

Си Хуавэй

**ДРЕВНЕКИТАЙСКИЕ УЧЕНИЯ В ПОДГОТОВКЕ МАГИСТРОВ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Работа представлена кафедрой рисунка.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор В. А. Кузмичев

Статья посвящена проблемам подготовки китайских магистров художественного образования и путям соотнесения китайского традиционного и русского реалистического искусства в

диссертационных исследованиях магистров – исследователей искусства и в дипломных работах магистров-художников.

The article is devoted to training of Chinese Masters of Arts in Education and ways of correlation of the Chinese traditional art and the Russian realistic art in theses of masters – researchers of art – and in degree works of masters-artists.

На факультете изобразительного искусства осуществляется подготовка магистров художественного образования, в том числе студентов из Китайской Народной Республики, по специализациям¹: «магистр науки» («магистр – исследователь искусства») и «магистр по профессии» («магистр-художник»).

Несмотря на длительный взаимообмен художественных культур Запада и Востока, художественное мышление китайских магистрантов, получивших степень бакалавра в Китае и даже окончивших бакалавриат факультета изобразительного искусства в Герценовском университете, все же значительно отличается от российских магистрантов, что создает определенные трудности – языковые и профессиональные, следовательно, обязывает преподавателей факультета учитывать данные особенности китайских магистрантов.

В своем большинстве китайские магистранты не могут полностью перейти на новый для них тип художественного мышления. Поэтому в подготовке китайских магистрантов лучшие результаты могут быть достигнуты в том случае, если педагоги-искусствоведы и педагоги-художники будут чаще и целенаправленнее использовать, например, древнекитайские философско-эстетические учения, так как они преломляются в традиционном искусстве Поднебесной. Тогда на пути соединения китайского традиционного и русского реалистического искусства как в диссертационных исследованиях «магистров – исследователей искусства», так и в дипломных работах «магистров-художников» можно ожидать еще большей эффективности повышения качества подго-

товки китайских выпускников Герценовского университета.

Китайские магистранты отличаются большим прилежанием в обучении, хорошей контактностью с преподавателями, специфическими знаниями изобразительного искусства, необычным восприятием цвета и своеобразием композиционного мышления. Невзирая на проникновение на Восток американской массовой культуры и современного европейского искусства, исконные художественные традиции в КНР устойчиво сохраняются. Этому способствует бережное отношение и изучение китайским народом традиций своего искусства, которое покоится на творениях великих мыслителей Китая, прежде всего Лао-Цзы – основателя даосизма², и Кун Фу-Цзы (Конфуция) – основоположника конфуцианства³. Так как философско-религиозные и нравственно-эстетические учения являются началом и основанием духовной жизни китайского человека, формирующим его с малых лет и до преклонного возраста, поэтому для обучения китайских магистрантов педагогам российской высшей школы необходимо полнее знать об основных положениях древнекитайских учений.

Несмотря на известные отличия между традиционной живописью Китая и реалистической станковой живописью России, сходство между этими искусствами преобладает над их различием. Главным моментом сходства является то духовное начало, которое присуще произведениям китайского и русского изобразительного искусства. Это обстоятельство в значительной мере обуславливает стремление китайской молодежи получить художественное образование в российских высших школах искусств.

ва, в том числе Герценовском педагогическом университете, на факультете изобразительного искусства.

Китайские магистранты в определенной мере знают основные положения указанных учений. Но при обучении изобразительному искусству они не все и не всегда могут соотносить их с творческими задачами. К тому же многие представленные положения этих учений невозможно непосредственно, впрямую использовать в педагогическом или исследовательском процессе.

Многие из них могут служить лишь ключевыми понятиями, вокруг которых будет строиться контекстное содержание темы лекции, предмет диссертационного исследования, художественный образ произведения.

В китайском изобразительном искусстве содержание произведения часто раскрывается в иероглифах⁴, которые колофонами (*греч.* – завершением) встраиваются в композицию картины. Как правило, они становятся единой гармонической частью композиционно целого. Такой текст нередко выражается стихами поэтов. Следовательно, изображение и текст находятся друг к другу в отношении композиционно-смысловой дополнительности. Иероглифы создают в произведении настрой зрителю, установку на восприятие целого, становятся контекстно-иносказательным раскрытием художественной идеи.

В этом вопросе особую ценность представляют два древнекитайских трактата: «И-Цзин» – «Книга Перемен»⁵ и «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно»⁶. Трактат «Книга Перемен» в большей степени основан на философско-нравственных учениях Китая (даосизме, конфуцианстве), поэтому он может с успехом использоваться китайскими магистрантами в диссертационном исследовании прежде всего на разновидность степени «магистра художественного образования» – «магистр – исследователь искусства». Не будет преувеличе-

нием сказать, что в основу философского мышления китайского народа с древнейших времен и по сегодняшний день заложена теория взаимодействия пары синергетически противоположных сил «ЯН – ИНЬ». Трактат «И-Цзин» полностью пронизан этой теорией. Поэтому включение основных положений и понятий «Книги Перемен» в обучение китайских магистрантов теории и педагогики изобразительного искусства представляется не только желательным, но и необходимым.

Обучение изобразительному искусству – это живой, эмоционально насыщенный процесс, который не «отпрепарировать» на теорию искусства и педагогику искусства. Их не разъединить даже в том случае, когда отдельные элементы теории искусства еще надо дополнительно исследовать, чтобы ввести полученные результаты в учебный процесс. Роль педагогики здесь не менее значительна, скорее она возрастает, так как такое исследование, например, в теории композиции ориентировано на «запрос» педагогики искусства. Сам педагогический процесс потенциально несет в себе эвристичность, способность проникать в глубины неисследованных сторон искусства. При объяснении учебного материала педагог наталкивается на ранее неприметные артефакты и даже феномены искусства. Раскрытие их является не только искусствоведческой разработкой вопроса, но и герменевтическим методом его изложения-толкования магистрантам-художникам.

Изображение явлений действительности, жизненных ситуаций, переживаний человека, разрешений от напряженности сформулированы в древнекитайском трактате «Книге Перемен» («И-Цзин») как афоризмы-символы, раскрывающие перемены событий. Приведем примеры афоризмов и их порядковые номера, как они представлены в трактате. «Творчество» (№ 1) – «Исполнение» (№ 2); «Расцвет» (11) – «Упадок» (12); «Смирение» (15) – «Вольность» (16); «Беспорочность» (25) – «Воспитание вели-

ким» (26); «Домашние» (37) – «Разлад» (38); «Препятствие» (39) – «Разрешение» (40); «Убыль» (41) – «Приумножение» (42); от упадочности – «Уже конец» (№ 63) к надежде – «Еще не конец!» (№ 64) и другие афоризмы, символически знаково представленные в «Книге Перемен». Характерной особенностью афоризмов «И-Цзин» является то обстоятельство, что в формулировках всех 64 афоризмов «Книги Перемен» представляются реальные жизненные трудности, но никогда не утверждается их безнадежность. Напротив, все афоризмы проникнуты оптимизмом, существованием выхода из них и указаниями на возможные пути их преодоления. Это сближает русское и китайское искусство живописи, так как их нравственно-эстетическая основа (в своих главных положениях) претворяется в изобразительном творчестве как традиция жизнеутверждения.

Рассмотрим кратко пару символов «Расцвет» – «Упадок». Всеми комментаторами трактата признается, что в символе «Расцвет» взаимодействие сил «ЯН – ИНЬ» наиболее гармоничное. Сила «ЯН» (мужская сущность) – центробежная, создает динамику развития, имеет некоторое преимущество над противоположной силой «ИНЬ» (женская сущность), которая является также силой развития, но действующая как синергетически-центростремительная сила, сдерживающая от разрушения. В своем противопоставлении сила «ИНЬ» снимает излишнюю центробежность, тем самым решает ту же самую задачу – «Расцвета» («Тай») жизненного события. Благодаря гармонии взаимодействия «ЯН – ИНЬ» событие «Расцвет» достаточное долгое время не переходит в противоположное состояние – «Упадок» («Пи»).

Представим другую пару взаимодействующих событий, символически описанных в «Книге Перемен» как «Смирение» – «Вольность». «Смирение» («Цянь») – это не «застой» в динамическом развитии, а период обработки сведений, знаний, получен-

ных на предыдущих ступенях, впечатлений и переживаний. В период «Смирения» происходит формирование и завершение внутреннего потенциала для решительного движения вперед. Одним из наиболее ярких факторов, приводящих систему к «Смирению», является достижение определенной меры динамического равновесия интенсивности действия сил «ЯН» и «ИНЬ». Однако это в конечном счете приводит к тому, что внутренние силы, не сдержанные внешними факторами, получают условия для проявления полной свободы в творчестве. Наступает момент возникновения «Вольности» («Юй»). Если ничто этому не препятствует, тогда композиция как система рискует превратиться в несвязность. Это же самое можно увидеть на примере индивидуального творчества. Отобранные художником в процессе его многолетней практики композиционные приемы, цветотональные характеристики и другие художественные нормы, не вступающие в противоречия с нравственно-эстетическими нормами национального изобразительного искусства, образуют его творческое лицо. Нарушение таких традиционных правил искусства приводит к тому, что произведения художника будут являться не столько гармонией индивидуальных характеристик его творчества, сколько игнорированием национальных особенностей искусства его страны. Подтверждением этому служит абстрактное станковое творчество, нонфигуративные формы которого не содержат признаков, традиционно выражающих принадлежность произведения к определенной художественной этнокультуре.

По теории «Книги Перемен», полученное индивидуальное целое (ситуация, композиция, произведение искусства) может рассматриваться как «малое». Тогда для получения «большого», более развитого и углубленного целого процесс может быть продолжен, но при наличии сформулированной цели и задач ее завершения, т. е. на более высокой ступени творчества. Соглас-

но другому положению трактата, «все имеет тенденцию превратиться в свою противоположность». Возникает ситуация, при которой то, что казалось полностью достигнутым, завершённым – «Уже конец» (63, «Цзи-цзи») начинает пониматься как несовершенное, незавершённое. У художника в процессе работы над композицией картины данный феномен искусства не является редкостью. Этот момент воспринимается художником как наступление краха, неудачи, провала (иное значение символа «Уже конец»). Но именно в этот момент происходит обратное. У художника «раскрываются глаза», и он «видит» уже значительно изменённую композицию, всю сразу и окончательно. Теперь можно говорить лишь о начале нового этапа «Творчества» («Цянь») над картиной, полностью обновлённой новым осознанием художественного образа, новым поворотом «жизненной ситуации».

Примерно по такому же сценарию нередко проходит педагогический процесс обучения истории и теории искусства. В ситуации, представленной в «Книге Перемен» как «Уже конец», педагог также может неожиданно осознать, что какие-то важные стороны излагаемой темы он не донес до слушателей.

Вместе с пониманием этого наступает момент озарения. Приходит осознание того, что материал или требует дополнительной теоретической проработки, или же (если в доработке нет необходимости) его надо преподавать с новых точек зрения. Последняя жизненная ситуация раскрывается в афоризме – «Еще не конец!» (64, «Вэй-цзи»). В китайской философии – это «возможность продолжения творчества вновь и вновь», подобно смене годовых сезонов: весна – лето – осень – зима. Имеется в виду, что эти сезоны каждого года не похожи на их предыдущие периоды. В учении Конфуция на передний план выступает не «сознание – изучаемый предмет», а «поступок – сложившаяся ситуация». Отметим, что в «И-Цзин» («Книге Перемен») определены

и тщательно рассмотрены 64 не только «сложившиеся», но вместе с тем «подвижные» жизненные ситуации.

Китайский способ обучения – это рассмотрение предмета «не напрямик», а «хождение вблизи» его сущности⁷. Главная идея такой педагогики – это «регуляция» процесса изучения нового, тогда знания будут приобретаться учениками без особых усилий. Метод конфуцианского воспитания не состоит в том, чтобы предоставить ученикам знания о «неподвижно устоявшемся» предмете. Его метод заключается в предоставлении «тонкой настройки», в выравнивании скорости продвижения ученика с релятивистским изменением сведений о предмете изучения. Именно поэтому любимый ученик Конфуция Янь Юань со вздохом отмечает, что предмет познания постоянно смещается – кажется, он «перед ним», но вдруг обнаруживается, что он «позади». Поэтому-то в учении Конфуция указывается на необходимость гармонически уравновешивать педагогический процесс, чтобы ученик не слишком задерживался «здесь» и не очень забегал «туда», не имея на то оснований.

В обучении китайских магистрантов, в их подготовке к созданию дипломной работы на степень «магистра-художника» существенно значимым может стать трактат «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно».

Данный труд содержит почти все важнейшие положения традиционной китайской живописи по жанрам китайского изобразительного искусства: «люди», «горы – воды», «цветы – птицы», «деревья – камни» и другие роды. Методы создания художественных образов раскрываются в трактате последовательно, с толкованием (герменевтикой) их содержания и обоснованием на конкретных примерах, взятых из работ великих китайских художников. Главные положения трактата великолепно иллюстрированы и в такой последовательности, которая делает их прекрасным учебным

пособием. В трактате «Слово о живописи» представлены такие взгляды древнекитайских художников и мыслителей, которые сегодня по праву должны быть отнесены к теоретико-художественным дисциплинам:

«философия искусства», «психология искусства», «педагогика искусства». И все это укрепляется на главном постулате древнекитайской мысли, понятии «дао» – «естественный путь».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Баева И. А.* Докторантура – ступень многоуровневого образования в контексте Болонского процесса // Совершенствование подготовки и аттестации научных и научно-педагогических кадров высшей квалификации: Сб. научных трудов. Вып. 1. СПб.: ООО «Книжный Дом», 2006. С. 84–91.

² ДАО ДЭ ЦЗИН. Книга пути и благодати. М.: Эксмо, 2007.

³ Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2 т. М.: Мысль, 1972, 1973.

⁴ Ят – Минг Кэти Хо. Китайская каллиграфия: Энциклопедия. 300 лучших иероглифов. М.: АРТ-РОДНИК, 2007.

⁵ И-ЦЗИН: древняя китайская «Книга Перемен». М.: Эксмо, 2004.

⁶ Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Перевод и комментарий Е. В. Завадской. М.: Наука, 1969.

⁷ *Франсуа Жюльен.* Путь к цели: в обход или напрямик. Стратегия смысла в Китае и Греции. М.: Московский философский фонд, 2001.