

RU

Отражение религиозно-философского синкретизма школы «сюань сюэ» в категориях «кай-хэ» китайского пейзажа

Ван Ян, Орлов И. И., Бердник Т. О.

Аннотация. Цель настоящего исследования заключается в выявлении причинно-следственной связи между становлением феномена китайского пейзажа как самостоятельного живописного жанра в период династий Тан и Сун VI-XIII веков и влиянием на него религиозно-философского синкретизма китайской школы «сюань сюэ». В статье анализируется взаимовлияние идейно-художественных программ пейзажной живописи в категориях «кай-хэ» и синкретизма китайской религиозно-философской картины мира периода VI-XIII вв. В ходе исследования авторы доказывают, что традиционный китайский пейзаж нельзя рассматривать чисто эстетически, только лишь как художественное произведение в отрыве от главного религиозно-философского содержания, поскольку китайский пейзаж представляет собой религиозно-философскую духовную практику (сродни медитации), что составляет научную новизну исследования. Авторы в итоге заключают, что традиционный китайский пейзаж следует воспринимать как своеобразное «восточное богословие», отображаемое в красках, применяя аналогию с христианской иконописной традицией (изографией).

EN

Reflection of the religious-philosophical syncretism of the school “Xuanxue” in the categories of “kai-hae” of the Chinese landscape

Eang Vang, I. I. Orlov, T. O. Berdnik

Abstract. The research aims to identify the causal relationship between the emergence of the phenomenon of Chinese landscape as an independent genre of painting during the Tang and Song dynasties (6th-13th centuries) and the influence on it of the religious-philosophical syncretism of the Chinese school “Xuanxue”. The article analyzes the mutual influence of the ideological and artistic programs of landscape painting in the categories of “kai-hae” and the syncretism of the Chinese religious-philosophical worldview of the 6th-13th centuries. The authors prove that the traditional Chinese landscape cannot be considered purely aesthetically, only as a work of art separate from its main religious-philosophical content, as the Chinese landscape represents a religious-philosophical spiritual practice (similar to meditation), which constitutes the scientific novelty of the research. As a result, the authors conclude that the traditional Chinese landscape should be perceived as a kind of “Eastern theology” depicted in colors, using an analogy with the Christian iconographic tradition (icon painting).

Введение

Актуальность настоящего исследования определяется современным состоянием российско-китайских отношений, которые во многом способствуют повышенному интересу российского научного сообщества к традиционному искусству Китая, в связи с чем ставится вопрос исследования феномена традиционного китайского пейзажа с точки зрения целостного междисциплинарного подхода в рамках современного искусствоведения. Традиционная китайская пейзажная живопись, как и прочие составляющие китайского искусства и культуры, во многом базировалась на религиозно-философском синкретизме, целиком устремленном в природное начало, где сам человек мыслился лишь частью единого мироздания – частью, исходящей в момент своего рождения из единого природного начала лишь для того, чтобы после своей смерти вновь раствориться в природе. Наиболее яркие примеры специфического понимания эстетического и функционального значения китайской живописи как религиозно-философского действия можно найти в традиционном неоконфуцианстве и в неодаосском варианте учения школы «сюань сюэ», которые сыграли немаловажную роль в становлении классического китайского пейзажа в эпоху правления династий Тан и Сун VI-XIII веков.

Изучение данного феномена постоянно привлекает внимание отечественных и зарубежных исследователей не столько многообразием и уникальностью художественно-образной системы Китая, сколько влиянием религиозно-философского синкретизма на процесс художественной визуализации культурного пространства Китая.

Проблема исследования, по мнению авторов статьи, заключается в раскрытии роли синкретизма религиозно-философских школ средневекового Китая, оказавших влияние на то, как складывались идейно-художественные программы китайского пейзажа как самостоятельного живописного жанра в период правления династий Тан и Сун VI-XIII веков. Поэтому целью исследования является выявление причинно-следственной связи между становлением и формированием феномена китайского пейзажа в указанный период как самостоятельного живописного жанра под влиянием синкретизма основных религиозно-философских школ Китая (неодаосизм, чань-буддизм, неоконфуцианство). Исходя из поставленной цели, планируется решение ряда задач, а именно: 1) выявить специфику становления жанра пейзажной живописи под влиянием религиозно-философского синкретизма школы «сюань сюэ» периода Тан и Сун VI-XIII веков на примерах произведений известных художников; 2) проанализировать взаимовлияние идейно-художественных программ пейзажной живописи в категориях «кай-хэ» в контексте синкретизма религиозно-философской и художественно-эстетической картины мира периода правления династий Тан и Сун VI-XIII веков.

На основании поставленных задач методологическая база исследования включает принцип контекстности, что предполагает использование целостного комплексного подхода при совокупности общенаучных (сравнительного, типологического, аксиологического, диахронического, синхронического) и специальных искусствоведческих методов исследования (культурно-исторического, формально-стилистического, иконографического, иконологического).

Теоретической базой исследования стали философско-религиозные, философско-эстетические, художественные источники на русском и иностранных языках (в том числе переведенные на русский язык), посвященные различным аспектам китайского искусства. Для адекватного понимания специфики формирования идейно-художественных программ в рамках китайской художественно-эстетической парадигмы были использованы русскоязычные переводы философско-эстетических трактатов китайских теоретиков живописи: «Записки о живописи: что видел и слышал» Го Жо-сюя (1978), а также «О живописи» и «Тайны живописи» Ван Вэя (2004а; 2004б), «Высокий смысл лесов и потоков» Го Си (2004), «Шесть законов живописи» Се Хэ (2004), «Записки о прославленных живописцах династии Тан» Чжу Цзиньсюаня (2004) и фрагмент трактата «О живописи» Шэнь Гуа (2004), выполненные В. В. Малявиным (2004) по аутентичным текстам.

В ходе работы авторы критически использовали труды зарубежных исследователей традиционной китайской живописи, в том числе публикации «Принципы китайской живописи» Дж. Роули (2004), «Китайская живопись» Дж. Кахилла (Cahill, 1960). В процессе авторского исследования были изучены художественные альбомы и каталоги российских и китайских издательств:

- Дух гармонии. Шилунь: китайская живопись: альбом / ред. текста: И. С. Сиротко-Сибирская. СПб.: ИБТ, 2007.
- Искусство Китая: альбом / авт.-сост. Н. А. Виноградова. М.: Изобразительное искусство, 1988.

Кроме того, в процессе работы изучены произведения мастеров пейзажа периода династий Тан и Сун, хранящиеся в музейных фондах российского Музея Востока г. Москвы, Пекинского музея Гугун Китайской Народной Республики, хранилищах Дворцового собрания Тайваня.

Хронологические рамки исследования заданы необходимостью описания процесса становления идейно-художественных программ, лежащих в основе художественных приемов изображения природы в традиционной китайской живописи VI-XIII веков, служащих наиболее ярким отражением религиозно-философского синкретизма китайского социума.

Практическая значимость исследования состоит в том, что материалы и выводы статьи в дальнейшем могут быть использованы для исследования различных аспектов традиционного китайского искусства, в том числе в исследованиях современных тенденций развития китайского пейзажа. Могут быть применены на практике для разработки различных программ в рамках учебных дисциплин по курсам искусствоведения, теории и истории искусств, философии, эстетике, культурологии, религиоведению в мировой художественной культуре. Кроме того, результаты исследования могут быть использованы при разработке рекомендаций по формированию выставочных экспозиций, посвященных китайскому искусству в рамках воспитательной практики.

Обсуждение и результаты

В силу национальных особенностей исторического и культурного религиозно-философского синкретизма мировоззрения жителей Китая китайские художники не старались формализовать понятие «прекрасное» через логическое выделение и атрибуцию эстетических категорий «Прекрасного» в качестве высшей религиозно-нравственной ценности, связанной с теологическими категориями «Истины» или «Блага». Одной из главных отличительных особенностей китайского художественно-эстетического мировоззрения можно считать то, что практически каждый китайский художник, отдавая предпочтение многовековой традиции, никогда не стремился в своем творчестве высказаться в духе: «Я мыслю, следовательно, существую» (*Cogito ergo sum*), выражая почти ту же самую мысль более поэтично: «Я переживаю, следовательно, я творю». Такой подход был связан с тем, что логическая формализация эстетической составляющей любого творческого процесса, в том числе и художественного, в корне противоречила традиционному китайскому синкретизму религиозно-философской культуры исторического бытия Поднебесной (Лисевич, 1979, с. 8). Например, в европейском – как античном, так и средневековом –

творческом аспекте художественно-эстетического способа познания всего окружающего ясность суждения, идеальная чистота и морфологическое совершенство практически всегда считались главными критериями истинности художественного образа. Наоборот, в традиционном китайском подходе к художественно-эстетическому формообразованию внутреннее духовное и творческое состояние самого автора всегда определялось сакральной духовной тайной синкретического религиозно-философского мировоззрения.

Именно поэтому китайская пейзажная живопись уже изначально включала в себя всю традиционную полноту наследия духовных размышлений китайских интеллектуалов (мудрецов), которые всегда традиционно полагались не на сухую диалектическую логичность, а на традиционные медитативные практики, проистекавшие из религиозно-философского багажа (Малявин, 2004, с. 79). Таким образом, формальное определение художественно-эстетического понятия «красоты» в Китае традиционно никогда не воспринималось исключительно в интеллектуально-философской или религиозно-богословской обособленности. В синкретическом китайском мировоззрении красота как неизменная составляющая визуального проявления вечного Дао всегда присутствует в повседневности бытия и познается лишь путем личного медитативного духовно-религиозного «просветления» (Завадская, 1975, с. 12). Поэтому китайские мудрецы и художники-поэты в своих трактатах всегда так тщательно рассуждали о духе «ци», а не о категориях красоты или о формальной эстетической ценности.

Как справедливо отмечалось в монографии Е. В. Завадской «Эстетические проблемы живописи старого Китая», многочисленные плоды энергии «ци» определяли китайскую художественно-эстетическую методологию, при помощи которой художники в ходе личной медитации как бы духовно открывали или «придумывали» свои «идеальные» формы пейзажной живописи. И это вполне естественно, если учитывать тот факт, что плоды энергии «ци» в Китае никогда не соотносились с внешним правдоподобием морфологии изображаемых на картине объектов (Завадская, 1975, с. 308). Поскольку традиционно они должны были соответствовать внутреннему «жизненному духу» изображаемых предметов, которые каллиграфически обозначались китайским иероглифом «ши», имевшим в живописном прочтении иное графическое начертание: «Ши есть нечто, несущее в себе ци и представляющее жизненное качество вещи, вот что такое ци-юнь шэн-дун» (Цит. по: Малявин, 2004, с. 157).

Среди современных синологов общепринято считать, что практически все китайские художники, традиционно опиравшиеся на духовный опыт различных религиозно-философских «школ», искренне верили, что постигая дух «ци» и его плоды одного природного мотива, они постигают всеобщие принципы природы, распространяя их на всю композицию картины в целом (Малявин, 2004, с. 179). Для выявления специфики становления жанра китайской пейзажной живописи под влиянием религиозно-философского синкретизма школы «сюань сюэ» периода Тан и Сун VI-XIII веков следует прежде всего обратить внимание на тот факт, что, согласно китайскому художественно-эстетическому пониманию, сам процесс создания общего замысла и композиционное построение пейзажа с его особым художественно-эстетическим ритмом всех отдельных составляющих невозможно духовно (а значит, и визуально) отделить друг от друга (Завадская, 1975, с. 308). Каждый отдельный штрих или пятно создаваемого пейзажа, являясь частью духовной составляющей всей полноты «ци» живописной композиции, неизменно и всегда будет присутствовать во всей бытийной полноте ее целостности. Здесь уместно обратиться к знаменитому трактату художника Ван Вэя с названием «О живописи», в котором автор специально акцентировал внимание на духовной сущности пейзажа: «Вот почему нужно стремиться к тому, чтобы посредством одной черты воспроизвести существо Великой Пустоты» (2004, с. 281) (см. Иллюстрацию 1). Причем под понятием «Великой Пустоты» практически все китайские мыслители и художники в соответствии с традицией неоконфуцианской космологии понимали отнюдь не отсутствие чего-либо, как это зачастую проявлялось в буддистской или даосской религиозно-философской традиции (например, идея «отсутствия» у, в трактовке школы «инь-ян»), а нечто совсем иное. Впрочем, переводя на английский язык данное место текста Ван Вэя, зарубежный исследователь С. Саканиси (Sakanishi, 1939, p. 44) необоснованно подменил китайское понятие «Великая Пустота» английским понятием «Вселенная». Хотя, например, бесспорный авторитет неоконфуцианской космологии мудрец Чжан Цзай совершенно однозначно утверждал: «Знающий, что Великая пустота – это ци, знает, что нет у» (Цит. по: Фэн Ю-лань, 2017, с. 300). И далее, в своем трактате «Чжань-цзы цюань шу» (夏商周断代工程), оригинальная версия названия которого «Чжун Цзин Цюань Шу» относится к сборнику из четырех книг: «Шан Хань Лунь», «Чжу Цзе Шан Хань Лунь», «Шан Хань Лэй Чжэн» и «Цзинь Гуй Яо Люэ Фань Лунь», изданному ученым Чжао Каймеем при династии Мин («Все сочинения Чжан Цзая», цз. 2), – Чжан Цзай подробно разъясняет: «Великая пустота (Великая гармония Дао) не может не быть ци, ци не может не сгущаться и не порождать мириады вещей, мириады вещей не могут не рассеиваться и не исчезать в Великой пустоте. Сохранение этого движения в цикле неизбежно и поэтому естественно» (Цит. по: Фэн Ю-лань, 2017, с. 301). Именно поэтому позднее неоконфуцианская космология, не без влияния элементов чань-буддизма и неодаосизма, окончательно оформилась в виде двух основных религиозно-философских школ, учения которых первоначально не слишком различались между собой: школа Чан Чжу, или «ли сюэ» (учение о принципе), и школа Лу Вана, или «синь сюэ» (учение о сознании) (Фэн Ю-лань, 2017, с. 302). Вот почему китайские живописцы, разрешая проблему композиции через художественно-семантическое единство «кай-хэ», практически повсеместно опирались на живое соединение, подобное жизненному движению Дао (Великий передел) через актуализацию «ци» каждой части своего пейзажа, не акцентируя внимание на художественно-изобразительных и перспективно-геометрических построениях (Ван Ян, Орлов, Бердник, 2024, с. 103).

Творческий процесс, описанный в категориальных понятиях принципа «кай-хэ» («открытия-соединения»), или, другими словами, «хаотического единства», мы находим не только в эпоху окончательного становления традиционного китайского пейзажа как самостоятельного живописного жанра в период правления династий Тан – Сун, но и гораздо позднее (Виноградова, 1972). Так, например, уже во времена правления династии Сун китайский мыслитель Чжан Цзай из Хэнцзюй (1020-1077) довольно категорично утверждал в своем религиозно-

философском трактате «Чжэн мэнь» (說文解字, «Наставление неразумным»), что «Великая гармония» Дао – это и есть проявление «ци» во всей своей полноте, называя ее «блуждающей ци». Рассуждая довольно подробно о способах проявления «ци», этот философ пишет о том, что под воздействием категорий «подъем и движение», вызываемых началом «ян», сама энергия «ци» «всплывает и поднимается». И наоборот, под воздействием диалектических категорий «падение и покой», свойственных началу «инь», – энергия «ци» «погружается и падает» («Чжань-цзы цюань шу», или «Все сочинения Чжан Цзяя», цз. 2) (Фэн Ю-лань, 2017, с. 300). Далее в трактате Чжан Цзай продолжает свои рассуждения: «Когда *ци* сгущается, она становится очевидной, и возникают телесные формы (индивидуальных вещей). Когда *ци* рассеивается, она более не очевидна, и телесных форм не существует» (Цит. по: Фэн Ю-лань, 2017, с. 300).

Еще позже, уже в XVIII столетии, в трактате другого философа, Шэнь Цзунцяня, дается довольно подробное описание творческого художественного процесса с использованием специфического религиозно-философского термина «*кай-хэ*», соотносимого с вечностью движения энергии «*ци*»: «От превращений целого мира до нашего собственного дыхания нет ничего, что не было бы *кай-хэ*. Поняв это, можно судить о том, что придает картине завершенность. Когда прозреваешь великое *кай-хэ*, в нем постигаешь еще большее *кай-хэ*. Для последнего камешка и деревца нет ничего, что не устремлялось бы вовне и не оберегало бы внутреннюю наполненность. Там, где вещи растут и расширяются, – это *кай*, а там, где вещи достигают внутренней законченности, – это *хэ*. В расширении нужно думать о сохранении целостности, и тогда появится упорядоченность. Сохраняя целостность, нужно думать о расширении, и тогда будет присутствовать утонченная безыскусность и неисчерпаемая духовность. В работе кистью и устройении композиции ни на миг не обойтись без *кай-хэ*» (Цит. по: Малявин, 2004, с. 180).

Анализ текстов Чжан Цзяя и Шэнь Цзунцяня, в которых излагаются принципы взаимовлияния идейно-художественных программ пейзажной живописи в категориях «*кай-хэ*», позволяет констатировать, что, согласно традиции китайского религиозно-философского синкретизма, применение одной и той же философской категории «*кай-хэ*» способствовало практическому акцентированию внимания автора на каждом отдельном элементе (мотиве) пейзажа, что в конечном итоге и придавало композиционную завершенность всему художественному произведению (Ван Ян, Орлов, Бердник, 2024, с. 101). Другими словами, при работе над композиционной целостностью пейзажа китайский художник традиционно стремился не к реалистической «объективности» процесса изображения природы, но более всего в своем творчестве полагался путем духовной и творческой медитации на основополагающий духовный принцип гармонии «*ци*», в ходе чего, в свою очередь, рождался принцип ритмических отношений «*кай-хэ*» (Виноградова, 1972). Поэтому, пожалуй, можно согласиться с утверждением В. В. Малявина (2004) о том, что данные тенденции визуально проявляются в традициях иероглифической письменности Китая.

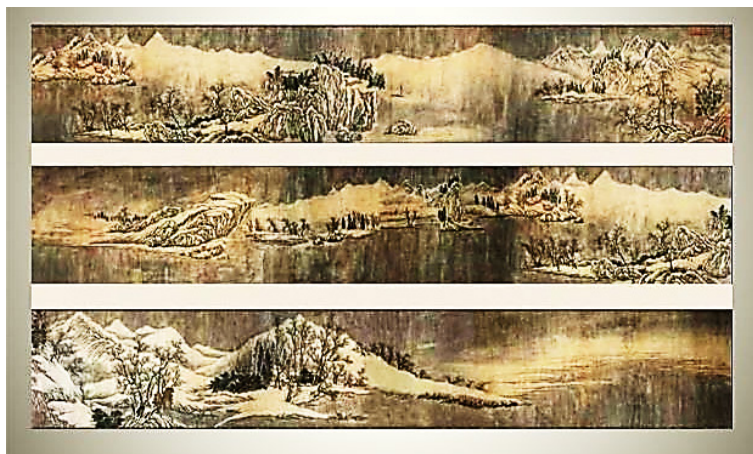


Иллюстрация 1. Ван Вэй (701-761). «Река Янцзы в снегу» (копия 31,33 × 207,3 см). Школа чань династии Тан (618-907)
Примечание: Нововведением Ван Вэя считают монохромность (*shuimo* – вода-тушь) и отказ от использования цвета.

В силу своего религиозно-философского синкретизма, иероглифика имеет сложные духовные взаимоотношения линии и пустоты, которые освобождают ее от излишней изобразительности (Лю Шичжун, 2019). В полном соответствии с принципом «*кай-хэ*» каждая графическая линия иероглифа символизирует собой вектор силы, распространяющий энергию «*ци*» в направлении аккумуляции нового силового поля, концентрирующего в себе духовные силы, которые окончательно уравниваются в законченной графике иероглифа (Малявин, 2004, с. 181). Подобное религиозно-философское отношение к творческим подходам в каллиграфии и живописи путем достижения равновесия через величину и конфигурацию интервалов между линиями и пустотами есть то, что художники-пейзажисты уже более позднего периода династии Хань именovali «*цзянь изя*» (промежуточное пространство) (Малявин, 2004, с. 181). Китайские живописцы и каллиграфы полагали, что, соединяя отдельные части художественного произведения, всегда необходимо размышлять о жизненной силе «*ци*», которая, порождая «*кай-хэ*», гармонизирует живописное пространство воедино (см. Иллюстрацию 2). Иначе, считали китайские художники, результатом художественного творчества будет «механическое соединение» отдельных частей и закономерная утрата животворного действия духа

«ци» и разрушение целостности пейзажа. Кроме того, тесная взаимосвязь пейзажной живописи с иероглифами дает нам понимание того, почему в теоретических трактатах о китайской живописи принцип расширения «кай» всегда диалектически формулирует принцип сохранения единства «хэ». Практически все китайские художники и каллиграфы искренне верили, что в противном случае художественная «композиция рассыпается из-за взрывчатых сил творения, а структурное единство целого будет утрачено» (Малявин, 2004, с. 181).



Иллюстрация 2. Дунь Юань. «Летние горы». Фрагмент. Ок. 950 г. Шанхай, Городской музей

Для того чтобы подтвердить или опровергнуть фактическое влияние религиозно-философского синкретизма известной философской школы «инь-ян» на идейно-художественные программы китайского пейзажа, необходимо проследить реализацию принципа «единство противоположностей» (идею «отсутствия» у) в художественной трактовке последователей учения этой школы (Sakanishi, 1939, p. 44). Поэтому, рассматривая влияние религиозно-философского синкретизма на идейно-художественные программы пейзажной живописи Китая, мы не можем пройти мимо специфической трактовки универсальных категорий «инь-ян» в китайском искусстве, которые были подробно изложены в сочинении китайского философа Чжан Цзая (1020-1077) под названием «Чжэн мэнь» («Наставление неразумным»). В своем трактате Чжан Цзай выдвигал тезис о том, что «Великая гармония» Дао это и есть проявление «ци» во всей своей полноте, поэтому он и назвал ее «блуждающей ци» («Чжань-цзы цюань шу», или «Все сочинения Чжан Цзая», цз. 2). Обосновывая такое проявление «ци», философ Чжан Цзай приводил следующее рассуждение о том, что под воздействием качеств «ян» энергия «ци» «всплывает и поднимается», а под воздействием качеств «инь» – энергия «ци» «погружается и падает» (Фэн Ю-лань, 2017, с. 300). Можно предположить, что китайские художники (которые в большинстве своем зачастую являлись также философами и поэтами) применяли множество трактовок этого специфического понятия единства противоположностей и подобия частей целого «инь-ян». Видимо, поэтому категория «кай-хэ» (принцип ритмического равновесия) традиционно считалась лишь отображением гармоничного взаимодействия первоначал «инь-ян», вечный дуализм которых неизбежно проецировался художниками на все аспекты китайского пейзажа, начиная с выбора тематики и сюжета произведений и заканчивая духовными и техническими медитативными практиками работы с кистью (Siren, 2005).

Отечественный исследователь и переводчик В. В. Малявин отмечает, что философско-эстетическая составляющая китайской живописи может быть совершенно естественно описана в традиционных терминах ритмического созвучия: «...верхняя часть должна принимать в себя нижнюю, а нижняя часть должна принимать верхнюю, чтобы обе они откликались, а не противодействовали друг другу» (2004, с. 182). Современный излишне поверхностный взгляд на проблему ритмического равновесия часто порождает европоцентристское иллюзорное мнение, согласно которому принцип «созвучия» в китайской живописи выполняет ту же служебную роль, что и античный принцип *калокагатии* (гармонии единства при разнообразии). Однако это не совсем так, поскольку китайское искусство (в частности, пейзаж) отличается весьма существенным наполнением собственных национальных идейно-художественных программ, которые и определяют роль принципа «созвучия». Единство созвучия в трактовке религиозно-философской школы «инь-ян» отражает вечный порядок, проявляющийся в кажущемся (иллюзорном) динамично-хаотическом состоянии Природы. При том, что сами первоначала «инь» и «ян» – суть базовые космологические принципы, извечно дополняющие друг друга в вечном процессе Дао, порождающем завершённую целостность всего Бытия. Так, согласно синкретическому учению философов школы «ли сюэ» (учение о принципе), которые опирались на конфуцианские и даосские религиозно-философские традиции, сущность единения «инь-ян» сокрыта в мистическом дуализме, пронизывающем Вселенную. Именно дуализм первоначал порождает в своем таинственном взаимодействии все видимые «противоположности»: мужского и женского, неба и земли, света и тьмы и проч. Согласно трактовке школы «Учителя Чжу Си», этот мистический дуализм изначально порожден первоначалами древней китайской космологии: «Когда *ян* движется, а *инь* – покоится, Великий Предел не движется и не покоится. Но есть *ли* движения и покоя. *Ли* невидимы и проявляются только в движении *ян* и покое *инь*. *Ли* пребывает в *инь-ян* подобно тому, как человек сидит на лошади» («Юй лай», цз. 94) (Цит. по: Фэн Ю-лань, 2017, с. 319). Гипотетически можно предположить, что понимание представителями школы «ли сюэ» смысла и сути «Великого Предела» чем-то напоминает античную категорию «Перводвигателя» Аристотелевской космологии,

который сам недвижим, но приводит в движение все. Впрочем, космология философа Чжу Си и его школы лишь повторяла древние традиционные взгляды мудреца Чжоу Дунь-и, наставника из Ляньцзы (1017-1073), автора религиозно-философского трактата «Тай-цзи го шо» («Объяснение плана Великого Предела»), содержащего авторские комментарии на древнюю «Книгу перемен» в неодаосском и неоконфуцианском аспекте. И отчасти – комментарии учителя Шао Юна (1011-1077), мудреца из Байцюаня, автора комментариев на древнюю «Книгу Перемен» с использованием 64 даосских гексаграмм, из которых первые 12 составляют единый цикл. Все последователи этой традиционной космологии утверждали, что не «перводвигатель», а именно диалектическое взаимодействие первоначал «инь-ян» порождает последующие «пять элементов», которые, в свою очередь, формируют видимый физический космос (Фэн Ю-лань, 2017, с. 319). Так, например, один из учителей школы «ли сюэ» мудрец Шао Юн (1011-1077) категорически утверждал, что: «Великий Предел – это единое, которое не движется. Оно порождает двойственность, которая есть дух. Дух порождает числа, числа порождают признаки, признаки порождают орудия (то есть индивидуальные вещи)» (Книга перемен III, гл. 12b) (Цит. по: Фэн Ю-лань, 2017, с. 297).

Соответственно, такой религиозно-философский подход к феномену пейзажной живописи, как и всякий дуализм, неизбежно отображал и заключал в себе это космологическое взаимоотношение «инь-ян». Поскольку пейзажную живопись в Китае поэтически называли «картиной гор и вод», постольку танские и сунские художники естественно подразумевали в ней-диалектическое противостояние и взаимопроникновение двух основных первоэлементов «инь-ян». Как справедливо отмечает исследователь В. В. Малявин, «искусство живописи включает в себя четыре стороны: вертикаль, горизонталь, соединение и рассеивание; а потому говорят, что отношения *инь-ян* устанавливают действие Дао» (2004, с. 182). Поэтому в зависимости от использования медитативных практик и религиозно-философских учений китайский художник стремился при создании своей пейзажной композиции изображать различные объекты как во фронтальной, так и в горизонтальной, а иногда даже в профильной развертках (проекциях). Причем делал он это для того, чтобы точнее отобразить (визуализировать) отношения пары «инь-ян» по всей художественно-изобразительной плоскости своего произведения (см. Иллюстрацию 3). В. В. Малявин приводит такой фрагмент поэтического рассуждения о выборе фронтальной и профильной проекций в китайском пейзаже: «...если изображать вещи только фронтально, в картине не будет живой подвижности, а если изображать вещи только в боковом ракурсе, тогда картине грозит опасность стать чрезмерно текучей» (2004, с. 183).



Иллюстрация 3. Гуань Тун (ок. 906-960 гг.). «Путники на горной дороге» (144,4 × 56,8 см)

Примечание: Гуань Тун считал, что «чем проще кисть, тем сильнее воздух, чем меньше сцен, тем больше смысла».

Заслуга Гуань Туна в истории китайской живописи в том, что он сумел придать монохромному пейзажу высокую степень достоверности и правдоподобия, популяризовав его сначала в Северном Китае, а затем по всей стране. Представителями Северной школы являлись Гуань Тун, Цзин Хао и Ли Чэн.

Принцип фронтально-профильного расположения, отражающий дуализм первоначал «инь-ян» гармонично применялся ко всем взаимодействиям прямых, наклонных и криволинейных линий, которые художник наносил своей кистью. Сочетание линий, в свою очередь, могло изначально служить важным средством построения художественной композиции пейзажного пространства. Например, известный пейзажист Ван Юань-ци (淵淵, 1271-1368) приводил в восхищение знатоков живописи своим умением передавать фронтальный план пейзажа с помощью применения профильного ракурса. Такой же популярностью пользовался живописец Шэнь Чжоу (沈周, 1427-1509), живший в эпоху Мин, который умел «передавать вид в боковом ракурсе, изображая вещи фронтально» (Малявин, 2004, с. 183). Подобные духовно-эстетические медитативные практики, обусловленные синкретизмом религиозно-философской традиции, порождали такие идейно-художественные программы, которые предлагали китайским художникам полную свободу «духовной игры» в рамках категориального аппарата традиционного дуализма, иногда вообще отходя от принципа строгой упорядоченности (Siren, 2005, p. 202). Отечественный китаист Малявин приводит интересную цитату, отражающую данный дуалистический подход применительно к китайскому пейзажу: «Вот что означает правило: рисуя фронтальный вид, не забывай о боковом ракурсе, а рисуя в боковом ракурсе, не упускай из виду фронтальное изображение» (2004, с. 183). Об уникальности философско-эстетической составляющей идейно-художественных программ

феномена китайского пейзажа весьма поэтично писал великий мудрец династии Сун второй половины XII столетия Шэнь Гуа (Шэнь Кэ): «Главная гора подобна государю, восседающему на престоле, остальные горы подобны его приближенным сановникам, а располагающиеся ниже деревья, камни и дома – все равно что низшие чиновники» (Цит. по: Малявин, 2004, с. 183). И далее по тексту своего трактата 1070 года «Мэнси битань» (杨钟慧, «Беседы с кистью в руке у Ручья Снов») он утверждал: «Сокрытое устройство картины подобно изгибающейся талии танцующей девы, небожителем, мелькающим среди деревьев, воздушному змею, падающему стремглав 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). Этим поэтическим суждением мастера Шэнь Гуа подтверждается специфика становления жанра пейзажной живописи под влиянием религиозно-философского синкретизма школы «сюань сюэ» на основании анализа взаимного влияния идейно-художественных программ пейзажной живописи в категориях «кай-хэ» в контексте синкретизма религиозно-философской картины мира на примерах произведений известных художников династий Тан и Сун периода VI-XIII веков.

Заключение

Подводя итоги нашего исследования, стоит констатировать, что специфика становления жанра пейзажной живописи под влиянием религиозно-философского синкретизма школы «сюань сюэ» Сун периода X-XIII вв. на примере поэтических описаний сути китайского пейзажа философом Шэнь Гуа, приведенных выше, вполне соответствует умиротворяющему духу религиозно-философского синкретического величия гениальных китайских пейзажей династии Сун. Впрочем, этот же дух неизменно повторяется в такой же плавной медитативной манере на пейзажных картинах более поздних времен, например, в период правления династии Юань (1271-1368) или династии Мин (1427-1509). На наш взгляд, этот факт связан с тем, что традиционный китайский пейзаж, как и вообще традиционную китайскую живопись, нельзя рассматривать чисто эстетически только лишь как художественное произведение искусства в отрыве от его главного религиозно-философского содержания (Тань Аошуан, 2004, с. 186). Не случайно перед тем как навсегда покинуть столицу и удалиться на юг, китайский художник эпохи Цин – Чжу Жоцзи (монашеское имя Шитао, 1642-1705) создал горизонтальный пейзажный свиток, в послесловии к которому он обрушился с критикой на художественных ценителей китайской столицы: «Нынче, те, кто находят отраду в кисти и туши, вообще не посещают знаменитые горы и великие реки. Зачем жить в одинокой хижине далеко в горах? К чему выезжать за пределы городских стен [далее], чем на сто ли? Разве можно уединяться в покоях по полгода, чтобы проникнуть в сокровенное учение? [Вместо этого они] обмениваются расточительными пиршествами, торгуют поддельными антикварными вещами. [Они] не в состоянии постичь истину, поэтому повсюду сеют пороки, о чем уж тут можно спорить? Сами [оценивая живопись] твердят: “Это стиль такого-то художника, это школа такого-то мастера”. Это все равно как слепому поучать слепого, а уродливой женщине критиковать уродливую женщину. Как можно таким образом судить об искусстве?!» (任昕, 2000, с. 140).

Кроме того, проанализировав взаимовлияние идейно-художественных программ пейзажной живописи в категориях «кай-хэ» и синкретизма религиозно-философской картины мира периода династий Тан и Сун VI-XIII веков, следует констатировать тот факт, что китайский пейзаж стоит рассматривать как специфическую религиозно-философскую духовную практику (сродни медитации). Или же, другими словами, традиционный китайский пейзаж следует воспринимать как своеобразное «восточное богословие», отображаемое в красках, если здесь уместно применить такую аналогию с христианской иконописной традицией (изографией). Причем, эта аналогия вполне подтверждается философско-богословским рассуждением китайского теоретика искусств Шэнь Гуа, которое он высказал в трактате «Мэнси битань» (杨钟慧, «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» (2004, с. 308). Дальше в тексте своего трактата мастер Шэнь Гуа высказывает еще более категоричное суждение: «Истинно сказано: “Древние художники живописали волю, а не рисовали предметы”» (2004, с. 308). Таким образом, авторы настоящей статьи считают, что заявленная цель, заключающаяся в выявлении причинно-следственной связи между становлением и формированием феномена китайского пейзажа как самостоятельного живописного жанра в период династий Тан и Сун VI-XIII веков под влиянием синкретизма основ религиозно-философской школы «ли сюэ», достигнута.

Поставленные задачи по выявлению специфики становления жанра пейзажной живописи под влиянием религиозно-философского синкретизма школы «сюань сюэ» на примерах произведений известных художников решены. Это достигнуто путем проведения анализа взаимовлияния идейно-художественных программ пейзажной живописи в категориях «кай-хэ» и синкретизма религиозно-философской и художественно-эстетической картины мира периода правления династий Тан и Сун VI-XIII веков. Выводы и материалы настоящего исследования в дальнейшем могут быть использованы на практике при изучении различных аспектов традиционного китайского искусства, например, в исследованиях, посвященных современным тенденциям развития китайского пейзажа, а также в разработке различных программ в рамках учебных дисциплин по курсам искусствоведения, теории и истории искусств, философии, эстетике, культурологии, религиоведению в мировой художественной культуре. Кроме того, результаты исследования могут быть использованы при разработке рекомендаций по формированию выставочных экспозиций, посвященных китайскому искусству в рамках воспитательной практики.

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 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. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. М.: Наука, 1972.
5. Го Жо-суй. Записки о живописи: что видел и слышал. М.: Наука, 1978.
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. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975.
8. Лисевич И. С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М.: Восточная литература, 1979.
9. Лю Шичжун. История традиционной китайской живописи / пер. с кит. В. А. Ефановой. М.: Шанс, 2019.
10. Малявин В. В. Китайское искусство: принципы, школы, мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М.: Люкс, 2004.
11. Роули Дж. Принципы китайской живописи // 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. Тань Аошунан. Китайская картина мира: Язык, культура, ментальность. М.: Языки славянской культуры, 2004.
14. Фэн Ю-лань. Краткая история китайской философии / пер. Р. В. Котенко; науч. ред. Е. А. Торчинов. СПб.: Евразия, 2017.
15. 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.
16. 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.
17. Cahill J. Chinese Painting: Album. N. Y., 1960.
18. Sakanishi S. The Spirit of the Brush. L., 1939.
19. Siren O. The Chinese on the Art of Painting: Texts by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties. N. Y.: Dover Publications, 2005.
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).

Информация об авторах | Author information

RU

Ван Ян¹Орлов Игорь Иванович², д. иск., проф.Бердник Татьяна Олеговна³, к. филос. н., доц.¹ Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова, г. Москва² Липецкий государственный технический университет³ Донской государственный университет, г. Ростов-на-Дону

EN

Eang Vang¹Igor Ivanovich Orlov², DrTatiana Olegovna Berdnik³, PhD¹ Russian State Agricultural University named after S. G. Stroganov, Moscow² Lipetsk State Technical University³ Don State University, Rostov-on-Don¹ kaf-tx@stu.lipetsk.ru, ² igorlov64@mail.ru, ³ tatiana@berdnik.me

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 04.10.2024; опубликовано online (published online): 14.11.2024.

Ключевые слова (keywords): неоконфуцианство; неодаосизм; школа «сюань сюэ»; принцип «кай-хэ»; идейно-художественные программы; традиционный китайский пейзаж; династия Тан; династия Сун; Neo-Confucianism; Neo-Daoism; school “Xuanxue”; principle “kai-hae”; ideological and artistic programs; traditional Chinese landscape; Tang dynasty; Song dynasty.