

RU

Китайский пейзаж как один из способов духовно-визуального постижения непостижимого Дао

Ван Ян, Орлов И. И.

Аннотация. Цель настоящего исследования заключается в выявлении причинно-следственной связи между становлением феномена китайского пейзажа как самостоятельного живописного жанра в эпоху правления династий Тан и Сун периода VI-XIII веков и влиянием на него традиционных способов духовно-визуального постижения Дао посредством религиозно-философских практик. В статье анализируется влияние синкретизма китайской религиозно-философской картины мира на идейно-художественные программы пейзажной живописи как медитативного способа постижения Дао в период VI-XIII вв. В ходе исследования авторы доказывают, что традиционный китайский пейзаж невозможно рассматривать только с художественно-эстетической точки зрения, лишь как отдельное художественное произведение в отрыве от его религиозно-философского содержания, поскольку китайский пейзаж представляет собой религиозно-философскую медитативную практику духовно-визуального постижения непостижимого Дао, что и составляет научную новизну данного исследования. В итоге авторы заключают, что традиционный китайский пейзаж, отображающий в красках практику духовно-визуального постижения непостижимого Дао, следует воспринимать по аналогии с изографией (иконописной традицией) «восточно-православного богословия».

EN

The Chinese landscape as one of the ways of spiritual and visual comprehension of the incomprehensible Tao

Eang Vang, I. I. Orlov

Abstract. The purpose of this study is to identify a causal relationship between the formation of the phenomenon of Chinese landscape as an independent painting genre during the reign of the Tang and Song dynasties of the 6th and 13th centuries and the influence of traditional ways of spiritual and visual comprehension of Tao through religious and philosophical practices on it. The article analyzes the influence of the syncretism of the Chinese religious and philosophical worldview on the ideological and artistic programs of landscape painting as a meditative way of comprehending Tao in the period of the 6th and 13th centuries. In the course of the study, the authors prove that the traditional Chinese landscape cannot be considered only from an artistic and aesthetic point of view, only as a separate work of art in isolation from its religious and philosophical content, since the Chinese landscape is a religious and philosophical meditative practice of spiritual and visual comprehension of the incomprehensible Tao, which is the scientific novelty of this study. As a result, the authors conclude that the traditional Chinese landscape, reflecting in colors the practice of spiritual and visual comprehension of the incomprehensible Tao, should be perceived by analogy with the isography (iconographic tradition) of “Eastern Orthodox theology”.

Введение

Актуальность настоящего исследования определяется повышенным интересом отечественного и зарубежного научного сообщества к проблеме традиционного искусства Китая вообще и китайского традиционного пейзажа в частности. В связи с проявлением такого интереса авторами ставится вопрос исследования феномена традиционного китайского пейзажа с точки зрения междисциплинарного комплексного подхода в рамках современного искусствоведения. Китайская пейзажная живопись, как и другие составляющие китайского искусства, базировалась на религиозно-философском синкретизме, целиком устремленном на развитие визуализированной реальности «небесных образов», что четко прослеживается в даосской традиции применения графических схем, символически отражающих «подлинные образы» Мироздания. Человек мыслился китайскими мудрецами-философами органичной частью единого Мироздания, исходящей из природного

начала в момент рождения только лишь для того, чтобы вновь раствориться в природе после своей смерти. Продолжением этой философско-эстетической проблемы стал художественный прием, возникший в XIII столетии, когда художник сознательно акцентировал живописный пейзаж полным отсутствием некоторых предметных изображений при помощи одухотворенной «пустоты». Изучение данного феномена китайского пейзажа привлекает внимание отечественных и зарубежных исследователей не столько уникальностью художественно-образной системы, сколько способами духовно-визуального постижения вечного Дао, что, в свою очередь, предопределялось влиянием религиозно-философского синкретизма на процесс художественной визуализации. Проблема исследования, по мнению авторов статьи, заключается в раскрытии роли синкретизма религиозно-философских школ Китая, оказавших влияние на развитие медитативных способов духовно-визуального постижения Дао посредством традиционных религиозно-философских практик. Настоящее исследование направлено на выявление причинно-следственной связи между идейно-художественными программами китайского пейзажа как самостоятельного живописного жанра периода Танской и Сунской эпох VI-XIII веков и влиянием на формирование этого феномена вышеобозначенных способов духовно-визуального постижения Дао.

Исходя из поставленной цели, планируется решение ряда задач, а именно:

- 1) выявить причинно-следственные связи возникновения феномена китайского пейзажа как самостоятельного живописного жанра под влиянием различных учений о способах духовно-визуального постижения Дао посредством традиционных религиозно-философских практик;
- 2) проанализировать взаимовлияние идейно-художественных программ пейзажной живописи и вышеупомянутых способов духовно-визуального постижения Дао.

На основании поставленных задач методологическая база исследования предполагает комплексный подход в совокупности общенаучных (сравнительного, типологического, аксиологического, диахронического, синхронического) и искусствоведческих методов исследования (культурно-исторического, формально-стилистического, иконографического, иконологического).

Теоретической базой исследования стали религиозно-философские, художественно-эстетические и художественные источники на русском и иностранных языках. С целью адекватного исследования идейно-художественных программ, оказавших влияние на формирование жанра китайского пейзажа в рамках национальной художественно-эстетической парадигмы Китая, авторами были использованы русскоязычные переводы философско-эстетических трактатов китайских теоретиков живописи: «Беседы о живописи» Ши-тао (1978), «Тайны живописи» Ван Вэя (2004), «Высокий смысл лесов и потоков» Го Си (2004), «Шесть законов живописи» Се Хэ (2004) и фрагмент трактата «О живописи» Шэнь Гуа (2004), переведенные с китайского языка В. В. Маливиным (2004). В ходе работы авторы критически использовали труды зарубежных исследователей, посвященные традиционной китайской живописи, в том числе «How to Read Chinese Paintings» (Hearn, 2008), «The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting» (Cahill, 1982), «Фундаментальные исследования философии трактата “Беседы о живописи”» Су Фанчана (苏繁昌, 2010).

В процессе авторского исследования были изучены художественные альбомы и каталоги российских и зарубежных издательств:

- Искусство Китая: альбом / авт.-сост. Н. А. Виноградова. М.: Изобразительное искусство, 1988;
- Fong Wen. Between two cultures: Late-nineteenth- and twentieth-century Chinese paintings from the Robert H. Ellsworth collection in the Metropolitan Museum of Art. N. Y. – New Haven: Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2001.
- 杨钟慧孟禄丁: «元» 是初始, 动态是生命的轨迹 (Ян Чжунхуэй. Мэн Лудин: «Юань» – это начало, динамика – это траектория жизни). <http://www.ccaabb.com/show-7046.html>;

Кроме того, в процессе работы изучены произведения мастеров китайского пейзажа, хранящиеся в фондах российского Музея Востока (г. Москва), Пекинского музея Гугун Китайской Народной Республики и в хранилищах Дворцового собрания Тайваня.

Хронологические рамки исследования заданы необходимостью описания процесса становления идейно-художественных программ, лежащих в основе художественных приемов духовно-визуального изображения природы через постижение Дао в традиционной китайской живописи VI-XIII веков, как отражения религиозно-философского синкретизма Китая.

Практическая значимость исследования состоит в том, что материалы и выводы статьи в дальнейшем могут быть использованы для изучения различных аспектов китайского искусства, в том числе современных тенденций формообразования китайского пейзажа. Материалы исследования будут востребованы для практической разработки учебно-методических материалов и программ в рамках дисциплин по курсам теории и истории искусств, эстетики, культурологии и мировой художественной культуры. Результаты исследования также могут применяться для рекомендаций по формированию выставочных экспозиций, посвященных китайскому искусству, в рамках практических мероприятий.

Обсуждение и результаты

Возникновение китайской живописи как отдельного вида искусства, благодаря археологическим находкам, относят к культуре Яншао, датируемой V-IV тыс. до н. э. (Вигасин, Дандамаев, Крюков, 1988, с. 392). В значительно более поздний период появляются изображения на шелке и бумаге, которые были обнаружены в погребениях эпохи Сражающихся царств V-IV столетий до н. э. Позднее, примерно в III в. до н. э., во времена

правления династии Цинь и династии Хань, возникает специфическая фресковая живопись. Как и все прочие культурные составляющие китайского социума, живопись древнего Китая базировалась на традиционных религиозно-философских воззрениях с их специфическими представлениями о месте и роли человека в окружающем Космосе. Понятие о Дао – древнейшее в Китае, постольку содержится еще в философско-этическом учении Конфуция, в котором Дао представляется традиционным высшим порядком в обществе, просветленным состоянием социальной гармонии, которое существовало еще при «великих мудрецах» Яо, Шуне и Юе. Легендарные основатели даосизма Лао-цзы и Чжуан-цзы тоже объявили Дао всеобщим центральным принципом своей религиозно-философской концепции. С философией Дао непосредственно был связан один из краеугольных принципов древнекитайской живописи – принцип «недосказанности», отраженный в довольно категоричном суждении: «Собак и лошадей изображать трудно, потому что люди постоянно видят и хорошо знают их, так что нарушение сходства сразу может быть обнаружено. Духов изображать гораздо легче. Духи не имеют определенной формы, их нельзя увидеть и поэтому легко рисовать» (Цит. по: Вигасин, Дандамаев, Крюков, 1988, с. 392). Древнекитайские мастера умели довольно профессионально изображать животных и духов, о чем свидетельствуют многочисленные фрески и барельефы, которые стали известными благодаря раскопкам погребений вблизи города Лояна в 1957 г. Хотя эти изображения относятся к более позднему периоду династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.), однако основные изобразительные принципы, несомненно, основаны на более ранних традициях, которые сложились еще в период эпохи Чжаньго (1046-221 гг. до н. э.) (Се Хэ, 2004, с. 283). Следует отметить факт развития в ханьский период жанра портретной живописи на фресках погребения вблизи Лояна, отображающих эпизод междоусобной войны конца III в. до н. э., на одной из которых изображен будущий основатель ханьской династии. Кроме того, существуют свидетельства о том, что в период империи Хань сложилась практика декорировать интерьеры дворцов живописными фресками и портретами важных персон, о чем повествуют источники различной степени достоверности, в которых, помимо прочего, упоминаются имена некоторых знаменитых художников той эпохи. В частности, имеется упоминание об одном из таких художников, о творчестве которого современники говорили, что он владеет искусством портрета в такой степени, что может передавать не только красоту лица, но и возраст человека (Вигасин, Дандамаев, Крюков, 1988, с. 393).

Различные религиозно-философские медитативные практики, относящиеся непосредственно к пейзажному искусству, до сих пор считаются неотъемлемой и определяющей частью китайского художественного творческого процесса (идейно-художественной составляющей). Причем эта ритуальная практика не имеет ничего общего с созерцанием внешних форм объектов или имитацией внешних форм предмета. Именно такую трактовку мы встречаем в базовом китайском понятии ритуала «ли», поскольку размышление о ритуале вообще и о природе символического действия в частности и определяло пути формирования традиционной китайской мысли для становления идейно-художественных программ традиционного китайского пейзажа (Малявин, 2004, с. 15). Советский искусствовед М. В. Алпатов высказывал предположение: «Главная черта китайского пейзажа – это спокойствие и умиротворенность. <...> Китайского художника занимают не столько самые формы деревьев и гор, сколько передача окутывающего их воздуха, тумана, ветра, простора» (1948, с. 284). Феномен возникновения самобытной пейзажной живописи Китая необходимо рассматривать как систематизированное визуальное отображение специфической национальной религиозно-философской и художественно-эстетической проекции оригинальной духовной реальности, наполненной потенциальной внутренней медитативного изменения сознания для внешнего превращения идеи в форму (Ван Ян, Орлов, Бердник, 2024, с. 93). И это, прежде всего, следствие отображения национального китайского способа познания, где одной из главных целей считалось раскрытие сути предметов (объектов) и в процессе художественного творчества, и во всякой деятельности вообще. Поэтому в процессе создания своих картин китайские авторы старались обращать внимание не на внешние факторы при восприятии природы, а на интуицию медитативного внутреннего познания символической реальности. Видимо, поэтому, несмотря на то, что в качестве самостоятельного жанра китайский пейзаж в национальной живописи появляется лишь в IV веке, отдельные пейзажные элементы можно найти еще во фрагментах неолитической наскальной живописи (Heart, 2008, p. 184). Авторы наиболее ранних живописных свитков Китая стремились поэтично и созерцательно передавать сложную картину окружающего мира (см. Иллюстрацию 1; источник: 辞海 / 辞海编辑委员会. 上海, 1979 (Ци хай / редакция словаря «Ци хай». Шанхай, 1979)).



Иллюстрация 1. Чжань Цзыцянь (展子虔, Zhǎn Zǐqián, ок. 550-604 гг.). «Весенняя прогулка»

Примечание: это самый первый самостоятельный китайский пейзаж.

Одухотворенное спокойствие Природы в работах, выполняемых тушью на шелке, приоткрывает непостижимость Вселенной, пока еще не имеющей осмысленных философских границ, но пропущенной через душу самого живописца. Не удивительно, что окончательное становление и достижение необыкновенного расцвета традиционного китайского пейзажа к VII-VIII векам заложило базовые основы для творческого начала в развитии всей дальневосточной пейзажной живописи (Лободанов, 2013).

Различные аспекты творческого художественно-эстетического процесса в китайской культурной практике традиционно опирались в том числе и на весьма почитаемое учение известного мудреца **Мо-цзы** (Мо-Ди) V-IV вв. до н. э., изложенное его учениками в одноименном трактате «Мо-цзы». Влияние учения Мо-цзы на современников и последователей было столь велико, что он пользовался почти такой же славой, как и Конфуций, поэтому и сегодня в Китае о них обоих говорят «знаменитые ученые Кун и Мо» (Ян Юнго, 1980, с. 91). Так, согласно учению «Кун и Мо», в Китае традиционно считалось, что дух пейзажа – это, прежде всего, внутреннее и внешнее спокойствие, и перед лицом тайны «сотворения» пейзажа китайские художники всегда обращались к даосской диалектической концепции сосуществования напряжения между противоположностями. Подобное суждение высказывал еще М. В. Алпатов, который отмечал, что: «...отдельные формы, частности не привлекали к себе внимание китайцев в такой же степени, как задача выражения в пейзаже общего философского отношения к миру, задача охвата всей картины как чего-то целого. Видимо, в этом отразились древние заветы основателя даосизма Лао Тсе: “ясно видит тот, кто следит издалека, и расплывчат взгляд того, кто действует сам”» (1948, с. 284). В своем учении Мо-цзы советовал всякому мастеру: «При выполнении дел в Поднебесной нельзя обойтись без подражания образцу... Что же можно рассматривать как образец для управления? Отвечая: нет ничего более подходящего, чем принять за образец Небо. Действия неба обширны и бескорыстны. Оно щедро. Не кичится своими достоинствами. Его сияние длительно и никогда не ослабевает» (Таранов, 1999, с. 120). Просветительская деятельность учителя Мо-цзы и его последователей дала мощный интеллектуальный толчок к распространению свободных религиозно-философских дискуссий среди «странствующих ученых» («ю ши»), помогая становлению специфического категориального аппарата китайской логики и синкретической теории познания. Несмотря на крайний индивидуализм всех «ю ши», проявляющийся в понимании и практическом осуществлении личного долга, а также их претензии на роль ведущих «учителей мудрости», «ю ши» породили всекитайское понимание всеобщего принципа необходимости «равно любить все сущее» (История древнего мира, 1989, с. 527). Обстановка острой идейно-политической борьбы эпохи «Воюющих царств» заставила «ю ши» искать совершенно новые направления в толковании конфуцианского философского учения, причем наибольший вклад в этот процесс сумел внести учитель **Мэн-цзы** (ок. 372-289 гг. до н. э.). Мэн-цзы, развивая конфуцианские идеалы гуманного и «мудрого правителя», который подчиняет всех своей «космической» воле, энергично проповедовал традиционный идеал «следования чаянием народа» и пытался заново подвести свой философско-этический фундамент под традиционное здание конфуцианской морали (История древнего мира, 1989, с. 531). Идеи учителя Мэн-цзы и последователей-легистов Шэнь Бухая и Шэнь Дао продолжал развивать учитель Хань Фэй-цзы, который фундаментально подкрепил их даосскими концепциями «недеяния» и «самоопустошения», поставил во главу принципа мирового круговращения. Синтетическая концепция на базе легистских и даосских традиций, получившая название «учение Хуан-ди», стала пользоваться большой популярностью в III-II вв. до н. э. (История древнего мира, 1989, с. 534).

Идейные и социальные коллизии, свойственные процессу формирования религиозно-философской и художественно-эстетической традиции Китая, в полной мере отобразились в наследии основоположников даосской философии, одного из самых универсальных и многогранных направлений древнекитайской мысли. Даосизм изначально предстает аморфным явлением, о котором невозможно утверждать, что оно действительно существовало как отдельное направление, поскольку сам термин «даосизм» появляется лишь во II в. до н. э. Родоначальником даосизма считается великий учитель **Лао-цзы**, который, по преданию, был старшим современником Конфуция, однако текст трактата «Дао-дэцзин», приписываемого Лао-цзы, сложился, судя по всему, лишь в период «Воюющих царств» (Ян Хин-шун, 1950, с. 8). Вторым после Лао-цзы выдающимся даосским мыслителем древности считается Чжуан-цзы (ок. 369-286 гг. до н. э.), мировоззрение которого явилось естественной реакцией на религиозно-философский кризис идеологии «странствующих ученых» с их попыткой соединения рационалистической философии с традиционным религиозным наследием (История древнего мира, 1989, с. 529). На формирование религиозно-философского учения даосизма огромное влияние оказали мифологические культы и сюжеты, распространенные в южном и восточном регионах древнекитайской ойкумены. Наряду с традиционной философией конфуцианства мистика даосизма со временем стала одним из классических направлений традиционной религиозно-философской мысли Китая. Это смогло произойти только потому, что древние даосы, как и конфуцианцы, предложили свое собственное решение «сверхзадачи» китайской традиционной культуры – выявление и раскрытие «небесной» основы человеческой природы. Подобно конфуцианству, даосизм, по существу, не был новой религиозно-философской доктриной, а лишь оригинальным способом интерпретации древнейшей культурной традиции. В отличие от конфуцианства даосизм не стремился стать апологией исторических культурных форм, а представлял собой скорее мистическое размышление об условиях, делающих возможными всю культуру и общественную практику (История древнего мира, 1989, с. 529).

Даосские мыслители развивали свое учение о реальности как о пределе всех форм, универсальных, вне-сущностных, символических природах, которые уподобляются «пустоте» (*суй*), тождественной «постоянному отсутствию наличия». При этом само понятие «пустота» как предельная реальность выступает в учении даосов в качестве символа или «семени» всех вещей, которое скрывается их внешними формами, но является

условием сосуществования последних (История древнего мира, 1989, с. 529). Пустота, с точки зрения даосских мудрецов, выше вещей лишь в том смысле, что она являет собой вершину уступчивости, самоотдачи, самораскрытия, именно поэтому даосы именовали предельную реальность «Сокровенной Женственностью». Поскольку пустота не может быть ни идеей предмета, ни предметом идеи, последняя объявлялась даосами совершенно «бесполезной», но эта бесполезность в высшей степени считалась «полезной» в том смысле, что, будучи принципом общности вещей, идея обуславливает функциональный характер любого существования, делает возможным всякое пользование вещами и всякое толкование мира. Уступчивая природа пустоты подчеркивается семантикой ключевых терминов в даосской традиции, таких как «предел», «забыть» (опыт пустоты), «потеря» и другие. Считалось, что принцип «Великое Единство» Дао неотделим от полноты Бытия. Поэтому категория «граница», чтобы быть собственно тем, чем она является, должна быть ограничена. Категория «забыть» должна быть забыта, а категория «потеря» – потеряна (История древнего мира, 1989, с. 530).

Согласно представлениям даосов, мудрость – это не просто объединяющая разновидность знания, а духовно-практическое владение «искусством дао» (*дао шу*), которое является «семенем» всех видов человеческой деятельности, но полностью не сводится ни к одному из них. Жизненная мудрость – это умение внимать предельной целостности пустоты, что предполагает постоянное преодоление всякой ограниченной перспективы созерцания и, следовательно, постоянное «самоопустошение», «самообновление», бодрствование сознания «я». Даосские мудрецы говорили о «Едином Превращении» Бытия, которое, скрываясь за метаморфозами мироздания, заявляет о себе самим фактом своего отсутствия, недоступного рациональному познанию, но с неизбежностью «внушает доверие». Неразличимость высшей просветленности духа и помраченности обыденного сознания, внутренней уверенности в подлинности бытия и нескончаемого сомнения составляет вечно загадочный, таинственный исход размышлений даосов. Истолковывая «пустоту» как условие самобытности момента бытия, бесконечное разнообразие Хаоса, древние даосы выступали против любых унифицированных государством норм в человеческой жизни. Даосский философ Чжуан-цзы называл государственные законы вынужденным средством, провозглашая, подобно мудрецу Ян Чжу, главным идеалом человека «сбережение полноты жизни», чтобы гармонично жить и достойно завершить жизненный срок (Цит. по: История древнего мира, 1989, с. 530). «Идеальный правитель», согласно даосской философии, должен управлять посредством «недеяния» (*у вэй*), следуя космическому потоку бытия Дао, не имея никаких субъективных мотивов и потому ничем не проявляя себя. Поэтому для древнекитайской метафизики базовые понятия, относящиеся к духовной и общественной практике человека, в том числе «природа» (*син*), «сердце» (*синь*), «чувство» (*цин*), «разумность» (*ли*), органично применялись и к бытию Космоса (История древнего мира, 1989, с. 534). Сам смысл понятия «ци», дословно обозначающего «животворные испарения», семантически замыкал на себя идею преемственности между материей и энергией. Представление о реальности как гармонии всех видов «ци» в чистом динамизме «единого ци» всего мироздания оказало глубокое влияние не только на религиозно-философскую мысль, но и на науку древнего Китая, которая оперировала обозначениями не столько сущностей, сколько функциональных характеристик вещей, не зная европейского дуализма духа и материи (История древнего мира, 1989, с. 535).

Согласно традиционному учению Конфуция «*чжен мин*» (об исправлении имен), правильно назвать суть вещи – значит познать ее суть, поэтому настоящим мастером живописи признавался тот, кто мог отобразить в своей картине едва уловимое исчезновение объекта (Фэнь Ю-лань, 2017, с. 43). Кроме того, именно с религиозной философией Дао был тесно связан один из главных принципов древнекитайской живописи «не присутствующего». Подобный феномен китайского художественно-эстетического сознания отмечал М. В. Алпатов: «Природа в китайских пейзажах не радует взгляд богатством своих красок, деревья – сочностью листвы. Китайская природа – это прежде всего место, где человек ищет уединения, где он находит умиротворение ценою отречения от привязанности к земному, растворяя себя в просторе, к которому призывали и Лао Тсе, и Будда» (1948, с. 285). Далее М. В. Алпатов отмечает: «Для передачи этого необъятного простора китайские художники выработали множество приемов. Одним из самых распространенных была любовная передача мелочей, которая требует восприятия пейзажа на близком расстоянии, откуда его нельзя сразу охватить, так, что приходится его читать, как строки текста, совершая по картине как бы прогулку, поднимаясь на горные кручи, перебираясь через мостки и водопады вслед за маленькими фигурками путешественников. Внося в картину четвертое измерение, временное начало, мастера не могли думать о последовательном перспективном построении пространства вглубь картины. В тех случаях, когда пейзаж можно охватить одним взглядом, впечатление глубины достигалось системой намеков, недосказанностью, которая позволяла мастерам претворить пустой и плоский лист бумаги или кусок шелковой ткани в воздух, туман и дымку» (1948, с. 285). Исходя из такого взгляда, в китайской живописной традиции выделяли специальные художественно-технические способы реализации вышеуказанных принципов (см. Иллюстрацию 2; источник: *The Art of East Asia*. Cologne: Konemann, 1999). Например, способ рисования «тушь без туши» художники могли применять, не отказываясь от использования туши, но проводя размывку фона так, чтобы краски приближались к естественному тону бумаги. Этим приемом они достигали исчезающего мгновения, намекающего на суть предмета и раскрывающего философию «непрерывного отсутствия», – такого состояния, которое отличается отражением всего во всем, создавая неизменный покой «не следования» гармонии Дао.

О сущности «небесных образов» рассуждал еще китайский мудрец XI столетия Чан И: «В пустоте и покое образы уже завершены и избыточны, словно чаща лесная. Они подобны деревьям в тысячу саженей: от корня до верхушки – одно тянущееся целое...» (Цит. по: Малявин, 2004, с. 22). Развитие визуализированной реальности «небесных образов» четко прослеживается в неодаосской традиции применения абстрактных графических

схем, которые символически выражали «подлинные образы» божественных начал в мироздании. Окончательным развитием этой философско-эстетической проблемы стал художественный прием, возникший в XIII столетии, но имеющий древние даосские корни и называемый «пустота» – когда художник сознательно акцентирует живописность пейзажа полным отсутствием некоторых предметных изображений, то есть при помощи одухотворенной «пустоты», которая проявляется красноречивее любой художественной формы. Еще один прием, который называли «след», представлял собой нечто среднее между категориями «есть» или «нет». Так, в попытке отображения чего-то уходящего художник схватывал лишь «след» (иероглиф) ускользающей реальности (Малявин, 2004, с. 24).

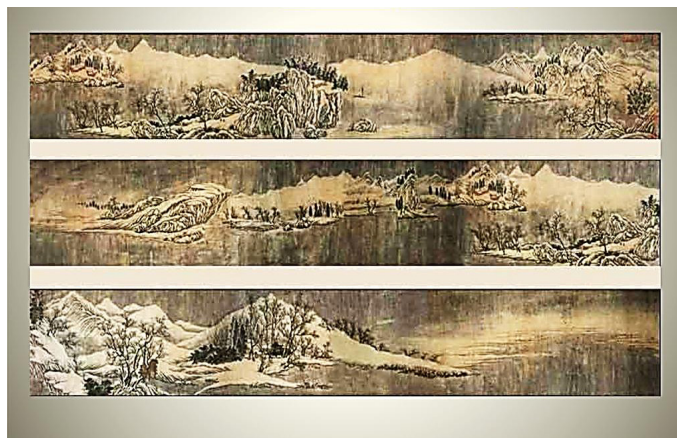


Иллюстрация 2. Ван Вэй (王維, Wáng Wéi, 701-761). «Река Янцзы в снегу» (копия 31,33 × 207,3 см).

Примечание: Ван Вэй – один из самых известных художников-поэтов династии Тан (618-907), «золотого века» китайского искусства. Нововведением Ван Вэя считают монохромность (*shuimo* – вода-тушь) и отказ от использования цвета.

В китайской традиции принято было считать, что графические знаки иероглифа лишь повторяют разнообразные «иероглифы» природы, семантически отображенные в категории «*вэнь*» (обозначавшей «мировой узор» всех вещей). В китайском трактате VI века «Резной дракон сердца словесности» мастера Лю Се сущность понятия «*вэнь*» определяется таким образом: «Взгляни вокруг на мириады существ – и животные, и растения покрыты узором. Дракон и феникс являют благое знамение своей пышной окраской. <...> Бывает, что цветная вязь облаков на заре посрамит мастерство живописца, а изящное цветение деревьев и трав обходится без выдумок ткачих. Так неужто же это лишь наружное украшение? Нет, это их естество... Если неразумные вещи и существа в такой степени наделены красочностью, неужто не могло быть письмен *вэнь* у человека – вместилища сердца?» (Цит. по: Малявин, 2004, с. 23). Таким образом, живописная традиция древнего китайского искусства, впрочем, и другие феномены китайской культуры, базировалась на понятиях и категориях религиозно-философского синкретизма, издревле устремленного в природное начало. Не случайно еще в IV-III вв. до н. э. великий китайский учитель Лао-цзы, позднее и философ Чжуан-цзы соотносили понятие Дао с центром Абсолюта для всей религиозно-философской космологии даосизма (Васильев, 1988, с. 284). Исходя из такого традиционного толкования «*вэнь*», все остальные художественно-эстетические критерии принимались лишь в качестве многообразной «небесной сети», составленной из соединенных фрагментов в общей мозаике Бытия. Именно поэтому лучшие художественно-эстетические живописные образцы как идеальное средство визуализации религиозно-философского действия содержатся в традиционном китайском пейзаже, как отмечал еще философ Лю Се: «...письмена *вэнь* начинаются в Великом Пределе» (Малявин, 2004, с. 23).

Важнейшей сюжетной линией творчества китайских художников неизменно являлось обязательное изображение природы, и начиная с Танской и Сунской династий значительная часть китайских шедевров представляет собой либо пейзажи, либо фрагменты пейзажей с изображением животных, цветов и растений. Почти все китайские мастера традиционно стремились отобразить в пейзажах визуальное проявление Дао, как поэтично об этом писал в трактате IX века «Записки о прославленных живописцах династии Тан» мастер Чжу Цзинсюань: «Я смиренно внимаю словам древних, говорящих то, что художник – великий мудрец, ведь он вмещает в себя то, что не охватывает Небо и Земля, и выявляет то, что не осветят солнце и луна. С кончика его кисти сходит вся тьма вещей, а пространство его сердца величиною с палец вбирает в себя просторы в тысячи ли. От него вечно преествен дух и дается определенность всему вечному: его легкая тушь, проливаясь на некрашенный шелк, созидает образы и рождает безобразное...» (Цит. по: Малявин, 2004, с. 24). Если использовать оригинальную терминологию Д. Роули (2004), то «идеационная» реальность китайского пейзажа характеризуется тремя свойствами: во-первых, она всегда «прежде» всех форм, поскольку существует издревле как Мать мира, несущая и кормящая всех. Во-вторых, «идеационность» это «вечно тянущаяся нить» (согласно терминологии Чжуан-цзы), и в-третьих, она определяет границы реальности Бытия, которые закладывают предел всему сущему (Роули, 2004, с. 24).

Традиционная китайская живопись в лице художников-поэтов и художников-философов стремилась к визуализации духовной сути объекта не для того, чтобы добиваться идеальной художественной формы изображения естественного первообраза, что являлось основной задачей творчества их европейских коллег.

Китайский живописец, создавая свое произведение, которое иногда оформлялось стихотворным или философским текстом, стремился к обретению гармонии путем «слияния» с идеей, пребывающей в Дао. Возможно, по этой причине на многих традиционных пейзажах всегда присутствует изображение фигурки одинокого мудреца, сидящего либо у подножия горного массива, либо на берегу текущей реки, который созерцает вечный Дао, пребывающий неизмеримо выше человека и природы, и даже времени (Фэнь Ю-лань, 2017, с. 43). Впрочем, заложенные еще древними классическими религиозно-философскими школами Китая эстетические теории развития искусства были широко восприняты и стали практически реализовываться мастерами живописи далеко не сразу. Именно поэтому вплоть до «открытия» китайского культурного пространства в эпоху нового времени искусство древнего и средневекового Китая носило скорее дидактический и религиозно-мистический характер и поэтому стилистически представляло собой духовно-синкретический синтез декоративности и экспрессивности при сохранении тенденций к схематизации живописного изображения. Посредством осознанной недосказанности и композиционной незавершенности в художественных произведениях китайские мастера как бы отображали единство человека и природы, едва уловимое, присутствие-отсутствие «ян-инь» (см. Иллюстрацию 3; источник: Chinese album leaves in the Freer Gallery of Art. Washington: Smithsonian Institution, 1961).

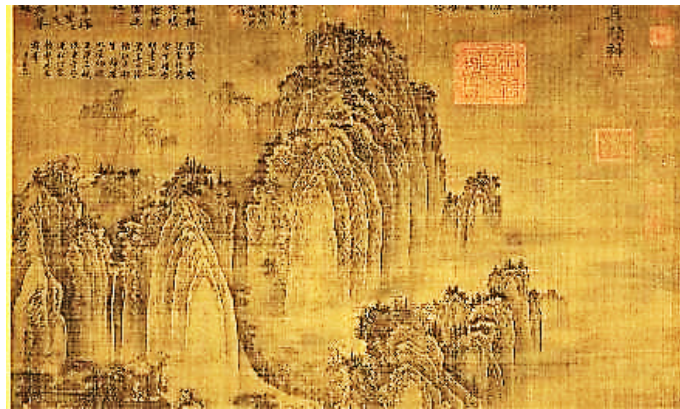


Иллюстрация 3. Цзин Хао (荆浩; Jīng Hào, ок. 855–915 гг.). «Гора Куан Лу». 185,8 × 106,8 см (фрагмент).

Примечание: Цзин Хао упоминается как крупный ученый и теоретик живописи, автор трактатов «Бифа цзы» («Записки о приемах письма кистью») и «Хуа шаньшуй фу» («Гимн пейзажной живописи»).

Для большей ясности некоторые картины китайских мастеров сопровождалась стихотворными или философскими изречениями древних авторов, выполненными каллиграфическим почерком (Hearn, 2008, p. 184). Поэтические и одновременно философские пейзажи великого художника и поэта Ван Вэя являются инновационными по форме и в то же время традиционными по сути. Его талант живописца в сочетании с поэтическим дарованием сделал его поистине легендарной фигурой в глазах всех последующих поколений китайских живописцев и поэтов-философов. Практически каждая антология традиционной китайской поэзии обязательно включает наряду с работами великих китайских поэтов-философов, таких как Ли Бо (李白, 701–762) и Ду Фу (杜甫, 712–770), поэтические и живописные работы Ван Вэя как одного из величайших художников-поэтов школы «чань» династии Тан.

В китайском понимании смысла ритуала главным являлась незримая связь субъекта и объекта познания через метафорическое изречение мудрого учителя (старшего) своему ученику (младшему), ритуальное медитативное единство, преобразующее все во всем. Ритуальная практика воспринималась как «предвестница» бытийных сил, которая в ходе своего развития функционирует для всех явлений своей постоянной изменчивостью, будучи при этом средой для всего сущего. В китайских терминах эта практика обозначалась понятиями «суй» (наполненность пустоты) и «цзянь» (среда сосредоточения) (Малявин, 2004, с. 16). Поскольку строгий традиционный ритуал определял рамки динамики природной реальности, постольку каждый китайский художник традиционно сохранял предписываемое ритуалом звание «властелин мира», который «держит в кулаке» Небо и Землю (Малявин, 2004, с. 16). Дао как всеобъемлющий Путь, оказывающий влияние на формирование основных правил древнекитайской живописи, определял принцип «изображать – не изображая» (任昉, 2000, с. 138). Китайский художник благодаря символической природе своего духовного «могущества» владеет тайной творческой жизни духа. Преимущество сохранения ритуалов для полноты бытия предполагала также соподчиненные иерархические отношения между единичными событиями и общей событийностью всего мироздания и сохранение универсальной функциональности всех явлений и феноменов вообще (Малявин, 2004, с. 22).

Заключение

Таким образом, авторы настоящей статьи считают, что заявленная цель, заключающаяся в выявлении причинно-следственной связи между идейно-художественными программами китайского пейзажного жанра Танской и Сунской эпох VI–XIII веков и влиянием на формирование этого феномена способов духовно-визуального постижения Дао посредством традиционных религиозно-философских практик, достигнута.

Это подтверждается проведением авторского анализа, в ходе которого было акцентировано внимание на том, что вследствие синкретизма религиозно-философских учений Китая художественно-эстетическая суть диалектической целостности первоначал «инь-ян» распространялась на идейно-художественные программы китайского пейзажа. Поэтому пейзажную живопись традиционно называли «картиной гор и вод», ментально подразумеваемая единство диалектического принципа «противостояние-взаимодействие» двух базовых первоначал мироздания. В подтверждение данного тезиса авторы приводят цитату, взятую из переведенного В. В. Малявиным трактата китайских теоретиков живописи: «...искусство живописи включает в себя четыре стороны: вертикаль, горизонталь, соединение и рассеивание, а потому говорят, что отношения инь-янь устанавливают действие Дао» (2004, с. 182). На основании исследования авторы также делают выводы о том, что традиционный китайский пейзаж невозможно рассматривать отдельно лишь как художественное произведение искусства, в отрыве от его духовного (религиозно-философского) содержания. Авторы утверждают, что китайский пейзаж является своеобразной религиозно-философской духовной практикой (сродни медитации), особым вариантом богословия, отображенным в красках, если применить такую аналогию с христианской иконописной традицией (изографией). Эта аналогия вполне подтверждается философско-богословским рассуждением китайского теоретика искусств Шэнь Гуа, которое он высказал в трактате «Мэн-си битань» (Беседы с кистью в руке у Ручья Снов): «Истинно сказано: “Древние художники живописали волю, а не рисовали предметы”» (2004, с. 308).

В заключение стоит констатировать и тот факт, что за границами исследования остался нераскрытым ряд существенных проблем: например, скрытый символизм изображения Природы в пейзажной живописи в связи с особенностями творческих биографий знаменитых китайских пейзажистов. В рамках исследования авторами не был проведен анализ пейзажной живописи китайских художников современного периода. Впрочем, обозначенные в статье акценты могут в дальнейшем послужить перспективными направлениями для дальнейшего исследования данной проблемы.

Источники | References

1. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств: в 2 т. М.: Искусство, 1948. Т. 1.
2. Ван Вэй. Тайны живописи // Китайское искусство: принципы, школы, мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М.: Люкс, 2004.
3. Ван Ян, Орлов И. И., Бердник Т. О. Синкретизм картины мира, оказавший влияние на традиционную пейзажную живопись Китая // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова. 2024. № 1-1.
4. Васильев Л. С. История религий Востока: учеб. пособие для студентов вузов. Изд-е 2-е, перераб. и доп. М.: Высшая школа, 1988.
5. Вигасин А. А., Дандамаев М. А., Крюков М. В. История Древнего Востока: учебник для студентов вузов, обучающихся по спец. «История» / под ред. В. И. Кузицина. Изд-е 2-е, перераб. и доп. М.: Высшая школа, 1988.
6. Го Си. Высокий смысл лесов и потоков // Китайское искусство: принципы, школы, мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М.: Люкс, 2004.
7. История древнего мира: в 3 кн. / под ред. И. М. Дьяконова, В. Д. Нероновой, И. С. Свенцицкой. Изд-е 3-е, испр. и доп. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы издательства, 1989. Кн. 2. Расцвет древних обществ.
8. Лободанов А. П. Семиотика искусства: история и онтология: учебное пособие. Изд-е 2-е. М.: Издательство Московского университета, 2013.
9. Малявин В. В. Китайское искусство. М.: АСТ; Астрель, 2004.
10. Роули Д. Принципы китайской живописи / пер. с англ. В. В. Малявина. М.: Люкс, 2004.
11. Се Хэ. Шесть законов живописи // Китайское искусство: принципы, школы, мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М.: Люкс, 2004.
12. Таранов П. С. Философия сорока пяти поколений / худ. Ю. Д. Федичкин. М.: АСТ, 1999.
13. Фэнь Ю-лань. Краткая история китайской философии / пер. Р. В. Котенко; науч. ред. Е. А. Торчинов. СПб.: Евразия, 2017.
14. Ши-тао. Беседы о живописи / пер. с кит. Е. В. Завадской. М.: Наука, 1978.
15. Шэнь Гуа. О живописи // Китайское искусство: принципы, школы, мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М.: Люкс, 2004.
16. Ян Хин-шун. Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение. М.: Наука, 1950.
17. Ян Юнго. История древнекитайской мысли. М.: Наука, 1980.
18. Cahill J. The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting. Cambridge – L.: Harvard University Press, 1982.
19. Hearn M. K. How to Read Chinese Paintings. N. Y.: Metropolitan Museum of Art, 2008.
20. 任昕. 庄子思想与中国绘画精神—兼谈中西绘画差异东方丛刊. 广西外国文学学会. 出版单位: 广西师范大学出版社, 2000 (Рен Синь. Мысли Чжуанцзы и дух китайской живописи – о различиях между китайской и западной живописью. Гуанси: Ассоциация иностранной литературы Гуанси; Изд-во Педагогического университета Гуанси, 2000).
21. 苏繁昌. «一画论» 哲学基础研究 // 期刊: 美术大观. 2010. № 11 (Су Фанчан. Фундаментальные исследования философии трактата «Беседы о живописи» // Художественный обзор. 2010. № 11).

Информация об авторах | Author information

RU

Ван Ян¹

Орлов Игорь Иванович², д. иск., проф.

¹ Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова,
г. Москва

² Липецкий государственный технический университет

EN

Eang Vang¹

Igor Ivanovich Orlov², Dr

¹ Russian State Agricultural University named after S. G. Stroganov, Moscow

² Lipetsk State Technical University

¹ kaf-tx@stu.lipetsk.ru, ² igorlov64@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 02.11.2024; опубликовано online (published online): 19.12.2024.

Ключевые слова (keywords): Дао; конфуцианство; даосизм; чань-буддизм; религиозно-философские практики; идейно-художественные программы; традиционный китайский пейзаж; Tao; Confucianism; Taoism; Chan Buddhism; religious and philosophical practices; ideological and artistic programs; traditional Chinese landscape.