

УДК 7.048(510)

Ци Шэн Ся

Трансформация китайского орнамента в художественной культуре Европы XVII–XVIII вв.

Проводится сопоставительный анализ подходов к трактовке орнамента и орнаментальности в китайской и европейской культурах. Рассматриваются проникновение китайского орнаментального декора в стилистику барокко и рококо, изменение его эстетической сущности, взаимодействие китайского и европейского искусства.

Орнамент как феномен орнаментального искусства рассматривается современными исследователями с изобразительной, семантической и прикладной позиций. Историко-искусствоведческий анализ форм и мотивов орнамента достаточно многообразен, и история орнамента в рамках европейской науки об искусстве изучается уже более двух столетий. Осмысление и применение искусства орнамента долгое время ограничивалось художественной практикой. В начальный период развития теоретической мысли о природе и специфике разных видов искусства, орнамент в качестве самостоятельного объекта исследования не выделялся. Только в ситуации активных культурных дебатов о его целесообразности на этапе трансформации стиля модерн в авангардно-функционалистские тенденции вопрос о сущности орнаментальности стал активно обсуждаться в художественных кругах. Ярким примером художественно-декларативного осмысления орнамента стала дискуссия венских модернистов, изложенная в сборнике эссе «Ornament und Verbrechen» (1908). Австрийский архитектор и теоретик А. Лоос назвал существование орнамента преступлением, не согласующимся с прогрессом промышленных технологий. Он определяет сущность орнамента как внешнюю бессодержательную и дисфункциональную декорацию, препятствующую современному художественному формообразованию, и указывает на необходимость разработки принципов «внутреннего орнамента», то есть перехода закономерностей структуры орнамента в структуру формы вещи [3]. Фраза А. Лооса «функция определяет форму» стала лозунгом модернистов, а сам он сыграл значительную роль в рождении интернационального стиля.

Большое значение для разработки проблематики искусства орнамента имеют искусствоведческие работы, посвященные общим вопросам стиля, особенностям развития отдельных стилей и художественных направлений.

Тем не менее многие работы носят описательный характер. И. Ю. Иванова, например, обращает внимание на отсутствие в исследованиях вни-

мания к проблемам функционального анализа орнамента, его связи с декорируемым предметом и к изучению эволюции искусства орнамента в целом [2]. Она отметила ряд интересных работ по истории искусства орнамента, например, Т. М. Соколовой «Орнамент – почерк эпохи» (1972). Обратим внимание также на исследование Дж. Триллинга [6].

Известный эстетик XX в. М. Каган, теоретически осмысливая орнамент и его видовую локализацию в эстетике, подчеркивал его уникальность и связь с конкретной формой вещи. По мнению ученого, «сам по себе, в качестве самостоятельного художественного произведения, орнамент не существует...»¹. Он относил его к выразительным средствам декоративно-прикладного искусства и архитектуры.

В последнее время возрос интерес к проблематике и осмыслению роли орнамента и его художественных возможностей, но данная область мастерства все еще остается малоразработанной в теоретическом искусствознании.

Целью статьи является рассмотрение вариантов трактовки и трансформации эстетической сущности китайского орнамента в европейской культуре XVII–XVIII вв.

Художественное наследие орнамента огромно и разнообразно, однако рассмотрение динамики развития данного феномена требует уточнения некоторых определений. Является ли орнаментальность внешним декоративным и необязательным дополнением «вещи» или, напротив, структурным и формообразующим проявлением ее сущности?

В европейской художественной культуре определение «орнамент» восходит к лат. *ornamentum* – снаряжение, убранство, наряд, украшение. Феномен орнамента и орнаментальности может быть раскрыт исходя из сравнительного анализа двух противоположных методологических подходов. Первый – классический подход к определению орнамента как декоративного оформления вещи Дж. Триллинга характеризует следующим образом: «Орнамент – это искусство, которое мы добавляем к искусству <...> Если вы хотите узнать, являются ли определенные черты объекта орнаментом, мысленно исключите их. Если объект при этом останется структурно целостным и узнаваемым и сможет продолжить выполнять свои функции, то эти черты – декорация, и – соответственно – орнамент. Если же нет, то это – дизайн» [6, с. 21].

Второй подход связан с определением орнаментальности как фундаментального принципа организации. В таком значении термин «орнамент» используется в математике наряду с фундаментальными понятиями симметрии, трансформаций и их визуального выражения.

Феномен орнамента в китайской традиции определяется понятием «вэнь» (文) – означает узор, культуру и является одной из фундамен-

¹ Каган М. С. О прикладном искусстве: Некоторые вопросы теории. – Л., 1961. – С. 90.

тальных катэгорій нацыянальнай культуры. Імя пераходнае значэнне «вэнь» вызначае формоўтвараючую ролю арнамента ў Кітаі. «Вэнь» ляжыць ў аснове каліграфіі, жывопісі, таксама блізка катэгорыі *ctii-yun-sheng-tung* («breathresonance-life-motion»), гэта ёсць дыханню як пачатковаму аснове жывопісі і каліграфіі [5, с. 4].

Сутнасць кітайскага прынцыпа арнаментальнасці звязана з мастацтвам каліграфіі, ляжачым ў аснове кітайскага візуальнага вопыта. Вядучы даследавальнік кітайскага жывопісі і каліграфіі Вэнь Фанг вызначыў каліграфію як мастацтва-парадыгму: «Каліграфія для вучонага-художніка была мастацтва-парадыгмай, прынятым як сродак удзелу ў вечна жывым полі прыродна-сходнага творчасці. Фізічны акт прыкоснення кісткі да паперы кітайскім мастаком характарызаваўся ў касмагонічных катэгорыях. Чысты ліст паперы рэпрэзентуе Вселенную, існаваўшую пачатку ў нерасчлененай унікальнасці; першы штрих, нараджаючыся з саюза кісткі і тушы, утварае на паперы першасную ўзаемна-звязь *инь* і *янь*, і кожны новы штрих стварае новае суадносіны *инь-янь*, пака згоднае цэлае не воссоедзіцца зноў у гарманічным адзінстве Вселеннай» [5, с. 122–123]. Імя каліграфічнае пісьмо дазваляе захаванне ў арнамента непасрэдную сувязь з візуальным рэальным светам. Вэрбальна-фоналагічны прынцып еўрапейскага пісьма, наадварот, прывяў да рацыяналізацыі пісьменнага знака, яго дыстанцыравання ад непасрэднага візуальнага і тактыльнага выява.

Вследствие непасрэднага візуальнага мадэлявання выява свету іерогліфіка стала формоўтвараючай аснове кітайскага арнамента. Калі ў рацыянальнай еўрапейскай культуры слова і візуальны выява ў арнамента суадносяцца эмблематычна, і імя – слова дапоўняе зрымае выява, то ў кітайскай культуры суадносіны іерогліфа і арнамента носіць мадэлюючы характар. Іерогліф непасрэдна структуравана выява свету, а арнамент развівае гэты мадэлюючы прынцып, ствараючы новыя візуальныя варыяцыі. Імя гэты робіць кітайскую іерогліфіку жывой аснове арнамента. Зразумела, ў працэсе гістарычнага развіцця мастацтва сувязь іерогліфа і арнамента аслабляецца. У кітайскай культуры Сярэднявечча і Новага часу арнамент як самастойны візуальны язык захаванне генетычную сувязь з іерогліфам і каліграфіяй, перадае структуру – візуальную камбінаторыку сутнасці свету.

Существует вызначанае двайнасць асэнсавання арнаментальнасці ў кітайскай культуры. З аднаго боку, – гэта ўсё знешняе, паказнае, зрымае, неадпаведнае увазе. З другога, як адзначае В. Малявін, «кітайцы не маглі пачынаць ні аднаго справы без прысут-

го ей декора <...> Речь идет не просто об орнаменте, а именно о декоруме как истинной внешности, которая, вечно устремляясь за пределы данного, установленного, понятного, являет собой <...> непосредственное преломление чистой внутренности, непрозрачной глубины жизненного опыта» [4, с. 46–47]. Таким образом, орнамент в китайской культуре – это отображение сущности предмета вовне, без утраты ее подлинности и смысла. В этом плане орнамент, будучи собственно локальным декором, одновременно является и частью мирового узора «вэнь» (всякой выявленной упорядоченности).

Таким образом, интегрируя рассмотренные подходы в определении орнамента и орнаментальности и стремясь найти общее для европейского и китайского культурного опыта, отметим, что орнаментальность выражает сущностные, организующие качества объекта, являясь в то же время их внешним (декоративно обобщенным) воплощением. Орнамент – это искусство художественной поверхности.

В европейской художественной культуре эпохи барокко и рококо ознакомление с китайским искусством проходит разные этапы, но общей тенденцией становится заимствование восточного типа формирования в формах широко понятого орнамента. Сегодня не вызывает сомнения тот факт, что на европейцев оказывала влияние не сама китайская культура, а восприятие европейскими мыслителями, писателями, художниками XVII–XVIII вв. доступных им сведений о Китае. В результате определенных установок восприятие Китая в Европе приобретает черты устойчивого мифа: возникает своеобразное течение в искусстве, которое пытается «встроить» элементы китайского творчества в различные изделия прикладного искусства, парковой планировки, архитектуру и интерьеры.

В эпоху барокко монахами-миссионерами было отмечено различие природы и формы «китайского» и «европейского» типов орнаментации. Такие черты китайского орнамента – асимметрию, свободу формы и непредсказуемую вариативность – европейцы XVII в. считали уродством. Архитекторы, художники и теоретики рококо, напротив, положительно оценивали некоторые особенности его стилевой формы. Спонтанность китайского орнамента оказала большое воздействие на идеал свободы пластического формотворчества эпохи рококо.

Многие из сущностных проявлений китайской культуры в Европе в XVII–XVIII вв. воспринимаются как орнамент. Например, в качестве орнамента осознается нелинейный планировочный рисунок парка. Сложность его планировки связана со стремлением создать преграду злым духам, заставить их сбиться с пути, поскольку злые силы в китайской мифологии движутся по прямым линиям.

В традиционном искусстве Китая в орнаментальных и декоративных мотивах параллельно сосуществуют реальные и геометрические условно стилизованные формы. Традиционная символика китайского орнамента, наполненная благожелательными значениями и смыслами, часто утрачивалась при переходе в европейскую художественную культуру. Например, в танский и сунский периоды китайской истории (608–1279) были распространены изображения стилизованных цветов лотоса, которые позднее стали популярным мотивом китайской орнаментики. История иконографии лотоса в китайском орнаменте связана с буддийскими представлениями о духовном пробуждении от сна неведения и просветлении.

Многочисленные китайские орнаменты, украшавшие шелковые ткани, лакированную мебель, фарфор, одежду, транслировались в убранство европейских интерьеров, декоративные предметы быта и костюм. Источником для заимствований становились и изображения, сделанные европейскими художниками, передающими орнаментальность китайской культуры. Возьмем, к примеру, акварельные портреты мандарина-чиновника и знатной монголки, воспроизведенные Д. Джекобсоном, на которых детально проработан орнамент парадных одеяний китайской знати [1, с. 10].

Европейские мастера XVII–XVIII вв. не столько стремились осмыслить китайские художественные образцы, сколько заимствовали узор форм, пластические темы и арабески, характерных персонажей, включая их в европейскую стилевую программу. Это делает орнамент ключевым «каналом» взаимодействия Европы с китайским художественным опытом.

В художественной культуре эпохи барокко сложилась определенная стилистическая тенденция, названная Шинуазри (Chinoiserie), то есть «китайский стиль». Это – объекты роскоши или фантазии, пришедшие из Китая или исполненные на Западе в подражание китайскому в декоре, произведениях искусства и стилевых мотивах. Собственно китайское художественное творчество, в том числе и орнамент, в европейской культуре XVII–XVIII вв. понимались слишком широко и неопределенно, что приводило к самым разнообразным симбиозам тем китайского орнамента с европейскими декоративными мотивами. Таким образом, Chinoiserie представлял собой определенную систему формообразования и стилеобразования. Орнамент в этой системе играл принципиальную роль.

Можно выделить несколько способов трансляции образов китайского искусства и орнаментальных форм:

– стилизацию, когда образцы искусства и орнаментики Китая достаточно конкретно моделировались в европейских тканях, интерьерах, иллюстрациях и архитектуре;

– имитацию, при которой свободно воспроизводились и варьировались манера исполнения и мотивы китайских мастеров (например, дельфтский и мейсенский фарфор);

– манифестацию, когда художественный объект европейского производства или архитектуры театрализованно разыгрывал «китайскую тему» (например, образ пагоды Баоэнь, облицованной белым фарфоровым кирпичом, в Нанкине в качестве прообраза Версальского дворца «Малый Трианон»).

Орнамент стиля рококо – в меру вычурный и оригинальный декор, использовался европейскими мастерами на тканях, предметах быта, посуде и т. д. в XVIII в. В этот период сформировались характерные особенности декоративно-прикладного искусства, включающие китайские орнаментальные мотивы, структурно близкие национальной орнаментальности. Так, мотивы орнамента европейского рококо, со свойственной им легкостью, бесплотностью, облегченностью, напоминают традиционные китайские – «пустотное “тело без органов”», распыленность «тела Дао» [4, с. 72–73]. В основе китайского орнамента – ориентация на плоскость, где фону придается значение доминанты. Орнамент европейского барокко и рококо строится на основе динамики пластического развития декоративных форм. Фон здесь имеет сопутствующее, подчиненное значение.

Таким образом, орнамент стал формой адаптации китайской визуальной культуры к европейскому контексту. При переходе образов и мотивов китайского искусства в образцы творчества европейских художников, транслируемый ими внутренний, социальный и эстетический смысл терялся, оставляя лишь красочную декоративность художественной поверхности. Подытоживая вышеизложенное, отметим, что китайская художественная культура подарила миру орнамент, наполненный глубоким смыслом и отражающий древние традиции, устремления к совершенствованию и гармонии.

1. Джекобсон, Д. Китайский стиль / Д. Джекобсон ; пер. В. И. Самошкина. – М. : Искусство – XXI век, 2004. – 239 с.

2. Иванова, И. Ю. Образ в искусстве орнамента : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / И. Ю. Иванова. – М., 2004. – 251 с.

3. Лоос, А. Орнамент и преступление / А. Лоос // Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX–XX в. : избр. отрывки из писем, статей, выступлений, трактатов / сост. и авт. предисл. А. В. Иконников. – М., 1972. – С. 143–148.

4. Малявин, В. В. Сумерки Дао: культура Китая на пороге Нового времени / В. В. Малявин. – М. : Дизайн. Информация. Картография : Астрель : АСТ, 2000. – 436 с.

5. Fong, W. Beyond representation: Chinese painting and calligraphy, 8th-14th century / Wen C. Fong. – New York : The Metropolitan Museum of Art, 1992. – 549 p.

6. Trilling, J. Ornament: a modern perspective / J. Trilling. – Seattle : Univ. of Washington Press, 2003. – 265 p.

Qi Shengxia

**Transformation of the Chinese ornament
in the artistic culture of Europe of the XVIIth – XVIIIth centuries**

A comparative analysis of approaches to the interpretation of the ornament and the ornamentality in the Chinese and the European cultures is carried out. The penetration of the Chinese ornamental decor into the stylistics of Baroque and Rococo, the change of its aesthetic essence, the interaction of the Chinese and the European arts are considered.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 12.07.2019.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ