Л.Б. ФРЕЙВЕРТ

Кандидат философских наук (эстетика), президент Тульской региональной общественной организации «Наша традиция»
e-mail: lbf1956@yandex.ru

L.B. FREIVERT

Candidate of philosophical sciences (aesthetics), the President of the Tula Region Social Organization «Nasha Traditsia (The Our Tradition)»
e-mail: lbf1956@yandex.ru

О ПРИМЕНИМОСТИ ПОНЯТИЙ Г. ВЁЛЬФЛИНА К КИТАЙСКОМУ ИСКУССТВУ И ДИЗАЙНУ

ABOUT VALIDE OF G. WOELLFFLIN'S CATEGORIES FOR ANALYSIS OF CHINESE ART AND DESIGN

В статье рассматривается, каким образом категории Г.Вёльфлина можно продуктивно применять для рассмотрения китайского искусства, включая современное, и дизайна. Выявляются коренные составляющие китайской культуры, породившие китайские аналоги понятий, принятых в европейском искусствознании.

This paper presents the ways of valid application G.Woelfflin's categories for consider of Chinese traditional and modern art and design. The basic elements of Chinese culture, which are foundation for China analogies of European art-criticism concepts.

Ключевые слова: понятия Г.Вёльфлина, линейность и живописность в китайском искусстве, пространственность в китайском искусстве и дизайне, процессуальность и динамика в китайском искусстве, трактовка тектоники в китайском искусстве.
Keywords: G.Woelfflin's concepts, linearity and painterliness in China art, spatiality in Chinese art, «processness» and dynamics in China art, comprehension of tectonics in Chinese art.

В искусствоведческой литературе, при обсуждении проблемы, являются ли пять пар понятий Г.Вёльфлина [1] универсалиями, вскользь задавался вопрос: применимы ли эти категории для анализа внеевропейского искусства? В европейском искусстве живописность в вёльфлиновском понимании, как и другие «вторые» составляющие его пар, практически можно считать открытием эпохи барокко. Но насколько правомерен взгляд, что живописность, разомкнутость и атектоничность для своего возникновения требуют развитых форм остро индивидуалистического сознания, того, что О.Шпенглер называл «фаустовским» началом? Задача данного текста — продемонстрировать, что попытка применить вёльфлиновские категории к дальневосточному, в частности, к китайскому искусству продуктивна и способна привести к интересным результатам.

Для этого нужно сначала обозначить три важных составляющих китайской культуры. Они широко известны. Столь значимые для европейцев противопоставления статики и динамики, бытия и становления, метафизики и диалектики для китайской культуры неактуальны. Специалисты по китайской культуре и языку отмечают, что вещь и процесс являются здесь практически одним понятием: отличаются они только скоростью протекания. Зафиксированы случаи, когда в текстах вещь и дело обозначаются одним иероглифом.

Второй момент — особая роль в мироустроении пустоты, иначе говоря, пространственности. Если европейская культура ориентирована на телесность, скульптурность, и только импрессионизм, по выражению Мочалова [2], положил конец попредметному видению, то китайская культура изначально придавала большое значение пустому пространству, и даже затесненность реальных сред или густая сеть деталей на поверхностях произведений китайского искусства/ремесла должна, вероятно, пониматься как область контакта вещи с вездесущей пустотой.

Третья важная составляющая уже носит более специфический характер. Это особая роль письменности, каллиграфии и, соответственно, ее орудий: кисти и туши. В такой культурной ситуации понятия Вёльфлина обнаруживают свою эффективность, но особым образом. Поскольку сами статика и динамика в китайской культуре не противопоставляются, а между вещью и процессом нет непроходимой границы, вёльфлиновские понятия находятся в отношениях не антагонизма, а дополнительности. Возможно, раннее формирование этих тенденций, в вёльфлиновском понимании, связано с природно-климатическими

условиями. Влажный климат Китая, рельеф местности с открывающимися далями, тонущими в дымке — дальневосточный вариант воздушной перспективы, к тому же провоцирующий, по крайней мере, в пейзаже, не только живописность, но и стремление к глубине и разомкнутые композиционные схемы (ил. 1). Порядок их рассмотрения можно оставить прежним, в соответствии с последовательностью у Вёльфлина.



Рис. 1. Го Си. Осенний туман развеялся над горами

1. Линейность и живописность. Согласно трактату «Слово о живописи из сада величиной с горчичное зерно», взаимодополняющими являются две стороны мастерства художника: гоулэ — искусство контурного рисунка — и сюаньдань — искусство размыва [3, с. 259]. Это работа линейности и живописности в китайском искусстве. Это, как и сопоставление «кисти» и «туши», можно рассматривать в качестве китайских вариантов линейности и живописности. Только здесь они имеют несколько иной характер и тесно взаимодействуют между собой внутри одного произведения и одного стиля.

Синтез линейности и живописности в китайской живописи опирается на особенности китайского мировоззрения. Согласно Лао Цзы, «…в мире все существа рождаются из есть, а есть рождается из нет» [4, с. 42]. Есть в китайской философии развернутые представления о взаимоотношениях видимого и невидимого: это два базовых понятия, «противоположных и взаимно дополнительных: то, что имеет форму (ю сян), и то, что не имеет формы (у син), — иными словами, видимое и невидимое…» [там же, с. 39].

В китайском мировоззрении есть прочная почва для живописности, динамичности и текучести форм: «То, что имеет форму, должно опираться на бесформенное», «следовать [его] примеру» [там же, с. 30]. Это вневременной китайский аналог барочного мировоззрения (Weltanschauung), того, что требует для своей реализации живописности с ее подвижными и неопределенными границами элементов.

Кроме того, в китайском искусстве необходимо дифференцировать виды линейности. Поскольку основной инструмент каллиграфа

и художника — кисть, проведенные ею линии отличаются мягкостью, гибкостью, вариабельностью толщины и тоновой насыщенности. Кистевая линейность разительно отличается от образуемой пером, карандашом или другим острым и твердым предметом. Она значительно ближе к вёльфлиновской живописности, но в полной мере сохраняет свойства границы и пути. Последнее особенно важно, потому что жестовая составляющая линии, побуждающая зрителя к соответственному движению взгляда, также играет большую роль. Для китайского искусства «одухотворенный ритм живого движения» [3, с. 30] является врожденным свойством художника и, вероятно, синонимом таланта.

Таким образом, понятия «первой пары» обнаруживают свойства взаимопереходности. Приемы работы полусухой кистью работают на создание эффекта, который в вёльфлиновской системе также можно трактовать как приближение к живописности.

Мировоззренческие и общекультурные традиции китайского искусства и ремесла также позволяют усматривать проявления живописности в широком круг явлений. В жанре «шань-шуй» вода может присутствовать в виде пара, тумана: высокая влажность способствует образованию живописной дымки; рельеф местности, соседство гор и долин, сыграл важную роль в восприятии пространства и, соответственно, в создании регионального варианта воздушной перспективы.

В жанре «цветы и птицы» хуаняо и в соответствующих темах росписи фарфора также есть почва для союза линейности и живописности. К живописности располагают такие мотивы как оперение птиц, цветы с большим количеством лепестков, например, хризантемы или пионы. Здесь, как это нередко было и в изобразительном искусстве европейского модерна, художники линейными средствами добиваются эффектов живописности. Разделение цветков на два вида — там, где мало лепестков, и где их много — также одно из положений «Слова о живописи из сада с горчичное зерно» [3, с. 184]. Рекомендуя неопытному художнику начинать изучение цветов с тех, у которых мало лепестков, автор трактата тем самым обозначает и путь развития профессионального художника от линейности к свободному владению собственно живописными в вёльфлиновском понимании приемами.

Свойственно сочетание приемов линейности и живописности и произведениям в жанре «люди». Часто их сюжеты можно с европейской точки зрения трактовать как жанровые сцены в пейзаже или интерье-

ре, где также изображены предметы ремесла — результаты человеческого труда. Сама фигура человека, его лицо, одежда трактуются обычно в линейном духе, остальные элементы изображения — примерно так же, как и в пейзажах и натюрмортах

В «цветах и птицах», а также, частично, в изображении интерьеров и пейзажа, как и в европейском искусстве, также нередко линейные средства служат для создания живописных эффектов. Симптоматично, что всплески живописности в европейском искусстве совпадают с периодами усиливающихся контактов с дальневосточным искусством и культурой в целом: барокко, рококо, модерн, постмодернизм.

В тех областях искусства/ремесла, где физические границы произведения или его детали четко обозначены — скульптура, мебель, утварь — живописность выражается в декоративной насыщенности, в сложной организации поверхности, что порождает также игру света и тени.



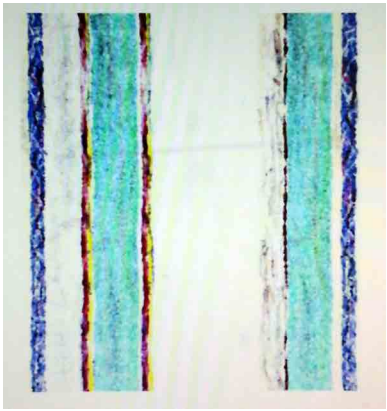


Рис. 2. Зонт «Туманный лес»
Рис. 3. Ткань с рисунком

Проблема синтеза линейности и живописности актуальна и для современного китайского дизайна, не теряющего органической связи с корнями. Наиболее очевидно это в областях, традиционно связанных с изобразительным искусством: в графическом дизайне, в упаковке, в рисунке тканей, обоев, керамической плитки и т.д.

Характерными примерами могут служить зонт под названием «Туманный лес», патент № 201.630.341.964.2, правообладатель Shangyi Jiayuan Umbrella Factory, где объектом патентования является его рисунок, или ткань с рисунком (NOZTW12025), патент № 201, 630, 625, 085.2 [5]. (Ил. 2, 3).

Взгляд на китайское искусство, включая живопись средневековья, уточняет роль живописности в искусстве и дизайне, показывая, что она может быть свойственна древнему, «архаичному» искусству, возникая не на почве индивидуализма европейского типа, а на основе других природных и мировоззренческих условий, включая даосизм.

2. Плоскость и глубина. Работа китайских мастеров с этими категориями представляет не меньший интерес. Эти понятия задействованы в китайской терминологии искусства. Характерный пример — одна из рекомендаций «Слова о живописи»: «…в плоскости свитка передай глубину» [3, с. 31].

Специфика понимания пространства и природные условия приводят к тому, что человек в пространстве китайского изображения занимает значительно меньше места, чем в европейском. Это справедливо как для общего массива произведений, так и для решения темы, например, «путника в пейзаже» в пространстве одного произведения. Таким образом, китайское искусство склонно к воплощению большой глубины пространства. Еще до 1082 г. мемуарист Го Жо-сюй писал о пейзажах Го Си: «Картины его разнообразны, композиции — пространственно глубоки» [цит. по: 6, с. 5]. Здесь пока речь идет не о вёльфлиновском, а о непосредственном понимании глубины.

Аналогичная тенденция прослеживается даже на бытовых примерах, начиная с фотографий в туристических путеводителях и тому подобных изданиях, а также в бытовых любительских фото. Один из характерных примеров — фото, сделанное в юности Си Цзяньпина. Его композиция построена по тому же принципу, что и живописный пейзаж. (Ил. 4).

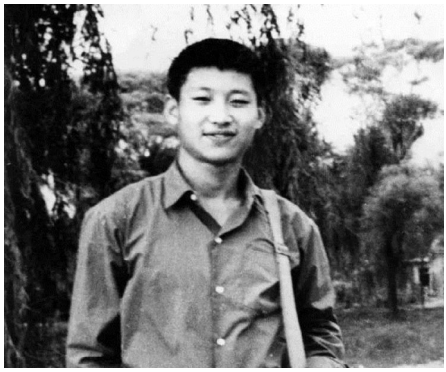


Рис. 4. Си Цзиньпинь. Фото

На первом плане находится фигура молодого человека и рядом с ним — дерево. Дальше пространство делится на несколько планов; дорога расположена по диагонали. В целом пространство за спиной юноши построено по принципам «шань-шуй», но в уменьшенном масштабе и на другом материале. Это фото мо-

жет свидетельствовать о глубоком проникновении в китайский взгляд на мир принципов, утвердившихся в искусстве, даже в бытовые формы изобразительной деятельности.

Ведь еще в традиционных китайских представлениях о мастерстве художника всегда рекомендовалось соблюдать деление на планы с соответствующим масштабом и характером живописной поверхности и приемов изображения. Среди 12 запретов Жао Цзы-жаня указывается на необходимость различать близкое и далекое [3, с. 31]. Как правило, в китайских пейзажах между первым и дальним планом большое расстояние. Эту же модель построения пространства мы видим и на фото Си Цзиньпина. Если трактовать это в вёльфлиновских категориях, в пейзажах первый план и его отделение от дальних планов построено по типу плоскостности; во взаимоотношениях дальних планов присутствует глубина, т.е. движение вдаль, обычно направленное под углом к поверхности изображения, и взаимопереходность границ.

Китайский художник не теряет плоскость изображения и не стремится преодолеть ее. Бумага или шелк всегда остаются видимыми и ощутимыми. Более того. Работа с поверхностью изображения не ограничивается трудом живописца. На ней также присутствуют текст, печать (ил. 1). Изображение как бы предоставляет возможность дополнить его другим людям, демонстрирует свою принципиальную открытость-незавершенность.

В жанре «цветы и птицы» изображение, как правило, сосредотачивается на первом плане.

Бытовые сцены позволяют варьировать характер трактовки, т.к. нередко позволяют выстроить многоярусное пространство.

В средовых объектах — садово-парковом искусстве, интерьерах — также нередко большую роль играет работа с глубиной. Это, например, отверстия, входы, образующие перекрытия и пересечения. Здесь, если обратиться к лексике эпохи Вёльфлина, мы видим преобладание оптических ценностей над тактильными: сложная конфигурация перетекаемых пространств, техника заимствованных видов порождает текучее, разнообразное, динамичное, иначе говоря, глубинное пространство. Кроме того, само изображение наклеивается обычно на другой материал, а потом прикрепляются стержни, т.е. многослойность пространства, его слоистость подчеркивается самой фактурой, способом бытования произведения.

Актуальна тема работы с плоскостью и глубиной и для современного китайского дизайна. Весьма характерный промышленный образец — керамическая плитка (YF602269H02), патент № 201, 730, 009, 892.6, правообладатели Фошань Дунпэн Холдинг Лтд, Фошань Шандун Хуаншэнчан Новый материал Лтд, Цзисянь Синьпэн Керамика Лтд [5]. Здесь линейными средствами достигается живописный эффект, а преобладание диагоналей создает ощущение глубины, при сложной траектории движения взгляда зрителя (Ил. 5).



Рис. 5. Плитка

3. Замкнутая и открытая форма, тектоничность и атектоничность по Вёльфлину, кажется, перестают быть синонимами, дополняющими друг друга, и работают, скорее, автономно. В двухмерных изобразительных искусствах Китая встречаются разные виды композиции. При всей склонности к разнообразию и гибкости форм, к известной неопределенности, зыбкости, китайские художники всегда стремились создавать организованные пространства, сочетая организованность и свободу: «Нет трудностей и легкости… Постижение сути законов ведет к освобождению от них». Они ценили «изменчивость и неповторимость» [3, с. 8, 31]. Издавна была важна для них и работа с обобщающими схемами: «Были даже упрощенные схемы пейзажей великих мастеров, в том числе и Го Си, и если художник, скажем, XVII века пользовался такой схемой, то он вовсе не стыдился этого, а, скорее, гордился» [6, с. 7].

Пейзажи характеризуются разомкнутой композицией, уходом во внешнее пространство. В длинных горизонтальных свитках, которые невозможно увидеть полностью одновременно, композиция имеет как бы волновую природу. Здесь есть акцентированные моменты, связанные с сюжетом повествования, узлы и пучности. Но композиция не кадрирована, она не напоминает серии карикатур, комиксы или диафильмы: изобразительное повествование течет единым потоком. Это сочетается с четкой выстроенностью небольших элементов изображения, сцен с главными героями. Замкнутость формы присутствует на небольших отдельных участках, наподобие оперных арий внутри сцен и картин. В

основном же разомкнутость преобладает, воплощая процессуальность, движение.

Характерно, что соответствующие тенденции проявляются и в современной живописи, и в дизайне. В материалах патентов на промышленные образцы с особым вкусом сделаны изображения общего вида, в ракурсах, например, кровать (HT3630), патент № 201, 630, 376, 546,7, или изолированный контейнер для воды (термос?), патент № 85300103 [5].

Диалектику взаимоотношений замкнутого и разомкнутого в китайском искусстве иллюстрирует замечание «Слова о живописи из сада…» об изображении птиц: «Птицы рождаются из яйца, и их форма напоминает яйцо» [3, с. 259]. Это положение легко переводится на язык формообразования в дизайне как «базовое геометрическое тело». В плане общей трактовки формы она имеет плотное ядро, от которого в разные стороны направляются силовые линии, размыкающие композиционный элемент.

3а. Тектоничность и атектоничность. Отношения с тектоникой, восприятие гравитации — особая тема для китайского искусства.

Отдельно стоящая скульптура обычно имеет сложно организованный силуэт, имеющий много деталей. Пристенная скульптура связана с находящейся рядом вертикальной поверхностью. Но особый интерес с данной точки зрения представляет так называемая подвесная скульптура, находящаяся в более сложных отношениях с окружающим пространством. Это может проиллюстрировать даже классификация, например, видов скульптуры, принятая в китайском искусствоведении, существенно отличающаяся от европейской. Такие понятия, как пристенная и даже подвесная скульптура возможны только в культуре, где вуалирование тектоники, придание неподвижному свойств процесса представляет особую ценность. Иными словами, маскировка действия тектонических сил проявляет одну из характерных особенностей китайской скульптуры.

Проблема тектоничности особенно важна для архитектуры, и здесь в китайском зодчестве есть ряд интересных особенностей. С одной стороны, балки, опорные столбы и т.п. обычно не маскируются, т.е. физически они видимы. Но сами комплексы сочленений стоек и балок настолько сложны, что действие тектонических сил, на взгляд европейца, уже почти не читается. Китайской архитектурой можно было бы проиллюстрировать многие положения «Динамики архитектурных форм»

Р.Арнхейма. Характерен и сильный контраст вертикалей и изогнутых волнистых линий крыш, и эти линии доминируют в общем впечатлении, тем более, что стены находятся в глубине композиции, будучи частично скрыты за скатом крыши. Открытая взору конструкция маскирует действие статических законов внутри себя. Ведь процессуальное, движущееся — то, что не обрело или никогда не обретет своей окончательно формы, т.е. своего рода бесформенное. Именно на него «опирается» «то, что имеет форму», и «следует [его] примеру»: «…бесформенное… является действующим, порождающим основанием, из которого оно не прекращает происходить» [4, с. 39].

Как аналог вёльфлиновской тектоничности может пониматься требование, также сформулированное Жао Цзы-жанем: наличие у гор системы «артерий», т.е. некоей структурной основы [3, с. 31]. Таким образом, можно сделать вывод, что в китайском искусстве действие тектоничности обязательно включает в себя атектонические составляющие. Атектоничность же, в свою очередь, не предполагает полного отсутствия четкой основы. «Слово о живописи…» содержит рекомендацию, как подходить к воплощению сложных, представляющихся хаотическими форм: «В необузданном, странном обнажи рациональное начало» [там же].

В китайской культуре есть глубокие основания для ощущения внешнего мира как изменчивого и подвижного в конкретном «здесь и сейчас»: «… [китайский язык] выглядит дурно организованным для обозначения понятий, анализа идей, рационального изложения доктрин. Он весь целиком сформирован для передачи состояния чувств, подсказки поведения, дабы убеждать и обращать» [7, с. 59]. Подвижность эмоции, текучесть процесса восприятия воплощается в атектоничности, в разомкнутости формы, в других «вторых» компонентах вёльфлиновских пар.

4. «Множественность и единство». Ситуация с действием этой пары в китайском искусстве представляется еще более диалектической. При склонности китайского искусства/ремесла к многодельности, к насыщенности деталями, проблема целостности должна была быть обозначена и осознана как особо сложная.

Так Жао Цзы-жань в своих 12 запретах, упомянутых в «Слове…», с одной стороны, отмечает как категорически неприемлемое «нагромождение частей», а с другой, указывает на необходимость разнообразия в пейзаже. Эти два запрета, соответственно, 1-й и 5-й, указывают на границы допустимого в единообразии и контрасте [3, с. 31, 32].

Есть в современном китайском дизайне образцы, прямо ассоциирующиеся с образами и формальными приемами барокко и рококо, что находится одновременно и в русле постмодернизма. Это два промышленных образца часов с кукушкой, патенты № 85399971, 85300066, правообладатель Чжзн Хуахуа [5]. (Ил. 6, 7).

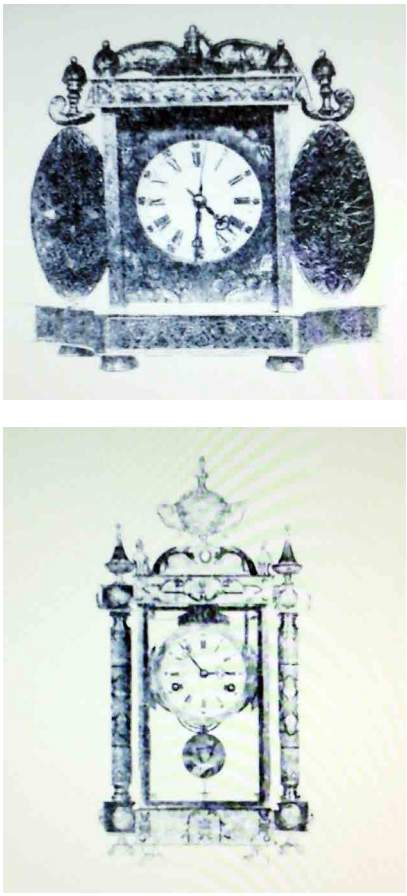


Рис. 6, 7. Часы с кукушкой

Решая проблему множественности и единства, китайское искусство никогда не рассматривает их как антагонистов. В абсолютном большинстве случаев, если не просто всегда, эти приемы соседствуют в одном произведении, репрезентируя не разные модели мира, а синтез этих начал в одном. Множественные, т.е. линейно замкнутые, элементы в пейзаже находятся, в основном, на первом плане. Пространство в целом построено по принципам единства. Эта черта китайского искусства представляется очень актуальной. Аналогичным образом множественность и единство действуют в современном дизайне и архитектуре: «Для единичного дизайн-объекта ясность как формальная категория крайне желательна. <…> Комплексный дизайн-объект должен иметь легко читаемую, но вариабельную структуру… неясность становится здесь одним из формальных требований» [8, с. 237]. Удивительно, что в традиционном китайском искусстве фактически предсказаны остросовременные и «типично европейские» принципы формообразования.

Масштабы линейно оконтуренных «множественных» элементов невелики. Посредством «артерий» — силовых линий — они связаны

между собой и, таким образом, не прорывают единой ткани пространства, которое остается связным за и перед ними. Аналогичный прием мы видим и в рисунке керамической плитки, ил. 5.

5. Проблема ясности и неясности решается таким образом, что «ясность в декоративном смысле», понятность каждой отдельной детали остается постоянным свойством. Структурная ясность также характерна для китайского искусства. Требование ясности сочленений — одно из ключевых при изображении, например, бамбука, как это описано в «Слове о живописи...». Частный пример указывает ка действие общего принципа. В китайской пейзажной живописи созданы и осмыслены свои варианты перекрытий и пересечений как символы бесконечности и изменчивости мира: «...как отмечается в трактате Ши-тао (гл. 11), горы, воды, деревья "должны показываться лишь отчасти", "лишенными той или иной стороны", "так, чтобы все без исключения в каждом прикосновении кисти и в каждом участке картины было внезапно прерванным» [4, с. 28].

Пример укорененности образов неясности, живописности, дымки можно обнаружить в другой области культуры: в академической музыке. Одним из финалистов завершившегося недавно Международного конкурса Московской консерватории для молодых композиторов стал Чжунчай Шин из Гонконга. На заключительном гала-концерте прозвучало его произведение «Испаряющиеся воспоминания». Образно-эмоциональный строй этой музыки не был для автора препятствием для демонстрации отличного владения законами построения музыкальной формы.

Ясность структуры изображаемого пространства — одно из постоянных требований к художнику в китайской традиции. Вторая позиция из 12 запретов Жао Цзю-жаня провозглашает неприемлемым неразличимость близкого и далекого [3, с. 31]. Иначе говоря, в китайском искусстве существует свой вариант перспективы. Разумеется, он не совпадает с ренессансным, но важность самой проблемы и применение различных степеней ясности, т.е. в данном случае подробности изображения, характерно.

Мера допустимой неясности определяется той мерой динамики и жизненности, которая не делает различия между состоянием и процессом, как это свойственно китайскому мировоззрению, где пространство и время никогда не воспринимались как отдельные абстрактные категории: «Китайцы не испытали ни малейшего побуждения осмыс-

лить время и пространство как две отдельные и нейтральные сферы… они считали удобным сохранить за взаимосвязанными представлениями о времени и пространстве… близость… Пока в пространстве и времени не видят два оторванных друг от друга представления, они способны быть полем действия, оставаясь также полем восприятия» [7, с. 63] .

Склонность китайцев к сохранению эффектов процессуальности, движения и порождает в их искусстве аналог того, что Вёльфлин применительно к западноевропейскому искусству называл «неясной ясностью». Характерные ее примеры содержатся в традиционной китайской архитектуре и скульптуре. Так, существование пристенной и подвесной скульптуры как полноправных видов не только демонстрирует интерес к сложным и неоднозначным тектоническим отношениям, но и включает в себя компонент неясности.

В постройках традиционной китайской архитектуры также в тектонике манифестируется прием, который можно охарактеризовать как «ясную неясность». Не скрывая от глаз зрителя конструкцию, эта архитектура применяет настолько сложные, многосоставные сочленения, что действие простых сил тяжести, работа растяжения и сжатия выглядит, в общем-то, загадочно. Эта же тенденция выявляется и в знаменитых китайских головоломках и «невозможных объектах», по типу 40 шаров друг в друге.

Выявленные закономерности характерны не только для традиционного, но и для современного китайского искусства и дизайна.

В графическом дизайне — в плакате, упаковке — живописные и глубинные тенденции выражены примерно с той же полнотой, что и в традиционном искусстве. Построение пространства в плакате, эффекты живописности в проектах упаковки, сложность приемов не соответствуют нашим, европейским представлениям об обычной «плакатности» [10].

Для современного китайского дизайна, для промышленных образцов различных классов характерны сложные контуры и другие приемы «неиндустриального» свойства, как бы хранящие воспоминания о ручном ремесленном труде. Это справедливо не только для графического дизайна, но и для всех классов, включая мебель, посуду, технику.

Все основные тенденции китайского изобразительного искусства проявляются и в авангарде. Здесь, как и ранее, нет границы между искусством и бытом, творчеством и ремеслом. Если же учесть, что для китайской культуры всегда было особо значимо «искусство жить» [9, с.

295], то почва для проектности, для эстетизации всего бытия является очень прочной.

Синтез линейности и живописности имеет в китайской культуре глубокие корни: это такая основополагающая область как каллиграфия. Свойственный ей контраст между осевой линией иероглифа и линиями изогнутыми, волнистыми и неправильной формы [9, с. 266], их соседство и становится почвой для китайского варианта синтеза линейности и живописности. Даже архитектурное сооружение подчиняется тем же закономерностям построения, что и иероглиф, причем, понимаемый как абстрактная форма, вне связи с его значением. О значимости контраста и согласованности осевых прямых и изогнутых линий также упоминается в «Слове…» [3, с. 266].

Интересно, что, при явной выраженности динамической составляющей в китайской культуре, сами ее носители воспринимают ее как аполлоническую, потому что она склонна к воплощению гармонии и единства с природой. Ли Юйтан пишет об этом в своей книге многократно.

Таким образом, вёльфлиновские категории обнаруживают свою применимость к анализу китайского искусства и выявляют в нем не противопоставление, а синтез двух начал, которые в Европе породили две различные системы. Характерно, что и в современном европейском дизайне эти категории действуют подобным образом: не как отдельные системы, а в синтезе, определяя уровни и зоны своего влияния [8]. Иначе говоря, они работают там способом, аналогичным издавна существовавшим в китайском искусстве. Его популярность и интерес к нему, зрительский и научный, возросли именно тогда, когда схожие тенденции возникли или обозначились внутри европейской культуры. Повторилась неоднократно возникавшая ситуация, когда внутренние тенденции, которые можно обозначить как живописно-глубинные, развиваются параллельно с иными процессами, причем не только специфически культурными. И тогда резко возрастает актуальность дальневосточного искусства для Европы, когда оно становится, возможно, более понятным массивам зрителей, отвечая на какие-то внутренние потребности. В свою очередь, опыт рассмотрения вёльфлиновских категорий применительно к китайскому искусству и дизайну демонстрирует новые грани и возможности этой теории и ее актуальности для анализа различных ситуаций в искусстве, что помогает не только выстроить дополнительный мост между различными культурами, но и увидеть другими глазами ряд аспектов европейской культуры.

Список литературы:

1. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. — Санкт-Петербург: Мифрил, 1995.

2. *Мочалов Л.В.* Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. — Москва: Советский художник, 1983. — 375 с.

3. Слово о живописи из сада с горчичное зерно. — Москва, 2001.

4. *Жюльен Ф.* Великий образ не имеет формы, или Через живопись — к не-объекту: опыт де-онтологии / перевод с французского. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 368с.

5. URL:https://www.tmdn.org/tmdsview-web/welcome.html?lang=ru# (дата обращения: 30.06.2019).

6. *Самосюк К.И.* Го Си. — Ленинград: Искусство, 1978. — 102 с.

7. *Торчинов Е.А.* Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. — Санкт-Петербург: Азбука-классика; Петербургское востоковедение, 2007. — 480 с.

8. *Фрейверт Л.Б.* Архетипы художественного формообразования в дизайне: монография. — Москва: Франтера, 2017. — 410 с.

9. *Линь Юйтан.* Китайцы: моя страна, мой народ. — Москва: Восточная литература, 2010. — 358 с.

10. *Фрейверт Л.Б.* Проектность вне европейского индивидуализма: опыт комплексного взгляда на китайское искусство и дизайн // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 3. — Ч. 1. — С. 359–372.