

УДК 37+49
ББК 74.4

DOI: 10.31862/1819-463X-2023-1-200-206

ПУТИ АДАПТАЦИИ ТЕРМИНА «ПЕЙЗАЖ» ДЛЯ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ

Сун Цзюаньпин

Аннотация. Актуальность исследования связана с необходимостью адаптации русских искусствоведческих терминов для обучающихся в российских вузах китайских студентов. Рассматривается проблема неполного семантического сходства китайских искусствоведческих терминов с русскими. В связи с этим целью данной статьи является описание методических подходов по их наиболее доступному объяснению. Ведущим в исследовании является междисциплинарный лингвокультурологический сопоставительный метод. Подробно рассмотрен термин «пейзаж». Раскрыт основной принцип различия русской и китайской терминосистем. Он восходит к различным историческим традициям изобразительного искусства Китая и Европы. В заключение обосновывается принцип наглядности при раскрытии понятий с обязательным учетом культурных основ изобразительного искусства различных стран.

Ключевые слова: искусствоведческая терминосистема, пейзаж, светотень, перспектива.

Для цитирования: Сун Цзюаньпин. Пути адаптации термина «пейзаж» для китайских студентов художественно-педагогических вузов // Наука и школа. 2023. № 1. С. 200–206. DOI: 10.31862/1819-463X-2023-1-200-206.

WAYS OF ADAPTATION OF THE TERM „LANDSCAPE” FOR CHINESE STUDENTS OF ART AND PEDAGOGICAL UNIVERSITIES

Song Juanping

Abstract. Sometimes Chinese students have a poor understanding of Russian artistic terms. Therefore, they must be adapted. The incomplete semantic similarity of Chinese artistic

© Сун Цзюаньпин, 2023

Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

terms with Russian ones is a problem. The purpose of the article is to show how to adapt Russian artistic terms and to provide a description of the methodological approaches to their most accessible explanation as well. The linguoculturological interdisciplinary comparative method is leading in the present research. The term „landscape” is considered in detail. The basic principle of the difference between Russian and Chinese terminological systems is explained. The distinction is related to the historical visual arts traditions of China and Europe. As a result, the principle of visual clarity taking into account cultural foundations of art in different countries in art lessons is justified.

Keywords: *art history terminological system, landscape, chiaroscuro, perspective.*

Cite as: Song Juanping. Ways of adaptation of the term „landscape” for Chinese students of art and pedagogical universities // *Nauka i shkola*. 2023, No. 1, pp. 200–206. DOI: 10.31862/1819-463X-2023-1-200-206.

Преподавание русского языка китайским студентам – будущим преподавателям изобразительного искусства имеет свои особенности. Предметы искусствоведческого цикла не могут восприниматься без общекультурного фона, постольку поскольку живопись, скульптура, архитектура, дизайн и пр. помимо технологий несут в себе след философско-эстетических представлений авторов, выработавшихся веками и тысячелетиями. Помимо этого, имеют значение этнопсихологические параметры китайской аудитории (закрытость, несклонность к интерактивности и публичным выступлениям). Учитывая антропологический поворот педагогической науки, необходимо находить адекватные коммуникативные стратегии для развития творческого потенциала обучающихся и выработки необходимых компетенций.

Цель настоящей статьи – дать будущим преподавателям (учителям) изобразительного искусства методические рекомендации по ознакомлению китайских студентов с искусствоведческой терминосистемой. Уяснение основных понятий является основой любого предмета. Учитывая разницу, содержащуюся в этимологии русских и китайских терминов, предлагается этнолингвистический, лингвокультурологический методы исследования.

Базовая терминология, принятая в России, нуждается в дополнительных моделях объяснения для китайцев. Это связано как с разницей традиций в технологии изображения, так и чисто лингвистическими причинами. Каждый термин, особенно связанный с искусствоведением, непосредственно связан с особенностями «речи, сознания, мышления и концептуальных систем, поскольку осмысление окружающей действительности человеком происходит главным образом с помощью языка» [1, с. 18].

На этимологию накладывает отпечаток способ словообразования в различных языковых семьях [см. об этом: 2]. Рассматриваемые терминологические системы представлены далекими по родству языками: русский язык принадлежит к индоевропейской языковой семье, а китайский – к сино-тибетской. Эти языки отличаются по способу обозначения: в русском языке – буквенный, в китайском – иероглифический. Что особенно важно для терминообразования, эти языки кардинально различаются по структурному признаку: русский язык относится к флективной разновидности (слова в предложении соединяются с помощью окончаний, флексий), а китайский относится к корневой, изолирующей разновидности (слова складываются из иероглифов, обозначающих

разные корни). Помимо этого, большой проблемой соотнесения китайских и русских терминов изобразительного искусства является то, что они возникали в разное время. Китайские понятия традиционной этнической живописи возникли на несколько тысячелетий ранее русских и несут в себе следы технологий, мировоззрения, традиций своего времени. Далее, в годы заимствования различных техник и жанров, шло заимствование терминов из других языков. Большую долю составили англоязычные заимствования. Потому из-за различного исторического происхождения словообразование терминов шло несхожими путями, и потому они обладают несовпадающими лексическими полями. В связи с этим не всегда у русского термина изобразительного искусства имеется точный лексический эквивалент в китайском языке.

Необходимо отметить также, что русские искусствоведческие термины часто имеют иноязычное происхождение и потому несут в себе дополнительные семантические аспекты, связанные с исходным значением. Так, например, термин «пейзаж», заимствованный из французского языка (*paysage*) и буквально означающий «страна; территория; земля, местность; сельский вид», для неподготовленных слушателей будет означать не совсем то, что подразумевают китайцы под словом 景观, которое они переводят как «пейзаж». Буквальное значение его переводится как «представление» и понимается вовсе не как изображение реальной природы или местности, а ее символ, философское обобщение.

Жанр художественного природоописания для китайцев непосредственно связан с мировоззрением. Он отражает не местности и стихии, а систему миропредставления, организованную в определенной композиционной последовательности. «Китайский художник никогда не писал с натуры и никогда не делал

этюдов, как это принято в русской и европейской живописи. Он воспринимает пейзаж как часть необъятного и просторного мира, как грандиозный космос, где человеческая личность ничто, она как бы растворена в созерцании великого, непостижимого и поглощающего ее пространства» [3, с. 174]. Оттого в традиционной китайской живописи не было понятий, эквивалентных терминам «пленэр», «эскиз», «эююд», «набросок». Все перечисленные понятия соотносятся с реалистическим восприятием природы и ее миметическим изображением. Потому разъяснение значений этих терминов китайской аудитории должно вписываться в историю, сюжетику и технику европейской живописи. Также понятие «пейзаж» лучше изучать в контексте поступательного формирования и развития жанра пейзажа и его разновидностей (сельский, городской, индустриальный), освоения различных техник и эстетических направлений.

Но для более глубокого понимания преподавателями методических проблем необходимо представлять исходный объем знаний среднестатистического китайского студента по данной теме. «Одним из главных моментов в ситуации активной межцивилизационной коммуникации является историко-культурная познавательная мотивация, ориентированная на постижение смыслового поля «чужой» культуры» [4, с. 7]. Коррелирующими с пейзажным жанром в традиционном китайском изобразительном искусстве можно назвать такие жанры, как «картины гор и вод» (山水 (畫) шань шуй хуа), живопись «цветов и птиц», анималистический жанр. Для европейцев перечисленные образцы воспринимаются скорее как декоративные, чем реалистические изображения.

Для китайцев же, даже не имеющих специальной искусствоведческой подготовки, знакомые с детства изображения вписываются в общую картину мира и неотделимы от их общекультурного

кругозора, а зачастую и от мировоззрения. Потому для преподавателя особенно важно постоянно сопоставлять изучаемые понятия и термины с аналогичными китайскими или хотя бы содержательно с ними соотносимыми.

Особую известность в китайском искусстве имеют картины «горы-воды». Они неразрывно связаны с возвышенной поэзией и мифологическими представлениями об устройстве мира. Не случайно они почти всегда сопровождаются иероглифами, прославляющими в стихотворной форме единство и гармонию всего сущего.

Как, например, стихотворение Ван Чжи Хуаня 登鶴雀樓 «Терем аиста и журавля» 王之涣:

白	日	依	山	尽
黄	河	入	海	流
欲	穷	千	里	目
更	上	一	层	楼

*Белое солнце скрыться спешит за гору
Желтой реки воды в море стремятся
Чтобы простор бескрайний открылся взору
Ярусом выше надо подняться*

На полях пейзажных картин также писались изречения из трактатов китайской философии, например, конфуцианские высказывания Лунь Юя и даосские – Дао Дэ Цзиня.

Картины «горы-воды» отличает особая техника письма. Это соединение туманными бликами разномасштабных объектов, изображенных в обратной перспективе при высоко поднятой линии горизонта, что на вытянутом свитке дает ощущение бескрайности и одновременно цельности мира. «...Изображение гор и вод – это устоявшаяся издревле традиция, связанная с религиозно-философским пониманием природы, где взаимодействуют две силы – активная мужская “ян” и пассивная женская “инь”. Близкие к небу горы – это активная сила, мягкая и глубокая вода – пассивная, женская. В древности, когда зародились эти представления, горы и воды

обожествлялись как властители человеческой жизни. Вода приносила урожаи, дарила посевы или несла страшные наводнения, от нее зависело счастье или горе людей. Недоступные, окутанные извечной тайной горы были местом, куда уходило солнце. Своими вершинами они соприкасались с небом. Эта древняя символика легла в основу прочной традиции изображения природы. В пейзажах “гор и вод” природа словно отдалена от зрителя, представляя перед ним как нечто титаническое и могучее» [3, с. 174]. Здесь очевидны пантеистические взгляды авторов. Китайский пейзаж «горы-воды» является частью общей национальной системы взглядов, построенной на гармонии. «Сочетание динамики и равновесия противоположностей стало главным понятием для всей китайской культуры в целом. Это же касалось всей живописи в частности» [5, с. 46].

Но поскольку, как уже упоминалось, «горы и воды» – это не копирование реальных ландшафтов, а отображение философско-мировоззренческих представлений, необходимо донести до студентов различие в творческих интенциях китайских и европейских пейзажистов. Жанр «горы-воды» является ярким выразителем даосско-буддийских взглядов. И потому китайские художники писали пейзажи по твердым канонам, «как бы создавали обобщенный пейзаж – “икону”. Написание пейзажа и восприятие его было тождественно религиозному действию. Поэтому детали картины в средневековом Китае всегда строго предопределены эзотерической функцией пейзажного искусства» [6]. Равновесие, равнозначность, взаимозависимость живого и неживого, подвижного и статичного, человека и Вселенной – все эти смыслы заложены в китайских картинах «горы-воды». Изложенное помогает понять, почему буквальный перевод слова «пейзаж» с китайского звучит как «представление»: именно ментально сложившийся, воображаемый канон, а не

натуралистическое изображение реальной местности находили воплощение в картине «горы и воды».

После обозначения нескольких технических различий в европейском и китайском пейзажах можно перейти к объяснению таких терминов, как валер, светотень, прямая и обратная перспективы.

Как выяснилось из опроса китайских студентов института изобразительных искусств РГПУ им. А. И. Герцена, термины «валер», «светотень» воспринимаются ими с трудом и нуждаются в дополнительном объяснении на конкретных живописных примерах. Эта трудность восприятия связана с тем, что данные приемы не были известны в этнической китайской живописи. Не используя светотень, китайские художники применяют выразительность линий контура, и эта графичность придает изображению объемность. А впечатление глубины картины придает особое композиционное членение на отдельные планы и часто – изображение туманной воздушной дымки. Главной темой китайской живописи является изображение природы как величественного образа вселенной. Огромность пространства достигается также обратной перспективой. Если европейские пейзажи выстроены в линейной перспективе, когда удаленные объекты кажутся тем меньше, чем они ближе к линии горизонта, то китайские картины построены принципиально иначе. «Живописец смотрит на открывающийся перед ним вид, словно с высокой горы, отчего горизонт расстилается перед ним необыкновенно широко. Автор картины как бы находится... над землей, созерцая ее с высоты «птичьего полета». <...> Таким образом, дальние предметы оказываются самыми высокими» [7, с. 139].

Очень важно при объяснении терминологии знакомить обучающихся с образцами как китайской, так и русской (европейской) живописи. Принцип наглядности направлен на формирование и развитие у студентов-инофонов

последовательности мыслительных операций, раскрывает теоретическое содержание конкретной темы [8]. Кроме того, исследователи отмечают эффективность подобных занятий для усвоения терминологии, поскольку они «создают русскую речевую среду на основе беседы по произведению живописи» [9, с. 301]. Представив репродукции картин европейских (в том числе русских) художников-пейзажистов, продемонстрировав особенности масштабирования объектов при прямой перспективе, можно перейти к объяснению приема валера, то есть светотеневой градации изображаемых объектов. И затем вернуться к китайским картинам «горы-воды» и показать, как решается та же творческая задача другим способом. Подобный подход изучения русского языка китайскими обучающимися дает возможность повышения не только профессиональных, но и общекультурных компетенций. «Таким образом, как показал наш опыт, организация диалога культур с использованием произведения живописи – весьма эффективное средство активизации речевой деятельности и постижения иностранными учащимися культуры народа – носителя языка» [3, с. 178].

Выработка в процессе обучения понимания связей и различий неродственных культур предполагает общий взаимообмен, это «сопровождается проблематизацией антропоцентризма и определенных направлений гуманизма» [10, р. 230]. В результате подобного подхода формируется широкий кругозор выпускников – преподавателей предметов искусствоведческого профиля, готовых работать как в русской, так и в китайской аудиториях.

Выводы. Таким образом, для разъяснения китайской аудитории художественных терминов обязательен детальный анализ как их этимологии, так и различий китайской и европейской техник рисунка и живописи. Освоение

материала может быть успешным лишь на конкретных примерах. Выработка методик для усвоения китайскими студентами европейских изобразительных терминов является значительной проблемой современной педагогики и может решаться поступательным пошаговым знакомством с культурными параллелями. Необходимая образовательная мотивация может быть достигнута лишь при условии формирования преподавателем успешной коммуникации, которая достигается также с

опорой на этнопсихологические особенности целевой аудитории.

Дальнейшего исследования требуют проблемы подготовки педагогов, включая преподавателей русского языка как иностранного, хорошо знающих проблематику и понятийную систему предметов изобразительного цикла. Необходимо создание методических пособий по применению методики объяснения китайским студентам терминов, понятий, которые трудно воспринимаются из-за разного объема лексических значений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Яковлева С. В. Метафоризация как основной способ наименования небесных объектов // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2022. № 2. С. 18–28. DOI: <https://doi.org/10.20339/PhS.2-22.018>.
2. Ван Вэньцзяо. Особенности русской музыкальной терминологии в аспекте методики РКИ // Проблемы современного образования. 2019. № 1. С. 194–198. URL: <http://www.pmedu.ru/images/2019-1/21.pdf> (дата обращения 01.06.2022).
3. Ходякова Л. А., Чжан Лиянь. Диалог культур при обучении русскому языку с использованием произведений живописи в китайской аудитории // Преподаватель XXI век. 2007. № 1. С. 172–178.
4. Забулионите А.-К. И., У Сяолинь. Жанр пейзажа в европейской и китайской живописи: образ природы в предметном художественном образовании // Человек. Культура. Образование. 2018. № 3 (29). С. 6–18.
5. У Гуаньюй. Пейзаж в традиционной китайской живописи // Искусствоведение и культурология. 2017. № 5. С. 46–47.
6. Турьшева Н. Живопись Тан. URL: <https://turisheva.ru/2012/10/01/zhivopis-epohi-tan-v-kitae/> (дата обращения: 20.04.2022).
7. Ковалевский В. А. Пространство в китайской пейзажной живописи // Мир науки, культуры, образования. 2008. № 5 (12). С. 138–140.
8. Янченко В. Д. Принцип наглядности и его реализация в обучении русскому языку китайских студентов-филологов // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. Вып. 5: Материалы V Конгресса РОПРЯЛ (г. Казань, 4–8 октября 2016 г.). СПб.: РОПРЯЛ, 2016. С. 2174–2177.
9. Ян Чуньлэй, Ходякова Л. А. Развитие русской речи и межкультурной компетенции китайских студентов средствами живописи в дистанционном обучении // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12, Вып. 2. С. 295–301.
10. Olsson J. Shifting scales, inventive intermediations: posthuman ecologies in contemporary poetry // *Studia Neophilologica*. 2021. № 93 (2). P. 230–241.

REFERENCES

1. Yakovleva S. V. Metaforizatsiya kak osnovnoy sposob naimenovaniya nebesnykh ob"ektov. *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshey shkoly*. 2022, No. 2, pp. 18–28. DOI: <https://doi.org/10.20339/PhS.2-22.018>.
2. Wang Wenjiao. Osobennosti russkoy muzykalnoy terminologii v aspekte metodiki RKI. *Problemy sovremennogo obrazovaniya*. 2019, No. 1, pp. 194–198. Available at: <http://www.pmedu.ru/images/2019-1/21.pdf> (accessed: 01.06.2022).

3. Khodyakova L. A., Zhang Liyan. Dialog kultur pri obuchenii russkomu yazyku s ispolzovaniem proizvedeniy zhivopisi v kitayskoy auditoria. *Prepodavatel XXI vek*. 2007, No. 1, pp. 172–178.
4. Zabulionite A.-K., Wu Xiaolin. Zhanr peyzazha v evropeyskoy i kitayskoy zhivopisi: obraz prirody v predmetnom khudozhestvennom obrazovanii. *Chelovek. Kultura. Obrazovanie*. 2018, No. 3 (29), pp. 6–18.
5. Wu Guanyu. Peyzazh v traditsionnoy kitayskoy zhivopisi. *Iskusstvovedenie i kulturologiya*. 2017, No. 5, pp. 46–47.
6. Turyшева N. Zhivopis Tan. Available at: <https://turisheva.ru/2012/10/01/zhivopis-epohi-tan-v-kitae/> (accessed: 20.04.2022).
7. Kovalevskiy V. A. Prostranstvo v kitayskoy peyzazhnoy zhivopisi. *Mir nauki, kultury, obrazovaniya*. 2008, No. 5 (12), pp. 138–140.
8. Yanchenko V. D. Printsip naglyadnosti i ego realizatsiya v obuchenii russkomu yazyku kitayskikh studentov-filologov. In: *Dinamika yazykovykh i kulturnykh protsessov v sovremennoy Rossii*. Iss. 5. *Proceedings of the V Congress of ROPRYaL (Kazan, 4–8 Oct. 2016)*. St. Petersburg: ROPRYaL, 2016. Pp. 2174–2177.
9. Yang Chun-lei, Khodyakova L. A. Razvitie russkoy rechi i mezhekulturnoy kompetentsii kitayskikh studentov sredstvami zhivopisi v distantsionnom obuchenii. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2019, Vol. 12, Iss. 2, pp. 295–301.
10. Olsson J. Shifting scales, inventive intermediations: posthuman ecologies in contemporary poetry. *Studia Neophilologica*. 2021, No. 93 (2), pp. 230–241.

Сун Цзюаньпин, аспирант института художественного образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

e-mail: adasjp@yandex.ru

Song Juanping, PhD post-graduate student, Institute of Art Education, The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg

e-mail: adasjp@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 10.06.2022

The article was received on 10.06.2022