

## ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

о диссертации ЧЕРДАКОВОЙ Ольги Игоревны

### ***РОЛЬ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИИ В ЯПОНСКОЙ ЖИВОПИСИ «БУНДЗИНГА» XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВВ***

представленной на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения  
по специальности 17.00.04 - изобразительное и декоративно-прикладное  
искусство и архитектура

Представленное к защите диссертационное исследование ЧЕРДАКОВОЙ Ольги Игоревны ***«РОЛЬ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИИ В ЯПОНСКОЙ ЖИВОПИСИ «БУНДЗИНГА» XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВВ.»*** вне сомнения, серьезная и самостоятельная научная работа. Своеобразие этого пилотного проекта, разработанного впервые, в суммарном значении является важным вкладом, как в отечественную ориенталистику, так и в отечественное искусствознание.

Актуальность и значимость данного исследования очевидна не только в связи с новизной заявленной темы и с привлечением нового материала, но и с тем, что указанная тема может стать перспективным направлением как отечественного, так и зарубежного искусствоведения.

Пейзаж *бундзинга* (кит. – *вэньжэньхуа*) живопись литераторов, эрудитов, как часть восточной живописи, в ее многослойности и нравственно-духовной содержательности, является сложными для восприятия и понимания. Кроме того – это один из труднейших для анализа жанров. В отечественной науке есть серьезные работы посвященные китайской, японской и корейской пейзажной живописи. Однако, опосредованный японской ментальностью пейзаж *бундзинга*, будто оставаясь на обочине, был малоисследованной областью в истории искусства стран дальневосточного региона.

Оценивая объем проделанной авторской работы, отметим что пейзаж *бундзинга* с ярко выраженной спецификой национального компонента, как новое художественное направление живописи, возник в сложную для Страны восходящего солнца эпоху Эдо (1603-1868). Несмотря на противоречивость этого периода, именно в эти годы произошло становление японского духа и национальной японской идеи. Зародилась новая городская культура, сфера

творчества перестала быть достоянием элиты. Можно сказать, что писатели, поэты, художники получили особый карт-бланш на свободу творчества. Это очевидно в творческой практике многих выдающихся деятелей культуры того времени. Несмотря на изоляцию страны, творческая интеллигенция активно осваивала опыт сопредельных стран, в частности Китая, перерабатывая «чужое в свое» и с опорой на собственные традиции, согретые религиозными, нравственно-этическими устоями конфуцианства, даосизма, буддизма и рефлексией синтоизма.

Таково понимание автором закономерностей появления жанра *бундзинга*, - яркой страницы японской национальной пейзажной живописи, ставшее стержнем диссертационного исследования.

В поисках начал, для полного раскрытия темы, автор «раздвигает» географические и временные рамки исследования от эпохи средневекового Китая и Японии вплоть до середины XIX века.

Отмеченные выше общие положения диссертации последовательно и обоснованно воплощены как в структурной, так и в текстовой части.

Классическая трехчастная структура диссертации состоит из **Введения**, **трех глав** с параграфами, с постраничными примечаниями и **Заключения**. В справочном аппарате добавлены концевые примечания: библиографический указатель списка использованной литературы на русском, английском, французском, китайском языках и на японском - язык изучаемой страны, а также - сайтов Интернета. Здесь же - терминологический глоссарий и словарь имен художников с биографическими данными. Текстовый материал на 136 страницах дополнен альбомом редких иллюстраций. Общий объем диссертации – 295 страниц.

Во **Введении** обоснована актуальность работы, определены основные теоретические методы, цели и задачи исследования. Дана характеристика степени изученности проблем, раскрыта практическая значимость и новизна исследования, проведен серьезный обзор литературы на пяти языках, а также сформулированы положения, выносимые на защиту.

Автор серьезно проработал труды отечественных ученых, косвенно или непосредственно связанных с темой диссертации. В источниковедческую базу (помимо визуально-иллюстративного материала) включены также труды на английском и французском языках. Важнейший блок в списке литературы занимают труды китайских и японских исследователей в области философии, эстетики, искусствоведения и культурологии. Здесь очевидна опора на труды крупнейшего ученого-ориенталиста, академика Н.И.Конрада, отмечавшего «опасность неправильно понятого европоцентризма с превосходством западной культуры и механического переноса ее научных категорий на явления культуры стран Востока». По его мнению в изучении этих культур необходимо учитывать «теоретическую мысль Востока».<sup>1</sup> С учетом этого мнения диссертант в полной мере использует терминологию восточной научной мысли (как китайской и японской) от методики ведения живописи и ее техники, до тончайших нюансов образно-стилистических решений.

Нельзя не отметить обращение автора к трудам выдающегося ученого С.Н. Соколова-Ремизова, смело синтезирующего единство и многомерность основных видов и жанров восточной литературы и искусства: каллиграфию, поэзию и живопись.<sup>2</sup>

Серьезной опорой для диссертанта стали классические труды советских (российских) ученых-ориенталистов, среди которых: В.М. Алексеев, О.Н. Глухарева, И.Ф. Муриан, Е.В. Завадская, Н.А. Виноградова, Н.С. Николаева, В.В. Малявин, К.Ф. Самосюк, В.В. Осенмук. В этой обойме японские ученые: Аоки Масару, Сэйити Таки, Хасимото Кансэцу, Ёсико Ёнэдзава и многие другие... Список литературы можно продолжить трудами ученых и англо- и франкоязычных стран. В диссертации объемом 151 наименование: две трети на русском, 44 наименования на европейских и 11 - на японском языках.

---

<sup>1</sup> См.: Конрад Н.И. Запад и Восток: статьи. – М.: Главная ред. восточной литературы, 1972; Его же. Очерки истории культуры средневековой Японии. – М.: Искусство, 1980; Его же. Неопубликованные работы. Письма. Сост. М.Ю. Сорокина, А.О. Тамашишвили; отв. ред. В.М. Алпатов, А.И. Клибанов. – М.: РОССПЭН, 1996.

<sup>2</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Литература – каллиграфия – живопись. М.: Наука, 1985; Его же. Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: Между прошлым и будущим. Изд.2-е, испр. – М.: Книж.дом ЛИБРОКОМ, 2009.

С учетом этого положения автор диссертации, в определенной степени владеющий указанными языками, обстоятельно анализирует малоизвестные источники и литературу на этих языках. Особенно на восточных, - отмечая при этом, основательность исследований и своеобразный «прорыв» научной мысли этой направленности в указанных странах.

Столь многослойная исследовательская база, вместе с иллюстративным материалом – своеобразным представительным массивом данных, во многом определила эмпирические методики исследования - от простого к сложному, от конкретных фактов до теоретических обобщений. А индивидуальные переводы сложных текстов с восточных языков, их серьезно-осмысленная интерпретация, являются важным показателем новизны научных положений, степени их достоверности, выводов и рекомендаций, сформулированных в диссертации. Здесь же необходимо отметить профессиональную, грамотную подачу сложного по своей сути материала. Автор вполне справился с этой задачей.

В *первой главе* акцентировано особое внимание на корневых, базовых основах художественно-эстетического канона *вэньженьхуа* - китайской живописи интеллектуалов от эпохи Сун (960–1279) и Юань (1271–1368) до эпохи Мин (1368–1644) с учетом их миропознавательных, религиозных и нравственно-этических представлений отмеченных прочной традицией.

С опорой на ведущих китайских мастеров *вэньженьхуа* Су Ши, Ми Фэя, Чжао Мэнфу, Хуан Гунвана, Ни Цзяня, У Чжэня и многих-многих других, - от истоков до XVII века - автор убедительно раскрывает содержательность и теоретическое значение эстетических понятий и оригинальных терминов китайской средневековой пейзажной живописи, связанных с нравственно-этическими нормами указанных философских учений. За обычным термином работы тушью, будь-то *помо*, *цяо-мо*, *ци-мо*, *дянь* (точки Ми), *моци* или *шэньхуэй*, автор находит содержательность формулы творческого метода, согретого сокровенной близостью художника со средой, гармоничным созвучием с мирозданием и всеобъемлющими гранями восприятия природы.

Здесь же последовательно изложены многогранные аспекты творческого метода китайских мастеров, их широта и охват многополярного мира. Того, что справедливому мнению автора, явились основой создания произведений, ставших воплощением органичного, можно сказать – классического синтеза живописи, поэзии и каллиграфии.

При этом, объективно оценивая вклад китайских школ живописи в жанр *вэньжэньхуа* и плотно выстраивая ряд ведущих мастеров этого жанра: Чжэ (Чольпха), Ми, Ли-Го, Ма-Ся, Ни-Хуан и многих других, автор объективно поясняет, как «сквозь века», каждая школа вносила свой вклад в пейзажную живопись *вэньжэньхуа*. Это обстоятельство в многообразии тенденций позволило японским мастерам, найти определенные «точки касания», творчески осмыслить и воспринять базовые основы жанра для создания собственного видения окружающего мира.

Первые шаги новаций в становлении национального японского пейзажа *бундзинга* и важнейшие ступени его становления рассмотрены во **второй главе**.

По мнению автора, истоки зарождения пейзажа *бундзинга* нужно искать не только в китайских традициях особенностей *вэньжэньхуа*, но и в своей собственной, к тому времени «японизированной» эстетике нравственно-этических и философских учений, а также в формирующейся доктрине синтоизма. Тому способствовали коренные сдвиги в общественной и культурной жизни страны, возрастающая роль национального самосознания. Отсюда, явление новаций и в японской пейзажной живописи, где автором справедливо отмечены два важнейших взаимодействующих компонента: высокий интерес к внешним воздействиям и их органическая переработка в соответствии с собственными потребностями.

Внимательно прослеживая истоки живописи *бундзинга*, автор совершает экскурс в прошлое с доминантой общерегионального канона, возникшего в Китае и получившего распространение в Японии XI-XII века. При этом справедливо указано взаимодействие двух самостоятельных тенденций:

*канга* - школой китайского стиля и японского стиля *ямато-э*, связанного с национальной тематикой.

В XV-XVI вв. мастера школы Кано впервые попытались синтезировать опыт формирующихся национальных художественных школ, соединив принципы монохромного пейзажа с цветовой насыщенностью традиций *ямато-э*. Определенную роль в решении новых веяний сыграли и другие школы: *Тоса* - преемница традиций стиля *хэйнань*; школа *Хасэгава* (китайский стиль *Ункоку-рю*) – с традициями дзэнской монохромной живописи и школа *Римпа*, следовавшая традициям живописи *ямато-э*, впервые синтезирующая каллиграфию, поэзию и живопись.

На рубеже XVII–XVIII вв. появились произведения выполненные тушью в традиционной монохромной живописи, полностью отвечая потребностям образованных кругов. Тому способствовало и то, что поэты-живописцы Басё, Сёкадо, Сампу и многие другие стали дополнять живописные монохромные композиции *хайга* лаконичными строчками стихотворениями *хайкай*.

Столь важную для японской традиции *хайга*, на более высоком уровне уже в XVIII в. продолжила киотоская школа *бундзинга* (*бун* – литература, *дзин* – человек, люди, *га* – картина, рисунок), созвучная передовым взглядам времени.<sup>3</sup> Первым поколением интеллектуалов были художники Янагисава Киэн, Гион Нанкай, Сакаки Хякусэн, выдвигавшие на первый план состояние души, наитие, экспромт, спонтанность, сиюминутное настроение художника. Возможно, отсюда мастеров жанра *бундзинга* часто называют «японскими импрессионистами». То был яркий противовес академизму школ Кано и Тоса с их масштабными композициями и виртуозным демонстрированием приемов письма.

На конкретных примерах анализируя творчество указанных пионеров *бундзинга*, автор скромно и кратко отмечает тематическую и насыщенную образно-стилистическую направленность избранных произведений. При этом, органично вводит их опыты в общенациональный контекст художественной жизни данного периода, точно подмечая особенности стиля и своеобразие

---

<sup>3</sup>Пейзажная живопись *бундзинга* в более широком смысловом значении именуется *нанга* - южная школа.

творческого поиска. Авторское чутье очевидно в сложнейшем вопросе влияния локальных китайских и японских живописных школ на становление японской пейзажной живописи *бундзинга*, мастера которой не только заимствовали, но и переработали, сделали «своими» достижения учителей, успешно адаптируя их на местной почве, рефлексировавших опытом китайской культуры и синтезированных местными обычаями идущими с глубокой древности. Новый пейзажный жанр, обусловленный китайской художественной традицией, постепенно становится ведущим в японской живописи, обретая самобытность. Того, что в среде интеллектуалов, на высоком сакрально-художественном уровне поддерживалось и обеспечивало традиционную устойчивость жанра. В итоге, все это стало основой своеобразного художественно-эстетического канона японской пейзажной живописи, возникшего в результате синтеза древнейших японских верований (*синто*) и нравственно-этических учений – конфуцианства, даосизма и дзен-буддизма.

Важнейший японской пейзажной живописи наметился в последующую эпоху с появлением новой генерации мастеров. Среди них особое место занимает Икэно Тайга - подлинный реформатор национальной живописи. В русле его исканий автор отметила эксперименты с методикой ведения живописи: новации технических приемов, композиционно-колористических решений, устойчивую обоснованность мотиваций и формата свитков.

Материалы, почерпнутый в исторических и искусствоведческих публикациях во всех аспектах исследования конкретных произведений, позволили автору зафиксировать и определить явление новых мотивов. Серьезное внимание акцентировано на новациях устоявшихся жанров, благодаря адаптированной терминологии применительно к методике живописи и восприятию среды: пейзажа *сансуй-га* (горы-воды), *катё-га* (цветы-птицы), *сикунси* (четыре благородных мужа: слива, орхидея, хризантема и бамбук). К этому автор справедливо добавил жанр *дзимбуцу-га*, отметив своеобразную эволюцию *сансуй-га*, где пейзаж дополнен мотивами

из повседневной жизни или портретами, что в свою очередь, привело к т.н. пейзажу «реального вида» - *синкэй*.

Из творческой практики Икэно Тайга диссертант выделяет уникальную технику «живописи пальцем», представленную синтезом китайской техники с японскими мотивами. При этом подробно останавливается на истоках этой технологии и ее адаптации в японской живописи. Здесь же ощутима опора на многозначный японский термин *ваби-саби*, ярко выраженный в композициях, с непритязательностью простора, в сочетании с реалиями среды: цветами лотоса, камнями и затерявшейся в пейзаже лодкой.

Весь спектр представительных новаций этого периода, позволил автору по новому взглянуть на связь китайских традиций с новаторством японских мастеров и сделать собственные выводы. Свидетельством тому служит указанное автором явление национальной терминологии, во всей полноте раскрывающей глубокие основы эстетических особенностей японской ментальности применительно к художественному творчеству. Широта и многозначность терминов *катабокаси*, *тарасикоми*, *дзун* и других, не просто техника живописной интерпретации штрихов, точек, тушевых пятен с кодом китайских названий (*конопляное волокно*, *крысиный хвост*, *удар топора или спутанная конопля*), но японский взгляд на содержательность, на незаемное восприятие окружающего мира. Это позволило автору справедливо отметить национальное своеобразие живописи *бундзинга*.

Без вмешательства в индивидуальное авторское восприятие и критерии аналитического подхода к творчеству художника, отметим, что это одна из лучших страниц диссертационного исследования. Дополненная к тому же, строчками стихов в авторском переводе с японского языка.

Особенностям нового этапа развития пейзажа *бундзинга* второй половины XVIII – начале XIX вв. посвящена **третья глава** диссертации, где на примере творчества Ёса Бусона, Урагами Гёкудо, Ватанабэ Кадзана, рассмотрены новые, качественные изменения жанра.

В творчестве Ёса Бусона появляются эксперименты с жанрами «цветы-птицы» и пейзажа, где также ярко отражено сочетание японских приёмов,



техник, композиционных и колористических решений с китайскими мотивами. Автор исследования считает, что именно «с его именем связано развитие *хайга* – одного из специфических жанров японской традиционной живописи». С этим мнением можно согласиться без натяжки, ибо на этом этапе формирования пейзажа *бундзинга* происходит органичное сочетание живописи, поэзии, каллиграфии. И вновь, бесспорным украшением главы являются воспроизведенные поэтические строки в переводе диссертанта.

Анализируя творчество Урагами Гёкудо, автор логически-последовательно выстраивает основные звенья его творческой эволюции в единую цепочку. На многих примерах пейзажной живописи особо отмечена активизация развития направления *бундзинга* на рубеже XVIII-XIX вв. Свитки, ширмы, альбомные листы обрели незаемный японский колорит в композиционных, ритмических приемах, в многомерных вариациях техники и содержательно-тончайших нюансах в согласии с образно-стилистическими акцентами. Удачным можно назвать авторское сравнение ритмической организации живописного свитка с музыкальным произведением. В этом разделе отмечена основополагающая традиция *вэньжэньхуа*, в наибольшей степени указавшая пути формирования, становления и развития творчества не только Урагами Гёкудо, но и многих других мастеров *бундзинга*,

В уже устоявшемся жанре *бундзинга*, на примере творчества Ватанабэ Кадзана автор находит новые грани, с перспективой его дальнейшего развития в синтезе с другими жанрами. Это – т.н. *дзимбуцу-га*, мотивы из повседневной жизни и портреты, органично дополняющие пейзаж. Столь важный фактор – прямой путь для дальнейших новаций японской живописи со стремлением художников *бундзинга* найти органический синтез приемов национальной и европейской (голландской) живописи, предпринятых в портретном жанре. Не случайно в заключении главы автор обоснованно заключает: «...В начале XIX века в направлении *бундзинга* окончательно утвердились национальные японские черты».

В **Заключении** автор традиционно подводит итоги проделанной работы, поэтапно прослеживая становление и развитие пейзажной живописи *бундзинга* подчеркивая ее роль в истории национального искусства Японии.

В исторической ретроспективе, на базе теоретических посылок и на конкретных примерах из творческой практики японских мастеров диссертант четко обозначил наиболее значимые аспекты национальной самобытности японской пейзажной живописи *бундзинга*, давшей импульсы для становления и развития изобразительного искусства страны в целом, вплоть до Новейшего времени. Новации в отрыве от жесткой схемы канонов китайской живописной традиции обусловили проявление кардинальных решений в других сферах живописи. Прогрессивного воздействия не избежали портретный жанр и сцены повседневности, утрачивающие каноничность и оторванность от жизни.

Здесь же, справедливо отмечена генеральная тенденция японской живописи *бундзинга*, с элегантно-безукоризненной адаптацией сопряженная с корневыми традициями *вэньжэньхуа*, с их духовной содержательностью и стилистическим разнообразием. Все то, что приобрели национальное своеобразие на японской почве. Общими остаются ведущие принципы - единство эстетической и этической культуры, акцент на содержательности «пространства идей», синтез поэзии, каллиграфии, живописи.

Высказанная в **Заключении** авторская мысль о «неисчерпаемости потенциала *бундзинга*» вполне справедлива. Начиная с эпохи Мэйдзи (1868-1912), затем - Тайсё (1912-1926) и Сёва (1926-1989), японская культура и искусство, в частности, - испытала мощный пресс «измов» европейского и американского искусства. Однако, со второй половины XX века эпохи Сёва, японские мастера вновь обратились к источнику, где более всего проявились собственно национальные черты. Им, питающим творчество, и стержнем объединяющим национальную самобытность, в контексте японского искусства, выступает и пейзажная живопись *бундзинга*. Ее принципы, тончайшими гранями древних традиций сопряженные с современной национальной культурой, вновь становятся мерилom обновленного

восприятия и отображения мира, способствуя утверждению национальной специфики и ментальности.

Это вполне очевидно в нынешнюю эпоху Хэйсэй (1989 по н. вр.)...

Текстовый материал дополнен редкими, практически неизвестными в нашей стране иллюстрациями из различных музеев и частных коллекций.

При достоинствах и должного уровня проведенного диссертационного исследования не исключается ряд замечаний рекомендательного характера:

1. В исторической ретроспективе периода Эдо важно отметить отсутствие противоречий религиозных и философских различий между буддизмом и *синто*. А также, увязать этот факт с неоконфуцианской теорией *ли* и *синто*. Это поможет акцентировать роль национальной религии *синто* на становление и эволюцию живописи *бундзинга* в ее глубинной («архаичной») содержательности.
2. В рамках исследуемого жанра более четко сформулировать понятие *ваби-саби* - одного из ключевых эстетических категорий в Японии, оказавшей огромное влияние на развитие искусства и образ жизни японцев, воплощающих понятие безыскусной изящной простоты, дух старины, способность воспринимать прекрасное в искусстве в естестве, неподдельности и без излишеств.
3. Желательно обратить особое внимание на синтез живописи, поэзии и каллиграфии. В содержательности живописи и емкости стихотворных строк, автор скромно касается особенностей каллиграфии как таковой. Упоминание в контексте ее основных стилей: *хайга*, *гёсё*, *сёсё* и т.п. – лишь намек и констатация, без развернутого анализа синтеза с живописью и методики работы кистью в каллиграфии. Здесь же следует проследить истоки стиля, его становления и особенностей работы кистью каждого художника в контексте собственных живописных новаций.
4. Чтобы ярче высветить значимость пейзажной живописи *бундзинга* для современного искусства Японии; из конкретной творческой практики мастеров XXI в. желательно перекинуть своеобразный мостик «между прошлым и будущим».

Отмеченные замечания не снижают ценности и положительной оценки проделанной работы, как серьезного научного исследования. Важнейшие результаты исследования опубликованы в статьях автора и непосредственно связаны с темой диссертации. Практическая значимость результатов работы бесспорна; материалы могут быть серьезным подспорьем в работе историков, искусствоведов, музейных сотрудников, реставраторов. Обширный и почти малоизвестный иллюстративный материал может стать основой создания,

как тематических альбомов, так и монографий, в необходимости которых не стоит сомневаться. Такая потребность вполне ощутимо на современном этапе изучения японского и китайского искусства.

Автореферат адекватно отражает основное содержание диссертационной работы, её структуру, цели и задачи, основные положения и выводы.

Диссертация Чердаковой Ольги Игоревны **«РОЛЬ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИИ В ЯПОНСКОЙ ЖИВОПИСИ «БУНДЗИНГА» XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВВ.»** в соответствии с требованиями Высшей аттестационной комиссией РФ, предъявляемым к кандидатским диссертациям (пункт 7 Положения «О порядке присуждения ученых степеней»), является самостоятельным искусствоведческим исследованием, а ее автор заслуживает присуждения искомой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 – «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура».

#### ОФИЦИАЛЬНЫЙ ОППОНЕНТ

МАРКОВ ВАЛЕРИЙ МИХАЙЛОВИЧ - доктор искусствоведения, профессор  
Федерального государственного бюджетного образовательного  
учреждения высшего профессионального образования  
«Дальневосточный государственный институт искусств»,  
художественный факультет, кафедра живописи и рисунка.  
690010, г. Владивосток, ул. Петра Великого, д.3а;  
рабочий телефон: 8(423)222-16-32;  
сайт организации <http://www.dv-art.ru/>;  
личный e-mail [v.mark-of@yandex.ru](mailto:v.mark-of@yandex.ru)  
личн. телефон: (8) 908-454-70-32



*В.М. Марков*

*Подпись В.М. Маркова заверено.*



*И.С. Шевченко*