ШЭНЬ И
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 20819471@qq.com

Л.Б. ФРЕЙВЕРТ
Кандидат философских наук (эстетика). Искусствовед-консультант частного учреждения культуры «Центр традиционной тульской керамики», г. Тула
e-mail: lbf1956@yandex.ru

SHAN I
Post graduate. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 20819471@qq.com

L.B. FREIVERT
Candidate of philosophical sciences (aesthetics). Art critic consultant, private institution of culture the «Center of traditional Tula ceramics», t. Tula
e-mail: lbf1956@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_3_273_281

РЕЛЕВАНТНОСТЬ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО АППАРАТА А.Г. ГАБРИЧЕВСКОГО ДЛЯ АНАЛИЗА КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА

RELEVANCE OF TERMINOLOGICAL TOOL COMPLEX BY A.G. GABRICHEVSKIY FOR ANALYSIS OF CHINESE ART AND DESIGN

В статье рассматриваются перспективы применения теории русского ученого Александра Георгиевича Габричевского (1891–1968) для рассмотрения китайского искусства и дизайна. Выявляются характерные черты его концепции, которые позволяют продуктивно применять ее для изучения современной китайской художественно-проектной культуры, в которой сохранился ряд

традиционных элементов. Проводятся параллели и сравнения между русскими и китайскими понятиями и представлениями.

Authors of the article investigate possibility of apply the conception by the Russian art theoretic Alexandr Georgievich Gabrichevskiy (1891–1968) for scholar of Chinese art and design. There are specific qualities of his theory, which are basis of its effective introduction in complex of devices for analysis of Chinese art-design culture. This conception is relevant for describing of fundamental characteristics of modern Chinese culture, which is conjunction of contemporary and traditional features. Authors draw parallels and comparison between Russian and Chinese concepts and comprehensions.

Ключевые слова: А.Г. Габричевский, китайская художественно-проектная культура, продуктивное влияние русской искусствоведческой школы на китайское искусствоведение, пространство Габричевского и пустота в китайском понимании, динамика и изменчивость пространства.
Keywords: A.G. Gabrichevskiy, Chinese art-design culture, productive influence of Russian school of art sciences on Chinese art criticism, space in Gabrichevskiy's conception and emptiness in Chinese comprehension, dynamics and variability of space.

На протяжении своего развития китайская культура многократно абсорбировала разнообразные влияния. Контакт с Западом — не единственная такая встреча, но ей принадлежит особая роль. Во-первых, налицо очень большой контраст. Во-вторых, все остальные соседние с Китаем культуры находились на более низком уровне развития. А европейская культура была мощным сформированным комплексом, и здесь последствия были более радикальными: «Долгое время Китай превосходил окружающие его страны в политическом, экономическом и культурном отношении <…>. Однако западная культура Нового времени… отличалась от всего, с чем Китай сталкивался до сих пор… Проникновение в Китай западной культуры стало серьезным вызовом…» [1, с. 254].

Контакты с русской и советской культурой целесообразно выделить в отдельную проблему. Они оказались наиболее продуктивными. Укажем на основные причины, которые широко известны. Ведь русская

культура является, по своему существу, евразийской и поэтому открыта для прямого диалога и с Востоком, и с Западом, а не стремится к подавлению и доминированию.

Ценнейшая часть русской культуры — ее науки об искусстве. Продуктивность этой искусствоведческой школы велика и очевидна. Значение ее влияния на китайское современное искусствоведение трудно переоценить. В русском и советском искусствознании накоплен богатейший материал, терминологический и концептуальный инструментарий, который можно продуктивно использовать для анализа произведений искусства и дизайна, возникших на другой культурной почве. В корпусе текстов, созданных китайскими исследователями и посвященных анализу отечественного искусства и дизайна, упоминается много имен российских ученых. Но текстов, содержащих ссылки на труды А.Г. Габричевского (1891–1968), авторами данной работы не обнаружено.

Сам Александр Георгиевич не оставил письменных высказываний о китайском искусстве. С уходом из жизни племянницы его жены, Ольги Сергеевны Северцевой (1931–2021), последнего живого свидетеля, получить прямую информацию о том, как ее дядя воспринимал китайское искусство, невозможно. Известно, что интересы Габричевского были значительно шире, чем круг тем его работ.

Но не менее важно другое. Всякая выдающаяся концепция оказывается продуктивной за пределами первоначального материала. Это справедливо и для «Морфологии искусства» А.Г. Габричевского [2].

Сила его концепции — не в системе новых терминов или сложной конструкции, а в ее универсализме. Все противоречия, кажущиеся неразрешимыми, — между бытием и становлением, движением и покоем, объективным и субъективным, рациональным и эмоциональным и т. п. оказываются снятыми [см. 3]. Эти же свойства делают ее чрезвычайно привлекательной для анализа китайского искусства и дизайна. Изучение китайской художественно-проектной культуры — замечательная возможность проверить на практике степень универсальности концепции: высокий статус движения, изменчивости, синкрезис эмоционального и рационального начал — все это гармонирует с основными установками Габричевского. Здесь же отметим, что в его концепции также сняты противоречия между историческим и формальным подходом. Для Габричевского было важным преодолеть мнимую противоречивость различных искусствоведческих установок. Данные качества удивительным образом

«ложатся» на китайскую культуру, находят отклики и аналогии в ее специфике.

Если Габричевский ставит проблему — вопрос о «формальном методе» [4] — и поднимает на щит «онтологичное как таковое» [5, с. 87], провозглашая ценность бытия в его целостности и изменчивости, то для китайской культуры абстрактная «внежизненная» постановка вопроса не характерна вообще. Все имеет свою практическую, действенную и одновременно мировоззренческую значимость, а художество, искусство — неотъемлемая составляющая ритуала. Последний же — средство упорядочивания самой жизни. В китайской художественно-проектной культуре ритуал служит центральной осью.

Очень созвучна китайским установкам и проблематика статьи Габричевского «Одежда и здание» [6]. В китайской культуре каждая вещь воспринимается в среде, в контексте и вне их как бы и не существует. А это окружение неизбежно подвижно и изменчиво. Возможно, из множества европейских искусствоведческих концепций наиболее релевантная для Китая принадлежит именно Габричевскому. В отличие от Г. Вельфлина и многих других, русский ученый ставит на первое место не статику, а динамику.

Весьма многозначно китайское понятие, которое обычно переводят как «вещь». Это слово обозначает не только материальные объекты, но и свойства характера, понятия и т. п. Здесь также важно, что китайское мышление иероглифично, и поэтому метафорическое начало выражено в нем особенно сильно. Одна из общих черт русской и китайской культур — их литературоцентричность, поэтому постановка вопроса в статье «Язык вещей» [7] близка китайскому мировоззрению, и это также справедливо для современной художественно-проектной культуры, причем характерно, что у Габричевского синтез мировоззренчески-философского и практически-аналитического, абстрактного и конкретного, достигает уровня синкрезиса, полной слиянности. Это также гармонирует с основными установками китайской культуры.

Габричевский во многих своих работах практически снимает противоречие между утилитарным и духовным. Очень продуктивна для анализа китайского дизайна статья «От орудия к монументу» [8]. Установка, что в культуре все и всегда пронизано духовным смыслом, близка китайскому мировоззрению. Собственно, чисто утилитарного в китайской культуре не было в прошлом, нет и сейчас.

Габричевский в своих работах стремился «синтезировать историзм и формализм» [4, с. 19]. Этой проблеме посвящено «Введение в морфологию искусства». Для китайской художественно-проектной культуры такая постановка вопроса также актуальна. В ней задолго до теории «5 пар понятий» художественный язык достиг высокой степени формализованности, и была разработана система приемов. Трактат «Слово о живописи из сада величиной с горчичное зерно» [9] — своего рода коллективный Вельфлин на китайской почве. Но, в отличие от большинства европейских систем, система этого «сада» основана на идеях имманентности движения и изменения, на динамических началах, а также сочетает в себе рассмотрение формальных проблем и сюжетики.

Что же касается историзма, китайская культура, при всей ее приверженности традициям, когда подражание древним является главной добродетелью художника, также включает в себя обновление как часть этой традиции. Стабильность и динамичность не противоречат друг другу. Неслучайно, что самая древняя китайская книга, основа культуры, — «И-цзин», «Книга перемен». Диалектическое понимание гармонии и устойчивости как законов для протекания успешных процессов приводит к тому, что китайская культура успешно осваивает достижения европейской культуры и приспосабливает их к своим потребностям, находя аналоги этих явлений в своем прошлом. Потребность обновлять, изменять себя — одна из максим китайской этики. Одновременно человек изменяет и свою среду.

Габричевский пишет, что в процессе своей деятельности, «… творчески воссоздавая окружение, человек антропоморфизирует его» [6, с. 408]. В китайской культуре также постоянно присутствует органическое ощущение, что все окружающее пронизано жизнью, и это не нуждается в специальных доказательствах.

Но есть моменты, где европейская и китайская культура занимают резко контрастные позиции. Если для европейца подчинение материи духу представляет собой проблему, то китайцу такая постановка вопроса чужда. Подчинение земли небу, пронизанность духом гармонии есть константа и аксиома. Но это сочетается с постоянным присутствием мысли о человеке как о духовно-телесном существе. Размышления Габричевского о двигательных моментах, о действительности психического акта вплетены в европейскую традицию, и применить их к китайской культуре непосредственно нельзя. Требуется некоторая корректировка.

Здесь следует учесть важность ритуала в китайской культуре. А в его описании, как и в рекомендациях для работы художника, подробно описывается двигательная стратегия. Даже само существование специальных гонгов для начала работы художника, для приведения его в соответствующее медитативное состояние, прекрасные и драгоценные подставки для влажных кистей есть часть «реквизита» для ритуала. Все эти действия можно релевантно описать с европейских позиций европейскими же психофизическими понятиями, потому что они отражают и воплощают общечеловеческие качества. Но следует помнить о китайской специфике.

Насколько важна тема динамики для Габричевского, свидетельствует то, что поводом для рассуждений о психическом акте, движении, послужил такой «статичный» художник как А. Мантенья. Ученый пишет о том, что «временная стихия» дана «главным образом в моментах двигательных и качественных», воплощена в «едином психическом акте» [10, с. 332].

Подобные подходы применимы и к китайской живописи. Созерцание, сосредоточенность — не противоположность действия, а один из способов действовать. Психической динамикой пронизана и традиционная, и новая китайская живопись, поэтому естественно, что, преломляя приемы русского супрематизма и конструктивизма, китайские художники и дизайнеры извлекали из них родственные им подтексты.

Определенная работа требуется для применения такого специфически европейского понятия, как субъективизм. В «Теории и философии искусства» Габричевский пишет: «… примат вещи — прагматизм, объективизм, постоянство тела, статика, пустота [;] примат среды — выразительность, субъективизм, динамика, качественная текучесть тела, творческая среда, наполненность» [11, с. 209]. При всем антииндивидуализме китайской этики и эстетики, в них большая роль отводится личной инициативе человека. Возможно ли это назвать субъективизмом «с китайским лицом» — вопрос дискуссионный. Отметим здесь и специфически китайское понимание активности человека, который не отягощен никаким подобием «первородного греха» и выполняет волю Неба посредством своей деятельности. Она возможна, потому что пространство «принимает» ее, «ожидает» изменений и «готово» к ним.

Габричевский говорит о «динамическом пространстве» применительно к европейской культуре. Эту проблему он раскрывает в уже упоми-

навшейся работе «Введение в морфологию искусства» [5]. Но в китайской художественно-проектной культуре также пространство всегда воспринималось динамически; статического, безразличного пространства просто не существует, и пустота — полноправный участник пространственного диалога. У Габричевского пустота, конечно же, — европейское понятие с античными корнями. Пустота в китайском понимании — это близко тому, что русский ученый называет выразительностью и динамикой.

В Китае эстетический опыт пронизывает всю жизнь. Взаимодействие духовного и материального, художественного и бытового происходит, скорее, по типу дизайна. Соответственно, Китай проложил свой собственный путь к современной проектной культуре. Утилитарный и эстетический опыт не совпадают, и установление их гармонии представляет для дизайна отдельную проблему. Габричевский пишет о том, как трансформируется бытовой зрительский опыт индивида при восприятии произведения искусства. Здесь сочетаются общечеловеческие свойства и национальные особенности, поэтому идеи ученого следует переосмыслить на китайской почве, не перенося их механически. Ведь «Китайская культура приспособлена к тому, чтобы перенимать элементы пришлой культуры, включать их в состав собственной системы, что свидетельствует о ее сильнейшей способности к инклюзивности» [1, с. 254].

Современное китайское искусство и дизайн как раз демонстрируют эти эффекты инклюзивности, поэтому сейчас для их анализа особенно актуальна статья Габричевского «О современной живописи». То, что он говорит о «проповеди конструктивизма», о поиске универсального, о том, что выше «лирической мишуры отдельных манер» [12, с. 312], напрямую можно соотнести с современной китайской художественно-проектной культурой. Это практически прямое объяснение, почему передовой китайский дизайн с энтузиазмом воспринял достижения русского авангарда, в чем они соответсвовали внутренним потребностям китайской культуры с ее антииндивидуализмом.

Китайцев неслучайно называют самым историческим народом. Прошлое живет как органическая часть современности. При этом формальные аспекты, например, живописи «шань-шуй», сохраняют свою актуальность по сей день и даже отражаются в абстракции и в графическом дизайне. Еще интереснее становится проблема, когда речь идет об авангардном искусстве. Если же присмотреться к кругу общения Габричевского, обратиться к его письмам, выявить отдельные высказывания, его острый

интерес к проблемам «формального метода» [см. 4; 5; 13], становится ясным, что авангард для него — органичная тема. Во всех текстах ученого внимательный читатель чувствует, что данные принципы и подходы релевантны и продуктивны для анализа авангардного искусства и дизайна. Это также справедливо для практики и теории китайской художественно-проектной культуры, поэтому усвоение научного наследия Александра Георгиевича Габричевского будет для них весьма плодотворным.

Примечания:

1. *Шэнь Чжэньхуэй.* Очерк китайской культуры / Шэнь Чжэньхуэй / перевод с китайского О.Л. Фитуни. — Москва: ООО Международная издательская кампания «Шанс», 2020. — 319 с.

2. *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. — Москва: Аграф, 2002. — 864 с.

3. См.: *Фрейверт Л.Б.* Архетипы художественного формообразования в дизайне. Глава 1, § 3. — Москва: Франтера, 2017.

4. *Габричевский А.Г.* К вопросу о формальном методе // Морфология искусства. — Москва: Аграф, 2002. — С. 17–24.

5. *Габричевский А.Г.* Введение в морфологию искусства // Морфология искусства. — Москва: Аграф, 2002. — С. 83–166.

6. *Габричевский А.Г.* Одежда и здание // Морфология искусства. — Москва: Аграф, 2002. — С. 402–429.

7. *Габричевский А.Г.* Язык вещей // Морфология искусства. — Москва: Аграф, 2002. — С. 31–39.

8. *Габричевский А.Г.* От орудия к монументу // Морфология искусства. — Москва: Аграф, 2002. — С. 486–494.

9. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / перевод Е. Завадской. — Москва: В. Шевчук, 2001. — 512 с.

10. *Габричевский А.Г.* Мантенья // Морфология искусства. — Москва: Аграф, 2002. — С. 330–362.

11. *Габричевский А.Г.* Теория и философия искусства // Морфология искусства. — Москва: Аграф, 2002. — С. 188–211.

12. *Габричевский А.Г.* О современной живописи // Морфология искусства. — Москва: Аграф, 2002. — С. 310–313.

13. *Габричевский А.Г.* Формальный метод // Морфология искусства. — Москва: Аграф, 2002. — С. 26–30.

Список литературы:

1. *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. — Москва: Аграф, 2002.

2. *Габричевский А.Г.* Введение в морфологию искусства. — Москва: Аграф, 2002.

3. *Габричевский А.Г.* К вопросу о формальном методе. — Москва: Аграф, 2002.

4. *Габричевский А.Г.* Мантенья. — Москва: Аграф, 2002.

5. *Габричевский А.Г.* Одежда и здание. — Москва: Аграф, 2002.

6. *Габричевский А.Г.* О современной живописи. — Москва: Аграф, 2002.

7. *Габричевский А.Г.* От орудия к монументу. — Москва: Аграф, 2002.

8. *Габричевский А.Г.* Теория и философия искусства. — Москва: Аграф, 2002.

9. *Габричевский А.Г.* Формальный метод. — Москва: Аграф, 2002.

10. *Габричевский А.Г.* Язык вещей. — Москва: Аграф, 2002.

11. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / перевод Е. Завадской. — Москва: В. Шевчук, 2001. — 512 с.

12. *Фрейверт Л.Б.* Архетипы художественного формообразования в дизайне. — Москва: Франтера, 2017.

13. *Шэнь Чжэньхуэй.* Очерк китайской культуры / Шэнь Чжэньхуэй. Перевод с кит. О.Л. Фитуни. — Москва: ООО Международная издательская кампания «Шанс», 2020. — 319 с.