ Глобально «деконструкция» может происходить в виде столкновения взглядов в повседневной жизни, конфликтов, непониманий в общении, а также в виде стилизации, эклектизации, синтетизации, подражания и других явлений культурных преобразований.

«Перекодировка» может выражаться в виде сдвига пласта символа, при чем на уровне культурного сознания происходит замещение и уничтожение

²⁵ Колосков А.Н., Соколов Б.Г., Чуан Д. Транспарентность в структуре художественного сознания: феномен современного китайского рисунка тушью// Культура и искусство. 2019. № 1. С. 11.

определённых смысловых значений. Генетическая наследственность «вещности» символа может сохранять частично существующий смысл, однако со стороны сознания может происходить «наложение» других смысловых значений. Примечательно то, что Э. Кассирер отмечая диалектику мифологического мышления заметил, что «через последовательное порождение все новых образов — как объективных выражений внутреннего и внешнего универсума, каким функция мифологического творчества предстает перед взором мифа. Однако, двигаясь по этому пути, она достигает поворотной точки, точки возврата — того пункта, где закон, которому она подчиняется, становится для нее проблемой...И в самом деле, речь здесь не идет осознательной теоретической рефлексии, с чьей помощью миф мог бы сам себя осмыслить и обратиться против своих собственных основ и предпосылок. Решающий момент заключается больше в том, что он и в этом обратном движении все еще продолжает оставаться в своих пределах. Он не просто выходит за пределы своей сферы, он не переходит к совершенно другому «принципу» — но, полностью заполняя свою сферу, он в конце концов оказывается перед необходимостью разорвать ее. Это завершение, в то же самое время, являющееся преодолением, следует из позиции, которую миф занимает по отношению к своему собственному миру образов. Он не может выразиться и раскрыться иначе, нежели через этот мир — однако чем дальше он продвигается, тем больше само это проявление становится для него чем-то внешним, неполностью адекватным его собственной воле к выражению».²⁶ Созидательно-творческая способность сознания порождать значения «раздувает» сцену разыгрывания феноменов и явлений. При любом образе мышления, когда происходит порождение и фиксация значений, символы постоянно наращивают свои области захвата в культурном пространстве, что может спровоцировать «неадекватность» символов своему изначальному

²⁶ Кассирер Эрнст. *Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление.* М.; СПб.: Университетская книга, 2002. С. 245

значению, столкновению коннотативных означающих, посредством чего происходит «инфляция» наличного бытия.

Трансформационные изменения условно происходят под «конфликтом устойчивости и переменчивости», где «устойчивое» на уровне «метасознания» в значении по Мамардашвили и Пятигорскому, в поле соприкосновения «присваивание имени вещи», «маркировки» двух сторон одной медали означающего/означаемого знака или символизации принесло изначальный «отпечаток» на сознание, с последующими «переменчивостями», сознательными корреляциями на уровне наличного бытия.

Изначальная взаимообусловленность, при которой «символ — это не столько «конвенция относительно чего-то», сколько «конвенция между кем-то», именно в этом смысле договор — это символ. И такая конвенция (как в выражении «конвенция между государствами») не столько указывает на условность связи знака с объектом, сколько на то, что возникло соглашение между сторонами, вступившими в особые (дружественные, лояльные и т.п.) отношения»²⁷ подвергается пересмотру и «перезаключению договора». Конвенциальность, договоренность условий разнородных отношений в наличествующем бытии находится в динамике трансформаций.

П. Рикер пишет, что «мы интерпретируем, чтобы высветить, продлить и тем самым поддержать жизнь традиции, в которой сами пребываем»²⁸ вживаясь в символическом выражении, традиция может продолжить свое существование, а интерпретируя, мы одаряем, раскрываем, трансформируем значения в семиотическом пространстве и соответственно коммуницируем.

В контексте понимания художественного произведения герменевтического подхода, Г-Г. Гадамер приводит метафорический тезис о

²⁷ Орлова Н.А. Страсти по символу [Электронный ресурс]// В пути за Китайскую стену. К 60-летию А.И. Кобзева. М.: ФГБУН ИВ РАН, 2014. URL: https://www.synologia.ru/a/Страсти_по_Символу.htm (дата обращения: 14.05.2021 г.).

²⁸ Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтики/ Пер. с фр. вступ. ст. и коммент. И.С. Вдовиной. — М.: Академический Проект, 2008. — С.67.

понимании истории: «вовсе не понимание субъективных мнений, планов и переживаний вовлеченных в историю людей составляет подлинную задачу историка. Великое осмысленное целое истории, которому посвящены истолковательные усилия исследователя, — вот что требует понимания. Субъективные мнения людей, вовлеченных в процесс истории, редко, если вообще когда-либо, бывают таковы, чтобы позднейшая историческая оценка событий подтверждала их оценку современниками»,²⁹ также взаимодействуя с историко-символическим пластом, которая подразумевает хранение памяти архитипического, интерпетатор вкладывает усилия в извлечении памяти, одновременно пропуская через призму собственного символизма. Находясь «здесь и сейчас» «для любого настоящего времени язык художественного произведения является абсолютным настоящим, неся вместе с тем свое слово всякому будущему»,³⁰ в коммуникации с творчеством и творцом эта направленность на будущее также является и направленностью памяти символической сферы.

Таким образом, в процессе изучения художественного произведения, человек сталкивается с расщеплением символического пласта на пласт памяти и собственного «субъективного» символизма «здесь и сейчас», которое проявляется в разных отношениях интерпретации, своего рода «культурная перекодировка» представляет собой рекуррентность в отсылке к означиванию и плюралистическое восприятия художественного языка. Находясь в динамике отношений языка художественного произведения, передачи информации/памяти, извлечения данных, восприятия и актуализации, происходит процесс «культурной перекодировки» как самого человека, так и материального выражения художественного сознания в виде творчества.

²⁹ Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 264.

³⁰ Там же. С. 265.

Глава 2 Трансформация символических форм в процессе культурной перекодировки на примерах творчества Джузеппе Кастильоне, Сюй Бэйхун и Ци Байши

§ 1 Предпосылки и контекст возникновения культурной перекодировки в произведениях

Изучая художественное произведение с позиции языка нельзя не учесть составляющий его фон зарождения, и «окружающий его мир» в упорядочивании значений. Для этого и используется семиотический прием изучение культурного контекста, необходимого для «зацепки» к расшифровке культурных кодов. Контекст является и фоном, и границей дозволенного в интерпретации и понимании. Погружаясь в язык культуры, человек не погружается в вакуум, а неизбежно сопровождается с сопутствующими символами и значениями как объекта, так и самого субъекта. Так, по Лотману «культура — не беспорядочное накопление текстов, а сложная, иерархически организованная, работающая система. Однако сложность её относительно оси «однородность/неоднородность» такова, что всякий текст неизбежно предстаёт как минимум в двух перспективах, как включённый в два типа контекстов. С одной точки зрения, он выступит как однородный с другими текстами, с другой — как выпадающий из ряда, «странный» и «непонятный». В первом случае он будет располагаться на синтагматической, во втором — на риторической оси...художественный (и культурный вообще) контекст не может быть мооязычным. Сложная многофакторность и полиструктурность любого культурного контекста приводит к тому, что составляющие его тексты могут просматриваться как на синтагматической, так и на риторической осях. Именно этот второй тип соположений выводит семиотическую структуру из области бессознательных механизмов в сферу осознанного семиотического творчества».³¹ Таким образом изучение культурного контекста творчествов Джузеппе Кастильоне, Ци Байши и Сюй Бэйхун дает возможность в раскрытии

³¹ Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 431.

и переосмысления того синтеза творческого языка и понимания его последующее влияние и преемственность в культуре.

Контекст, социокультурный, исторический с точки зрения семиосферы Лотмана, есть пересекающийся и взаимопроникающийся элемент смежных систем, «произведение искусства никогда не существует как отдельно взятый, изъятый из контекста предмет: оно составляет часть быта, религиозных представлений, простой, внехудожественной жизни и, в конечном счете, всего комплекса разнообразных страстей и устремлений современной ему действительности». ³² Обусловленность окружающими семиосферы словно «проявляет на свет» отсутствующее изображение фотографической карточки.

Для раскрытия и переосмысления творчеств прошлых эпох в феномене культурной перекодировки, хотелось бы отметить некоторые биографические факты, которые в последующем могут служить «зацепкой» видимых визуальных трансформаций в произведениях. Так в европейском контексте, разворачивается картина сознания человека XVIII века, волей судьбы перемещенного в инородную, экзотическую среду Китая с его адаптациями и изменениями привычного образа мышления. Так эти трансформации раскрываются посредством жизнеописания итальянского миссионера Джузеппе Кастильоне, известного в Китае под именем Лан Шинин, родившегося в 1688 г. в Милане. В 19 лет был принят в Орден иезуитов, из-за того, что в раннем возрасте проявил талант к рисованию, то в основном занимался росписью монастырей, писал портреты, а одним из его учителей был известный художник и теоретик перспективы Андреа Поццо³³. В Европе Дж. Кастильоне стал признанным живописцем, «прекрасно владевшим ренессансной перспективой, барочными приемами распределения светотени для придания с их помощью объемности изображавшимся объектам»³⁴, затем

³² Лотман Ю. М. Об искусстве. — С.-Петербург: «Искусство—СПБ», 1998. — С. 517.

³³ Неглинская М.А. Рецепция европейского жанра натюрморт в китайском искусстве эпохи Цин// Общество и государство в Китае. 2012. Т. 42. № 3. С. 437.

³⁴ Там же. С.176.

в 1715 г. по приказу Ордена прибыл в Китай, где был определен в дворцовую художественную мастерскую императора Канси,³⁵ так он начал воспринимать китайский образ жизни, изучал язык, постигал китайскую манеру живописи в том числе изучал традиционный китайский трактат о живописи «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно». Дж. Кастильоне считался мастером натуралистического рисунка и крупномасштабных композиций, так как еще в Италии и Португалии он работал в качестве художника-монументалиста. Кастильоне удачно сочетал западный реализм с традиционными китайскими приемами работы с кистью, отвечавшими императорскому вкусу. Сложный, технически совершенный и ярко реалистичный стиль живописи Кастильоне превосходно служил целям императоров в документировании событий.

Из биографии Джузеппе Кастильоне следует, что он был мастером линейной перспективы, важного и характерного феномена живописи Европы, а перспектива есть символ. Император Канси приглашая европейских художников в Китай, целенаправленно искал мастеров линейной перспективы, для перенятия традиций этого способа изображения. Так, отмечая символический характер перспективы П. А. Флоренский пишет: «перспективное изображение мира есть один из бесчисленных способов установки означенного соответствия, и притом способ крайне узкий, крайне ущемленный, стесненный множеством добавочных усилий, которыми определяется его возможность и границы его применимости.»³⁶ Здесь проявляется убежденность художника в адекватности геометрического построения увиденного физического мира на полотне в соответствии с законами перспективы.

Ци Байши (1864 г. – 1957 г.) и Сюй Бэйхун (1895 г. – 1953 г.) выдающиеся художники гохуа (с кит. - традиционное живописное искусство

³⁵ Смертин Ю.Г. Синтез художественных традиций Европы и Китая: жизнь и творчество Джузеппе Кастильоне (1688–1766)// *Studia Culturae*. 2015. Вып. 3 (29). С. 175-184. (175)

³⁶ Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: «Мифрил»; «Русская книга». 1993. С. 253

Китая), жили и творили в эпоху общественной нестабильности и потрясений в Китае на рубеже XIX и XX вв. Из истории мы знаем об иностранных интервенциях, внутренних войнах, сопровождающимися столкновениями между идеологическими и политическими силами. Европейское мировоззрение, культура и технические достижения встраивались в повседневную жизнь обычных людей. На этой почве, в культурной жизни тоже происходили трансформации, китайцы стремились получить образование за рубежом, пытались приспособить «хорошее европейское и отбросить плохое, не подходящее китайскому обществу», в основном технологический прогресс показывал свое преимущество, а ценностно-идеологическая приемлемость еще оставалась под вопросом. На фоне происходящего культурные искания интеллектуалов еще были в оптике китайского мировоззрения, сознание поглощало инородное и пыталось интегрировать с существующим. Так изменения отражались и в художественных образах произведений творчества, к тому времени традиция гохуа считалась устаревшим, а Ци Байши и Сюй Бэйхун стали представителями интегрированной традиционной китайской и новой европейской техники.

Ци Байши родился в бедной семье, не получил системного образования, рисованию учился у традиционных мастеров гохуа Ху Циньюаня и Чэнь Шаофань и др.³⁷, а Сюй Бэйхунь сначала обучался у своего отца-художника Сюй Дачжана, затем в Японии, а с 1919 г. в Национальной Высшей Художественной школе в Париже.³⁸ В 20-е годы в Париже Сюй Бэйхун знакомился с традицией академического изображения реальности, с работами представителей парижской школы, новыми авангардными течениями - фовизмом, кубизмом, постимпрессионизмом и т.д. В Китае в 30-е годы XX в., была тенденция китайских художников обучаться в Японии

³⁷ Завадская Е. В. Ци Байши. — М.: «Искусство», 1982. С.13.

³⁸ Виноградова Н.А. Сюй Бэйхун. Альбом. — М.: Изд. «Изобразительное искусство», 1980. — С. 9.

гиперреалистической и постимпрессионистской живописи. Китайская традиционная живопись оказалась в это время менее востребованной, лишь некоторые художники, владевшие техникой классической живописи, продолжали писать гохуа.

Сам термин *гохуа* появился в китайской литературе в XIX в. для обозначения китайской живописи и разделения между «сияньхуа» – живописи зарубежной (европейской) традиции. В современном значении гохуа уже является символом и ассоциируется с обязательными атрибутами древнекитайского интеллектуала – четырьмя драгоценностями каллиграфа: бумага, кисть, тушь и тушечница. Рисование же было близко по своей сути к каллиграфии, техника росписи нужна не для обозначения мастерства владения туши и кистью, сколь важны человеческие «навыки» и мировоззрения художника. Расцвет творчества гохуа был на династию Сун (960-1279 гг.), связанной с традицией поступления на должность чиновника государственного аппарата высоко образованных, интеллектуальных, морально безупречных и добродетельных людей. Образование было тесно сплетено с философскими мировоззрениями конфуцианства, даосизма и буддизма. В это время, постепенно в процессе воспитания происходит отступление значений древнекитайских мифологических образов на философское-созерцательное мышление интеллектуалов. Традиционно, технику каллиграфии учили с раннего возраста, считалось, что по каллиграфическим способностям можно было определить характер души человека, поэтому интеллектуалы чувствовали свое превосходство если могли мастерски овладеть этой техникой. Религиозно-философское сознание того времени являлось важным фундаментом становления «благородного» человека в динамике повседневной жизни. А искусство, в том числе музыка, каллиграфия и живопись являлись обязательным для изучения, познания и овладения «благородными мужами», а они в свою очередь были морально-этическими «кумирами» для подражания и ориентирования простым народом

и последующими поколениями. Поэтому живопись имела не только эстетико-созерцательную функцию красоты творчества - объекта, а имела сознательную человеческую предпосылку воспитания и осмысления собственно творцом живописи самого себя же и последователями. В живописи человек искал самого себя, его бытие, сущность и его путь достижения, самосовершенствования в триаде «небо, земля и человек». Так, Дж Родли пишет: «для них искусство в значительной мере брало на себя функции религии и философии и являлось главным средством выражения глубочайших мыслей и чувств человека, сообщавших о тайне мироздания. Такой взгляд на дух и материю воплощался в понятии Дао...: «Есть нечто бесформенное, но законченное, прежде Неба и Земли существующее, беззвучное, бескачественное, ни от чего не зависящее, неизменное, всепроницающее, неизбывное. Его можно считать матерью всего, что существует под небом. Истинного имени его мы не знаем, произвольно назову его Дао». Понятие Дао было краеугольным камнем китайской живописи. Хотя оно уходило корнями в представления о космосе, оно было переосмыслено художниками сунской эпохи как «живая реальность», последняя и считалась предметом живописи.»³⁹

Художник и его живопись таким образом становится воплощением «дао» в жизни, в материи, при этом не столь само законченное произведение является носителем «дао», а сколько сам жизненный путь, созерцание и рефлексия, а также и процесс творчества. Тесная связь между философией трактата «Даодэцзин» и художниками заключается и в том, что, осмысляя сущность «дао», человек становится на путь понимая красоты, или же наоборот понимая сущность красоты человек постигает «дао». Так, замечают исследователи С.А. Ан, О. А. Ворсина, С. Н. Воронин: «В первой же главе «Даодэцзина» утверждается несколько важных для живописи постулатов. Оказывается, хотя дао и лишено внешних атрибутов, его можно узреть;

³⁹ Роули Д. Принципы китайской живописи // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера /сост., пер. с англ. и кит., вступ. ст., очерки и ком. В.В. Малявина. М., 2004. С 215.

постичь одно из главных его свойств – так называемую сокровенную сущность (мяо). Впоследствии, в трактатах (VII–VIII вв.) о категориях живописи, мяо выступает как основное свойство, которое подлинный художник воплощал в своем произведении. Заметим, что в этой же главе данного классического произведения речь идет о различии внешних свойств дао, доступных восприятию обычных людей, склонных к житейским страстям, и внутреннего (мяо), которое могут воспринять лишь люди, лишенные пристрастия и ориентированные на духовную, сокровенную жизнь». ⁴⁰ Созерцая вещь, человек выходит из «вещественности» и постигает суть, красота есть «вещественность», так исследователь М. А. Неглинская описывает процесс «возвышения от вещественности антикварных предметов до созерцательных откровений»: «Само их созерцание, дающее возможность почувствовать всю Поднебесную как единую «антикварную всячину». Постичь узор вселенной — значит искренне принять хаотическое множество вещей и толково использовать их, как своих слуг. То и другое обеспечивает покой и пробуждает умение управлять средой». ⁴¹ В живописи «дао», постижение несказанных откровений, является способом отношения человека к окружающей его действительности, т.е. каким образом художник смог постичь сущность его бытия и как этот дух запечатлевается на образном, на материальном. В связи с этими положениями, Лаоцзы описывает важный постулат понимания красоты в «Даодэцзин»: «Когда все узнают, что красивое является красивым, появляется безобразное; когда все узнают, что добро является добром, возникает и зло. Поэтому бытие и небытие порождают друг друга, трудное и легкое создают друг друга, длинное и короткое взаимно оформляются, высокое и низкое друг к другу склоняются, звуки, сливаясь, приходят в

⁴⁰ Ан С.А., Ворсина О.А., Воронин С.Н. Единство бытия и небытия в эстетике китайской классической живописи// В сборнике: Формирование системного мировоззрения современного человека материалы научно-практической конференции. 2017. С. 60

⁴¹ Неглинская М.А. Китайский стиль цинского двора (1644–1911) и европейский предмодернизм/ М.: Изд-во Спутник, 2018. С. 25.

гармонию, предыдущее и последующее следуют друг за другом». ⁴² Лаоцзы не пытается раскрыть понятие красоты через эти оппозиционные порождения одного другим, а коль они равноправны, видя красоту, видится и безобразное. Красота даже если и несет безобразное, но они не противостоят друг другу, они всего лишь носители «дао». Отсюда вытекает единство бытия и небытия. Отсутствие или пустота в живописи в этом значении выражает небытие, даже если оно отсутствует на материальном или выраженном, вовсе не означает его не существование. Напротив, же «существование» бытие и имеет в себе небытие. Рассмотреть это мировоззрение можно в работах китайского художника и теоретика живописи Ши-тао (1642 г.-1707 г.). Так в трактате «Беседы о живописи монаха Горькая тыква» мыслитель отмечал: «в самой глубокой древности не было Правила. Ибо высшая простота не была еще разделена. Как только высшая простота разделяется, Правило устанавливается. На чем основывается Правило? Правило основывается на единой черте. Единая черта есть источник всего сущего, корень всех явлений. Ее действие явлено для духа природы и скрыто в человеке, но вульгарный не понимает этого, вот почему в себе самом прежде всего должно установить Правило Единой черты. Основание Правила Единой черты – в отсутствии правил, которое порождает Правило, и это Правило пронизывает множество правил. Живопись зарождается в сердце... » ⁴³ Таким образом, путь творчества для художника гохуа на протяжении веков происходит из познания «дао», считалось только созерцание «дао» может привести к подлинной живописи, а живопись в свою очередь становится материальным выражением «дао». Эта традиция китайского символизма была чужда европейскому пониманию творчества и красоты. Пейзажная живопись не соответствовала античной

⁴² Лао-цзы. Дао-Дэ-цзин, Гуань-цзы: Даосские каноны / новый перевод В. В. Малявина. – Москва: Астрель, АСТ, 2002. – С. 60.

⁴³ Заводская Е. В. Беседы о живописи Ши-Тао/ М.: Наука, 1978. С. 60.

традиции мимесиса,⁴⁴ например, горы на европейский взгляд не похожи на существующих в реальности, черты и линии на картинах схожи с карикатурным выражением, использовались техники схематичных очертаний форм, где для китайского живописца они несут в себе символические смыслы, прежде всего связанные с мироощущением и постижением «дао» самим художником.

Исходя из мышления «дао», живопись гохуа в основном монохромна, а черный цвет туши наполнен символическим значением. Так в эпоху Тан (618—907 гг.) теоретик живописи Чжан Яньюань в трактате «Записи о знаменитых художниках всех эпох» писал: «чтобы правдоподобно показать траву и дерево не обязательно полагаться на красный и зеленый цвет; чтобы передать движение облака и снег не обязательно использовать белую краску; чтобы изобразить гору не обязательно полагаться на зелёный цвет; чтобы нарисовать павлина не обязательно использовать много цветов»⁴⁵. Отсутствие разноцветия в живописи обусловлено не столь характером туши или техническим отсутствием красок, а в силу придерживаемых традиций художественного сознания. Градация туши от светлого до темного передает пять цветов: синий (голубой/зеленый), желтый, красный, белый и черный - многоцветие, есть квинтэссенция всего сущего и с их помощью можно изобразить любой предмет. Считалось, что множество цветов в палитре могут привести к конфликту и разногласию, а также стать помехой к постижению гармонии. Гармония понятие фундаментальное человеческое бытие и творчество, «это универсальный принцип существования китайской цивилизации и, разумеется, ее неотъемлемой части — национальной культуры. О чем бы ни шла речь — о чистом или грязном, о малом или большом, коротком или длинном, печальном или радостном, твердом или мягком, медленном или

⁴⁴ См.: Grigorieva E. Lotman's Concept of Sign, Narrative and Mimesis. (англ.). [Электронный ресурс]//Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology, Vol. 2 (Autumn 2005) URL:https://cf.hum.uva.nl/narratology/a05_grigorieva.html (дата обращения: 30.04.2021).

⁴⁵ Чжан Яньюань. Записи о знаменитых художниках всех эпох. Издательство Культурная реликвия, 2008, С. 67.

быстром, о том, что вверху или внизу, снаружи или внутри — все это многообразие существует в согласии. Уже с древности в народном сознании укрепилось представление о том, что «гармония — это [самое] драгоценное», «гармония — это прекрасно».⁴⁶ Очерчивая историко-мировоззренческий фон творения живописи в Китае позволяет увидеть последующие изменения символического пласта в сознаниях художников.

⁴⁶ Серова С. А. О звуке, музыке, гармонии — феноменах культурного кода Китая// Вестник Института востоковедения РАН. 2020. № 1. С. 162.

§ 2 Интеграция европейских и китайских символов в живописи Джузеппе Кастильоне, Сюй Бэйхун и Ци Байши

Художественная традиция китайских живописцев веками не претерпевала глобальных изменений ни по форме, ни по концепту выражения. В связи с этим, жизнь и творчество Джузеппе Кастильоне (Лань Шинин) в Китае в эпоху Цинь, придало новый драйв в творческом выражении традиционной живописи, но также и встретило непонимание. Как отмечал К. Гирц, что символы, посредством которых передается сообщение, избираются отправителем исходя из того, что он и получатель этого сообщения разделяют приблизительно одно и то же понимание значений этих символов. Коммуникация обречена на провал, если это предположение окажется неверным.⁴⁷ Лан Шинин, а затем Сюй Бэйхун и Ци Байши оперировали устоявшим символическим языком собственной культурной традиции адаптируя под жизненные, социокультурные изменения неосознанно синтезировали европейское и китайское художественное произведение. Эти синтезаций в виде интеграций культурных кодов оставили яркий отпечаток в живописной истории Китая.

Лан Шинин оставил после себя множество работ разных тематик, от пейзажей, портретов до «натюрмортов», а картина «Сто лошадей» (См. приложение илл. №1) даёт представление о степени его увлеченности делом и считается одним из самых ярких следов проявления синтеза техник рисования. Данную картину он начал писать по «заказу» императора в 1723 году в течении пяти лет, используя темперу для росписи по шёлку. Потрясает сложность и тонкость исполнения произведения, так как выполнена на очень чувствительном материале – шелке в размере до 8 м. в длину и почти 1 метра в высоту. Изображённые на полотне лошади играют, резвятся и отдыхают на лоне природы. Свобода европейской техники в выборе поз животных и

⁴⁷ Гирц К. Интерпретация культур / Пер. с англ. - М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – С 418.

необычный свет усиливают выразительность картины. Детали прорисованы в объёме, контуры выражены четко, а природа изображена живо. На картине европейская реалистическая живописная традиция встречается со схематичным описанием гор, присущей китайской традиции.

Описывая картину «Сто лошадей», исследователь Д. В. Дубровская поясняет европейскую прямую перспективу вкупе с китайской традицией рисования на длинных горизонтальных свитках для созерцания и возможности перемещения взора по картине: «пейзаж выполнен с соблюдением прямой перспективы с тремя точками схода, объёмно изображённые фигуры зачастую поданы с драматическими перспективными сокращениями, а деревья, кустарник и другая растительность прописаны изощрёнными спонтанными мазками с использованием свободной штриховки. Техника исполнения свитка отличается от традиционной китайской, потому что художник использует здесь эффекты светотени, светлые и темные тона – для создания объёмности изображаемого и передачи ровного солнечного света и деликатных теней деревьев, и животных. Сами фигуры лошадей, хотя и очерчены линейно, все-таки по большей части моделированы цветовыми пятнами. Тем не менее, Кастильоне сознательно приглушает тени, чтобы формы, сохраняя наполненность и телесность, не создавали слишком драматического эффекта между светом и тенью».⁴⁸

Размышляя о техниках перспектив, которые уже были известны в Китае с VI в. (прямая, обратная, и параллельная) исследователи задаются вопросом почему же эти перспективы не использовались в живописи и были «вновь открыты» с приездами миссионеров, на это искусствовед Д. В. Дубровская поясняет: «Когда речь шла о перспективе в ландшафте и, в особенности, о горизонтальных свитках, то, в отличие от западной традиции, уделявшей

⁴⁸ Дубровская Д.В. Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин; 1688-1766) в русле китайской живописной традиции: европейский подход к вопросам перспективы//Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2019. № 9. С. 762

особое внимание пропорции, перспективности и реалистичности, китайские художники никогда не ограничивали себя точкой зрения одного человека – их подход был и умозрительнее, и абстрактнее, и свободнее»⁴⁹. Таким образом для пейзажной живописи свойственно показывать панораму далей, одновременно с нескольких точек зрения, а данная оптика играет не только важную композиционную роль, но и смысловую, образующиеся пустоты и композиционные решения служат своего рода «лабиринтом» для зрителя, которая исходит к созерцательной функции картин. Также исследователь, отмечает, что «Высшей целью китайского искусства всегда была трансформация чувства и настроения, отражения движения космической энергии *ци* в визуальной форме, а не слепая имитация видимого мира. Однако ко времени прибытия в Китай первых европейских художников задачи по передаче художественными средствами столь высоких понятий слегка отошли на задний план. Маньчжурским императорам конца XVII–XVIII вв., при всей образованности Канси, Юнчжэна и Цяньлуна, инициировавшим практически симметрично западной шинуазри маньчжурский «оксидентализм» – интерес к европейской культуре, были во многом интересны именно натуроподобные «трюки», которыми могла похвастаться западная живопись, причем, не сами по себе, а как инструмент для соотнесения себя и своего придворного искусства с европейскими коллегами-монархами»⁵⁰. Так как картина являлась «заказом» императора, и скорее всего зная про любовь к лошадям маньчжур – «народа, выросшего на лошадях», а также издревле почитаемую интеллектуалами Китая «созерцательную функцию» пейзажа, Дж. Кастильоне тщательно прорисовывает динамику вида обитания лошадей. В контрасте с европейской традицией художник сознательно учитывал предпочтения императора, использует в творчестве приглушенные тона с традиционным фоном гор и ландшафта Китая. Также были учтены особенности «лю-бай» (с

⁴⁹ Дубровская Д.В. Восприятие европейской линейной перспективы в Китае на примере живописи Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина; 1688-1766 гг.)//Вестник Института востоковедения РАН. 2018. № 1. С. 94.

⁵⁰ Там же. С. 96.

кит. яз. «оставление белого, пустого места»), как пишет искусствовед Сураева Н.Г.: «нужно отметить изображение реки, которая на среднем и дальнем плане передается как пустое пространство. Белые пятна, не заполненные рисунком части свитка, являются одной из особенностей китайской живописи. По-китайски они звучат как «тянь-ди» (Небо — Земля) или «кунбай» (пустотно-белое). Эти пятна имеют свое философское значение в традиционном изобразительном искусстве Китая». ⁵¹ Пейзажно-ландшафтная композиция описана с соблюдением плановой пропорции деревьев и гор китайской художественной традиции: «Группа деревьев написана согласно китайским канонам живописи, о чем свидетельствуют обнаженные корни деревьев и витиеватость стволов. Даже если смотреть на пропорции близко- и дальне-расположенных деревьев, то и здесь соблюдаются законы китайской живописи. Деревья на ближнем плане не высоки. «Деревья есть на горах, есть и у вод. Те, что на горах, вместе с толстым слоем земли, — это сосны, высотой во много сажений; те, что у вод, где тонкий слой земли, — это малые деревья в несколько сажений». ⁵² Поэтому видится некоторая «искусственность» прорисовок в стиле реализма вкупе с традиционной формой китайской живописи для привычного художественного мышления. На уровне символических значений «созерцательность» традиционной живописи Китая на этом полотне встретила с реалистической констатацией «факта» коллекционирования лошадей.

Стоит отметить, что в китайской традиции лошадь символизирует «небо (в значении высших сил, одухотворенность), свободу, цзюнь-цзи (благородный муж в конфуцианстве), грозность, величие и т.д. – во вторичной расшифровке этих символов уже прочитывается «неуклонное стремление вперед, постоянное самосовершенствование», что соответствовало мировосприятию окружающей реальности, в которой «природа соединяла

⁵¹ Сураева Н.Г. Джузеппе Кастильоне и его картина «Сто лошадей»// Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2010. № 126. С. 272.

⁵² Там же. С. 273.

человека с Небом, открывала ему путь к постижению высших смыслов бытия, устремляя его сердце/разум за пределы видимого мира, чтобы открыть для себя источник наблюдаемой гармонии, прикоснуться к тайнам сакральных сфер. Космическая бездна и природный космос —колыбель и духовная опора китаец, его культуры»⁵³. Император есть «сын неба», должен совершать благородные поступки, следовать моральным традициям, постоянно совершенствоваться, быть здоровым телесно и духовно. Здесь прочитывается китайская философская мысль пожелания власти императора достичь идеалы в стремлениях. Символ «сто» обозначает целостность, благополучие, совершенство, завершенность, а также «сто» в китайской культуре может интерпретироваться в качестве желания долголетия – символ заслуженности человека, его вклада в общину, мудрости, жизненных сил и старания на благо обществу. Самоотрешенность на благо обществу вкупе с самосовершенствованием и внутренней свободой представляют собой моральную ценность, идущую из души, высвечивающая жизненный путь человека. Поэтому эти символы на картине имеют свойство быть созерцательными в китайской живописи.

Кастильоне еще живя в Европе занимался росписями монастырей, которые были трудоемки и монументальны, а картина «Сто лошадей», размер которой составляет 94.5 см. в высоту и 776.2 см. в ширину в виде разворачивающегося шелкового свитка, была его первой адаптированной монументальной работой после приезда в Китай. Привычная христианская религиозная тематика уступила скрытому желанию императора «править долговечно в мире и здравии», здесь прослеживается перенос техники творения в европейской христианской традиции настенных росписей в пласт китайской свитково-созерцательной живописи. Роспись монастыря является актом почитания Бога, божественность сюжетов со Средневековья передается

⁵³ Серова С. А. О звуке, музыке, гармонии — феноменах культурного кода Китая// Вестник Института востоковедения РАН. 2020. № 1. С. 160–169. (161) DOI: 10.31696/2618-7302-2020-1-160-169

с помощью цветоцветового акцентирования, что не привычно для китайской оптики. Символ «благородства», который в суньской художественной традиции выражается приглушенностью, некоторой «болезненностью» в работе Лан Шинина прорисовывается ярко в «маскулинной» манере. Таким образом реалистическая манера художественного выражения была погружена в созерцательную традицию гохуа. Прослеживается отсутствие органической преемственности изначальных замыслов, в следствии чего разворачивается некое искусственное замещение формы, которое визуально непривычно в трактовке китайского художественного мышления.

На тематику лошадей также были посвящены многие труды Сюй Бэйхуна, его образы галопирующей, стоящей, резвящей, летящей лошади пользовались любовью и популярностью. Большинство картин были выполнены монохромной тушью в жанре гохуа, без пейзажных сопровождений. Одной из них, картина «Превосходный скакун» 1938 г. (См. приложение Илл. №2) в характерной стилистике больших штрихов тушью черного цвета была подарком для Ци Байши в честь пополнения семьи младшим сыном. Скачущая лошадь на картине изображена в профиль на белом фоне, мчащаяся вперед. Образ прорисован анатомически четко, пропорции соблюдены в реалистической манере, что больше склоняется к европейской оптике. Живопись выполнена на белом фоне, на символическом уровне отсылающая к традиции пустоты – «лю-бай», которое не свойственно европейской живописи. Идея «лю-бай» есть даосское отражение действительности, через взаимное порождение пустого и полного, которым возможно «обогащением» сюжета. «Полные» — это зримые объекты, все, что изображено тушью, «пустое», это те части полотна, где-либо нет туши, либо тушь бледна. «На китайских картинах присутствуют пустая и заполненная части, существование которых взаимно обусловлено и контрастировано друг другу. Заполненная часть — это основа и необходимая часть для пустой, пустая часть — продолжение и рассеивание изображенных объектов. Пустое

может получить развитие при помощи ослабления и размывания туши, ясных и простых штрихов, более того, максимальное воплощение пустое получает в «полностью пустых частях», на которых нет и следа туши».⁵⁴ Лошадь Сюй Бэйхуна нарисована реалистично и экспрессивно, накладываются европейские правила светотени, пропорции и анатомии, при этом белый фон намекает на неограниченную возможность действительности в «движении» вперед. В отличие от значений образов лошадей у Дж. Кастильоне, символов «благородства, привилегированности царской крови» у Сюй Бэйхун лошадь не символизирует статусность или обилие, а искания и достижения самого человека в его бытии. Образ лошади создает метафору «благородства духа, душевной силы, самосовершенствования», а перекодировка визуального знака в европейской технике способствовало лучшему считыванию динамики и жизненной силы. При этом созерцательная традиция картины не утрачивается в контексте гохуа.

Стоит отметить, что, находясь в 20 годы в Париже, Сюй Бэйхун особо интересовался европейским реализмом, много увлекался античной культурой,⁵⁵ а господствующие в это время импрессионизм, постимпрессионизм и фовизм, работы представителей парижской школы, не особо привлекали его. Возможно, Сюй Бэйхун сознательно не выбирал язык импрессии, именно в силу уже существовавших художественных устоев унаследованных от чань-буддизма в Китае, а эстетическое выражение европейских импрессионистов и постимпрессионистов того времени, опирались на идеи спонтанности, эмоциональной экспрессивности, индивидуального «почерка» творца, в которых исследователи отмечают «генетическую» обусловленность от идей чань-буддизма, например, в работах

⁵⁴ Дзя, С. Эстетическая ценность искусства "Лю-бай" в китайской живописи / С. Дзя, Ф. Ли // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия: сборник научных трудов, Санкт-Петербург, 20 декабря 2018 года. – Санкт-Петербург: Общество с ограниченной ответственностью «Книжный дом», 2018. – С. 34-38. – DOI 10.25807/PВH.978-5-94777-431-3.34.38. С. 36.

⁵⁵ См.: Ян Сяньжан. Сюй Бэйхун. Гуйлинь: Изд-во Педагогического университета Гуанси, 2018. –С.36.

Ван Гога и Матисса, увлекавшиеся в свое время искусством Китая и Японии⁵⁶. Происходит рецепция восточных идей на европейскую художественную традицию, идея импрессионизма и следование «зова собственного сердца», «естественная» индивидуализация манер художника отразились на картинах техники маслом. Затем в китайской художественной культуре XX и XXI вв. механизм абсорбции западных заимствований, а также стремительное распространение западной живописи, было обусловлено не только процессами глобализации, но и тем, что в национальном художественном творчестве имелась соответствующая живописно-идейная традиция.

Идея чань-буддизма о бытийности сознания, «быть самим собой» постигать экзистенцию для китайского художника была менее «эпатажной» и вольной, хоть и экспрессивной (возможно также влияние идеалов конфуцианства – в стремлении к возвышенной морали и духовности через правила, ритуалы и ограничения), была созерцательной, а в европейской импрессионистской выражении идей чань-буддизма больше соприкасается с «психоаналитической» традицией раскрытия бессознательного.

Взаимообусловленности имеют древний исток закрепившихся архетипических, мифологических символов со своим означаемым и от коррелирующих причин сознание – словно призма преломляет символы и встает на путь рекуррентности отсылок. В культурных феноменах это проявляется в виде «повторов заимствований», как отмечал К. Рикер: «Культура - это носитель смыслов, посредством которых люди интерпретируют свой жизненный опыт и направляют свои действия, социальная структура — форма, которую принимают эти действия, реально существующая сеть социальных отношений. Культура и социальная структура, следовательно, - не что иное, как различные абстрактные выражения одних и тех же явлений. Одна абстракция рассматривает социальное действие с точки

⁵⁶ Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М., 1993. С 122-126.

зрения его смысла для тех, кто его осуществляет, другая — с точки зрения его вклада в функционирование определенной социальной системы».⁵⁷

На тематику лошадей у Ци Байши трудов немного, сейчас наиболее известная из них под названием «Таким образом, на тысячи ли» 1940 г. («ли» это единица измерения длины, составляющая примерно 500 метров, тысяча «ли» символически значит дальний путь) (См. приложение Илл. №3), входящая в собрание «Двенадцати животных китайского гороскопа». В повседневности, символическое значение животных исходит из народных обычаев и фольклоров, ассоциируются с главенствующими покровителями природных изменений. Так, наступление определённого года или времени суток означает смену главенствующего элемента «усин». В натурфилософии лошадь является седьмым («У») животным возглавляющий примерно май месяц китайского лунного календаря, от одиннадцати до тринадцати часов дня⁵⁸, из пяти элементов «усин» относится к огню и соответственно «ян» - мужскому началу. Исследуемая картина «Таким образом, на тысячи ли» в истории и в искусствоведении запечатлена в качестве лошади-символа народного гороскопа, однако сам художник изначально отказывался работать в этом направлении, так как не считал возможным нарисовать Дракона, потому, что это животное не существует в повседневности, однако это не остановило покровителя, а затем ставшим другом Гуань Вэйшань, который в течении четырех лет коллекционировал работы и составил коллекцию с символами животных народного гороскопа⁵⁹. Первая картина из альбома «Таким образом, на тысячи ли» в контексте творчества старца в возрасте 76 лет означает «невзначай пройденный длинный жизненный путь». Произведение сделано в традиции гошуа, на белом фоне «лю-бай», рисунком

⁵⁷ Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике/ Пер. с фр. вступ. ст. и коммент. И.С. Вдовиной. — М.: Академический Проект, 2008. — С.171.

⁵⁸ Цзя, Х. Основные доминанты традиционной культуры в современном Китае// Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7. – № 1А. – С. 130-144.

⁵⁹ См.: Люй Сяо. Пожертвования, которые не следует забывать - Гуань Вэйшань и 73 подаренные им произведения Ци Байши// Исследования Ци Байши. 2013. №1. – С. 58-70.

кистью и туши с подписями и печатью художника. Тематика лошади на картине нарисована в технике «примитивизма» - фигура лошади схематична, почти доведена до знака, однако переданы ощущения динамики, а линейное изображение сочетается со значением иконического знака лошади в простонародном значении: упорство, трудолюбие, выносливость и внутренняя сила. Приверженность «стилю примитивизма» у Ци Байши восходит к жизненным событиям, в детстве у него проявилась любовь к лубочным картинам, первые шаги в творчестве были сделаны во время срисовывания животных с народных вывесок⁶⁰, затем «уже в юности он был признанным мастером народного искусства, и лишь впоследствии обратился к изучению техники традиционного рисунка тушью. Но то, что он попытался сделать, осуществив синтез элитарного и народного искусства, первоначально не очень приветствовалось китайскими знатоками искусства, оценивавшими его живопись как грубую и недостойную»⁶¹.

Примечательно также активное обращение к примитивизму в начале XX в. в европейской художественной традиции, отделяя примитив от примитивизма можно исследователи полагают, что «художественные решения в примитиве лежат за рамками рефлексии...человек, ещё только делающий первые шаги по выделению из природного континуума, почти всё время находится в состоянии спонтанного трансцендирования, не отделяясь от всеобщего потока существования, художник-примитив также находится во власти спонтанного трансцендирования, благодаря чему и создаёт органичную, гибкую ритмику. В свою очередь, культура, развиваясь, неизбежно усиливает противоречие между неостановимостью смыслообразования и стремлением преодолеть субъектно-объектную отчужденность. По достижении критической точки наступает «сброс»

⁶⁰ Чжан Цыси. Воспоминания Ци Байши – Пекин: Жизнь, Чтения, Книгоиздательство Синьчжи Саньян, 2010. –С. 37.

⁶¹ Колосков А.Н., Соколов Б.Г., Чуан Д. Транспарентность в структуре художественного сознания: феномен современного китайского рисунка тушью// Культура и искусство. 2019. № 1. С.19.

посредствующих смысловых блоков. На рубеже XIX-XX вв. произошёл не просто очередной, а радикальный «сброс», выразившийся в том числе и в упрощении смысловой постройки, в «обострённой чувствительности к тем самым инстинктуальным ритмам, которые пронизывают примитив». ⁶² Эстетическое решение произведений посредством примитивизма есть сознательное решение художника в силу неспособности традиционного художественного образа рисунка тушью перед культурно-общественными преобразованиями эпохи, из воспоминаний в мемуарах Ци Байши мы узнаем о некой «отчуждаемости, безжизненности» знаков и привычных сюжетных образов в народном мастерстве. Так ещё будучи мастером резьбы по дереву Ци Байши говорил о том, что изображения на изделиях были однотипными, сюжет давно не обновлялся, мастер старался изменить форму и средства их выразительности. ⁶³ При этом, на фоне общественных реформаций в социуме также приветствовались обучение зарубежным практикам, отход от «имперских-патриархальных» устоев привело к сближениям «высокого, элитарного» искусства и народного, архаического, своего рода идеей аналитической психологией К. Юнга, где архетипические образы и символы хранятся в бессознательном и «рано или поздно все равно будет интегрированы в сферу сознания, поэтому важно реализовать в нем его положительную, ценную, жизненную сторону» ⁶⁴. Ци Байши будучи представителем бедного слоя населения глубоко чувствуя неспособность существующих повседневных установок, стремился осуществить прорыв выражения художественных образов. Изменение оптики и предпочтение «контурным» линиям в произведении Ци Байши обусловлено сюжетом, следуя каллиграфическим традициям, по картине мы узнаем о сетовании старца на бытие человека,

⁶² Федотова Н.Ф. Примитивизм: к вопросу о понятии// Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. № 12: в 3-х ч.1. – С. 210.

⁶³ Чжан Цыси. Воспоминания Ци Байши – Пекин: Жизнь, Чтения, Книгоиздательство Синьчжи Саньян, 2010. – С. 54.

⁶⁴ Юнг К. Г. Эпилог// К. Г. Юнг о современных мифах: сб. тр.: пер. с нем. М., 1994. С.244

лаконичность образа лошади с уздой же предстает в даосской рефлексивной традиции, при этом лошадь не лишена динамики и жизненных прорывов философии Чжуан-цзы: «Однажды получив свое тело, мы до самой смерти галопом мчимся куда-то, терпя и страдая от мира, и не в силах остановиться — это ли не горько? всю жизнь мы трудимся и трудимся, не видя плодов своего труда, выбиваемся из сил и не знаем, ради чего, — это ли не прискорбно? Люди говорят о бессмертии, а что от него проку? Тело разлагается, а с ним уходит и сознание — разве нельзя назвать это великим несчастьем?»⁶⁵ Однако этот пессимистический дух не выражает смертность человеческого бытия как что-либо огорчающее или отчаянное, а наоборот, словно в образе лошади Ци Байши, есть радостное, ироничное и отрешенное, как отмечал В.В. Малявин: «Граничность человека, служащая для субъективистского сознания источником отчаяния, становится для даосского философа источником радости. И открывается эта радость в практике «самозабвения» как постоянного перерастания сознанием самого себя и постоянного самовосполнения Духа».⁶⁶ Человеческое сознание перерастает себя, выходит за рамки привычного, обыденного, за рамки формы и концептов, обыденное и примитивное утрачивает значение «низменного», а приобретает значение бытийствующего. Бытие не может иметь значения «добра и зла, красоты и уродства» преодолевая дихотомию в единстве: «На Пути, т. е. в сакральном пространстве, не действуют законы земного бытия, полнота Всеединства, подобно сакральной Тайне, не поддается словесному оформлению, а человек, проникающий в Дао, вступает на путь молчания пустоты».⁶⁷ Таким образом знак лошади у Ци Байши упрощенный до примитивного образа наполнен символизмом даосской созерцательной традиции выполненный в технике гошуа, тушью в монохромном цвете, подписанным каллиграфией синшу.

⁶⁵ Малявин В. В. Чжуан-цзы — М.: Наука, 1985. — С 232.

⁶⁶ Там же. С. 232-233

⁶⁷ Серова С. А. О звуке, музыке, гармонии — феноменах культурного кода Китая// Вестник Института востоковедения РАН. 2020. № 1. С.163

Рассматривая образ лошади в иконических знаках произведения Дж. Кастильоне, Ци Байши и Сюй Бэйхун прослеживается различие коннотативного ряда значений одного и того же предмета. Интерпретация означающего трансформируется под историко-культурным контекстом процесса творчества, с означаемого первого уровня (животное лошадь) до метафорического второго уровня. В случае с образом лошадей, нарисованными Ци Байши и Сюй Бэйхун единой формой выражения является созерцательная традиция гохуа, при котором лошадь на метафорическом уровне символизирует «самосознание» и стремление бытийствующего человека, конвенциональный архетипический символ исходящий из идей чань-буддизма или даоссизма. Образ лошади в картине Дж. Кастильоне «Сто лошадей» также осложнен коннотативно, от идеи «животного лошадь» к скакуну-инструменту передвижения в пространстве, накопительство и обилие которых в культурной интерпретации переходит к метафоре богатства и обилия императорской власти. При этом, во взаимодействии китайского и европейской оптики и средств художественного выражения происходит замещение форм, в которых прочитываются «культурные коды» претерпевающие трансформации в виде сближения или расположения в один ряд явлений, которые до этого момента «не встречались» в одной плоскости. Считывание визуальных знаков и символов есть сопоставление уже существующих кодов в сознании интерпретатора, а трансформации в сфере творчества представляет собой феномен «перекодирования» художественного языка.

§ 3 Преемственность и эстетическое значение европейских и китайских культурных кодов

Переосмысляя тенденции трансформации искусства, нам раскрываются несовпадающие друг с другом комплексы кодов и символическое пласты по отношению с другими семиотическими системами. Семиозис художественных произведений становится плавно меняющейся структурой вместе с изменениями условностей смысловыражения. Процессы, направленные на извлечение из семиосферы значений произведения в виде восприятия и интерпретаций, создают новые коды для языка искусства. «История осмысления художественных произведений в разные исторические периоды может быть понята как история совпадений и несовпадений пространственных кодов, используемых художниками, с одной стороны, и зрителями — с другой. Подобно тому, как изменчивы формы видения и визуального мышления у художников, подвержены историческим переменам и способы осмысления созданных ими произведений на другом полюсе художественной культуры — в сознании зрителей. Поэтому параллельно с историей художественного творчества развивается история восприятия и осмысления его произведений, их понимания и непонимания публикой».⁶⁸

В настоящее время национальная живопись гохуа вышла из узких рамок традиционных средств выражений, последовав за временем «глобальных изменений» сближаясь с современным искусством. Живопись становится более разнообразной по сюжетам, в ней появляются лирические и жанровые композиции на темы сегодняшнего дня. Однако, этим массовым трансформациям предшествовали точечные, локальные сценарии сближения

⁶⁸ Чертов Л.Ф. Как возможна семиотика искусства? (о перспективах союза эстетики и семиотики) [Электронный ресурс]//Серия “Symposium”, Эстетика сегодня: состояние, перспективы, Выпуск 1 / Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С.91-95. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/chertov-lf/kak-vozmozhna-semiotika-iskusstva-o-perspektivah-soyuza-estetiki-i-semiotiki> (дата обращения: 29.04.2021 г.)

европейских и китайских средств выражения. В творчествах мы замечаем преемственность способа выражения кодов, например, живя в Китае более полувека, Дж. Кастильоне преподавал линейную перспективу и технику рисования масляными красками ученикам. Затем в китайской живописи образовалось направление «сяньхуафа», объединившие традиционные символические тематики с европейской линейной техникой выделения изображения.⁶⁹ Этот прием используется Лан Шинином в портрете «Император Цяньлун в парадной одежде» (См. приложение Илл.№7.), как пишет китайский исследователь Цзунгуан: «зритель видит четкую прорисовку каждой черточки, каждой детали. Эта картина-портрет по форме своего исполнения отлична от тех, что создавались ранее. Здесь нет охры и кармина, обычно используемых для выделения цвета кожи. Для отображения того, как падает свет на лицо, не применяются приемы проекции и бликов, при том что в изображении лица просматривается очень сильное и корректное «чувство объема». Заметно, что художник уделил больше внимания написанию собственно тела персонажа и меньше – внутреннему состоянию человека, его характеру. В то же время мастер учел каноны китайской школы в плане эстетической оценки явлений, в связи с чем портрет получился четким и в то же время мягким».⁷⁰ Из-за изменений оптики восприятия сформировался некий «эффект приучения» - моделирования к иным вкусовым традициям, как было отмечено Д.В. Дубровской, искусно выполненный симбиоз вышел из рамок живописи: «из-под китайской кисти-маоби Лан Шинина выходили не нелепые гибриды, а тонко смоделированные произведения – вполне традиционные по духу, разве что с несколько большей объемностью. Благодаря этой тонкости и в то же время большей реалистичности, востребованной венценосными заказчиками, работы Лан Шинина – как самостоятельные, так и выполненные совместно с другими живописцами-

⁶⁹См.: Лу Сяохун. Придворцовые картины Лан Шинина// Культура Юга-востока. 2002. №12. – С. 73

⁷⁰ Цзунгуан Чж. Придворная реалистическая живопись эпохи Цин: портрет//Грамота. 2016. № 7(69). С. 208.

иезуитами и китайскими придворными художниками, – настолько пришли ко двору императора, а результаты прививки китаизированного европейского вкуса оказались столь стойкими, что некоторое западное влияние демонстрирует уже не только дальнейшая придворная живопись эпохи Цин сино-европейского стиля, но и другие виды искусства». ⁷¹ Мы видим исторический ход принятия и развития художественного феномена, однако трансформация кодов может идти «неравномерными» способами захвата плоскости восприятия и мышления, например, если вспомнить критику произведений Джузеппе Кастильоне придворными художниками Китая в эпоху Цинь, то работы итальянского художника представлялись для китайских зрителей «имеющими форму, но не имеющими содержания». Это проявление восприятия живописи «восточным сознанием», акцентирующим внимание не к роли техники светотени или реалистичности, исток которого восходит к аристотелевскому мимесису «подражанию и узнаванию»⁷², а к категории ощущения, чувствования, которое художник хочет передать в произведении, при этом даже если произведение само по себе монохромное или имеет всего лишь несколько штрихов. Чувственное не всегда поддается описанию вербальным языком, язык придает форму – ограниченность, искажение, слишком скупа для передачи чувственного. В этом случае произведения искусства имеют более богатую смысловую и символическую нагрузку. В свою очередь произведение искусства не обязательно должно иметь отношение к понятию красоты. Ведь еще Кант в «Критике способности суждения» писал: «Если ощущение в качестве реального в восприятии соотносится с познанием, оно называется чувственным ощущением, и специфическое в его качестве может быть представлено как сообщаемое всем одинаковым образом, если допустить, что каждый обладает таким же

⁷¹ Дубровская Д.В. К вопросу о месте портретной живописи Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина) в создании синоевропейского направления в китайском искусстве//Вестник Института востоковедения РАН. 2018. № 2. С. 81.

⁷² Аристотель. Об искусстве поэзии / Пер. В. Г. Аппельрота и комм. Ф. А. Петровского — М.: Гослитиздат, 1957. — 183 с. С. 143.

чувством, как мы; но предположить это о чувственном ощущении безоговорочно нельзя». ⁷³ Чувственное ощущение и восприятие действует в свою очередь в виде кода познания языка жизненного мира и произведений искусства в частности. Культурная традиция человека есть метаязык, а интерпретация красоты и искусства того или иного географического пространства или исторической эпохи, есть толкование искусства самим языком. Мы наблюдаем за трансформацией кодов восприятия и изменения языковой парадигмы в эпоху глобализации, когда понимание «красоты» приближается и поглощается разной оптикой, происходит «воспитательный процесс» согласования «по красоте или эстетическому способности суждения человека». Важность положений Канта по отношению к эстетическим суждениям заключается в понятии познания и чувственных ощущений, которые могут проинтерпретированы различно. По нему, познавательные способности индивида основываются на здравом рассудке, и субъективная целесообразность, т.е. благорасположение к объекту разделяется каждым, а чувство всеобще сообщаемо без опосредования через понятия, отсюда результат способности суждения есть чувство, которое можно предположить всеобщим. Тогда искусство, даже если она не прекрасна, но имеет свою целесообразность можно считать искусством вообще. Это в ситуации видения и понимания искусства в китайской традиции, то непринятие в эпохе Цин произведений европейской традиции и есть результат воспитания в видении целесообразности объекта, о чем можно и говорить о нынешней ситуации в непонимании современного искусства или искусства других культурных традиций. На примере восприятия красоты, не предполагается вопрос о том, каким должен быть предмет, пребывающая для самой себя красота вещи, и не имеет какой-либо цели, есть чистое суждение по Канту, напоминает собой «дзен» или «дао», постижение которых предполагает свободу от цели. По Канту, данную свободу можно наблюдать у полевого цветка. Созерцание

⁷³ Кант И. Критика способности суждения / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1994. – С.164.

должно происходить в полной свободе воображения, это представление объекта соотносены только с субъектом, с его чувством. Чувственное восприятие художественного произведения связано с целью вещи – цель, по Канту, это предмет понятия, рассматривается как его причина (реальное основание его возможности), тогда пример прекрасного искусства похожего на природу, что более близко для понимания в древнекитайской традиции к искусству и живописи, на которые имели влияние даосизм и буддизм, особенно в почитании естественности и природности. Также в понимании прекрасного искусства, и остановиться на способности суждения человека как такового и его отношениях с объектами, то при изменении оптики при восприятии кодов, всего лишь трансформировалась целесообразность, тогда и не будет понимания «прекрасного» искусства как объекта. Рецептивные способности выступают посредником «сообщаемости» тех или иных кодов, коды визуальные познаются и согласуются с символическим обозначаемым и обозначающим. Ощущать объект материального мира, хоть с и оговорками могут все, однако результат такого ощущения находится под влиянием совокупности всех предыдущих опытов человека, в том числе и влияния языка познания, культурных кодов и символов. Познание человека на пути становления его сознания, есть результат видения многих объектов внешнего мира, таким образом ощущения есть некая реакция на раздражения – рецептивное восприятие, в этом случае можно сказать, о том, что, способность всеобщая, а результат у каждого индивидуален, в зависимости от опыта взаимодействия с материальным миром. Таким образом, можно отметить, что, рассуждая о китайской традиционной живописи и ее трансформации во взаимодействии с европейской художественной традиции, для ее понимания зависит от позиции самого культурного кода, сложившихся на протяжении веков. В этой связи, интересным напоминание понимания «распада ауры» в эстетической теории В. Бенямина, который ощущал пропасть между классическим искусством и наращиваемым современным духом: «если изменения в способах восприятия, свидетелями которых мы являемся, могут

быть поняты как распад ауры, то существует возможность выявления общественных условий этого процесса».⁷⁴ Художественное произведение есть сложный «мир иной реальности» со своими правилами организации, индивидуальными кодами, а «аура» может соответствовать условностям действительного существования, наличного бытия, также может «оторваться» от действительности и жить своей жизнью. Общественно-культурная установка и мышление художника находятся в коррелирующихся отношениях, что отражается в искусстве. В этом и сложность интерпретации, как подмечал Успенский Б. А.: «в художественном произведении – будь то произведение литературы, живописи и т. п. – перед нами предстает некий особый мир – со своим пространством и временем, со своей системой ценностей, со своими нормами поведения, – мир, по отношению к которому мы занимаем (во всяком случае, в начале восприятия) позицию по необходимости внешнюю, то есть позицию постороннего наблюдателя. Постепенно мы входим в этот мир, т.е. осваиваемся с его нормами вживаемся в него, получая возможность воспринимать его, так сказать «изнутри», а не «извне», иначе говоря читатель становится - в том или ином аспекте - на внутреннюю по отношению к данному произведению точку зрения. Зачем, однако, нам предстоит покинуть этот мир - вернуться к собственной точке зрения, от которой мы в большей степени абстрагировались в процессе восприятия художественного произведения».⁷⁵ Войдя в «мир художественного произведения» мы совершаем «экскурсию» к памяти культуры, к архетипическому пласту символов, искусство есть богатый язык выходящий за рамки вербального языка, представляет «иную реальность в объеме».

Постепенно отходя от канонов существовавшего художественного контекста, художники смогли стать «первооткрывателями» новых

⁷⁴ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе/ Под. ред. Ю.А. Здороваго — М.: Медиум, 1996. — С. 24

⁷⁵ Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С 174.

направлений, так Ци Байши и Сюй Бэйхун были представителями трансформированного «стиля» гохуа, в своих работах они стали активно использовать несвойственные прежде средства выражения, например, монохромная гохуа черной тушью рисуется в цвете и приближается к разноцветной акварели, пейзаж становится сюжетно-созерцательным, могут использоваться повседневные сюжеты (См. приложение илл. №4 Ци Байши «Персиковый источник», илл. №6. Сюй Бэйхун «Пастушок» и илл. №8. Сюй Бэйхун «Цися поздней осенью»). Таким образом, под культурно-историческими событиями XX в. в жизни китайского народа сформировались новые продолжительные искания. Как пишет исследователь П. А. Комаровская: «Талантливые художники стараются создать новое, подлинно народное искусство, соответствующее идеологии молодого государства, в то время как традиционные формы живописи объявляются устаревшими и отсталыми. Поощряется также самодеятельное творчество выходцев из простого народа, требующее особого педагогического подхода. Активные художественные поиски возобновляются в период реформ 1980-х гг., когда живопись гохуа вновь становится актуальной».⁷⁶ Этот подход продолжает развиваться в русле синтезирования с современным искусством, и всем с тем китайское художественное мышление в традиции гохуа приспосабливается к коду «концептуализации». А подход наложения визуальных кодов европейской пейзажной живописи (См. приложение илл. №5. Джузеппе Кастильоне «Горалы»), при котором линейная перспектива, правила светотени, графичность изображений накладываются на чувственно-созерцательные коды китайской живописи не получило распространение в современном искусстве, а скорее всего ушло в пространство стилизации. Богатство визуальных кодов в том, числе и проявляется в возможности различных схем трансформаций и заимствований, выходящие за пределы

⁷⁶ Комаровская П.А. К вопросу о новых явлениях в китайском художественном образовании в XX в// Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 17. Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. 2016. № 1. С. 121.

«текстуальности» искусства, как пишет Л. Ф. Чертов: «словесный текст становится художественным не потому, что его образуют какие-то особые знаки «языка литературы», но только благодаря искусному использованию знаков обычного, пусть и литературного, языка. Аналогичным образом и «язык живописи» есть не что иное, как искусно используемый комплекс визуально-пространственных кодов, употребляемых и за пределами искусства в самых разных областях культуры».⁷⁷

Предметный мир в своем многообразии воспринимается человеком в соответствии с определенной системой значений, и в этом нам помогают коды – «договоренность» между человеком и вещественным миром, этим путем мы «схватываем» окружающую действительность. Однако дробление на коды представляет интерпретацию понимания, когда вся совокупность действительности выходит и за пределы вербального описания. Художественное произведение может быть изучено разными подходами, в том числе как коммуникация культуры с индивидом, художника со зрителем, культуры с культурой, раскрывая этим многообразие граней искусства вновь и вновь. Как замечал М. Хайдеггер: «Камень наваливается всем своим весом, возвещая о своей тяжести. Но, лежа перед нами, он не дает нам внедриться в его тяжесть. Если мы попытаемся расколоть скалу, она в осколках своих не явит нам своего нутра, своей разверстое. Расколотый камень тотчас же вернется в громоздкость своего тяжелого возлежания и в прежнюю плотность отдельных своих кусков. А если мы попытаемся схватить и постигнуть его иным путем и, например, положим камень на весы, то этим мы только исчислим его вес. И такое, возможно, очень точное определение камня останется числом, тогда как тяжесть его возлежания уже ускользнула от нас. Краска вспыхивает и исчерпывается своим свечением. А если мы начнем рассудительно измерять ее и разложим на число колебаний, она уже исчезла

⁷⁷ Чертов Л. Ф. Знаковая призма. Статьи по общей и пространственной семиотике. — М.: Языки славянской культуры, 2014. — С 225.

для нас. Она является нам, лишь поскольку остается нерастворенной и неизъясненной». ⁷⁸ Художественное произведение меняя свой облик в сознании не исчерпывается манипуляциями человека. Интерпретируя, культурный человек вносит свой вклад пласт значений, при этом переживая и оживая художественный мир.

Прослеживая трансформации кодов художественного языка в произведениях живописи, мы видим процессы культурной перекодировки и межкультурной коммуникации в области искусства, в частности показаны синтетизация европейских и китайских изобразительных традиций с рецепцией символов в творчествах Дж. Кастильоне, Ци Байши и Сю Бэйхун. Изменения символического пласта в языке и в сознании художников сопровождаются и порождают изменения на восприятие, интерпретацию и приверженность форме и художественным приемам творения произведения живописи с последующими влияниями на культуру в целом. В культурных системах эти процессы перекодирования могут происходить в многообразии и полифонии, что представляет красоту и плюралистичность разнообразия культурных феноменов, а также вместе порождающих смыслов и взаимодействий. Важно само понимание этих культурных кодов, символов, их взаимовлияний, открывающих горизонт для «прочтения текста» особенного художественного языка.

⁷⁸ Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Академ. проект, 2008. С.149

Заключение

Художественные произведения отражают не только эмоционально-чувственные состояния художника, но и состояние окружающей действительности определенного культурно-исторического среза. Путем передачи этих информации в том числе и происходит коммуникация во вневременных рамках между художником и зрителем, памятью культуры и человеком. В этой работе мы пытались раскрыть и переосмыслить коммуникацию в культуре через трансформационные изменения в области живописи, а именно живописных традиций Европы и Китая на примерах работ Джузеппе Кастильоне (XVIII в), Сюй Бэйхун и Ци Байши (XX в.). Коммуникация культур происходила на фоне синтеза техник и приемов свойственной той или иной художественной традиции. Понимая произведение живописи как «текст» с семиотической системой организации, а именно иконического знака с наличием визуальных кодов, обусловленных социокультурными, историческими предпосылками, мы проследили изменение правил транслирования значений на уровне символической составляющей, так называемой «культурной перекодировки».

Культурная коммуникация, отраженная в произведениях живописи, выражается в трансформациях визуальных кодов, например, свойственной европейской живописной традиции приемов перспектив, пропорций, объема, светотени и т.д. использованные вкупе с китайским символическим выражением гохуа визуально изменяют образы, таким образом коды-принципы построения живописного рисунка на смысловом уровне меняют возможности интерпретаций. На уровне визуального наблюдения мы замечаем изменения в формах и средствах выражения, под воздействием которых перекодируется, трансформируется «стиль» живописных образов, а на уровне умозрительного замечается «столкновение» пласта значений символического составляющего. Символичность живописи в китайской культурной традиции передается посредством конвенциональных кодов,

которые глубоко инспирированы в сознании, они вместе с трансформацией визуальных кодов, также могут быть подвергнуты изменениям. Происходящие «непонимания» и «несчитывания» образов и средств выражения в визуальных искусствах обусловлено незнанием с конвенцией культурных кодов. В изучаемых произведениях живописи была произведена попытка показать процесс синтеза визуальных кодов, отражающих «перекодирования» художественного сознания в процессе между европейским и китайским культурными обмена.

Понимая художественное произведение как организованный «текст» со специфическим языком, предполагается наличие множества хаотичных, неструктурированных значений, для организации культурно-считываемых феноменов нужно определенные правила построения и дешифровки – коды. Коды в зависимости от контекста могут транслировать различные значения, происходит своего рода различие знаков в семиосфере. Изучая произведения Дж. Кастильоне, Ци Байши и Сюй Бэйхун в образе текста мы пытались выделить визуальные коды, транслирующие символический памяти культуры пласт и этим выявить процесс культурного обмена «перекодировки» – коммуникации в живописи Китая и Европы. Для этого были осуществлены задачи: проанализированы понятия «культурный код» в семиотическом подходе, определены культур-философские значения символа, выявлены процессы «перекодирования» в художественных произведениях, а также прослежены влияния на сферу восприятия и преемственность в последующих художественных практиках. Таким образом, подтвердилась поставленная гипотеза о трансформации в символическом пласте значений посредством изменений визуальных кодов – «культурного перекодирования».

Проанализировав процессы «культурного перекодирования», мы замечаем в преемственность сформовавшихся способов выражения в последующих художественных практиках, в частности после интеграций европейских визуальных кодов на пласт символического художественного

выражения, в китайской живописи наблюдается продолжительные искания форм реализации гохуа, в том числе и в современном искусстве. Стоит отметить также влияние на аспект восприятия и интерпретации, наряду с возрастающим столкновением культурных традиций проявляются различные схемы интегрирования кодов и их принятия. Изучаемые в данной работе произведения представляют собой более удачные примеры синтеза визуальных культурных кодов Китая и Европы в области искусства. Аналогичные интеграции кодов и символов в других областях может оказаться не столь одобренными. Этим доказывается, что искусство имеет свой язык, отличный от вербального языка, который передает информацию в многообразии интерпретации зависящей от возможности рецепций.

Результаты данной работы могут быть использованы для дальнейшего изучения влияния трансформации визуальных кодов на символическую составляющую, в частности китайской культуры, в связи с этим может быть разработано направление на изучение взаимоотношений визуальных кодов и коннотативного символического значения при семиотическом подходе; произведено философское осмысление культурной коммуникации в области визуального искусства.

Список использованной литературы

1. Ан С.А., Ворсина О.А., Воронин С.Н. Единство бытия и небытия в эстетике китайской классической живописи// В сборнике: Формирование системного мировоззрения современного человека материалы научно-практической конференции. 2017. С. 60-63.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии/ Пер. В. Г. Аппельрота и комм. Ф. А. Петровского — М.: Гослитиздат, 1957. — 183 с.
3. Балкинд Е.Л., Карпова И.Д. Изобразительное искусство: семиотические основы коммуникативных процессов// Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2017. № 3 (252). С. 48-53.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здороваго — М.: Медиум, 1996. — 240 с.
5. Виноградова Н.А. Сюй Бэйхун. Альбом. — М.: Изд. «Изобразительное искусство», 1980. — 64 с.
6. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного /Пер. с нем.—М.: Искусство, 1991. — 367 с.
7. Гирц К. Интерпретация культур/ Пер. с англ. - М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. - 560 с.
8. Дзя С. Эстетическая ценность искусства "Лю-бай" в китайской живописи / С. Дзя, Ф. Ли //Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия: сборник научных трудов, Санкт-Петербург, 20 декабря 2018 года. – Санкт-Петербург: Общество с ограниченной ответственностью «Книжный дом», 2018. – С. 34-38.
9. Дубровская Д. В. Восприятие европейской линейной перспективы в Китае на примере живописи Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина; 1688—1766 гг.)//Вестник Института востоковедения РАН. 2018, № 2. С. 89-101.

10. Дубровская Д.В. Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин; 1688-1766) в русле китайской живописной традиции: европейский подход к вопросам перспективы//Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2019. № 9. С. 759-767.
11. Дубровская Д.В. К вопросу о месте портретной живописи Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина) в создании синоевропейского направления в китайском искусстве//Вестник Института востоковедения РАН. 2018. № 2. С. 80-90.
12. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М., 1993. С 122-126.
13. Завадская Е. В. Ци Байши. — М.: «Искусство», 1982. — 288 с.
14. Завадская Е. В. Беседы о живописи Ши-Тао. — М.: Наука, 1978. — 208 с.
15. Кант И. Критика способности суждения / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1994. – 367 с.
16. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. — 280 с.
17. Комаровская П.А. К вопросу о новых явлениях в китайском художественном образовании в XX в// Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 17. Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. 2016. № 1. С. 120-128.
18. Колосков А.Н., Соколов Б.Г., Чуан Д. Транспарентность в структуре художественного сознания: феномен современного китайского рисунка тушью// Культура и искусство. 2019. № 1. С. 9-32.
19. Кристева, Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики / Ю. Кристева; Пер. с фр., сост. Г. К. Косикова; Пер. с фр. Б. П. Нарумова. – М.: РОССПЭН, 2004. – 653 с.
20. Лао-цзы. Дао-Дэ-цзин, Гуань-цзы: Даосские каноны / новый перевод В. В. Малявина. – Москва: Астрель, АСТ, 2002. – С. 60-506.

21. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд., испр. — М.: Искусство, 1995. — 320 с.
22. Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.
23. Лотман Ю. М. Успенский Б. А Условность в искусстве// Об искусстве. - СПб., 1998. - С.374-376.
24. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Искусство – СПб, 1994. – 399 с.
25. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – 704 с.
26. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн, 1992. – С. 191-199
27. Малявин В. В. Чжуан-цзы — М.: Наука, 1985. — 309 с.
28. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. — 224 с.
29. Манаенкова Е. А. Семиотические школы и направления // Аналитика культурологии. 2013. № 3 (27). С. 37-44.
30. Неглинская М. А. Китайский стиль цинского двора (1644–1911) и европейский предмодернизм / М. А. Неглинская. – Москва: ООО "Издательство "Спутник+", 2018. – 432 с.
31. Неглинская М.А. Рецепция европейского жанра натюрморт в китайском искусстве эпохи Цин// Общество и государство в Китае. 2012. Т. 42. № 3. С. 434-439.
32. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике/ Пер. с фр. вступ. ст. и коммент. И.С. Вдовиной. — М.: Академический Проект ,2008. — 695 с.
33. Роули Д. Принципы китайской живописи// Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера /сост., пер. с англ. и кит., вступ. ст., очерки и ком. В.В. Малявина. М., 2004. — 326 с.

34. Серова С. А. О звуке, музыке, гармонии — феноменах культурного кода Китая // Вестник Института востоковедения РАН. 2020. № 1. С. 160-169.
35. Смертин Ю. Г. Синтез художественных традиций Европы и Китая: жизнь и творчество Джузеппе Кастильоне (1688–1766) // *Studia Culturae*. 2015. Вып. 3 (29). С. 175-184.
36. Соколов Б. Г. Феноменология и символ: от Гуссерля к Башляру / Б. Соколов // *HORIZON. Феноменологические исследования*. – 2020. – Т. 9. – № 1. – С. 235-255.
37. Сураева Н. Г. Джузеппе Кастильоне и его картина «Сто лошадей» // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2010. № 126. С. 269-276.
38. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — 360 с.
39. Федотова Н. Ф. Примитивизм: к вопросу о понятии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. № 12: в 3-х ч. 1. – С. 209 – 214
40. Флоренский П. А. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. — X, 365 с.
41. Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академ. проект, 2008. — 528 с.
42. Царева Е. А. Ценности, символы, код культуры // В сборнике: Проблемы философии: история и современность. Сборник статей по итогам научно-практической конференции с международным участием. 2018. С. 184-186.
43. Царева Е. А. Ю. М. Лотман: Символический фактор в культурной динамике // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2010. № 3. С. 99-104.
44. Цзунгуан Чж. Придворная реалистическая живопись эпохи Цин: портрет // Грамота. 2016. № 7(69). С. 207-213.

45. Чертов Л. Ф. Знаковая призма. Статьи по общей и пространственной семиотике. — М.: Языки славянской культуры, 2014. — 320 с.
46. Шараков С.Л. Символ в смене культурных эпох//Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015. Т. 157. № 2. С. 154-162.
47. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию/Перев. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. — СПб.: «Симпозиум», 2006. — 548 с.
48. Юнг К. Г. Эпилог// К. Г. Юнг о современных мифах: сб. тр. : пер. с нем. М., 1994. — 252 с.
49. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф/ М. Ямпольский. — М.: РИК «Культура», 1993. — 464 с.

Электронные ресурсы

50. Орлова Н.А. Страсти по символу [Электронный ресурс]// В пути за Китайскую стену. К 60-летию А.И. Кобзева. М.: ФГБУН ИВ РАН, 2014. URL: https://www.synologia.ru/a/Страсти_по_Символу.htm (дата обращения: 24.04.2021 г.).
51. Чертов Л.Ф. Как возможна семиотика искусства? (о перспективах союза эстетики и семиотики) [Электронный ресурс]//Серия “Symposium”, Эстетика сегодня: состояние, перспективы, Выпуск 1 / Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С.91-95. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/chertov-lf/kak-vozmozhna-semiotika-iskusstva-o-perspektivah-soyuza-estetiki-i-semiotiki> (дата обращения: 29.04.2021 г.)
52. Grigorieva E. Lotman's Concept of Sign, Narrative and Mimesis. (англ.). [Электронный ресурс]//Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology, Vol. 2 (Autumn 2005) URL: https://cf.hum.uva.nl/narratology/a05_grigorieva.html (дата обращения: 30.04.2021 г.).

Литература на иностранном языке

53. Лу Сяохун. Придворцовые картины Лан Шинина// Культура Юго-востока. 2002. №12. – С. 70-75
54. Люй Сяо. Пожертвования, которые не следует забывать - Гуань Вэйшань и 73 подаренные им произведения Ци Байши// Исследования Ци Байши. 2013. №1. – С. 58-70.
55. Не Чуань. «Даодэцзинь» и китайская пейзажная живопись – Пекин: Сяньчжуаншуцзю. 2017. 216 с.
56. Чжан Цыси. Воспоминания Ци Байши – Пекин: Жизнь, Чтения, Книгоиздательство Синьчжи Саньян, 2010. – 256 с.
57. Чжан Яньюань. Записи о знаменитых художниках всех эпох. Издательство Культурная реликвия, 2008, 84 с.
58. Ян Сяньжан. Сюй Бэйхун— Гуйлинь: Изд-во Педагогического университета Гуанси, 2018. –304 с.
59. Gross L. Modes of communication and the acquisition of symbolic competence//Media and symbols: the forms of expression. Communication. And education/Ed. H. Kichey. 1974. P. 68.
60. Helena Čapková. Collecting modern Chinese art in the 1930s: the collection of Vojtěch Chytil and the architect Bedřich Feuerstein, Journal of the History of Collections, Volume 25, Issue 3, November 2013, Pages 407–416.
61. M. Cécile, Michel Beurdeley. Giuseppe Castiglione: A Jesuit painter at the court of the Chinese emperors. Translated by Michael Bullock. London: Lund Humphries, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 36(2), pp. 498-499.

Приложение

Илл. №1. «Сто лошадей». Джузеппе Кастильоне. 1723-1728 гг. Размер: 94.5 см. × 776.2 см.



«Сто лошадей», Джузеппе Кастильоне Фрагмент





Джузеппе Кастильоне «Сто лошадей». Фрагмент

Ил. №2. «Превосходный скакун». Сюй Бэйхун. 1938 г. Размер: 52×78 см.



Илл. № 3. «Таким образом на тысячи ли» Ци Байши. 1940 г., размер 68.5×36 см.



Илл. №4 «Персиковый источник» (из поэмы Тао Юаньмина, поэт. земной рай, «Счастливая Аркадия»; уединённое место), Ци Байши. 1938 г. Размер: 101.5×48 см.



Илл. №5. «Горалы», Джузеппе Кастильоне, размер: 217.6×191.8 см.



Илл.№6. «Пастушок», Сюй Бэйхун, 1941 г. Размер: 56×83 см



Илл.№7. «Император Цяньлун в парадной одежде», Джузеппе Кастильоне, размер: 271×142 см.



Илл. №8. «Цися поздней осенью», Сюй Бэйхун. 1931 г. Размер: 87.3×47.2 см (Цися – гора, буддийский монастырь в пригороде Нанкина)



Глоссарий

«Даодэцзин» – 《道德经》

«Записи о знаменитых художниках всех эпох» – 《历代名画记》

«Персиковый источник» – 《桃花源》

«Превосходный скакун» – 《千里驹》

«Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» – 《芥子园画谱》

«Сто лошадей» – 《百骏图》

«Таким образом, на тысячи ли» – 《如此千里》

«Цися поздней осенью» - 《晚秋栖霞图》

Вэньженьхуа – 文人画

Гохуа – 国画

Дао – 道

Канси – 康熙

Лан Шинин – 郎世宁

лю-бай – 留白

се-и – 写意

синшу – 行书

Сяньхуа – 西洋画

Сюй Бэйхун – 徐悲鸿

Тао Юаньмин – 陶渊明

У – 午

Усин – 五行

Сяньхуафа – 线画法

цзюнь-цзи – 君子

Ци Байши – 齐白石

Цися – 栖霞

Цяньлун – 乾隆

Чжан Яньюань – 张彦远

Ши-тао – 石涛

Юнчжэн – 雍正

Ян – 阳