

RU

Проблема исследования идейно-художественных программ китайского традиционного пейзажа в контексте синкретического духовно-художественного постижения единого Дао

Ван Ян

Аннотация. Цель настоящего исследования заключается в установлении причинно-следственной связи возникновения феномена китайского пейзажа как самостоятельного живописного жанра в эпоху правления династий Тан и Сун периода VI-XIII веков под влиянием синкретизма основных религиозно-философских школ Китая. В статье дается анализ влияния синкретизма китайской религиозно-философской картины мира на идейно-художественные программы пейзажной живописи как медитативного способа постижения единого Дао. Поскольку традиционный китайский пейзаж представляет собой религиозно-философскую медитативную практику духовно-визуального постижения непостижимого Дао, постольку пейзаж невозможно рассматривать лишь только с художественно-эстетической точки зрения, как отдельное художественное произведение, в отрыве от его религиозно-философского содержания. Научная новизна данного исследования состоит в том, что автором впервые вполне обоснованно доказывается прямая зависимость между идейно-художественными программами традиционного китайского пейзажа и религиозно-философских учений Китая, визуально отображающих в красках традиционные духовно-медитативные практики постижения Дао. Поэтому китайский пейзаж как проявление самостоятельного живописного жанра следует воспринимать аналогично образной визуализации религиозного богословского учения в христианской иконографии (иконописной традиции) восточно-православного христианства.

EN

The problem of studying the ideological and artistic programs of traditional Chinese landscape painting in the context of the syncretic spiritual and artistic apprehension of the unified Dao

Eang Vang

Abstract. The purpose of the present study is to establish the causal relationship underlying the emergence of the Chinese landscape as an independent painting genre during the reigns of the Tang and Song dynasties, spanning the 6th to 13th centuries, under the influence of the syncretism of the principal religious and philosophical schools of China. The article provides an analysis of the impact of this syncretism on the ideological and artistic programs of landscape painting as a meditative means of apprehending the unified Dao. Since traditional Chinese landscape painting constitutes a religious-philosophical meditative practice aimed at the spiritual and visual comprehension of the ineffable Dao, the landscape cannot be regarded solely from an artistic and aesthetic perspective as an isolated artwork, divorced from its religious and philosophical content. The scientific novelty of this research lies in the fact that, for the first time, the author convincingly demonstrates the direct correlation between the ideological and artistic programs of traditional Chinese landscape painting and the religious-philosophical doctrines of China, which visually embody in color the traditional spiritual and meditative practices of Dao apprehension. Therefore, the Chinese landscape as an expression of an autonomous painting genre should be understood analogously to the figurative visualization of religious theological teachings in Christian iconography (the icon-painting tradition) of Eastern Orthodox Christianity.

Введение

Актуальность настоящего исследования определяется повышенным вниманием отечественного и зарубежного научного сообщества к проблеме традиционного искусства Китая вообще и китайского традиционного

пейзажа в частности. В связи с проявлением такого интереса автором статьи 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 не-даосской традиции применения графических схем, символически отражающих «подлинные образы» Мироздания. Практически всеми китайскими философами человек мыслился в качестве органичной части единого Мироздания, исходящей из природного начала в момент рождения и вновь растворяющейся в природе после смерти. Продолжением этой философско-эстетической проблемы стал художественный прием, возникший в XIII столетии, когда художник сознательно акцентировал живописность пейзажа полным отсутствием некоторых предметных изображений при помощи одухотворенной «пустоты». Изучение феномена китайского пейзажа привлекает внимание отечественных (Малявин, 2004; Vang, Orlov, Polovinkina, 2023; Ван Ян, Орлов, Бердник, 2024) и зарубежных исследователей (Роули, 2004; Фэнь Ю-лань, 2017) не столько уникальностью художественно-образной системы Китая, сколько оригинальными способами духовно-визуального постижения Дао, что предопределялось влиянием религиозно-философского синкретизма на процесс художественной визуализации. Проблема исследования, по мнению автора статьи, заключается в раскрытии роли синкретизма религиозно-философских школ Китая, оказавших влияние на развитие медитативных способов духовно-визуального постижения Дао путем традиционных религиозно-философских практик. Исходя из этого планируется решение ряда задач, а именно:

1. Выявить специфику сложения жанра пейзажной живописи под влиянием учений ведущих религиозно-философских школ периода династий Тан и Сун VI-XIII вв. на художников данной эпохи.
2. Обосновать взаимовлияние идейно-художественных программ пейзажной живописи Китая и синкретизма художественно-эстетической картины мира основных религиозно-философских школ династий Тан и Сун периода VI-XIII вв.

Примененную в работе методологию можно охарактеризовать как целостный комплексный метод искусствоведческого исследования живописных объектов и изучения широкого круга источников. В него вошли сравнительно-исторический, художественно-стилистический, иконографический и типологический методы, а также метод комплексного логического анализа, что предполагает использование целостного комплексного подхода при совокупности общенаучных (сравнительных, типологических, аксиологических, диахронических, синхронических) и специальных искусствоведческих методов исследования (культурно-исторических, формально-стилистических, иконографических). Кроме того, в основу работы положены сравнительно-исторический метод, позволяющий исследовать особенности формирования феномена жанра китайского пейзажа на протяжении исторического периода династий VI-XIII вв. Применение сравнительно-исторического метода позволяет провести сопоставительную характеристику идейно-художественных (художественно-образных) программ китайского пейзажа в зависимости от специфики традиционных религиозно-философских учений на всех этапах формирования этого жанра.

Теоретической базой данной статьи стали религиозно-философские, художественно-эстетические источники китайских философов и художников, а также научные публикации российских и зарубежных авторов. С целью адекватного исследования идейно-художественных программ, оказавших влияние на формирование жанра китайского пейзажа в рамках национальной художественно-эстетической парадигмы Китая, автором использовались русскоязычные переводы философско-эстетических трактатов китайских теоретиков живописи: Ван Вэй (2004а, 2004б); Ван И (2004), Ван Сэнцян (2004), Го Жо-сюй (1978), Го Си (2004), Се Хэ (2004), Чжу Цзиньсюань (2004), У Тайсы (2004), Хань Фэй-цзы (2004), Хуан Юэ (2004), Цай Юн (2004), Цао Чжао (2004), Цзун Бин (2004), Цзян Ци (2004), Ши-тао (1978), Ши-тао (1969); Шэнь Гуа (2004), – переведенные с китайского языка В. В. Малявиным (2004). В ходе работы автор критически использовал труды зарубежных исследователей, посвященные традиционной китайской живописи, в том числе: М. К. Hearn (2008), J. Cahill (1982), Су Фанчан (苏繁昌, 2010). В процессе авторского исследования были изучены художественные альбомы и каталоги отечественных 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.: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2001.

Кроме того, в процессе работы изучены произведения мастеров китайского пейзажа, хранящиеся в фондах российского Музея Востока г. Москвы, 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 путем постижения Дао в традиционной живописи VI-XIII веков, отражающие религиозно-философский синкретизм Китая.

Практическая значимость исследования состоит в том, что материалы и выводы статьи в дальнейшем могут быть использованы в рамках изучения различных аспектов китайского искусства, в том числе современных тенденций в развитии китайского пейзажа. Результаты данного исследования могут быть востребованы в процессе разработки учебно-методических материалов и учебных программ в рамках дисциплин по курсам

теории и истории искусств, культурологии и мировой художественной культуры. Полученные в статье результаты также могут применяться для рекомендаций по формированию выставочных экспозиций, посвященных китайскому искусству, в рамках практических мероприятий.

Обсуждение и результаты

Для решения поставленных в статье задач в более ранних публикациях автором проводился тщательный анализ специально отобранного корпуса источников и научных публикаций, посвященных искусству и культуре Китая. В ходе этого анализа была предложена собственная оригинальная историографическая классификация, представленная в ряде научных публикаций на русском и английском языках (Ван Ян, Орлов, 2023; Vang, Orlov, Polovinkina, 2023). На основании этого был сделан вывод о том, что на сегодняшний день в китайском и российском искусствоведении отсутствуют специальные исследования, посвященные эволюции идейно-художественных программ традиционного искусства Средневекового Китая (Ван Ян, Орлов, 2023; Vang, Orlov, Polovinkina, 2023). Поэтому без дальнейшего специального исследования сложной религиозно-философской и духовно-этической взаимосвязи китайского мировоззрения с идейно-художественными программами китайского искусства невозможно объективное изучение традиционной китайской пейзажной живописи в рамках общей художественной культуры Китая. Косвенно этот же факт отмечают некоторые современные китайцы: например, В. В. Малявин указывает на то, что «...убедительность эстетических принципов китайской традиции во многом объясняется наличием в Китае глубинной, органической преемственности между теорией искусства и общественной практикой человека» (2004, с. 9).

В ходе решения первой из поставленных задач по выявлению специфики сложения жанра пейзажной живописи под влиянием учений ведущих религиозно-философских школ периода династий Тан и Сун VI–XIII вв. автором ранее была подробно изучена специфика исторических, религиозно-философских и культурно-художественных особенностей синкретической картины мира Китая (Ван Ян, Орлов, Бердник, 2024). На основании чего делается вывод о том, что согласно непривычной для европейцев художественно-исторической традиции, китайскому художнику важно было визуализировать не саму природную среду (как объект восприятия), а ее вечную текучесть и изменяемость, отображая не физическое сходство объекта, а его «подлинную» духовную суть (*ци*). Именно поэтому, несмотря на различные подходы к восприятию и решению вопросов Бытия в конфуцианстве, моизме, даосизме и чань-буддизме все духовные практики Китая отличались открытостью и преемственностью в своем тысячелетнем развитии, поэтому гармоничное соединение различных конфуцианских, даосских, буддистских и мифологических понятий образовало оригинальное синкретическое духовное содержание традиционного китайского мировоззрения. Вследствие такого подхода зародившийся много веков назад китайский пейзаж сохраняет свои базовые традиции даже сегодня, причем, для китайской художественно-эстетической культуры полнота жизни всегда воспринималась именно через призму изобразительного искусства (Vang, Orlov, Polovinkina, 2023). Специфическая особенность духовно-медитативных практик, относящихся непосредственно к аспекту пейзажного искусства, например, повсеместно отражается в базовой практике соблюдения ритуала «*ли*» (Ван Ян, Орлов, Бердник, 2024), поскольку медитативное размышление о самом ритуале и о природе его символического действия неизменно определяло идейно-художественные программы традиционного китайского пейзажа. В китайских терминах эти понятия были обозначены терминами «*сюй*» (наполненность пустоты) и «*цзянь*» (среда сосредоточения) (Ван Ян, Орлов, Бердник, 2024). Причем, ритуальная практика не имела ничего общего с созерцанием внешних форм объектов или имитацией его внешних бытийных форм Бытия. Поэтому настоящим мастером китайского пейзажа признавался лишь тот, кто мог отобразить в своей картине сложное, едва уловимое исчезновение природного объекта или предмета (Ван Ян, Орлов, Бердник, 2024). Также традиционно считалось, что настоящий художник посредством создания пейзажа, именно благодаря символической природе своего духовного «могущества», как бы овладевает тайной творческой жизни духа (Ван Ян, Орлов, Бердник, 2024).

Преемственность мира в медитативном ритуале предполагала также соподчиненные отношения между единичными событиями и общей событийностью всего мироздания и универсальной функциональностью всего Бытия вообще. Согласно учению Конфуция «чжен мин» (об исправлении имен), правильно назвать (изобразить) предмет или объект – значит познать его суть. Как отмечалось выше, подлинным мастером традиционного пейзажа признавался лишь тот, кто мог руководствоваться идеей динамического единства противоположных начал «*инь* – *янь*», которые не противопоставляются, но взаимно дополняют друг друга (нуждаются друг в друге). Таким образом, в пейзаже как бы раскрывается идейно-художественная программа религиозно-философской концепции «непрерывного отсутствия», завершающегося «предвосхищением» всего и во всем и создающего незыблемый покой движения (не следования) мировой гармонии Дао (Ван Ян, Орлов, Бердник, 2024). Именно такое понимание свойств «небесных образов» отмечал китайский мыслитель и художник XI столетия Чан И: «В пустоте и покое образы уже завершены и изобильны, словно чаще лесная. Они подобны деревьям в тысячу саженей: от корня до верхушки – одно тянущееся целое...» (цит. по: Малявин, 2004, с. 22). Развитие духовности в проблематике изображения свойств «небесных образов» можно проследить и в позднейшей нео-даосской традиции использования в живописной практике нефигуративных графических схем и композиций, которые должны были символизировать «подлинные образы» обожествленных сил всего Мироздания. Продолжением этой философско-эстетической концепции стал окончательно

оформившийся около XIII столетия художественный прием, называемый «пустота». Художественно-эстетический прием, в котором художник должен был акцентировать композицию рисунка одухотворенной «пустотой», являющейся красноречивее устойчивых форм при умении показывать сами формы изображаемых объектов (Vang, Orlov, Polovinkina, 2023).

Решение второй из поставленных задач, посвященной обоснованию влияния идейно-художественных программ пейзажной живописи Китая на личность художников в контексте синкретизма религиозно-философской и художественно-эстетической картины мира основных школ династий Тан и Сун периода VI-XIII вв., дается автором на основании ранее проведенного научного анализа того факта, что идейно-художественные программы пейзажной живописи средневекового Китая, отражающие синкретизм китайского религиозно-философского взгляда на мироздание, характеризуются рядом специфических особенностей (Ван Ян, Орлов, Бердник, 2024). Например, практически каждый художник пытался отобразить нечто осуществленное и постигнутое, при этом как бы исчезающее, но, однако, схватываемое вновь как «след» (иероглиф) ускользающей реальности (Роули, 2004). Такой своеобразный подход к живописному процессу был связан с тем, что на протяжении многих веков различные духовные учения, взаимодействуя между собой, постепенно находили свое собственное, часто утилитарное место в сложении всекитайской системы религиозного синкретизма (Вигасин, Дандамаев, Крюков и др., 1988, с. 389).

Китайские художники всегда видели в пейзаже проявление непознаваемого Абсолюта и одновременно связь между человеком и бесконечным Дао. В качестве доказательства можно привести поэтические строки трактата живописца IX столетия Чжу Цзинсюаня «Записки о прославленных живописцах династии Тан»: «Я смиренно внимаю словам древних, говоривших, 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 преемствен дух и дается определенность всему вечному: его легкая тушь, проливаясь на некрашенный шелк, созидает образы и рождает безобразное...» (Цит. по: Малявин, 2004, с. 24).

Дальнейшее развитие проблемы изображения «небесных образов» прослеживается в даосской (неодаосской) традиции использования нефигуративных схем и композиций, которые символизировали «подлинные образы» обожествленных сил Дао всего мироздания. Китайские художники, следуя за постоянно изменяющимся конфуцианством (нео-конфуцианством) и даосизмом (нео-даосизмом), опирались в живописи на мифологию, фантазию, магию, алхимию, астрологию и геомантику, искренне считая, что смысловому наполнению как обычных слов, так и сложных понятий предшествуют идеи их «первообразов», то есть язык, не обозначающий, а соприкасающийся с духовной реальностью (Фэнь Ю-лань, 2017). Единицей китайского языка считался иероглифический символ, обладающий семантико-лингвистическим, идеографическим и художественно-эстетическим содержанием, а идейно-художественным «языком природы» служили религиозно-философские графические знаки и символы древней гадательной книги «Ицзин» (Книга Перемен). Поскольку взаимодействие первоначал «инь – янь» вполне адекватно соответствует терминологическому описанию сути принципа гармоничного созвучия «*кай-хэ*», постольку именно смысловое наполнение этого принципа эффективно отображало художественно-эстетическое взаимодействие первоначал в китайской живописи. Например, специальным правилом в традиционной китайской живописи и каллиграфии оговаривалось, что «верхняя часть (иероглифа или пейзажа) должна принимать в себя нижнюю, а нижняя часть должна принимать внешнюю, чтобы обе они откликались, а не противодействовали друг другу» (Малявин, 2004, с. 182). Автор статьи вполне допускает вероятность того, что применение данного принципа играло в китайской живописи ту же роль, которую играл эллинистический принцип «*калокагатии*» (единства в разнообразии) в западной художественной традиции. Однако существенное идейно-художественное различие такой аналогии заключается в специфике античного понимания термина «единство», которое подразумевало организованный порядок (*космос*), выстроенный из стихийного разнообразия природных сил (*хаоса*). Китайское же диалектическое наполнение первоначал «*инь – янь*» подразумевало под собой синергетическое соединение взаимозависимых противоположностей, которые не имели возможности бытовать друг без друга, но, существуя лишь совместно и нераздельно, обретали свою бытийную завершенность (целостность).

Такой синкретический взгляд на ментально-духовное прочтение дуализма «инь-янь», заключавший в себе целостную космогоническую картину Бытия, естественно, не мог не распространяться на идейно-художественное содержание китайской пейзажной живописи. Вследствие чего эту живопись традиционно называли «картиной гор и вод», ментально подразумевая единство диалектического принципа «противостояние-взаимодействие» двух базовых первоначал мироздания. В качестве подтверждения данного тезиса уместно привести цитату, взятую из 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» (Цит. по: Малявин, 2004, с. 182). Поэтому духовная и художественная зрелость приходила к художнику лишь в результате долгой и неторопливой медитативной духовной практики, опирающейся на опыт досконального изучения техники владения кистью у старых признанных мастеров.

Автор статьи считает, что такой подход во многом базировался на учении весьма почитаемого великого мудреца древности Мо-цзы (Мо-Ди) V-IV вв. до н. э., изложенном его учениками в одноименном трактате «Мо-цзы». В своем учении Мо-цзы советовал всякому художнику: «Нет ничего более подходящего, чем принять за образец Небо. Действия неба обширны и бескорыстны. Оно щедро...» (Таранов, 1999, с. 182). Сложная

мистика даосского дуализма, визуально отраженная в медитативном движении кисти живописца, приоткрывается нам в описании шести качеств кисти знаменитого китайского мастера пейзажа Лю Даочуня: «...будучи безыскусным и заурядным, стремись к утонченной работе кистью; будучи утонченным и умелым, стремись к силе кисти» (цит. по: Малявин, 2004, с. 174). Согласно даосской космологии, Дао обозначался термином «сюань ю сюань» (сокровенное сокровенного), в соответствии с которым начала «инь-янь» означали дуальную целостность сил, поддерживающих друг друга (Иллюстрация 1).



Иллюстрация 1. Скульптурные изображения трех великих Учителей традиционного религиозно-философского синкретизма Китая: Кун-цзы (Конфуций), Лао-цзы (даосизм) и Будда (чань-буддизм). Иллюстрации взяты с [WIKIcommons](https://baike.baidu.com), с официальных сайтов музеев и с сайтов: [https://baike.baidu.com](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons.jpg) <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons.jpg>

Разработанные на категориальной базе, взятой из трактата «Чжуан-цзы», идейно-художественные категории китайские мастера пейзажа активно применяли при использовании художественно-эстетического принципа «трех глубин», в соответствии с которым глубина построения художественного пространства пейзажа, выражающая понятие «сокровенное сокровенного», намеренно членилась на передний, средний и задний планы. Каждый из этих трех планов визуально располагался параллельно общему плану изображения. Таким образом, взгляд созерцателя пейзажа как бы перетекал через принцип «сюань ю сюань», постигая вечное Дао (Малявин, 2004, с. 182).

Поэтому идейно-художественные программы пространства пейзажа, основанные на дуализме «инь-янь», не могли появиться ранее сложения философско-эстетического синкретизма школы «сюань сюэ» (учение о сокровенном), возникшего в III-V веках под влиянием даосских философов Сян Сю и Го Сяня. Это учение оформилось в нео-даосскую космологию трактата «Чжуан-цзы», описывающего Дао как «сюань ю сюань» (сокровенное сокровенного) (Фэнь Ю-лань, 2017, с. 240). Автор статьи обращает внимание на тот факт, что философский термин «Ли» в нео-конфуцианской и чань-буддистской философии обозначал любое проявление действия Дао во Вселенной, которое находится «выше форм». Это подтверждает тезис о том, что чань-буддизм в его нео-конфуцианском варианте школы «ли сюэ» также сыграл немаловажную роль в расцвете классической китайской живописи, в том числе эпохи Сун периода X-XIII вв. (苏繁昌, 2010, с. 26).

В китайской философско-религиозной мысли и в китайском пейзаже с всеобщностью принципа «Ли» всегда связывали целый комплекс специфических понятий, так или иначе относящихся к базовым универсальным принципам мироздания (Фэнь Ю-лань, 2017, с. 240). Уже во времена правления династии Тан в Китае начинают проникать учение ислама и христианство несторианского толка. В ответ на эти новые религиозные учения возникает философия «Дао сюэ» (учение об Истине), или нео-конфуцианское учение, которое, несмотря на различные религиозно-философские школы, складывается из трех основных традиционных духовно-религиозных источников. Первым из этих источников, согласно трактовке Фэнь Ю-ланя (2017), стало традиционное конфуцианство, другим источником послужил китайский чань-буддизм, наконец, третьим источником Фэнь Ю-лань (2017) считает религию даосов, в которой главную роль играла школа «инь – янь» оказавшая важнейшее влияние на космологию. Ссылаясь на трактаты, принадлежащие наиболее авторитетным представителям нео-конфуцианской школы, например таким, как Чань Юй (768-824) с его сочинением «Юань Дао» (Об изначальном Дао) и Ли Ао (ум. 844) с его трактатом «О восстановлении природы», автором статьи анализируется понятийно-категориальный аппарат космологической системы, оформившийся в эпоху правления династии Сун (960-1279).

Окончательно в качестве целостного религиозно-философского учения система Чжу Си, или так называемая школа «ли сюэ» (учение о принципе), была изложена Чжу Си (Иллюстрация 2) в трактате «Записи высказываний». Именно эта религиозно-философская система с различными авторскими интерпретациями продолжала существовать на протяжении правления всех последующих династий, оставаясь наиболее влиятельной в китайской философии вплоть до появления западной философии в Китае начала XX столетия.



Иллюстрация 2. Чжу Си (朱熹; известен как Чжу Юаньхуэй, Чжу Чжунхуэй, Чжу Хуэйань; 1130-1200) – конфуцианский философ династии Сун (960-1279), основатель китайского нео-конфуцианства (духовный основатель школы «Чжу-Си» (Чэн-Чжу)).

Иллюстрации взяты с [WIKIcommons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zhu_Xi.jpg) и с сайтов:

<https://baike.baidu.com> <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons.jpg>

Господство взглядов и трактовок религиозно-философской школы Чжу Си во многом также объясняется созданием оригинальных комментариев в духе нео-конфуцианства к текстам «нового толкования» учения Конфуция, которые были окончательно утверждены и изданы государственным реформатором сунской династии (1121-1086). Именно этот вариант корпуса комментариев Ван Ань-ши с его трактовкой учения Конфуция и был признан нормативным на основании указа императора Щэнь-цзуна в 1075 году (Фэн Ю-лань, 2017, с. 376). Анализируя вышеуказанный факт, автор статьи стремится доказать, что во многом именно благодаря религиозно-философскому синкретизму комментариев и трактовок учителя Чжу Си и школы «*ли сюэ*» пейзажный жанр «Гор и вод» получает свое окончательное сложение в период «Пяти Династий и Десяти Царств» (五代十國 – Wǔdài Shíguó, 907-960). Именно в этот исторический период с творчества художника-философа Цзин Хао (荆浩 – Jīng Hào, ок. 855-915) начинается отсчет времени, когда пейзаж становится не просто самостоятельным, а ведущим жанром китайской живописи. Доказательством справедливости этого тезиса автор статьи приводит ссылки на труды Цзин Хао, крупного теоретика китайской живописи, автора философско-эстетических трактатов «Бифа цзы» («Записки о приемах письма кистью») и «Хуа шаньшуй фу» («Гимн пейзажной живописи») (Чжу Цзиньсюань. 2004. с. 382-406). В своих трактатах художник Цзин Хао формулировал для пейзажа собственные духовно-эстетические категории, конкретизируя религиозно-философскую отвлеченность живописи. Согласно трактовке Цзин Хао, настоящий художник должен обязательно стремиться передавать в своих пейзажах «дух объекта» 气 («*ци*»), если же художнику это не удастся, то у него неизбежно получится лишь воспроизведение «подобия» 似 («*сы*»), а если это удастся – то на картине видна «истинность» 真 («*чжэнь*») (Чжу Цзиньсюань. 2004. с. 382-406). Художественно-эстетической новизной трактатов Цзин Хао можно считать оригинальную авторскую трактовку категории 意 («*и*» – прообраз, идея), которая заменяется им на категорию 思 («*сы*» – замысел). Кроме того, в своих толкованиях Цзин Хао обосновывает принципиальное смысловое различие двух традиционных категорий в китайской живописи, а именно категорий «подобие» 似 («*сы*») и «истинность» 真 («*чжэнь*»), которые ранее были введены в оборот художественно-эстетических понятий художником Се Хэ (Се Хэ, 2004, с. 432). Из этого религиозно-философского синкретизма, примененного художником Цзин Хао при толковании трактата Се Хэ «Шесть основ живописи», им обосновывалось новое понимание принципа «*цзин*» (времена года) в эстетике китайского пейзажа. Смысл термина «*цзин*», согласно переводу В. В. Малявина, заключался в том, чтобы «придать изображению атмосферу сезона, явить таинственное в нем и через то установить истину» (2004, с. 161). Эта трактовка показывает нам оригинальный способ добиваться убедительности пейзажной живописи, не визуализируя его физическую реальность – морфологию и пластику изображаемых объектов, а соединяя природный образ с подлинностью первообраза через пронизывающий «дух объекта» 气 («*ци*») в соответствии с «истинностью» 真 («*чжэнь*») и естественным течением времени. Если автор пейзажа чувствует настроение времени года, погоды и времени дня, считали китайские художники, то и пейзаж будет обязательно наполнен реальным переживанием, «истинностью» 真 («*чжэнь*») (Чжу Цзиньсюань. 2004).

Автор статьи считает, что помимо принципа «*ши*» для китайских художников наиболее существенным становится синкретическое понимание принципа «*ци*» (духа), обозначающего полноту присутствия Дао и его плоды в пейзаже. О важности понимания и правильного применения этого принципа говорит, в частности, и тот факт, что сами китайские мастера и теоретики живописи, которые старались проникнуть в тайну «*ци*»,

повсеместно констатировали, что постижение сути принципа «*ци*» лежит в основе глубочайшего смысла и художественно-эстетической ценности любого произведения искусства. Несмотря на тот факт, что великий художник и теоретик живописи V столетия Се Хэ в своем трактате «Гу хуа пинь» («Категории древних живописцев») сформулировал художественный принцип «*ци-юнь шэн-дун*» (созвучие духа, движение жизни), тем не менее в эпоху Сун китайские художники, опираясь на нео-даосскую традицию, переформулировали этот принцип в качестве отдельного понятия, выделенного в трактате Цзин Хао «Шесть основ живописи» (Се Хэ, 2004). Окончательно же понятие «*ци*» было полностью отождествлено с Дао уже в XI веке в философско-эстетическом трактате мастера Хань Чжо, который довольно аргументированно доказывал, что «живопись создается творческими силами и имеет единый исток с Дао» (Малявин, 2004, с. 146). То есть истинный дух искусства был окончательно отождествлен с духом Вселенной. Впрочем, хотя китайские живописцы специально нигде не уточняли конкретность действия принципа «*ци*», они в своей практике тем не менее постоянно сверялись с фундаментальными религиозно-философскими категориями, такими как естественность (*цзы-жань*) и непроизвольность (*и*), а также принципом «костяк образа» (*гу-фа*), силой структуры (*ши*) и изобразительной реальностью (*шун*). (Се Хэ, 2004). Наконец, все эти художественно-философские категории стали включать в свой состав еще и времена года (*цзин*) и движение жизни (*шэн-дун*), а также кисть (*би*) и тушь (*мо*).

Автором статьи отмечается факт серьезного влияния на идейно-художественные понятия китайской пейзажной живописи философских категорий, разработанных нео-даосской школой «*сюань сюэ*». Отмечая, что в китайском художественно-эстетическом формообразовании эпох Тан – Сун творческое воображение автора стимулировалось синкретическим динамизмом и внутренней духовной тайной, духовными размышлениями, проистекающими из духовного религиозно-философского опыта, автор статьи считает, что формальное художественно-эстетическое понятие «красоты» в Китае как бы растворено в целостности повседневного духовно-религиозного (медитативного) опыта духа, или «*ци*». Плоды энергии «*ци*» относились к форме жизненного духа изображения, также обозначавшегося иероглифом «*шун*» (но имевшего иное графическое начертание): «*Шун* есть нечто, несущее в себе *ци* и представляющее жизненное качество вещи, вот что такое *ци-юнь шэн-дун*» (Малявин, 2004, с. 157).

Опираясь на авторитетное мнение духовных лидеров религиозно-философских школ, китайские художники считали, что если постичь духовную суть «*ци*» и все его плоды, хотя бы лишь в отдельном природном мотиве, то можно понять, как эти же принципы будут распространяться на всю художественную композицию в целом. Согласно синкретической традиции китайского художественно-эстетического мировоззрения, и общий замысел, и целостное композиционное построение пейзажа с его особым ритмическим соединением всех составных частей нельзя духовно, а значит и визуально отрывать друг от друга. Подтверждением данного тезиса служит цитата из 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» (Малявин, 2004, с. 182). Поэтому в знаменитом трактате «О живописи» художника Ван Вэя главное внимание акцентировано именно на духовной сущности пейзажа: «Вот почему нужно стремиться к тому, чтобы посредством одной черты воспроизвести существо Великой Пустоты» (Ван Вэй, 2004а, с. 281). Причем русский перевод трактата более аутентичен смысловому наполнению, поскольку, переводя данное место трактата Ван Вэя на английский язык, переводчик С. Саканиси подменяет понятие «Великая Пустота» более научным понятием «Вселенная» (Sakanishi S. The Spirit of the Brush. L., 1939, p. 44). При том, что под понятием «Великой Пустоты» китайские мыслители и художники, в соответствии с традицией нео-конфуцианской космологии, понимали отнюдь не отсутствие чего-либо, как это трактовалось в чань-буддистской или даосской религиозно-философской традиции (идея «у» (отсутствия), в трактовке школы «*инь-янь*») (Малявин, 2004, с. 183). Об этой уникальной философско-эстетической и идейно-художественной специфике китайского пейзажа довольно поэтично рассуждал великий философ династии Сун второй половины XII столетия Шэнь Гуа (Шэнь Кэ) в своем трактате 1070 года «Мэнси битань» («Беседы с кистью в руке у Ручья Снов»): «Скрытое устройство картины подобно изгибающейся талии танцующей девы, небожителям, мелькающим среди деревьев, воздушному змею, падающему стрелглаз на лоно вод, или испуганному зверю, мчащемуся по равнине; порой оно порывисто, как ветер и дождь, или изменчиво, словно плывущие облака» (цит. по: Малявин, 2004, с. 183). Более того, мудрец Шэнь Гуа в своем трактате весьма категорично утверждал: «Истинно сказано: «Древние художники живописали волю, а не рисовали предметы»» (Шэнь Гуа. 2004, с. 308). Это поэтическое описание Шэнь Гуа вполне соответствует умиротворенному духу религиозно-философского величия гениальных пейзажей династии Сун, которое часто повторяется в такой же манере в пейзажах более поздних времен.

Заключение

Таким образом, в процессе исследования специфики процесса сложения жанра китайского пейзажа под влиянием учений ведущих религиозно-философских школ периода династий Тан и Сун VI–XIII вв. на художников данной эпохи было установлено, что вследствие синкретизма религиозно-философских учений Китая художественно-эстетическая суть диалектической целостности первоначал «*инь – янь*» распространялась на идейно-художественные программы китайского пейзажа. На основании проведенного в статье исследования автор делает выводы о том, что традиционный китайский пейзаж нельзя рассматривать отдельно только лишь как художественное произведение, в отрыве от его главного религиозно-философского (духовного) содержания. Согласно суждению автора статьи, **китайский пейзаж – это религиозно-философская**

духовная практика (сродни медитации), своеобразное богословие, отображенное в красках, если здесь уместно применить такую аналогию с христианской иконописной традицией (изографией). Эта аналогия подтверждается рассуждением китайского теоретика искусств Шэнь Гуа в трактате «Мэнси битань» («Беседы с кистью в руке у Ручья Снов»): «Настоящая картина создается в тот момент, когда сердце наполняет воля, так, что художник погружается в жизнь духа и постигает истину творческих превращений. Так он может обрести в себе Небесную волю. Но об этом трудно говорить с тем, кто погряз в мирской пошлости» (Шэнь Гуа, 2004, с. 308).

Применение целостного комплексного метода искусствоведческого исследования позволяет доказать факт влияния синкретизма художественно-эстетической картины мира основных религиозно-философских школ VI-XIII вв. на идейно-художественные программы китайской пейзажной живописи. Китайские художники, опираясь на авторитетное мнение лидеров религиозно-философских школ, искренне считали, что если можно постичь духовную суть «ци», а значит и все его плоды, хотя бы лишь в отдельном природном мотиве, то вполне можно понять, как эти же принципы будут распространяться на всю композицию произведения в целом. Использование комплексного метода позволит другим исследователям более объективно понять многообразный единый процесс влияния религиозно-философского синкретизма на возникновение и сложение идейно-художественных программ уникального феномена традиционного китайского пейзажа в историко-временном континууме. Автор статьи считает, что без такого выделения специфической религиозно-философской составляющей идейно-художественных программ китайского пейзажа, в частности и китайского искусства, современным российским исследователям неизбежно придется «плестись» в хвосте мировой научной мысли, что может предопределить в дальнейшем некоторую провинциальность российской научной китаистики.

Источники | References

1. Ван Вэй. О живописи // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М: Люкс, 2004а.
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, 2004б.
3. Ван И. Секреты портрета // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М: Люкс, 2004.
4. Ван Сэнцян. Славословие духовному смыслу письма // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М: Люкс, 2004.
5. Ван Ян, Орлов И. И. Краткий обзор степени изученности традиционного искусства Китая. Историография проблемы // Вестник Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова: Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. 2023. № 3. Ч. 1.
6. Ван Ян, Орлов И. И., Бердник Т. О. Синкретизм картины мира, оказавший влияние на традиционную пейзажную живопись Китая // Вестник Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова: Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. 2024. № 1-1. https://doi.org/10.37485/1997-4663_2024_1_1_90_103
7. Вигасин А. А., Дандамаев М. А., Крюков М. В., Кузицин В. И., Массон В. М., Редер Д. Г., Соловьева С. С., Деопик Д. В. История Древнего Востока: учеб. для студентов вузов, обучающихся по спец. «История» / под ред. В. И. Кузицина. Изд-е 2-е, перераб. и доп. М.: Высшая школа, 1988.
8. Го Жо-суй. Записки о живописи: что видел и слышал / пер. и комментарий К. Ф. Самосюк. М.: Восточная литература, 1978.
9. 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.
10. Малявин В. В. Китайское искусство. М.: АСТ, Астрель, 2004.
11. Роули Д. Принципы китайской живописи / пер. с англ. В. В. Малявина // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М.: Люкс, 2004.
12. 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.
13. Таранов П. С. Философия сорока пяти поколений // Художник Ю. Д. Федичкин. М.: АСТ, 1999.
14. У Тайсы. Об изображении цветов сливы // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М: Люкс, 2004.
15. Фэнь Ю-лань. Краткая история китайской философии / пер. Р. В. Котенко; науч. ред. Е. А. Торчинов. СПб.: Евразия, 2017.
16. Хань Фэй-цзы. Суждение о живописи // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М: Люкс, 2004.
17. Хуан Юэ. Фазы живописца // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М: Люкс, 2004.
18. Цай Юн. Слово о письме. Фигуры силы // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М: Люкс, 2004.
19. Цао Чжао. Основы оценки древностей // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М: Люкс, 2004.

20. Цзун Бин. Предупреждение к изображению гор и вод // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М: Люкс, 2004.
21. Цзян Ци. Рецепт портрета // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М: Люкс, 2004.
22. Чжу Цзиньсюань. Записки о прославленных живописцах династии Тан // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М: Люкс, 2004.
23. Ши-тао. Беседы о живописи / пер. с кит. Е. В. Завадской. М.: Наука, 1978. 208 с.
24. 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.
25. Cahill J. The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting. Cambridge – L.: Harvard University Press, 1982.
26. Hearn M. K. How to read Chinese Paintings. N. Y.: Metropolitan Museum of Art, 2008.
27. Vang E., Orlov I. I., Polovinkina M. L. A Brief Overview of Historiography of Traditional Chinese Art // Scientific achievements of the third millennium: Collection of Scientific Papers based on the results of an XXI International scientific conference (Los Angeles, August 15, 2023). Los Angeles, 2023. <https://doi.org/10.18411/satm-08-2023-03>
28. 苏繁昌. «一画论» 哲学基础研究。// 期刊：美术大观 (Су Фанчан. Фундаментальные исследования философии трактата «Беседы о живописи» // Художественный обзор. 2010. 08 ноября. No. 11.

Информация об авторах | Author information



Ван Ян¹

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



Eang Vang¹

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

¹ kaf-tx@stu.lipetsk.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 21.05.2025; опубликовано online (published online): 05.06.2025.

Ключевые слова (keywords): традиционный китайский пейзаж; Дао; книга «Ицзин»; школа «сюань сюэ»; «небесные образы»; принцип «кай-хэ»; система Чжу Си; школа «ли сюэ»; «учение о принципе»; traditional Chinese landscape; Tao; the book “I Ching”; school “Xuan Xue”; “heavenly images”; the principle of “kai-he”; the Zhu Xi system; the school “li Xue”; “the doctrine of the principle”.