ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЛИПЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

на правах рукописи

ВАН ЯН

Идейно-художественные программы отображения природы и жанровое своеобразие китайской пейзажной живописи VII–XIII вв.

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
Том I

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор
Орлов Игорь Иванович

Липецк 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ ……...4

ГЛАВА 1. ИСТОРИОГРАФИЯ СИСТЕМАТИЗАЦИИ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ВЫЯВЛЕНИЯ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОГРАММ ……15

1.1. Источники, посвященные истории китайской традиционной живописи в общем контексте истории Китая…….18

1.2. Специальные труды и публикации, посвященные исследованию синтеза материалов и технологий в национальных формах китайского искусства…23

1.3. Исследования современных китайских авторов…….27

ГЛАВА 2. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФОН ФОРМИРОВАНИЯ И СЛОЖЕНИЯ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ ОСНОВ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ……36

2.1. Социально-культурные предпосылки возникновения живописи в Древнем Китае …….36

2.2. Религиозно-философский синкретизм в Китае. Общая картина мира, мифология и различные религиозно-философские представления ……41

2.3. Культурные практики Древнего Китая, оказавшие влияние на сложение пейзажной живописи ……...49

2.4. Специфика китайского искусства, как способ визуально-духовного постижения непостижимого Дао ……..85

ГЛАВА 3. СИНКРЕТИЗМ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОГРАММ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

3.1. Общий синкретизм картины мира, повлиявший на сложение традиционной живописи Китая……..91

3.2. Первоначала «инь-янь» как вечное «единство противоположностей» (или «единство целого») в традиционной китайской пейзажной живописи …..…109

3.3. Метафизика кисти и туши в традиционной китайской пейзажной живописи …….....114

3.4. Синкретические особенности в формировании визуальной структуры китайского художественного образа «гу-фа юн би» ……..126

ГЛАВА 4. ВЛИЯНИЕ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОГО СИНКРЕТИЗМА НА СТРУКТУРУ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ПЕЙЗАЖА VII–XIII вв. ……..136

4.1. Чань-буддизм и неоконфуцианская «философия молчания» школы «ли сюэ» философа Чжу Си, оказавшие влияние на отображение всеобщего принципа «Ли» в традиционном китайском пейзаже ……...136

4.2. Отражение китайского религиозно-философского синкретизма в художественном изображении духовного принципа «движения жизни» «Шэн-дун». Всеобщее созвучие (гармония) ритма жизни ……...145

4.3. Влияние неоконфуцианской космологии на восприятие понятия «ши» как принципа структурного единства или принципа изобразительной реальности в китайском пейзаже …… ……...154

4.4. Религиозно-философский синкретизм неодаосской школы «сюань сюэ», отражаемый в понятиях «кай-хэ» (единство целого) и «чжан-фа» (композиция) китайского пейзажа. Проблема передачи «текучести» бытия Дао через принцип «трех глубин» путем расположения изображаемого объекта с различных точек зрения ……..171

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……199

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРА…….……... 219

ПРИЛОЖЕНИЕ ……..…….. 241

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования определяется современным состоянием российско-китайских отношений, которые во много способствовали повышенному взрыву интереса российского научного сообщества к искусству Китая и китайской культуре в целом. Современная историография, посвященная проблемам традиционного китайского искусства, обладает значительным объемом публикаций на русском и других языках. Наиболее значительная часть относится к периоду XX и начала XXI века. Однако, несмотря на такой повышенный интерес к различным аспектам традиционного китайского искусства, исследование данного феномена продолжает привлекать внимание современных исследователей не только многообразием и уникальностью художественно-образной системы Китая, но также влиянием религиозно-философского аспекта на процесс визуализации китайского культурного пространства. Видимо, поэтому загадочная многовековая «консервативность» китайского традиционного искусства до сих пор притягивает исследователей своей оригинальностью и мощной насыщенностью происходивших событий, своей качественной стороной бытийного воплощения китайской культуры. Происходящие в китайском обществе перемены, обусловленные процессами глобализации, ставят вопрос об актуальности современного исследования феномена традиционного китайского пейзажа с точки зрения целостного междисциплинарного подхода в рамках современного искусствоведения.

Степень научной разработанности проблематики. Влияние системы религиозно-философского синкретизма на сложение идейно-художественных программ традиционного китайского пейзажа периода VII–XIII вв**.** потребовало изучения специальной научной литературы, посвященной данному феномену, который довольно подробно описан в первой главе «Историография систематизации традиционного китайского искусства в контексте выявления идейно-художественных программ». На основании проведенного исследования автор диссертации предлагает собственную

классификацию источников, опираясь на довольно объемную историографию проблемы. Поэтому весь историографический обзор, посвященный проблемам традиционной китайской живописи, можно условно разделить на четыре группы: 1. Отечественные и зарубежные публикации, касающиеся истории развития традиционной живописи в общем контексте истории Китая. 2. Отдельные публикации, связанные со специфическими особенностями китайской живописи. 3. Труды, посвященные специальным исследованиям синтеза материалов и технологий, применяемых в оригинальных формах китайского искусства. 4. Исследования современных китайских авторов.

Однако при наличии такого достаточно большого количества исследований данного феномена автор полагает, что существующие научные публикации не вполне отражают глубинную суть исследуемого феномена идейно-художественных программ китайской пейзажной живописи VII–XII вв. Критический анализ научной литературы по теме исследования позволил определить основные подходы и научно-квалификационные характеристики исследования идейно-художественных программам специфического изображения природы в традиционной китайской живописи VII–XII вв., отражающие религиозно-философский синкретизм китайского сознания.

Проблема исследования заключается в раскрытии специфической роли синкретизма основных религиозно-философских школ Китая, оказавших влияние на сложение оригинальных идейно-художественных программ китайского пейзажа, как самостоятельного живописного жанра периода VII–XII вв.

Объектом исследования являются произведения традиционной китайской пейзажной живописи с изображением природы VII–XIII вв.

Предметом исследования являются идейно-художественные программы изображения природы в жанре традиционного китайского

пейзажа периода VII–XIII вв., как отражение религиозно-философского синкретизма Китая.

Цель исследования заключается в выявлении закономерностей формирования образной системы идейно-художественных программ, оказавших влияние на сложение феномена китайского пейзажа как самостоятельного живописного жанра, под влиянием синкретизма основных религиозно-философских школ Китая (неодаосизм, чань-буддизм, неоконфуцианство) в период VII–XIII вв.

Достижение цели исследования предполагает решение следующих **задач**:

1. Систематизировать отечественную и зарубежную историографию данной проблемы, выявить лакуны в исследованиях феномена китайского пейзажа, как жанра национальной живописи данной эпохи.

2. Охарактеризовать синкретизм религиозно-философской и художественно-эстетической картины мира как основного фактора в сложении идейно-художественных программ китайской пейзажной живописи VII–XIII вв.

3. Рассмотреть специфику жанра пейзажной живописи под влиянием религиозно-философских школ указанного периода на примерах наиболее известных произведений художников-пейзажистов данной эпохи.

4. Проанализировать и обосновать взаимовлияние идейно-художественных программ китайского пейзажа на личности художников (художественных школ) в контексте художественно-эстетической картины мира основных религиозно-философских школ периода VII–XII вв.

Хронологические рамки исследования определены поставленной задачей необходимости описания процесса формирования идейно-художественных программ жанра традиционного китайского пейзажа VII–XII вв. на основе философско-эстетических и художественных приемов изображения природы, являющихся наиболее ярким отражением религиозно-философского синкретизма китайского социума. Кроме того, автор оставляет

за собой право обращаться к более ранним историческим периодам по мере необходимости раскрытия темы своего исследования.

Территориальные границы исследования определяются целью и задачами, а также спецификой данной диссертации и в основном соответствуют историческим границам Китая исследуемого периода VII–XII вв.

Источниками исследования стали научные труды известных искусствоведов, историков, этнографов, философов и культурологов на русском и зарубежных языках, посвященные как различным отдельным аспектам, так и общим проблемам китайского искусства в целом. В процессе работы автором также был использован обширный круг живописных произведений китайских мастеров пейзажной живописи периода VII–XII вв., хранящихся в музейных фондах мировых пинакотек, например, в фондах Государственного музея Востока (г. Москва), Пекинского музея «Гугун» Китайской Народной Республики, хранилищах Дворцового собрания Тайваня, а также в собраниях других музеев. В ходе данного исследования автором было проанализировано и отобрано более ста пейзажных работ китайских мастеров.

Для более объективного отражения специфики идейно-художественных программ в контексте национальной художественно-эстетической парадигмы Китая автором использовались верифицированные русскоязычные переводы китайских трактатов философов и живописцев: Ван Вэй «Тайны живописи» и «О живописи», Ван И «Секреты портрета», Ван Сэнцянь «Славословие духовному смыслу письма», Го Жо-сюй «Записки о живописи: что видел и слышал», Го Си «Высокий смысл лесов и потоков» и Се Хэ «Шесть законов живописи», трактат Чжу Цзиньсюаня «Записки о прославленных живописцах династии Тан» (Серия «Мэйшу цуншу». Т. 8. Шанхай, 1947 / Пер. с кит. В.В. Малявина), трактаты китайских авторов У Тайсы «Об изображении цветов сливы», Хань Фэй-цзы «Суждение о живописи», Хуан Юэ «Фазы живописца», Цзун Бин «Предуведомление к

изображению гор и вод». Кроме того, автор использовал в ходе работы трактат Ши-тао «Беседы о живописи» (пер. с кит. Е.В. Завадская, 1978), фрагменты трактатов «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» и «О живописи» Шэнь Гуа, тексты Юй Шинань «О сущности письма» и фрагменты текста автора Чжэн Чжэньдо «Великие художественные традиции». Автором также были использованы выборочные фрагменты текста Го Вэйцюй «Каллиграфы и художники периодов Сун, Юань, Мин и Цин» и фрагменты трактата Го Жо-сюй «Записки о живописи: что видел и слышал». В ходе работы над диссертацией автором были использованы различные труды отечественных и зарубежных исследователей, подробный анализ которых дается в первой главе «Историография систематизации традиционного китайского искусства к контексте выявления идейно-художественных программ». В процессе авторского исследования привлекались музейные экспонаты и специальные каталоги специализированных выставочных экспозиций (приведенные в библиографии). Кроме того, автор диссертации лично знакомился с экспозициями национальной пейзажной живописи в государственных и частных музеях и художественных галереях Китайской Народной Республики. В ходе работы автором были изучены материалы фондов научных библиотек, альбомы репродукций художественных произведений из собрания Гугун (Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньше, 1981; цв. ил.) и ряд других публикаций.

По мере изучения материалов автор, к сожалению, вынужден констатировать, что в китайском и российском искусствоведении отсутствуют специальные исследования, посвященные влиянию религиозно-философского синкретизма на сложение идейно-художественных программ китайского средневекового пейзажа. Именно на основании такого умозаключения автором предлагается данное перспективное направление исследований, которое должно заложить основу целенаправленного научного анализа и систематизации разрозненных исследований китайского пейзажа с

использованием современной методологии в рамках целостного подхода в искусствоведении. Подобное направление позволит современным исследователям более объективно понять диалектику целостного процесса возникновения и сложения уникального традиционного китайского искусства применительно к единому историко-временному континууму.

Методология и методы исследования. Методологические основы исследования составляют комплексный (целостный) подход к искусствоведческому исследованию визуального ряда натурных объектов и широкого круга специально отобранных источников. Сюда можно отнести методы сравнительно-исторического, художественно-стилистического, иконографического, типологического и комплексного логического анализа и синтеза. Методологическая основа исследования определена автором принципом контекстности, что априори подразумевает применение целостного научного подхода при комплексной совокупности как общенаучных (сравнительных, аксиологических, дедуктивно-индуктивных, типологических), так и специальных искусствоведческих (культурно-исторических, формально-стилистических, иконографических, иконологических) методов научного исследования.

В рамках диссертации автором также был использован общенаучный сравнительно-исторический метод, исследующий особенные черты данного исторического периода. Это позволило провести сопоставительную характеристику общих тенденций развития китайской живописи, как данного периода времени, так и более ранних этапов ее сложения. Биографический метод (метод монографического исследования) позволяет проследить развитие идей и концепций того или иного исторического лица, оказавшего влияние на сложение особенностей китайской живописи указанного периода. Структурно-семантический метод используется для анализа основных теоретических понятий и категорий при изучении социально-политических, исторических и религиозно-философских трудов той эпохи. Иконографический метод позволяет, опираясь на текстологические

источники (прежде всего, философско-политического и религиозного характера), выявить идейно-художественные программы, которые определяли парадигму китайской живописи вообще и пейзажной живописи, в частности. Иконографический метод также открывает возможность анализа пластического сюжета, важного для понимания семантического наполнения художественных произведений при создании визуального контекста. Иконографический метод использовался автором для анализа взаимоотношений между философско-эстетической идеей, лежащей в основе «образа», и ее реализацией в композиции и морфологии живописного произведения конкретной эпохи. Формально-стилистический метод, анализ колористической архитектоники, структуры мазка, соотношения значимости рисунка и красочного пятна в разные периоды творчества позволяют обоснованно судить об особенностях эволюции художественного языка мастера и его стилистической ориентации.

Научная новизна исследования состоит в том, что:

- была расширена и дополнена русскоязычная историография проблемы исследования, посвященная различным аспектам истории искусств Китая;

- определены границы исследования идейно-художественных программ жанра китайского пейзажа в контексте религиозно-философских школ VII–XII вв.;

- обоснованы и выявлены причины единого процесса возникновения и сложения уникального жанра пейзажного искусства в историко-временном периоде;

- автором установлена и раскрыта взаимосвязь между основными синкретическими учениями религиозно-философских школ Китая и идейно-художественными программами жанра традиционной пейзажной живописи периода VII–XII вв.

Таким образом, доказано, что синкретизм китайской религиозно-философской картины мироздания являлся основой формирования идейно-

художественных программ жанра китайского пейзажа периода VII–XII вв., являющегося высшим визуально-духовным отображением синкретического многообразия духовных и природных стихий, отражающих гармонию человека и мира.

Гипотеза исследования

Философско-мивоззренческое, эстетическое, художественное восприятие мира в традиционной китайской живописи VII–XII вв. является выражением идейно-художественных программ, определивших стилевое, жанровое, структурно-композиционное и образно-смысловое своеобразие произведений.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Синкретизм китайской религиозно-философской картины мироздания является базовой основой идейно-художественных программ жанра традиционной пейзажной живописи Китая VII–XII вв.

2. Сложение идейно-художественных программ жанра традиционного китайского пейзажа во многом определяется многообразием религиозно-философских школ с их синкретическими учениями, которые старались отобразить гармоничное единство окружающего мира и человеческого духа в Дао.

3. Отсутствие дисгармонии в живописных работах мастеров китайского пейзажа визуально отражает синкретизм древних традиций и ритуалов китайского социума и неоконфуцианский идеал гармонии религиозно-философских и художественно-эстетических отношений художника-философа и государства.

4. Идейно-художественные программы традиционного китайского пейзажа, как духовной художественно-философской умозрительной практики постижения первообразов Дао, отражают определенную аналогию с идейно-художественными программами восточно-православной изографии, как умозрения (богословия) в красках.

Теоретическая значимость исследования заключается в обосновании вопросов, связанных с заявленной целью и поставленными задачами диссертационного исследования, и определяется авторской разработкой концепции целостного искусствоведческого анализа идейно-художественных программ, лежащих в основе художественно-образной системы жанра традиционного китайского пейзажа VII–XII вв. и способа визуализации религиозно-философского синкретизма китайского социума. Предложенная автором концепция позволит привнести более существенные и качественные уточнения и дополнения идейно-художественных программ произведений пейзажной живописи Китая для их верифицированной систематизации. В том числе и в художественно-историческом аспекте для выявления религиозно-духовного и художественно-эстетического наполнения традиционного китайского пейзажа и его ведущей роли в гармонизации социально-политических отношений в Поднебесной. Предложенная авторская концепция должна способствовать дальнейшему развитию единой концепции всеобщей теории изобразительных искусств, как уточненного научного подхода к проблеме китайской живописи в контексте религиозно-философского и художественно-эстетического содержания идейно-художественных программ пейзажной живописи китайских мастеров.

Практическая значимость исследования. Материалы исследования могут быть использованы в качестве базовой основы для дальнейшего изучения проблем современных тенденций развития китайского пейзажа. Могут быть применены при разработке учебно-методических программ в рамках курсов специальных дисциплин по искусствоведению, теории и истории искусств, философии, эстетике, культурологии, религиоведению и др. Кроме того, результаты диссертации, несомненно, будут востребованы при разработке рекомендаций по формированию выставочных экспозиций, посвященных китайскому искусству, а также в рамках художественно-ознакомительной и воспитательной практики.

Личный вклад соискателя состоит:

– в постановке проблемы, в ходе которой была расширена и дополнена русскоязычная историография проблемы исследования, посвященной различным аспектам истории искусств Китая;

– в формулировке авторских подходов по определению границы исследования идейно-художественных программ жанра китайского пейзажа в контексте религиозно-философских школ периода VII–XII вв.;

– в выявлении особенностей и обосновании причин единого процесса возникновения и сложения уникального жанра пейзажного искусства в историко-временном континууме;

– в определении и анализе автором взаимосвязи между основными синкретическими учениями религиозно-философских школ Китая и идейно-художественными программами жанра традиционной пейзажной живописи периода VII–XII вв.;

– в осмыслении того, что синкретизм китайской религиозно-философской картины мироздания являлся основой формирования идейно-художественных программ жанра классического пейзажа Китая периода VII–XII вв., доказывающих, что китайская пейзажная живопись является высшим выражением синкретического духовного многообразия идейно-художественных программ, отражающих гармоничную связь человека с мирозданием.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют следующим пунктам паспорта научной специальности 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура):

35. История развития творческих концепций, школ, традиций и практики в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и архитектуре.

36. Методология и методика исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры.

40. Идейные искания и стилевые направления эпохи. Проблемы художественной композиции в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре.

Степень достоверности и апробация результатов исследования обусловлена комплексным исследованием заявленной проблемы на основании общепринятой научной методологии. Верификации диссертационного исследования способствует применение целостного комплексного метода искусствоведческого исследования натурных объектов при изучении широкого круга источников. Достоверность диссертационного исследования также определяется общим принципом контекстности при совокупности общенаучных и специальных искусствоведческих методов исследования (сравнительно-исторический, художественно-стилистический, иконографический, типологический и метод комплексного логического анализа). Основные результаты диссертационного исследования были изложены автором в научных статьях и материалах научных конференций, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации.

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы, приложений. Общий объем диссертации 246 страниц. Список литературы включает 239 наименования (включая альбомы и каталоги). В приложении 120 иллюстраций.

ГЛАВА 1. ИСТОРИОГРАФИЯ СИСТЕМАТИЗАЦИИ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ВЫЯВЛЕНИЯ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОГРАММ

Историография, посвященная проблемам возникновения и развития традиционного китайского искусства, содержит большой текстологический объем на русском, китайском и других языках и в основном охватывает временной период с первой половины XX – до начала XXI века. Уникальное искусство Китая со времен средневековья привлекало внимание европейских исследователей неповторимостью образной системы и оригинальностью культурных феноменов китайской цивилизации, отражавших специфический религиозно-философский аспект бытийного воплощения культурного кода Китая. О самобытном искусстве и традиционной художественной культуре Китая, об искусстве китайского пейзажа, кажется, сказано уже почти все, начиная с проникновения католических миссионеров в XVII веке и далее на протяжении колониальной экспансии XIX–XX веков и заканчивая всплеском интереса к китайскому феномену уже в наше время. Таинственная «улыбка» многовекового «сфинкса» китайского искусства неизменно привлекает многочисленных исследователей мощной харизматической насыщенностью художественно-образной системы при качественной утонченности и оригинальности бытийной морфологии [35, с. 112]. Оригинальное определение национальной художественно-эстетической парадигмы китайского искусства отмечает китайский философ Фэнь Ю-лань в своей монографии «Краткая история китайской философии»: «Суггестивность, а не артикулированность, является идеалом всего китайского искусства. …Идеал китайского искусства не лишен философских основ» [111, с. 33].

Вполне закономерным результатом процесса формирования разнообразных религиозно-философских учений Китая стал процесс сложения идейно-художественных программ, определивших самобытность китайского искусства, которые оказывали серьезное влияние на сложение национальных художественных традиций. Вследствие этого границы

ментально-ценностной системы формируют многообразие в проявлении художественно-образного языка китайской цивилизации, что порождает, в свою очередь, некоторую растерянность среди ряда европейских исследователей, как в силу пестроты сюжетного ряда, так и в силу разноуровневости художественных образов в традиционном искусстве Китая. Начиная от бытовых орнаментальных символов, изображений животных и духов до трансляции глубоких философских концепций мироздания. Не случайно один из современных исследователей, фиксируя кажущееся многообразие феноменов китайского искусства, отмечает возникающее ощущение бессознательного «размывания» национальной индивидуальности в контексте психологического толкования внутреннего образного мира многочисленных феноменов китайского искусства [35, с. 112]. При этом практически все западноевропейские исследователи отмечают факт сознательного принижения авторской индивидуальности китайских мастеров на общем фоне создаваемых ими шедевров гармоничных художественных образов, которые по праву являются главным ценностным ориентиром оригинальной парадигмы китайского искусства [100].

Невольно возникает ощущение, что плюрализм, проявляющийся в специфическом многообразии визуализированного «китайского» художественного образного мышления, неизбежно порождает внутреннее ощущение «растворения» индивидуальности самого автора в глубине многовековых традиций образов и персонажей. Таким образом, китайские мастера в своих произведениях как бы сознательно нивелируют идею европейской концепции «человека-творца» как феномена гармоничного и полноценного художественного явления, являющегося высшей ценностью общемировой культуры и искусства. Видимо, такой специфический подход к данной проблеме связан с тем, что изучение и сохранение религиозно-культурной и художественно-эстетической традиции в Китае традиционно носило идеологически «охранительный» характер, что проявляется даже

сегодня в многообразии видов и сюжетов изобразительного и декоративно-прикладного искусства [42].

В европейской науке довольно значительный вклад в процессе изучения истории и культуры Древнего Китая был сделан французской синологической школой. В самом начале XX столетия французский путешественник Эммануэль Э. Шаванн во время своей поездки по Китаю фотографически зафиксировал большое количество художественных объектов каменных барельефов периода эпохи Хань, предприняв попытку перевода текстов «Исторических записок» Сыма Таня (Цяня), который, к сожалению, остался незавершенным. По результатам этой поездки уже в 1909 году публикуется «Каталог археологических находок Севера Китая» *(Mission archeologique dans la Chine septentrionale)* и *отдельный* альбом «Фотографический сборник Хедды Моррисон», состоящий из 2174 фотоснимков различных художественных объектов тогдашнего Китая. Значительная часть этих культурных объектов впоследствии будет безвозвратно потеряна в ходе мировых войн, именно поэтому эти фотоальбомы являются на сегодняшний день единственными источниками информации об их существовании[1]. Также можно упомянуть исследование «Древний Китай» известного французского синолога А. Масперо, которое в дальнейшем оказало заметное влияние на всю историографию Китая. Сопоставимым по объему информации можно считать иллюстрированный каталог «История древней архитектуры Китая» в 5 томах, составленный авторским коллективом во главе с Сунь Даджан [132]. Также следует отметить и составленный китайским исследователем Лоу Цинси добротный альбом 中国古代建筑装饰五书 «Пять книг о декоративной отделке в традиционной архитектуре Китая», изданный Университетом Цинхуа в 2011 году. Этот альбом-справочник хорошо иллюстрирован и содержит большой справочный материал описания местоположений, как

[1] См. альбом из диссертации Сян У «Монументально-декоративная скульптура мемориальных ансамблей в Китае периода эпохи династии Хань (202 г. до н. э. – 220 г. н. э.) до эпохи династии Тан (618–907 гг. н. э.)».

сохранившихся мавзолеев, так и скульптурного декора с указанием их основных размеров [128]. При всем уважении к фундаментальному подходу европейских и китайских коллег к составлению и каталогизации материалов данных альбомов они дают всего лишь богатый иллюстративный, справочный и библиографический материал для последующих исследований в области искусствоведения. Автор диссертации предлагает условно разделить довольно богатую историографию проблемы на несколько групп [173, p. 14–18].

1.1. Источники, посвященные истории китайской традиционной живописи в общем контексте истории Китая

К первой группе источников следует отнести древние китайские трактаты, а также отечественные и зарубежные публикации, посвященные истории развития традиционного китайского искусства в контексте общего исторического развития китайской цивилизации. Стоит отметить, что в распоряжении современных исследователей истории и культуры Китая сегодня имеется довольно многочисленный и достаточно надежно датированный корпус письменных источников, общепризнанный мировым научным сообществом в своем большинстве. Эти разнообразные по своему содержанию и по степени своей достоверности сочинения, дошедшие до нашего времени в виде трактатов и свитков, составляют первую основную категорию источников для изучения древней истории и культуры Китая. К таким письменным источникам относятся древнекитайские летописи «Чуньцю», освещающие события VIII–V вв. до н. э., авторство которых приписывается Конфуцию, записанные и кодифицированные во времена царства Лу. Позднее именно вокруг текстов «Чуньцю» возникло довольно много комментариев, одним из таких комментариев является «Цзочжуань». Этот трактат представляет собой фактически отдельную самостоятельную детализованную хронику событий, происходивших примерно в тот же период времени, что и события оригинального текста «Чуньцю». Наряду с

летописными текстами сохранились древнекитайские исторические сочинения и другого жанра, например, представленные книгой «Шаншу» (Шуцзин), которая содержит записи высказываний и комментариев китайских правителей и некоторых чиновников. Впрочем, сегодня специалистами подлинными признается лишь часть текста «Шуцзин», поскольку в ходе исследований было выявлен тот факт, что некоторые главы этого трактата являются позднейшими вставками [173, p. 14–18]. Особое место среди корпуса древних китайских источников древней истории занимает книга песен «Шицзин», имеющая несомненное фольклорное происхождение. Данная книга содержит весьма разнообразный исторический материал, описывающий специфику существования древнекитайского социума первой половины I тысячелетия до н. э. Так же особую ценность для современных исследователей имеют различные трактаты древнекитайских философов V–III вв. до н. э., описывающие полемику их авторов со своими противниками. Многие из этих трактатов содержат в качестве аргументов апелляцию к наиболее важным историческим событиям.

На рубеже I тысячелетия до н. э. в китайском обществе появилось довольно оригинальное сочинение на историческую тему, оказавшее в дальнейшем серьезное воздействие на развитие историографии не только в самом Китае, но и в ряде иных государств Дальневосточного региона. Это известный трактат Сыма Тань (Цянь) (145–90 гг. до н. э.) под названием «Исторические записки», представляющий собой подробное изложение единой исторической концепции Китая, начиная с древнейших времен и вплоть до I века до н. э. Главная оригинальность этого трактата состояла в использовании Сыма Танем совершенно нового принципа при изложении исторических событий, а именно подробное жизнеописание китайских правителей. Для этого Сыма Тань включил в свой трактат не только повествования о жизни и деяниях представителей различных правящих династий и биографии представителей крупнейших аристократических кланов, но также и описание важнейших событий в общественной жизни, в

области искусства и философии. Кроме того, в трактате были приведены «Таблицы», в которых автор подробно рассматривал проблему исторической хронологии. Позднее исторический подход Сыма Тань стал применять китайский историк Бань Гу (32–92 гг.), автор «Ханьской истории», посвященной правлению династии Западный Хань (206 г. до н. э.), а также все последующие историки и философы. К числу произведений «династийного» жанра относится «История поздней династии Хань», написанная в начале V века, которая освещала исторические события I–III вв. [123].

К сожалению, в первой половине XX века среди европейских исследователей-китаистов был распространен т. н. «гиперкритический подход» применительно ко многим древнекитайским историческим источникам. Например, некоторые сторонники этого направления считали недостоверными исторические сведения в изложении Сыма Таня, касающиеся эпохи Шан-Инь, утверждая, что история Древнего Китая начинается лишь с эпохи Чжоу [173, p. 14–18]. Данный гиперкритический научный подход исследователи мотивировали необходимостью более тщательной проверки аутентичности древних памятников и позднейших вставок и намеренных искажений в текстах. Решающим аргументом против такой позиции гиперкритической школы стали результаты археологических находок, начатых еще во втором десятилетии XX века. При проведении раскопок в 1923 году шведский археолог И.Г. Андерсон обнаружил многочисленные останки неолитической культуры на реке Хуанхэ, названные им «культурой Яншао». В 1928 году им же были проведены археологические раскопки древней столицы Шан-Инь, близь Аньяна, открывшие новые факты культурного развития Древнего Китая в период XIV–XI вв. до н. э. Послевоенный период 1950–1980-х годов характерен проведением китайскими учеными систематических археологических исследований, в том числе раскопки на больших площадях древних поселений. Подобные исследования позволили пополнить источниковедение

истории Древнего Китая совершенно новыми материалами, начиная от эпохи неолита и вплоть до эпохи правления Хань [35, с. 112–120].

Особо важное значение для изучения древнекитайской культуры эпохи Шан-Инь имеют древнекитайские эпиграфические источники, среди которых первоочередными являются «гадательные надписи» XIV–XI вв. до н. э. Хотя они были опубликованы еще в ходе раскопок 1899 года близь Аньяна, их позднейшее исследование позволило выявить некоторые параллельные моменты, имена и факты, известные еще из «Исторических записок» Сыма Тяня. Весьма ценные сведения были получены при исследовании надписей, выполненных на чжоуских ритуальных бронзовых сосудах X–VII вв. до н. э., поскольку изучение этих эпиграфических источников позволило синологам установить аутентичность ряда глав трактата «Шаншу» путем обнаружения их стилистического сходства [141].

Историография, посвященная проблемам истории сложения искусства и культуры Китая, обладает довольно обширным количеством обстоятельных научных трудов советских и российских исследователей. Среди наиболее значимых трудов необходимо отметить, безусловно, фундаментальные работы советских ученых Н.В. Дьяконовой (1962), Л.С. Васильева (1970 и 1972), В.Ф. Сорокина (1978 и 1993), показавшие свою научную добросовестность. Проблемы развития китайского искусства также освящались в трудах советских китаистов О.Н. Глухаревой и Б.П. Денике (1948), О.Н. Глухаревой (1956), О.Н. Глухаревой и М.Н. Кречетовой (1959), Б.Л. Рифтина (1972) и Н.А. Виноградовой (1972 и 1988). Позднее этим же проблемам уделялось внимание в работах российских исследователей: В.Л. Сычева, В.В. Малявина, С.Н. Соколова-Ремизова, М.А. Неглинской, Л.И. Кузьменко, В.Г. Белозёровой, И.Г. Баранова (1999), П.М. Кожина (1999), В.А. Сидихменова (2003), М.А. Неглинской (2007), А.Н. Гордиенко (2008), Н.Е. Боревской (2010). Стоит также отметить труды, посвященные китайскому декоративно-прикладному искусству, к каковым следует отнести работы французского исследователя Анри де Морана, переведенные на

русский язык (1982), и работы Л.Д. и В.Л. Сычева М.Е. Кравцовой (2004). Особое положение среди таких работ занимает исследование Д. Макгована «Китайские классические книги», переведенное на русский язык в 2003 году. В данной работе автор публикует оригинальные переводы древних китайских трактатов [74].

Внимательное исследование традиционного китайского искусства сегодня практически невозможно без изучения всего корпуса современных российских научных и научно-популярных трудов, освещающих ключевые вопросы общей истории Китая, например, работы Меликсетова А.В. (2004); Усова В.Н. (2006); Непомнина О.Б. (2011); Тихвинского С.Л. (2013). Сюда также стоит отнести и работы, посвященные отдельным аспектам китайской культуры, Кравцова М.Е. (1999); Гордиенко А.Н., Куделева П.Е., Перзашкевич О.В. (2008); Ткаченко Г.А. (2008) и китайского искусства Виноградова Н.А. (1956; 1962; 2016). Нельзя не отметить весьма обстоятельные научные труды ряда советских и российских исследователей, посвященные отдельным аспектам истории искусства и культуры Китая, которые необходимо выделить специальным разделом. Это специализированные труды по истории отдельных жанров и направлений китайского искусства, описанные в известных работах Неглинской М.А. (1995, 1999, 2006, 2015, 2018), Сычевой В.Л. и Сычевой Л.Д. (1975), Кравцовой М.Е. (2004), Некрасовой-Каратеевой О.Л. (2010), Кузьменко Л.И. (2013), Белозёровой В.Г. (2016) и Кошаева В.Б. (2017). Отличительной чертой научного подхода советских и российских ученых всегда являлось стремление совершить «глубокое погружение» не только в морфологию или иконографию объектов и предметов китайского искусства, но и постичь его первоначальные смысловые (семантические) истоки [42].

В процессе научного исследования китайской культуры необходимо отметить специализированные работы, посвященные отдельным специфическим аспектам китайского искусства. Оригинальный, хотя и не бесспорный иконографический анализ художественного образа дракона в

китайском искусстве дан в исследовании Н.А. Виноградовой (2011), а художественно-эстетическая оценка традиционных мотивов вышитых на китайских тканях дана в трудах М.Е. Кравцовой (2004). Необходимо также отметить специализированные энциклопедические словари и справочники, изданные под редакцией Н.А. Виноградовой (1997), Т.П. Каптеревой и Т.Х. Стародуб (1997), А.Н. Гордиенко (2008), Н.Ф. Лоренца (2009, 2010 и 2013) и С.Н. Соколова-Ремизова (2018) [29 и 87].

1.2. Специальные труды и публикации, посвященные исследованию синтеза материалов и технологий в национальных формах китайского искусства

Вторую группу источников составляют описательные публикации, связанные с национальными и культурными особенностями китайского искусства, появившиеся в научной среде в начале двадцатого столетия [222]. Сюда можно отнести исследование крупного французского синолога А. Масперо «Древний Китай», которое в дальнейшем оказало серьезное воздействие на развитие историографии и оригинальные работы китайского ученого Го Мо-жо, исследовавшего в 1930-е годы историю Древнего Китая с точки зрения марксистко-ленинской теории [75]. Хотя на протяжении многовековой истории китайской цивилизации было создано большое количество национальных теоретических трактатов, посвященных изобразительному искусству, однако в европейской научной среде довольно длительное время традиционное китайское искусство оставалось малопонятным и малоизученным. Вообще стоит отметить, что история традиционного китайского искусства насчитывает уже несколько тысячелетий. Еще в архаическую эпоху Китая существовал корпус теоретических трактатов, посвященных изобразительному искусству, но стоит иметь в виду, что даже в самом Китае традиционное китайское искусство нередко рассматривалось исходя из религиозно-философской специфики китайского менталитета. Поэтому до сих пор заслуживает

специального внимания работа японского исследователя Омура Сэгаи «История китайской скульптуры» [198] и совместная работа японских синологов Токива Даидзё и Сэкино Тадаси, посвященная китайской скульптурной пластики [110]. Стоит также отметить монографии шведского ученого Освадьда Сирена «Исторические памятники китайской культуры» и «Китайская скульптура V–XIV вв.» [99 и 168]. Среди англоязычных публикаций стоит упомянуть коллективную работу Ли Суна, Анджелы Фалко Говард, Яна Хуна и У Хуна «Древнекитайская скульптура», изданную Издательством иностранной литературы КНР и научным издательством Йельского университета на английском языке [72]. Также необходимо выделить работы зарубежных авторов Дж. Роули, Джона Хея, Майкла Салливана, Ломбара Дени, Е Шанцина, Ян Ци, Гяо Цяньхуэя и др. Среди российских работ, посвященных китайскому искусству и культуре в целом, стоит выделить: «Традиционное искусство Китая» В.Г. Белозёровой [24], «История искусства Китая» [63] и «История культуры Китая» М.Е. Кравцовой [62], «Китайская цивилизация» [78], «Китайский этос, или Дар покоя» В.В. Малявина [83], «Искусство Китая» Н.А. Виноградовой [32].

Среди объемных трудов, посвященных китайскому искусству и культуре, опубликованных на русском языке, особо следует выделить исследование М.Л. Титаренко «Духовная культура Китая», это самое подробное из существующих на русском языке энциклопедических изданий, посвященных китайской цивилизации (общий объём энциклопедии — 490 учётно-издательских листов). Издание было подготовлено коллективом авторов из всех востоковедческих центров России (Москва, Санкт-Петербург, Новосибирск, Улан-Удэ, Владивосток) под эгидой Института Дальнего Востока Российской академии наук и опубликовано издательством «Восточная литература» в шести томах в 2006–2010 гг. [42]. Капитальные исследования современных синологов, таких как Н.А. Виноградова, Е.В. Завадская, В.В. Малявин, В.В. Осенмук, рассматривают самобытный феномен китайской пейзажной живописи в качестве уникального

национального явления. Явления, основанные на базе многовековых религиозно-философских принципов китайской цивилизации, в которой своеобразие национальной организации художественного пространства тесно связано с особым мировоззренческим отношением к организации пространства мироздания в целом.

Например, в работах исследователя Е.В. Завадской можно найти косвенные свидетельства того, что китайские живописцы практически всегда учитывали и старались максимально использовать традиционный опыт старых мастеров в целях постижения совершенства при создании собственных художественных произведений. Так, согласно мнению Е.В. Завадской, «искусство в их глазах священно в своей сущности, и потому круг священного охватывает все поле внутренней жизни художника» [47, с. 60]. Другой исследователь В.В. Осенмук в своих работах старается по-новому раскрыть смыслы понятия «пейзажность» по отношению к традициям китайской живописи, учитывая при этом проблему синкретичности религиозно-философских космологических представлений китайцев. Под термином «пейзажность» автор подразумевает «отражение в живописи наиболее общих аспектов мировоззрения, данных через образ природы» [89, с. 6]. Кроме того, во всех трудах В.В. Осенмука сознательно акцентируется факт того, что практически для всех средневековых художников Поднебесной характерным являлось такое восприятие единичного явления природы, как проявление всего существующего и Всеобщего, поскольку именно в китайской пейзажной живописи подобное мировоззрение практически всегда отражалось в строго определенном, формализованном и образном строе всех живописных произведений.

В работах Малявина В.В., которые отличаются своей основательностью, нельзя не отметить монографию «Китайское искусство», изданную в 2004 году. Из текста монографии В.В. Малявина читателю становится ясно, что речь идет не просто о китайской живописи, а «… речь идет об искусстве, имеющем в действительности синтетический характер и соединявшем в себе

эстетические качества каллиграфии, поэзии и даже музыки» [81, с. 4]. Для понимания этого автором намеренно включены в текст собственные переводы старинных китайских трактатов, посвященных традиционной живописи Поднебесной [81]. Согласно доказанному суждению русского исследователя и переводчика В.В. Малявина, для всех китайских художников творческий процесс и духовное мировосприятие были сущностными естественными явлениями одного и того же уровня. Автор также считает, что подлинный секрет китайской живописи заключается в неразрывности внутренней составляющей медитативной практики, лежащей в основе духовной жизни художника с ее внешней составляющей визуализированного образа, в котором созданная картина выступает в роли образа-маски реальности [81, с. 238]. В рамках нашего исследования необходимо также особо отметить книги Н.А. Виноградовой «Искусство Древнего Китая» [32] и «Скульптура старого Китая. Духовные знаки времени», где довольно подробно рассмотрена история развития традиционной китайской пластики [34]. Известный исследователь Н.А. Виноградова выделяет принципиально важный момент в процессе формирования китайскими мастерами художественно-образного пространства в своих произведениях. Автор отмечает, что оставаясь равнодушными безучастными к применению геометрических законов линейной перспективы, китайские живописцы сумели выработать собственные национальные принципы, при помощи которых композиция китайского пейзажа осознанно расчленялась на несколько отдельных плановых построений. Для этого некоторые планы сознательно приподнимались один над другим таким образом, чтобы внешнее ощущение живописности пространства и объема достигалось виртуозностью владения индивидуальной линеарной графикой кисти мастера. Поэтому живость изображения при выразительности линий на фоне прозрачности использования воздушной перспективы в пейзажах китайских мастеров во многом и определяли специфику пространственных отношений [30, с. 16].

Третью группу научных трудов составляют специальные исследования синтеза материалов и технологий в создании объемно-художественных форм китайской пластики. Это специальные работы, освещающие проблемы в научных трудах ряда таких советских исследователей истории искусства и культуры Китая, как Н.В. Дьяконовой (1962), Н.С. Васильева (1970, 1972), В.Ф. Сорокина (1978, 1993). Следует также обратиться к работам советских авторов Э.Х. Вестфален и М.Н. Кречетовой (1947), Т.Б. Араповой (1977), Т.И. Кашиной (1977). Также стоит отметить специальные работы российских авторов, посвященные особенностям китайской керамики и фарфора: Т.В. Кудрявцевой (1994), М.М. Богачихина (1998), И.Г. Яковлевой (2008), А.В. Тархановой (2010); китайским эмалям Т.Б. Араповой (1988) и китайскому ювелирному делу М.А. Неглинской (2007). Позднее дальнейшее изучение отдельных проблем в области китайского искусства продолжали изучать российские ученые И.Г. Баранова (1999), М.Е. Кравцова (2004), А.Н. Гордиенко (2008), Н.Е. Боревская (2010), а также работы современных российских ученых В.Л. Сычева (1990 и 2014), В.В. Малявина (2001 и 2004) и др., посвященные общим проблемам генезиса китайского искусства. Необходимо также выделить разделы, посвященные развитию направлений китайского искусства, приведенные в работах советских ученых В.Л. Сычева и Л.Д. Сычева (1975) и российских синологов Л.И. Кузьменко (2013), М.Е. Кравцовой (2004), В.Г. Белозёровой (2016), О.Л. Некрасовой-Каратеевой (2010), М.Ю. Шевченко (2021–2023). Нельзя не упомянуть также монографию французского ученого Анри де Морана (1982), переведенную на русский язык.

1.3. Исследования современных китайских авторов

На сегодняшний день в распоряжении современных исследователей истории и культуры Китая имеется обильный корпус многочисленных и в большинстве своем достаточно надежно датированных и верифицированных письменных источников. Исследования китайских авторов в области

традиционного изобразительного и художественно-декоративного искусства Китая также довольно многочисленны, однако проблема в том, что их культурологические и искусствоведческие работы доступны лишь на китайском языке [125]. Тем не менее, необходимо выделить наиболее известные труды по общей истории искусств Китая. Например, работы китайских исследователей Тун Чжучэнь [141] и Тянь Аошуан (2004) [142]. В работе Сунь Дачжяня «История архитектуры Древнего Китая», изданной в 1980 году издательством «Цзяньчжу гунчэн чубаньшэ» [132], китайский ученый анализирует общие вопросы развития ханьской архитектуры, проведя общую систематизацию объектов [153]. В конце XX – начале XXI века публикуются многочисленные исследования китайских ученых, посвященные проблемам истории становления и развития декоративно-прикладного искусства Китая. К таковым можно смело отнести работы Чан Хуа «Трактат обо всех вещах» (1980), Ю Сюехуа (1982), Тянь Цзыбин (1985), Хуан Юньпэн (1986), Ху Аньюй (1991), Лю Чжисюн и Ян Цзижун (1992), Чжоу Шизун (1993), Юань Цзеин (1994), Ван Чжу Цзяцзинь и Чэнь Лихуа (1995), Хуа Гуаньпу (1999). В дальнейшем китайские исследователи публикуют свои научные работы по отдельным видам декоративно-прикладного искусства довольно часто: Суй Шунь Чжань (2000), У Цыньчжоу (2000), Чжэн Цзюнь и Нин Юньлун (2001), Ли Цзяньцзюнь и Чжу Шуньлун (2003), Ван Чжиминь (2003), Пай Гуанхуэй и Чэнь Юйцянь (2004), Сюн Вэй и Цоу Лицюнь (2005), Чжоу Лицюнь (2005) и Цю Пин (2005), Сюн Ляо и Фэн Сяньмин (2006), Гуань Вэйлянь (2006), Пан Цзинь (2007), Ван Даю, Ян Цзинжун и Лю Чжисюн (2008), Чжан Цян (2010), Ван Ли и Лун Кан Му (2010), Сун Хуа (2010), Дай Ли и Лю С Луншилунюань (2011), Фен Ши (2011), Ван Шисян (2013, Цзинь Лиминь (2014), Лоу Цинси (2011) [128]. Сюда же можно отнести также замечательные исследования Чжан Кайчэн и Шэнь Цунвэнь, посвященные китайскому культу дракона, его образу и семантике образа [162].

Отдельной проблематике взаимосвязи китайской архитектуры и традиционного орнаментального и архитектурного декора посвящен целый корпус научной литературы, прежде всего, китайских и японских исследователей. В первую очередь, это японский исследователь и архитектор Тюта Ито, занимавшийся исключительно проблемами морфологии и семантики традиционного декора китайской архитектуры. И хотя его фундаментальный труд «Декор древней китайской архитектуры» был опубликован еще в 1941 году, однако он актуален и сегодня. Впрочем, на эту тему есть и более современные работы, например, Токива Даидзё и Сэкино Тадаси «Исторические памятники китайской культуры» (2017) [110]. Особо стоит отметить труды китайских авторов Гао Яна «Традиционный архитектурный декор Китая» (2009) и Лоу Цинси «Пять книг о декоре древней китайской архитектуры» (2011). Эти авторы рассматривают феномен декоративного орнамента в общем контексте формирования архитектурно-художественных композиций самобытной архитектуры Китая [128]. Особо стоит обратить внимание на специализированное издание «История древней китайской архитектуры» в пяти томах, выполненное под общей редакцией китайского ученого Пань Гуси (2003). У исследователей китайского искусства, несомненно, может вызвать интерес монография китайского исследователя Сунь Дачжаня «История древней китайской архитектуры» (1984), в которой представлено описание многочисленных типов архитектурных орнаментов различных эпох Древнего Китая [132]. Все указанные выше работы позволяют проникнуть внимательному исследователю и осветить все религиозно-философские причины, побудившие китайских мастеров создавать именно такие специфические (китайские) системы художественных образов с помощью именно таких (а не иных) национальных средств композиции [126].

Примерно с конца 1990-х годов XX века и вплоть до настоящего времени в современном научном сообществе отмечается бурный «взрыв» научного интереса к феномену древнего и современного искусства китайской

цивилизации. Российские исследователи часто обращают особое внимание на различные, часто довольно специализированные аспекты традиционного искусства Китая. Среди научных публикаций данного типа необходимо обратить внимание на искусствоведческое исследование Хань Линьфэй «Традиции в современной китайской архитектуре. Опыт осмысления традиционных форм в архитектуре Китая 1976–1996 гг.» (1998) и диссертацию Чжао Инна «Архитектурно-художественная и предметно-пространственная среда традиционного китайского жилища Сыхэюань XIII–XIX вв.» (2012) и др. Диссертации по искусствоведению отечественных и зарубежных соискателей отличаются качественными научно-методологическими подходами к исследованию некоторых периодов китайского искусства, отдельных художественных направлений или художественных стилей, а также конкретных архитектурных памятников. Например, исследование китайских аспирантов И. Чжао и Ч. Цзянь «Китайское традиционное жилище», выпущенное в 2014 году в МГХПА им. С.Г. Строганова при содействии Китайского фонда гуманитарных и естественнонаучных исследований [56]. Исследование было выполнено на базе Московского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова китайскими аспирантами Чжао Инна и Цзянь Чунянь под непосредственным руководством заслуженного деятеля искусств России, доктора искусствоведения, профессора Николая Кирилловича Соловьева. Авторами, которые впоследствии успешно защитили кандидатские диссертации, был рассмотрен феномен традиционной китайской архитектуры, как отражение и материальное воплощение философско-этических «идей о прекрасном» в интерпретации чань-буддизма и конфуцианства применительно к национальному менталитету [56].

Отдельно стоит также отметить кандидатскую диссертацию Сян У «Монументально-декоративная скульптура мемориальных ансамблей в Китае периода эпохи династии Хань (202 г. до н. э. – 220 г. н. э.) до эпохи

династии Тан (618–907 гг. н. э.)», успешно защищенную в 2023 году под руководством доктора искусствоведения, профессора Марии Александровны Бургановой в Диссертационном совете при РГХПУ им. С.Г. Строганова. [26]. Интересную научную дискуссию вызвала защита кандидатской диссертации Лу Зижи «Художественно-стилистическое и образно-символическое мироосмысление живописи Китая», выполненную под руководством доктора филологических наук, профессора А.П. Лободанова, которая была успешно защищена в 2023 году в Диссертационном совете при РГХПУ им. С.Г. Строганова [73]. Особый научный интерес представляет целый корпус научных исследований современных российских ученых в рамках защищенных ими диссертаций, которые были посвящены разнообразным аспектам и проблемам традиционного искусства Китая. Например, проблемы национальной самоидентичности оригинальной «архитектуры Чжоу» были исследованы в диссертации М.Ю. Шевченко «Истоки формообразования пространственных стереотипов в архитектуре Китая чжоуского периода XI–III вв. до н. э., среднее и нижнее течение реки Хуанхэ» (2006)[2]. Позднее эта тема была подробно раскрыта М.Ю. Шевченко в монографии «История архитектуры и градостроительства Китая» (2019) [114]. Определенный научный интерес могут вызвать результаты кандидатской диссертации О.А. Ворсиной «Храмовая архитектура Китая в идеографике образов иероглифа» (2013) и исследования Е.И. Варовой «Концепция единства человека и природы в культовой архитектуре Китая на примере храмовой архитектуры северо-востока Китая» (2017).

Главная ценность этих и других работ состоит в том, что авторами являются непосредственные носители многовековой оригинальной

[2] Шевченко Марианна Юрьевна. Истоки формообразования пространственных стереотипов в архитектуре Китая эпохи Чжоу: XI–III вв. до н. э., среднее и нижнее течение реки Хуанхэ: автореф. дис. … канд. архитектуры: 18.00.01. / Шевченко Марианна Юрьевна. Место защиты: ФГБОУ ВО «Московский архитектурный институт (государственная академия)». – М., 2006 / Шевченко Марианна Юрьевна. Нормативная архитектура Китая: VI – начало XX вв.: генезис, принципы, эволюция: автореф. дис. ... доктора архитектуры: 2.1.11. / Шевченко Марианна Юрьевна. Место защиты: ФГБОУ ВО «Московский архитектурный институт (государственная академия)». – М., 2022.

китайской художественной культуры, а сами научные работы выполнены в традициях российского искусствоведения и опубликованы на русском языке, что дает возможность их широко распространенить в российской научной среде. Однако некоторые китаеведы отмечают тот факт, что, к сожалению, аналогичные диссертации по искусствоведению, защищенные в самой Китайской Народной Республике, в основном охватывают лишь отдельные исторические периоды или отдельные архитектурные памятники. Однако они представляют серьезный фактологический материал, который может быть использован в исследованиях. К таковым, например, можно отнести кандидатскую диссертацию Сы Лися «Исследование архитектурного декора династии Северная Сун» (2005) и диссертацию Чжао Дайли «Анализ искусства архитектуры и архитектурного декора династии Ляо на примере монастыря Хуаяньсы» (2011).

Внимательному исследователю китайского искусства непременно стоит обратить внимание на результаты научных исследований, которые посвящены специфическим особенностям традиционного декоративного орнамента Китая, выполненного с применением естественных и искусственных материалов (дерева, камня, керамики, металла, лаковой росписи). К таким работам можно отнести, например, Ван Юнпин «Глазурованная черепица династии Мин, анализ элементов в форме животных» (1990), Лю Дакэ «Обзор глазурованного искусства в эпоху Мин и Цин» (1995), Сюй Хуэя «Исследование декора конька на кровлях древнекитайской архитектуры» (2009), Дун Жуй «Исследование технологий изготовления пустотелого кирпича и выполнения изображений на нем, династия Хань» (2013), Хун Шаня «Исследование искусства элемента чивэнь периода династии Мин» (2014), Чжан Цзяньвэй «Исследование китайской древней металлической архитектуры» (2015), Ли Маня «Исследование традиционного декоративного искусства — резьба по кирпичу северных районов Китая» (2015). С целью ознакомления с традиционными китайскими технологиями художественной деревообработки можно также упомянуть

книгу Фу Синянь 中国古代民居 «Народное жилище в традиционном Китае», изданную еще в 2013 году [154].

К великому сожалению, стоит констатировать тот факт, что в российском искусствоведении, как, впрочем, и в китайской научной среде до сих пор отсутствуют специальные исследования, посвященные феномену сложения идейно-художественных программ традиционного китайского пейзажа средневекового периода (эпоха династий Тан и Сун). В некоторых научных публикациях, которые исследуют лишь отдельные аспекты истории развития китайского искусства, например, сложение национального китайского архитектурного декора, важнейшему аспекту формирования национальных идейно-художественных программ уделяется мало внимания, о них упоминается, как правило, лишь в общем контексте. При этом автором диссертации отмечена одна специфическая особенность, как правило, лишь косвенное упоминание о роли идейно-художественных программ в сложении китайского искусства можно встретить вообще в научных трудах, которые были опубликованы еще в двадцатом столетии, как, например, в монографии Б.П. Денике «Китайская архитектура» (1935) [41]. Специализированные исследования семантического наполнения образной декоративно-орнаментальной составляющей традиционного китайского искусства упоминаются лишь теоретически в описательных публикациях по общей истории китайского искусства и культуры. В книгах известного переводчика В.В. Малявина «Китайская цивилизация» (2000) и «Китайское искусство» (2004) подробное общее внимание уделено культурно-эстетическим проблемам китайского искусства. Однако автор справедливо отмечает, что «… убедительность эстетических принципов китайской традиции во многом объясняется наличием в Китае глубинной, органической преемственности между теорией искусства и общественной практикой человека» [81, с. 9].

Без понимания этой сложной религиозно-философской и духовно-этической (идейно-художественной) взаимосвязи китайского социума и китайского традиционного искусства невозможно никакое объективное

научное исследование традиционной китайской живописи, скульптуры или архитектуры. Так, например, до сих пор сложнейшей теме китайской символики и семантике, ее специфической роли в сложении китайского искусства посвящена переведенная на русский язык и опубликованная в 1996 году энциклопедия, составленная К.А. Вильяме. Впрочем, отдельные научные работы исследователей китайского искусства, отражающие общие проблемы, вскользь упоминают важность роли идейно-художественных программ в процессе становления и развития традиционного китайского искусства. Зачастую необходимую информацию о китайском синкретизме можно найти в трудах, опубликованных еще в двадцатом столетии, в книгах Б.П. Денике «Китайская архитектура» (1935) и Е.А. Ащепкова «Архитектура Китая» (1959). Кое-что можно отыскать в научных трудах, посвященных китайской керамике и фарфору Э.Х. Вестфапен и М.Н. Кречетовой (1947), в специализированных работах, посвященных эмальерному искусству Китая Т.Б. Араповой (1977 и 1988). Кроме того, часть необходимой информации можно встретить в специализированных работах Т.И. Кашиной (1977), Т.Б. Араповой и Т.В. Кудрявцевой (1994) и М.М. Богачихина (1998).

В начале XXI века российские искусствоведы начинают проявлять интерес к проблемам китайского искусства. Именно в этот период времени публикуется специализированное исследование М.А. Неглинской (2006) [88], посвященное специфике китайских эмалей в общем контексте становления китайского декоративно-прикладного искусства, а также работы И.Г. Яковлевой (2008) и А.В. Тархановой (2010) [89]. Вместе с этими авторами приводятся отдельные довольно интересные сведения, касающиеся традиционных орнаментов, архитектурных декоров и самобытной китайской символики.

Отдельно следует отметить важное научное событие в синологии, которым по праву стала публикация в 2013 году под общим названием «Архитектура Китая: два взгляда», результат совместной работы Российской академии архитектуры и строительных наук и Научно-исследовательского

института теории и истории архитектуры Архитектурного института Пекинского университета. Определенный интерес вызывают переведенные на русский язык работы Лоу Цинси «Традиционная архитектура Китая» (2002), «Десять этюдов по китайской архитектуре» (2009) и «Искусство скульптуры Китая Чжао Мэн (2013), посвященные специфике китайской архитектуры и ее оригинального декора [156].

Таким образом, автор вынужден констатировать, что на сегодняшний день довольно многочисленный корпус русскоязычных научных публикаций, посвященных различным сторонам традиционного китайского искусства, обладает довольно солидной историографией[3]. Синология в настоящее время достигла высоких качественных результатов, синтезировав солидный научно обоснованный аналитический материал, который автор предполагает систематизировать в ходе работы над настоящей диссертацией. Исследованная автором историография проблемы на основе выделенных источников в дальнейшем окажет непосредственное влияние на расширение границ познания в области научных исследований феномена китайского искусства вообще и феномена китайского пейзажа, в частности. По мнению автора диссертации, данное перспективное направление должно заложить основу систематизации отдельных разрозненных научных фактов и гипотез в области китайского искусства, применяя современную методологию целостного подхода в области искусствоведения[4]. Подобное использование целостного подхода позволит исследователям объективно увидеть и понять многообразный, но единый процесс возникновения и сложения уникального традиционного китайского искусства в историко-временном континууме [35, с. 120].

---

[3] Ван Ян, Орлов И.И. Краткий обзор степени изученности традиционного искусства Китая. Историография проблемы [статья] // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова 3/2023, № 3, часть 1. – М.: РГХПУ, 2023. – С. 112–120.

[4] Vang E., Orlov I.I., Polovinkina M.L. «A Brief Overview of Historiography of Traditional Chinese Art» / 2-Scientific achievements of the third millennium Collection of Scientific Papers based on the results of an XXI international scientific conference «Scientific achievements of the third millennium». – August 15, 2023. – Los Angeles, USA, 2023. – 40 p. – P. 14–18.

ГЛАВА 2. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФОН ФОРМИРОВАНИЯ И СЛОЖЕНИЯ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ ОСНОВ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

2.1. Социально-культурные предпосылки возникновения живописи в Древнем Китае

В течение длительного исторического периода протокитайский культурный анклав развивалась в условиях относительной изоляции, и только с середины I тысячелетия до н. э. археологами отмечен динамичный процесс расширения этого ареала за счет освоения другими этносами. Современная наука связывает этот процесс с тектоническими преобразованиями ландшафта Северного Китая примерно в середине I тысячелетия до н. э., повлекшие кардинальные изменения природных условий региона [52, с. 491]. В ходе активизации сельскохозяйственной деятельности громадные лесные массивы в бассейне реки Хуанхэ были выкорчеваны, обширные заболоченные территории осушены, а резкое увеличение пахотных площадей сопровождалось снижением уровня влажности и охлаждением климатического состояния Северного Китая. При этом многие животные тропического пояса, в том числе слоны и носороги, исчезают с территории бассейна реки Хуанхэ и уже к VII в. до н. э. они встречаются довольно редко, хотя ранее во II – начале I тысячелетия до н. э. водились в большом количестве [52, с. 491]. Вследствие этого протокитайские народности стали довольно активно мигрировать, распространяясь в южном направлении, проникая и осваивая более плодородные районы речного бассейна Янцзы, постепенно продвигаясь в южные регионы нынешнего Китая. Таким образом, примерно на рубеже нашей эры территория древнекитайского протогосударства выходила за пределы первоначального ареала бассейна реки Хуанхэ, однако при этом северная граница древнекитайского государства оставалась практически неизменной [51, с. 350].

Палеоантропологические находки, датированные эпохами неолита и бронзового века, свидетельствуют о преобладающем расселении на территории бассейна Хуанхэ в основном представителей восточно-монголоидных народностей. Однако в распоряжении современных лингвистов нет прямых и достоверных источников о том, на каких языках разговаривали жители, населявшие бассейн реки Хуанхэ в эпоху позднего неолита. Сегодня большинство ученых предполагают, что представители культуры «крашеной керамики» Яншао, обитавшие на рубежах V–IV вв. до н. э., скорее всего, относились к группе протосино-тибетских народностей, которые до этого частично ассимилировали более древние палеоазиатские народности [51, с. 351]. Современная антропология с большой долей вероятности предполагает, что «иньская» этническая группа сформировалась ориентировочно на протяжении II века до н. э. в результате культурно-этнического смешения тибетских групп с южными племенами. Несколько позднее часть этнических протосино-тибетцев по мере расселения на западных территориях сформировала «чжоуское» этническое сообщество. Поэтому именно благодаря культурному и этническому диалогу «иньцев» и «чжоусцев» в среднем бассейне реки Хуанхэ ориентировочно в течение I века до н. э. стал формироваться древнекитайский этнос. Кроме «иньцев» и «чжоусцев», наиболее активное участие в этногенезе также участвовали соседние этносы, говорившие на палеоазиатских (на севере) и аустроазиатских (на юго-востоке) языках [51, с. 351].

Примерно во второй половине V в. до н. э. освоение более твердых почв с помощью железных орудий привело не только к появлению новых технологий в земледелии и ремесле, но и создавало благоприятные условия для формирования централизованных государств, из которых постепенно выделились «цисюи» (семь могущественнейших). Главными среди семи «Воюющих царств» считались царство Хань (Северная Ханань), царство Вэй (Южная Шанси и примыкающие районы Южного Хэбэя) и царство Чжао (Северная Шанси и Центральный Хэбэй) [52, с. 492]. Воюющие царства

разделяют на две группы: «центральную» Чжао, Вэй, Хань и Ци, располагавшиеся в бассейне среднего и нижнего течения реки Хуанхэ (совпадавшую с племенной иньской группой), а группу «перефирийных» царств составляли Янь, Цинь и Чу. В ходе постоянных войн на протяжении V–III вв. до н. э. все древние малые государственные образования (царства) Великой равнины постепенно поглощаются более сильными государствами Хань, Вэй, Ци, Чу и Цинь. Так, Западное Чжоу[5] было захвачено царством Цинь, а родина Конфуция — государство Лу было полностью поглощено царством Чу [52, с. 492].

2.1.1. Хронология и периодизация

Как и во всех древнейших государственных образованиях, в Древнем Китае изначально не было единой системы летоисчисления. Начиная примерно с I тысячелетия до н. э. складывается оригинальная датировка главных религиозных и государственных событий в соответствии с периодами правления «ванов». Ввиду такой весьма условной хронологии сегодня довольно проблематично создание единой сплошной хронологии исторического развития Китая. Что создает довольно серьезную научную проблему современным синологам, поскольку все они довольно разнообразно датируют период «чжоуского» завоевания, которое привело к исчезновению царства Инь. Так, одна группа историков относит данное событие к 1122 г. до н. э., а другая группа ученых датирует это событие либо 1066 (1050) или 1027 г. до н. э. Вполне верифицированная хронология исторического процесса развития Древнего Китая, хронология по правящим династиям появилась только начиная с 341 г. до н. э. Кроме того, начиная с I в. н. э. древние китайцы стали использовать для обозначения годичной хронологии особые иероглифы шестидесятилетнего цикла, до того служившие лишь для наименования дней. Использование

[5] В 367 г. до н. э. царство Чжоу распадается на два царства: Восточное и Западное Чжоу.

шестидесятилетнего цикла, применявшегося в Китае с той поры и практически на протяжении всей китайской истории, полностью устранило вероятность сколько-нибудь серьезных ошибок в датировке событий. Тогда как в целях корректировки и уточнений исторической китайской хронологии ранних периодов в настоящее время стараются применять также современные методы вычисления исторических дат, например, описания солнечных или лунных затмений [144].

Выше мы уже отмечали, что для хронологического описания наиболее значимых исторических событий Китая начиная с 341 г. до н. э. стали использовать исторически значимые даты периодов правящих династий древнекитайских государств. Например, за мифологизированной эпохой династического правления «Пяти владык» (2697–2208 гг. до н. э.) следовал исторический период правления «Трех династий»: династия Ся (2208–1766 гг. до н. э.), династия Шань-Инь (ок. 1600–1046 гг. до н. э.) и династия Чжоу (1046–221 гг. до н. э). Согласно традиционной китайской хронологии, эпоха династии Чжоу подразделяеся на два самостоятельных династических периода: Западное Чжоу (XI–VIII вв. до н. э.) и Восточное Чжоу (VIII–III вв. до н. э.). Сюда же включают эпохи «Чуньцю» и «Чжаньго». Династию Цинь (221 г. до н. э. по 207 г. до н. э.), создавшую первое централизованное китайское государство, сменяет правление династии Хань (206 до н. э. – 220 гг. н. э.), которая подразделяется на Западную и Восточную эпохи. Впрочем, автор подтверждает тот факт, что традиционная китайская периодизация истории по династическому правлению уже не вполне соответствует строгим требованиям современных исследователей. Поэтому современные синологи отдают предпочтение более верифицированной научно-археологической периодизации, которая хронологизирует культурно-исторические периоды китайского социума по уровню развития базового культурно-материального состояния в конкретный период времени. Например, на основании проведенных археологических раскопок было достоверно установлено, что период эпохи «Пяти владык», предшествующий

периоду «Трех династиий», должен быть отнесен к позднему неолиту, тогда как в период правления династий Шан-Инь древнекитайский социум соответствует бронзовому веку. Позднее, примерно в конце VI–V вв. до н. э., в период «Чуньцю» на территории Древнего Китая распространяются железные орудия труда и наступает время «эпохи железа» [51, с. 351].

Для нашего исследования, разумеется, наиболее существенной является традиционная династическая периодизация, основным критерием которой служат общепринятые этапы социально-культурного и экономического развития Китая (Поднебесной). Поэтому в данном исследовании специально выделены основные периоды династического правления в истории китайского социума:

1. Династия «Пяти владык» (2697–2208 гг. до н. э.)

2. Династия Ся (2208–1766 гг. до н. э.)

3. Династия Шань (Инь). XVI–XI вв. до н. э. Династия Шан-Инь (ок. 1600– 1046 гг. до н. э.)

3. Династия Чжоу. XI–III вв. до н. э. Династия Чжоу (1046–221 гг. до н. э.)

4. Первое централизованное государство династии Цинь с 221 г. до н. э. по 207 г. до н. э. Династия Цинь (221–207 гг. до н. э.)

5. Империя династии Хань с 206 г. до н. э. по 220 г. н. э. Династия Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.)

6. Эпоха «Шестнадцати варварских царств» (304–439 гг.)

7. Эпоха «Шести династий» (Лючао, 220–589 гг.)

8. Правление «Северная Вэй» и «Южная Лоян» 386–534 гг.

9. Эпоха Южных и Северных царств (420–589 гг.)

10. Династия Суй (581–618 гг.)

11. Династия Тан с 618 по 907 г. Династия Тан (618–906 гг.)

12. Период Пяти династий и десяти царств (902–960 гг.)

13. Династия Северная Сун (Бэй Сун, 960–1127 гг.)

14. Династия Сун периода с 960 по 1279 г.

15. Династия чжурчженей Цзинь «Золотая» (1115–1234 гг.)

16. Монгольская династия Юань «Первоначальная» (1271–1367 гг.)

17. Династия Мин периода XIV–XVII вв. Династия Мин «Светлая» (1368–1644 гг.)

18. Династия Цин XVIII – начало XX вв. Маньчжурская династия Цин «Чистая» (1644–1911 гг.).

Применяя эту общепринятую в мировой синологии периодизацию исторического развития древнекитайской цивилизации, представляется возможным достоверно скорректировать периодизацию сложения и генезиса традиционной китайской живописи. Для нашего исследования в качестве базовой основы использована периодизация китайского искусства, применяемую в российской научной среде в настоящее время (см. Примечание к главе 2.2.2. Хронология и периодизация) [94, с. 32–36].

2.2. Религиозно-философский синкретизм в Китае. Общая картина мира, мифология и различные религиозно-философские представления

Практически все древние и современные исследователи китайской цивилизации единогласно подтверждают поразительный факт синкретического единства культурно-художественного пространства в течение всей многовековой истории Китая. Весьма разнообразные по своему внутреннему содержанию религиозные и философские практики, такие как традиционное конфуцианство, мистическое учение даосов, буддизм в его индийском, а затем и китайском вариантах, манихейство с его дуализмом, монотеистизм и даже несторианство, сосуществовали в течение многих столетий [51, с. 389]. Эта довольно запутанная синкретическая система преданий и верований зародилась и развивалась не только среди простонародья, но и среди китайских интеллектуалов, сформировавшись на базе архаики древней мифологии родоплеменных обрядов посредством повседневной практики по принципу «ты — мне, я — тебе». Подобная «духовная» практика выражала интимные отношения к многообразию

духовных персонажей всекитайского пантеона (рис. 2). Простой китаец молился всем известным ему представителям духовного мира одновременно, независимо от конфессиональной принадлежности, в надежде, чем большее число духов и демонов получат подношения и услышат его просьбы, тем вероятней положительный результат обращений [27, с. 340].

Авторитетные китайские «*шеньши*» трактовали космологию Вселенной примерно однообразно и незначительно расходились только в деталях космогонической мифологии [51, с. 389]. Исследователь В.Я. Сидихменов отмечал, что «согласно одной из древнекитайских мифологических концепций (*концепции деления*), неоформленный мир представлял собой хаос, состоявший из мельчайших первочастиц «***ци***». Эти частицы извечно существовали в качестве бесформенного тумана, находящегося в разреженном состоянии и беспорядочном движении. Далее в ходе процесса разделения этого хаоса на два основных первоэлемента наиболее легкие и светлые частицы (мужское начало) постепенно поднимались вверх, а наиболее тяжелые и темные (женское начало) постепенно опускались ниже. Из легких и светлых частиц, названных в дальнейшем *«янь»,* образовалось Небо, а из тяжелых и темных частиц, позднее названных «*инь»,* сформировалась Земля» [98, с. 3]. Дуализм взаимодействий по принципу «приязнь – ненависть» порождал лавину многообразных физических и духовных процессов, завершавших формирование Неба, а затем произошло оформление земной материи и стали появляться растения, животные и люди (рис. 1). Такая постоянная и напряженная динамика разнообразия всего сущего в окружающем космосе обусловлена извечной борьбой «*янь-инь»,* хронологически соответствует единству китайского календарного года и составляет единый и гармоничный процесс. Отправной точкой отсчета единого процесса годичной хронологии выбран день зимнего солнцестояния 22–23 декабря, считавшийся апогеем *«инь»*, завершавшийся «соединением» Неба и Земли, порождавшим свет, поэтому день летнего солнцестояния 21–

22 июня был апогеем *«янь»* и самым продолжительным световым днем [98, с. 4].

Не случайно китайский символ полноты Бытия изображался в виде черно-белого круга, разделенного волнообразной линией на симметричные половины: белая часть круга (*янь*) и черная (*инь*), так, что одна часть плавно перетекает в другую. Философский посыл состоял в идее, что только вместе черно-белые части круга создают единство Бытия, отражая всеобщую гармонию *«Дао»* [98, с. 4] (рис. 1). Многочисленные китайские философские трактаты утверждали: «вода рождает дерево, но уничтожает огонь», «огонь рождает землю, но уничтожает металл», «металл рождает воду, но уничтожает дерево», «дерево рождает огонь, но уничтожает землю», «земля порождает металл, но уничтожает воду» [98, с. 4]. Диалектика первоначал, рождая многообразие мира феноменов, незримо присутствовала в душе отдельного человека и «коллективной душе» китайского народа. Благоприятное сочетание пяти основных стихий и пяти главных благ вызывало проявление «пяти добродетелей», таких как человеколюбие, справедливость, пристойность, знание обрядов, верность [98, с. 4–5]. Эти же «пять добродетелей» формировали пять основных цветов: желтый, белый, красный, синий и черный, которые в свою очередь рождали пять основных металлов: золото, серебро, медь, свинец и железо [98, с. 4–5]. Отсюда неизбежно проистекала мистическая символика цветов, применяемых в традиционном искусстве Китая, которая со временем стала отражаться даже в цветовой иерархии парадных одеяний в социальной иерархии чиновников Китая. Например, золотой или желтый цвет, символизировавший образ зрелых плодов матери Земли, подающей материальные блага жителям Поднебесной, являлся сакральным императорским цветом. Император согласно своей воле мог даже наградить своих подданных отдельной желтой или золотой нитью или поясом в знак особого расположения [98, с. 6]. Дожди и грозы считались «посредниками» между Небом и Землей и визуально служили зримыми символами сакрального «оплодотворения» материнского

лона Земли извечным отцовским началом Неба. Отсюда же проистекала семантика красного цвета в Китайской империи, символизирующая огонь, порожденный молнией. Церемониальные одеяния придворных или чиновников, олицетворявшие гармонию огненного «брачного союза» между Небом-отцом (императором) и Землей-матерью (подданными) (рис. 11). Таким образом, космология всех вселенских процессов практически всегда воспринималась древними китайцами символически, как естественное и гармоничное взаимное проникновение двух противоположных, но неотделимых друг от друга космических первоначал: «янь» — «положительного» мужского начала, светлого и животворного и женского начала «инь» — «отрицательного» темного и мертвенного [98, с. 6]. Все многообразие явлений природы нашло свое этимологическое отражение в древних словах китайского языка. Название солнца и луны *«тянь-янь»* переводится как «небесные глаза», а проявление радуги называют «*тянь-гун»* (лук неба). Раскаты грома на китайском именуются *«тянь-шэн»* (голосом неба) или «*тянь-ну*» (гневом неба). В соответствии с мужской символикой Неба проявление дождя «*сюань-и*» описывается как «семя неба», а в терминологии звездного неба *«тянь-и»* переводится как «одеяние неба». Интересно, что редкое явление полярного сияния *«тянь-ле»* по-китайски именуют «разрывом небес», а погодные явления *«тянь-ци»* на китайском языке звучат как «дыхание неба» [144].

На страницах древнего трактата легендарного основателя школы «моистов» **Мо-цзы** (ок. 479–400 гг. до н. э.) о роли высшего арбитра Неба говорится: «Небо любит справедливость и ненавидит несправедливость. Таким образом, если вести народ Поднебесной на свершение справедливых дел — это значит делать то, что любит Небо. Если я делаю для Неба то, что оно любит, то и Небо также делает для меня то, что я люблю. Небо не хочет, чтобы большое царство нападало на малое, сильная семья притесняла слабую, маленькую семью, чтобы сильный обижал слабого, хитрый обманывал наивного, знатный кичился перед незнатным. Это все то, что

противно воле Неба. Небо желает, чтобы люди помогали друг другу, знающие учили бы незнающих, делили бы имущество друг с другом. Небо также желает, чтобы верхи проявляли усердие в управлении страной и в Поднебесной царил порядок, а низы были усердны в делах» [98, с. 6]. Такое же утверждение можно встретить и на страницах конфуцианского трактата «Шу-цзин» IV века до н. э.: «Только небо наблюдает за народом, ведает справедливостью, посылает урожай и неурожай. Без неба погибнет народ. От милости неба зависит его судьба» [98, с. 7]. При всем своем содержательном многообразии все мудрецы соглашались в главном, что благоприятность погодных климатических условий, стабильность и богатство урожая, мирная жизнь и благополучие в Поднебесной служат прямым доказательством «удовлетворенности» Неба (рис. 15). Для этого среди духовного окружения главного божества «Юй-хуан ша-нди» (Нефритового императора), оформленного в китайском пантеоне на рубеже I–II вв. н. э. были созданы специальные «канцелярии», которые руководили всеми стихиями и течением времени, а заодно управляли различными демонами [27, с. 344] (рис. 11). Согласно простонародным верованиям, Небо постоянно наблюдает за всеми поступками правителей и чиновников, наказывая все население за дурное управление Поднебесной [98, с. 8]. Поэтому умение «правильно» истолковать настроение Неба считается важнейшим из всех видов магических искусств Китая, которым владели только особенные просвещенные «мудрецы» [98, с. 7].

Кроме сложнейшей религиозно-философской метафизики, которая была популярна, прежде всего, в среде придворных интеллектуалов, простой народ еще с архаических времен правления чжоусских «ванов» старательно сохранял сильно мифологизированные верования в божественный пантеон «небесных животных». Простые жители всегда искренне считали, например, что китайские водяные черепахи изначально порождены были «небесной черепахой», а грозные тигры произошли от своего прародителя «небесного тигра», при этом все эти «небесные животные» сами были естественным

звездным порождением. Поэтому астрологические карты звездного Неба китайцы сравнивали с картами Земли, уподобляя Млечный Путь величавой Хуанхэ, что нашло свое отражение в китайском языке: «*тянь-хэ*» (Небесная река), иногда «*инь-хэ*» (Серебряная река) или Большая река «*да-чуань*» (рис. 5). Всенародное почитание Неба-Отца переносилось и на главные светила — Солнце «янь» и Луну «инь», которые также считались материализацией двух первоначал [98, с. 9]. Кроме того, издревле в Китае считалось, что на всех небесных планетах и звездах непременно обитают многочисленные и разнообразные духовные существа. Одним из главных небесных духов в древнекитайской демонологии считался владыка солнца «*жи-чжу*», которого еще звали «*жи-шэнь*» (дух солнца) (рис. 5). Китайцы считали, что он проезжает на огненной колеснице, запряженной шестью драконами «*чи-лун*», с востока на запад, спускаясь ночью в «подземную страну» [98, с. 9]. В мистической даосской философии владыку Луны именовали «*Юэ-лао*» (Старец луны), который, помимо всего, соединял мальчиков и девочек брачными узами [98, с. 11]. Лунным божеством также считалась богиня «*Юэ-чжу*» (Владыка луны), иногда называемая «*Юэ-шэнь*» (Дух луны), но чаще всего — «лунная богиня» Чан Э, изображаемая в образе красивой женщины или в виде «лунной жабы» [98, с. 14]. Ежегодно китайцы отмечают праздник середины осени 15 августа по лунному календарю, посвященный Чан Э, в этот день взрослые китайцы обязательно дарят детям маленькие пряничные фигурки зайчиков [98, с.15] (рис. 4).

Из всей пестроты мифологических, магических и религиозно-философских представлений постепенно выкристаллизовывалось национальное культурное пространство Китая, которое во многом стало определять художественно-эстетическую специфику самобытного китайского искусства[6]. Как и все философско-эстетические категории

[6] Ван Ян, Орлов И.И., Бердник Т.О. Синкретизм картины мира, оказавший влияние на традиционную пейзажную живопись Китая [статья] // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2024. – № 1, часть 1. – С. 90–103.

китайской культуры, идейно-художественные программы традиционной древнекитайской живописи, основанные на религиозно-философском синкретизме, издревле определяли эстетику места человека в окружающей природе (рис. 6–8). Поэтому Дао, как постоянный всеобъемлющий процесс, оказывает неуклонное влияние на формирование идейно-художественных программ китайской живописи, одним из проявлений которых стала практика «изображать, не изображая» [37, с. 92]. В Китае подлинным мастером живописи традиционно признавался тот, кто мог в своих произведениях отобразить сложнейшие моменты динамического единства начал *«инь-янь»,* которые «необходимы друг другу» [111, с. 43]. Философия непостижимого Дао определяла еще один из принципов китайской живописи — принцип изображения «неприсутствующего». Используя размывку, именуемую «тушь без туши», китайские художники рисовали, приближая красочный слой к естественному фону бумаги (рис. 10). Еще один художественный прием, сложившийся к XIII веку, назывался «пустота», он применялся, когда необходимо было оформить смысловое наполнение композиции «одухотворенной пустотой», считавшейся красноречивей любых визуальных форм. Наконец, третий художественный прием именовался «след», он изображал нечто между «есть» и «нет», как ускользающую реальность [93].

Поскольку китайская живопись, как и остальные сферы китайского искусства, базировалась на фундаменте религиозно-философского синкретизма многовекового китайского миропонимания, постольку длительная трансформация архаичных мифологических образов сопровождалась переоценкой фундаментального для ранней чжоуской культуры понятия ритуала *«ли».* В итоге ритуал отделился от своего изначального культового контекста, приобретая значение внутренней самооценки китайца, нравственного измерения смысла человеческой жизни, переживаемой общности между человеком и Небом. Их структурная основа, выраженная в гармоничных категориях ритмов, гармонии, календарных

циклах, в дальнейшем получила самостоятельную трактовку среди наследников чжоуской традиции, как философско-эстетический образ гармоничного единства бытия или идеального канона красоты [52, с. 519]. Главной темой традиционной китайской религиозно-философской мысли являлась внутренняя духовная суть ритуала как символического действия, которое указывало на присутствие чего-то иного, даже совсем противоположного, но в конечном счете единства всего сущего [52, с. 519].

В традиционной китайской философии реальность бытия осмысливалась как бесконечная сложная игра соответствий в мировом орнаменте «Небесной сети». Поэтому практически все древнекитайские мыслители самых различных школ и направлений отождествляли личность с телесностью человеческого бытия, а разум и сознание обозначали словом «*синь*» (сердце) [52, с. 520]. Даже инстинктивная тяга древних китайцев к трансформации мира в историческое повествование вовсе не означала хронологии исторического процесса в его греческом или западноевропейском понимании, как событий прошлого. Традиционная история в ее китайском понимании есть «древность современности» (*гу-цзинь*), утопия, миф в исторических одеждах, а китайская традиция не знает различий между понятиями «философия» и «миф», имевшее большое значение в античной цивилизации [52, с. 519]. Поскольку естественным путем человека и Вселенной уже со времен позднего Чжоу считался Дао, постольку в рамках учения о «благородном муже» Конфуций определяет Дао «Высшей Истиной» и соединяет его с состоянием гармонии, издревле существовавшей при великих мудрецах (рис. 9 и 12). Приблизительно в IV–III вв. до н. э. два китайских учителя Лао-цзы и Чжуан-цзы окончательно закрепили за понятием Дао центральное место Высшего Абсолюта в религиозно-философском учении даосизма [27, с. 284]. Китайские художники, следуя за различными течениями конфуцианства и даосизма, в своей живописи традиционно опирались на медитацию, магию, алхимию, астрологию и геомантику в разумных пределах (рис. 15–16). Согласно такой

живописной трактовке, художнику важно было отображать не феноменальный мир природы, а его незримую духовную текучесть, не физические свойства предметов, а их духовную суть (рис. 17–18). Поэтому настоящим мастером пейзажа считался тот, кто мог отображать духовное состояние Неба и Земли: «Прежде чем опустить кисть, непременно определи место Неба и Земли. Между ними заботливо расположи пейзаж» [124]. Осознанное разрушение видимых границ Бытия и Небытия, столь характерное для традиционного китайского пейзажа, лишь приоткрывает зрителю мистическую идею взаимодействия основных начал (*янь-инь*). Человек не является главным персонажем китайских мастеров, он как бы сознательно спрятан среди объектов, но при этом неявно присутствует среди таинственного молчания горных вершин или плавного журчания воды (рис. 15–18). Так, через намеренную недосказанность и сознательную композиционную «незавершенность» художественных произведений китайские мастера старались отображать гармонию единства человека и Природы, визуализируя присутствие духовных начал «*янь-инь*» во всём [124].

2.3. Культурные практики Древнего Китая, оказавшие влияние на сложение пейзажной живописи

2.3.1. Специфика китайской мифологии и религии

К великому сожалению, современные исследователи не могут достоверно судить о древнекитайской мифологии, поскольку сегодня мы имеем лишь отдельные и немногочисленные отрывки, сохраненные в более поздних памятниках, которые датируются преимущественно лишь с VI века до н. э. Содержание отдельных фрагментов китайской мифологии сегодня принято подразделять на несколько отдельных групп или циклов. Так, из группы основных космогонических мифов, которые рассматривают процесс возникновения, как всего мира природы из состояния первоначального хаоса, так и человека в отдельности, можно выделить две наиболее популярные,

но противоположные космологические концепции сотворения мира — мифологическая концепция «деления» и мифология «превращения» [51, с. 389]. Согласно мифологической версии теории «деления», все многообразие неодушевленных и живых объектов и персонажей возникали в результате процесса разделения первобытного хаоса на два основных начала — мужское (светлое) *«янь»* и женское (темное) *«инь»*. Другая группа мифов, относящихся к концепции «превращении», описывала возникновение всего сущего как естественный результат самопроизвольной трансформации первоначального хаоса. Выделить первоначальные китайские мифы о происхождение человека из сохранившейся мифологии вообще довольно проблематично. Так, например, согласно одним мифам, человек сотворен из глины богиней по имени Нюй Ва. Согласно же другой мифологической версии, богиня Нюй Ва самостоятельно превратилась в неодушевленные предметы и живые существа, заполнив собой все мироздание [51, с. 389]. Еще одну самостоятельную и довольно обширную группу богатой мифологической картины мироздания составляют древнекитайские мифы, повествующие о стихийных бедствиях и «великих» героях, спасающих людей от бедствий. Интересно отметить, что чаще всего в подобных мифах особо акцентируется внимание на двух стихийных бедствиях — на наводнении и засухе. В данной мифологической концепции так же нет единого описания причин возникновения стихийных бедствий. Так в некоторых мифах наводнение представляется в качестве некоего изначального состояния мироздания, а в других мифах это же стихийное бедствие посылается людям самим Небом в наказание за их проступки. Засуха в китайской мифологии, как правило, является результатом возникновения (внезапного появления) одновременно десяти солнц, которые своим жаром испепеляют посевы, угрожая гибелью всему человечеству. В различных вариантах древнекитайских мифов от стихии людей спасают мифические герои: от наводнения людей избавляет легендарный «Великий Юй», а от засухи — мифологический «Великий Стрелок», сбивающий

стрелами своего лука лишние светила [51, с. 389]. Очевидно лишь одно, что данная группа мифов, повествующих о древнейших героях в поэтической форме, отражает стремление древних китайцев персонифицировать изобретателей и создателей важнейших инженерно-технических сооружений древности. На поэтизированном пространстве мифологической картины мира почти всегда действуют только такие героические персонажи, которые научили людей практическим навыкам выживания, например, добыче огня путем трения или строительству жилья из природного материала (рис. 9). Впрочем, в китайской мифологии довольно часто встречаются и более практичные, но не менее героические персонажи. Например, герои, предложившие более эффективные способы жизнедеятельности, например, организовавшие строительство системы оросительных каналов. Самыми популярными в литературе периода Воюющих царств становится мотив напряженной борьбы человека с древними богами, непременно завершающийся победой китайских «титанов». Таков, например, популярный рассказ о Симэнь Бао, правителе области Е из долины реки Хуанхэ в V веке до н. э., который запретил человеческие жертвоприношения и изгнал руководивших ритуалом шаманов [52, с. 518]. Сходный «героический сюжет» содержится в жизнеописании правителя Ли Бина, управлявшего областью Шу на юго-западной окраине тогдашней китайской ойкумены. Этот правитель Ли Бин при помощи своей печати чиновника смог одолеть местное божество реки Хэбо, забиравшего себе в жертву местных девушек. Естественно, что эти мифические герои Симэнь Бао и Ли Бин также были в дальнейшем обожествлены, хотя в официальную китайскую традицию почитания ученой элиты они вошли только как образцовые чиновники, а их «божественная карьера» относилась к области фольклора [52, с. 518]. Весьма интересен и тот факт, что многие из подобных мифических героев древности часто изображались в виде антропоморфных персонажей с головой быка или зооморфных персонажей с телом змеи

(полулюди-полуживотные), что, скорее всего, является мифологизированным отражением древнейших архаичных тотемических представлений (рис. 4–9).

Вполне самостоятельный отдельный мифологический цикл составляют древние сказания о «первопредках», которые каким-то чудесным образом рождаются или возникают неестественным способом в результате своего рода «непорочного» зачатия. Так, например, легендарная прародительница древних обитателей государства Инь как бы случайно проглатывает яйцо священной Пурпурной Птицы, а праматерь первого жителя государства Чжоу тоже будто случайно наступает на след великана. Подобные детали древней мифологии, скорее всего, были связаны с рудиментарными остатками архаических матриархальных представлений о том, что некогда люди почитали или обожествляли лишь свою мать, но не отца [51, с. 389]. Хотя, возможно, что это лишь чудом сохранившиеся варианты архаичного пережитка в сознании людей матрилинейной трансформации древнейшего культа праматери. Ведь не случайно мифические представления древних обитателей государства Инь, касающиеся потустороннего мира, были зеркальным отражением государственного и социального иерархического строя, существовавшего в тогдашнем китайском обществе. Жители Инь искренне верили, что на Небе все подчиняется верховному божеству Ди и так же, как на земле, в государстве все находится в верховной власти правителя Вана. Ди через Вана оказывает людям благодеяния или карает их несчастьем, божество властью правителя дарует урожай или насылает засуху, от его воли также зависят дождь или ветер. Поэтому вполне закономерным считалось, что ближайшая свита верховного божества Ди состоит из усопших предков земного Вана, которые за гробом являются «слугами» верховного Ди. Умершие предки правящего на земле Вана считались своего рода «ангельскими чинами» (служебными духами), которые на небе выполняют различные поручения верховного Ди, в том числе и передавая божеству земные просьбы правителя Вана о ниспослании благоденствия державе и

всяческой иной помощи. Поэтому весьма важную роль в жизни социума играл ритуал жертвоприношений, ведь принося жертвы своим умершим предкам, Ван просил у них помощи и поддержки верховного божества (рис. 9). Не удивительно, что одна из важнейших религиозных обязанностей Вана, выполнявшего роль верховного жреца в социуме, состояла в непрерывном «общении» с духами своих предков, которые, в свою очередь, сами служили основными посредниками между миром богов и миром людей [51, с. 389]. Эта система настолько устоялась в сознании простых китайцев, что даже в начале Чжоуской эпохи подобные религиозные представления не претерпели никакой значительной трансформации. Лишь гораздо позднее в сознании людей постепенно происходит сложный религиозно-философский процесс размежевания персонажей загробного «мира предков» от категориального мира богов, приведший к дальнейшему полному отделению архаичного «культа предков» от иерархически выстроенного государственного культа верховного божества (рис. 11). По причине такого размежевания «мира загробного» от «мира небесного» религиозные функции правителя, как посредника между миром богов и миром духов-предков переходят к жрецу или жрице — особому лицу, обладающему особой способностью «общаться» и с духами, и с богами [51, с. 390].

Возникновение и распространение учения **Конфуция** (латинизированное имя философа, известного в Китае под именем **Кун-цзы,** или «Учитель Кун»)[7] во многом способствовало усилению культа духов-предков и трансформации древнего божества *Ди* в культ Неба (рис. 13–14). Конфуций был первым в китайской истории частным учителем-философом, который оставил после себя множество учеников (легенды приписывают ему несколько тысяч последователей), следовавших за ним во время путешествий по различным царствам Китая и ставших в дальнейшем

[7] Слово Цзы — «учитель» является почтительным суффиксом, добавляемым к именам китайских философов эпохи Чжоу (например, Чжуан-цзы или Сюнь-цзы). Фамильный знак Конфуция — Кун, а имя его Цю. Он родился в 551 г. до н. э. в государстве Лу на юге нынешней провинции Шаньдун. Детальное описание жизни Конфуция можно найти в книге «Ши цзи» или «Исторические записки» завершенные в 86 г. до н. э.

известными учеными и мыслителями [145, с. 58]. Идеи Конфуция стали известны и весьма популярны во многом благодаря трактату «Лунь юй» («Беседы и рассуждения»), сборнику различных высказываний, составленных последователями Конфуция. Интересно, что в период возникновения и распространения конфуцианства с V по III века до н. э. в Китае почти одновременно существовало огромное количество соперничающих между собой религиозно-философских школ, которые сами китайцы называют «сто школ» (рис. 14). Со временем некоторые китайские историки и мыслители стали предпринимать попытки классификации конфуцианских направлений среди весьма разнообразных и довольно многочисленных религиозно-философских школ. Одной из первых таких классификаций по праву считается классификация Сыма Тань (ум. 110 г. до н. э.), которая дана в его сочинении «Основные указания о шести школах» [145, с. 50]. Еще одним мыслителем, который попытался классифицировать идеи «ста школ», признается Лю Синь (46 г. до н. э. – 23 г. н. э.). Он совместно с Лю Сяном создал отредактированный подробный каталог «Семь сводов» для Императорской библиотеки [111, с. 51]. Так, согласно философу Лю Синю, сам Конфуций принадлежал к школе «***жу***», поскольку считался ее основателем, которая «…наслаждалась изучением «Лю и» и уделяла внимание гуманности и справедливости» [145, с. 59]. Термин «*Лю и*» дословно переводится как «шесть искусств», однако его сокровенный смысл звучит как «Шесть канонов» и включает следующие трактаты: «И цзин» («Книга перемен»), «Ши цзин» («Книга песен»), «Шу цзин» («Книга документов»), «Ли цзи» («Записки о ритуале»), «Юэ цзин» («Книга музыки»), которая не сохранилась до наших дней, и трактат «Чунь-цю» («Анналы Вёсен и Осеней»). Последний трактат «Чунь-цю», по сути, представляет собой хронику государства эпохи Конфуция (с 722 г. до н. э. до года смерти Конфуция в 479 г. до н. э.) [145, с. 59]. Содержание и общий контекст всех перечисленных выше книг вполне понятен уже из самих названий, исключение составляет книга «И цзин» («Книга перемен»), которая

изначально считалась гадательной книгой. Лишь позднее благодаря особой интерпретации учеников Конфуция данная книга стала восприниматься философским трактатом. Именно по этой причине традиция конфуцианской школы «*жу*» и сами книги, входящие в трактат «Лю и», впоследствии переведенные на западноевропейские языки, стали истолковываться как конфуцианское учение, впрочем, позднее было установлено, что Конфуций не являлся ни автором, ни комментатором всех этих книг (рис. 15). Со временем среди образованных «*шеньши*» постепенно оформились две конфуцианские школы, последователи которых толкуют вклад Конфуция в «Шесть канонов» различно. Одна из школ отдавала самому Конфуцию полное авторство над текстами «Шести канонов», другая школа непосредственному авторству Конфуция приписывала лишь трактат «Анналы Вёсен и Осеней» и комментарии «Книги перемен». Представители этой школы считали, что Конфуций также внес изменения в «Записки о ритуалах», «Книгу музыки» и несколько подредактировал тексты «Книги документов» и «Книги песен» [145, с. 59].

В дальнейшем, после принятия конфуцианства в качестве официальной государственной идеологии империи Сун, именно официальная трактовка старых и новых смыслов становится обязательным каноном для всех подданных Поднебесной [51, с. 390]. Так, в книге «Шу-цзин» (IV в. до н. э.) написано: «Только небо наблюдает за народом, ведает справедливостью, посылает урожай и неурожай. Без неба погибнет народ. От милости неба зависит его судьба» [98, с. 7]. Согласно такому подходу естественное чередование пасмурных и солнечных дней, благоприятная погода и богатые урожаи, мирная жизнь и благополучие жителей Поднебесной служили зримым подтверждением удовлетворенности Неба-Отца существующим состоянием дел. Наоборот, засушливые годы, внезапные разрушительные наводнения или солнечные затмения, не говоря уже о народных беспорядках, голодных периодах и массовых эпидемиях, закономерно считались среди населения Китая явными вестниками «небесного гнева». Особо стоит

отметить, что магическое умение правильно определять и толковать видимые признаки «настроения» Неба, считалось важнейшим искусством, которое было доступно лишь немногим «мудрецам». Именно по этой причине прямая зависимость любых природных катаклизмов от воли Неба нашла прямое отражение в этимологическом словаре китайского языка [144]. Воспринимая такую поэтику в названии природных явлений, можно предполагать, что Небо олицетворяло собой «сущностное движение» всего космоса и природных стихий, а Земля, несмотря на многочисленные природные стихии (пожары, землетрясения, наводнения), выражала собой статичный покой, поскольку сохраняла стабильность под ногами человека. Кроме того, в китайской религиозно-философской космологии Земля традиционно считалась лишь пассивным объектом для воздействия Неба, поскольку она лишь воспринимала солнечный свет, тепло, холод, снег или дождь [144].

Другим довольно оригинальным направлением творческой китайской мысли по праву можно считать религиозно-философские трактаты великого учителя **Мо-цзы** (ок. 479–400 гг. до н. э.) и взгляды его учеников и последователей, составивших школу «моистов». Необходимо отметить, что влияние личности Мо-цзы и его учения на современников и на последующие поколения было настолько велико, поскольку сам философ пользовался такой же славой, как и Конфуций, что в Китае о них до сих пор помнят, как о «знаменитых ученых Кун и Мо». Так же как и «учитель Кун», великий «учитель Мо» в трактате «Мо-цзы» заявлял: «Небо любит справедливость и ненавидит несправедливость. Таким образом, если вести народ Поднебесной на свершение справедливых дел, это значит делать то, что любит небо. Если я делаю для неба то, что оно любит, то и небо также делает для меня то, что я люблю. Небо не хочет, чтобы большое царство нападало на малое, сильная семья притесняла слабую, маленькую семью, чтобы сильный обижал слабого, хитрый обманывал наивного, знатный кичился перед незнатным. Это всё то, что противно воле неба. Небо желает, чтобы люди помогали друг другу, знающие учили бы незнающих, делили бы имущество друг с другом. Небо

также желает, чтобы верхи проявляли усердие в управлении страной и в Поднебесной царил порядок, а низы были усердны в делах» [98, с. 6]. Такое утверждение философа Мо-цзы практически полностью совпадает с древней китайской традицией, согласно которой Небо всегда заслуженно карает людей за их дурные поступки, поэтому любое земное бедствие, будь то пожар или наводнение, засуха или ураганы естественно считалось проявлением Небесного гнева [98, с. 8]. Интересно, что в дальнейшем всякий творческий, социально-политический или идейно-художественный подход в Китае всегда опирался на авторитет великого мудреца Мо-цзы (Мо-Ди) V–IV вв. до н. э., учение которого было изложено его учениками уже после смерти философа в одноименном трактате «Мо-цзы». В своем религиозно-философском учении Мо-цзы настаивал на том, что: «…при выполнении дел в Поднебесной нельзя обойтись без подражания образцу… Что же можно рассматривать как образец для управления? Отвечаю: 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» [108, с. 121].

Наряду с официальным культом в ханьский период развиваются простонародные верования, обнаруживающие в своем развитии значительную даосскую мистическую окраску (рис. 15–18). О могуществе Неба и его влиянии на всю вселенную постоянно упоминалось в традиционных китайских мистических текстах (канонах) даосских мудрецов. Важнейший вопрос о том, что же представляет собой Дао, был актуализирован великим учителем **Лао-цзы** в первой главе его знаменитого трактата «Дао-де цзин»: «*Дао*, которое может быть выражено в словах, не есть вечное *Дао*, имя которое может быть названо, не есть настоящее имя. Безымянное есть начало Неба и Земли, именуемое есть мать всех вещей» [145, с. 117]. О естественности самого процесса непрерывного постижения

сути *Дао* великий основатель даосизма учитель Лао-цзы[8] категорично утверждал еще много веков назад: «Познавать значит увеличиваться день ото дня, постигать *Дао* (Путь, Истину) — значит уменьшаться день ото дня» («Дао-де цзин», гл. 48) [145, с. 25].

Вполне закономерно, что под влиянием религиозно-философского синкретизма, проявляющегося в мировоззрении даосов и школы *«инь-янь»,* китайское общество естественным образом остро нуждалось в магических и оккультных практиках представителей фан-ши. Впрочем, несмотря на многочисленные и разнообразные оккультные и магические практики, во многом основанные на суевериях, представители сообщества фан-ши нередко оказывали влияние на зарождение ранних научных представлений. Этот факт вполне объясним, поскольку оккультная практика, так же как и современная наука, стремилась к позитивистской интерпретации природных сил с целью познать и служить интересам человека. Аналогичная трансформация магии (натурфилософии) и оккультизма в науку происходила в Европе в эпоху Возрождения, в тот самый момент, когда представители оккультных наук отказались от наивной веры в сверхъестественные силы и стали пытаться объяснять космологию в естественно-научных категориях (рис. 17). Поэтому вопреки тому, что многие из древнекитайских магических понятий казались примитивными и даже грубоватыми, но иногда среди них встречались зачатки будущих научных представлений. Именно в этом состоял основной культурно-исторический вклад религиозно-философской школы *«инь-янь»* в развитие методологии китайского научного познания, поскольку именно эта школа продвигала «позитивистскую» тенденцию, пытаясь дать научную интерпретацию естественных событий в области действия природных сил. Вполне понятно, что под термином

[8] Лао-цзы (дословно Старый Учитель). Изначальное имя Ли Дань (Лао Дань) родился в царстве Чу на юге нынешней провинции Ханань, точная дата неизвестна. По возрасту он был старше Конфуция. Он написал одноименный трактат «Лао-цзы», который впоследствии стал называться «Дао-де цзин» («Канон Пути и благой силы»), традиционно считался первой философской книгой в Китае. Однако эта версия отвергнута современной наукой.

«позитивистской» тенденции следует подразумевать интуитивно-рассудочную интерпретацию мироздания, имевщую дело с явлениями [145, с. 154]. Современная наука знает, что в религиозно-философской традиции Древнего Китая длительное время существовали два основных направления религиозно-философской мысли, которые старались выяснить происхождение и структуру космоса. Одно из религиозно-философских направлений в китайской традиции было представлено разнообразными трактатами последователей школы «инь-янь», другое направление было представлено трактатом «Крылья» с многочисленными дополнениями к изначальному тексту «Книги перемен», составленными последователями Конфуция (рис. 18). Изначально оба этих религиозно-философских направления мысли развивались длительное время практически независимо друг от друга, хотя впоследствии во времена Сыма Таня (110 г. до н. э.) они объединились в одну школу «инь-янь» [145, с. 155] (рис. 20).

Подобные суеверия существовали в обществе почти на всем протяжении китайской истории. Среди простого народа вполне естественным считалось поверье, что если воды рек вдруг внезапно разливались и причиняли страдания народу, несмотря на выстроенные дамбы, это указывало на неприязнь речных духов к правителю, которого следует срочно сменить. Землетрясения, происходившие в Поднебесной довольно часто, также воспринимались жителями как явное проявление «недовольства» горных духов царствующей династией или злоупотреблениями чиновников (рис. 18). Переработка древних мифологических и магических образов постепенно сопровождалась религиозно-философским толкованием базового понятия чжоуской культуры о смысловом наполнении ритуала «*ли*». Древний ритуал оказался практически оторванным от своего изначального культового архаического контекста, приобретя значение внутренней нормы самооценки человека, ритуально-нравственного измерения человеческой жизни, интимно переживаемого взаимообщения между людьми и между отдельным человеком и Небом. Поскольку древние архаические ритуалы во многом

утратили свое культовое значение, их структурная основа, воплощенная в конфуцианских этическо-нравственных категориях соразмерности ритма, гармонии и зодиакальных календарных циклов, также получила самостоятельное существование и трактовалась наследниками чжоуской традиции как философско-эстетический прообраз художественно-гармонического всеединства бытия как эталонной нормы красоты [52, с. 519].

Позднее, уже в период китайской классики, искусство управления государством и обществом китайцы уподобляли регулированию течения воды, искренне считая, что не стоит преграждать естественное течение. Власть императора китайцы традиционно сравнивали с всепроницающим «веянием» или «дыханием» мирового тела, перед которым, согласно классическому изречению, люди склоняются, «как трава клонится под ветром» [52, с. 520]. Материалом для выведения этих систем мировых соответствий, нередко выражающихся в математизированной строгой форме, служили бытовавшие в древней мифологии классификационные схемы, толкующие дуализм «темного» и «светлого» начал *«инь и янь»* и символику сторон *«фэнь шуй»* [52, с. 520]. С одной стороны, это направляло на спонтанное постижение «полноты жизни», а с другой стороны, в соответствии с выражаемым ритуалом принципом «связи несходного» побуждало фиксировать этот интимно-всеобщий духовно-медитативный опыт в отвлеченных формулах или художественных образах. Единство того и другого засвидетельствовано классической для китайской религиозно-философской мысли даосской концепцией «небесной сети», то есть сообщности всех вещей в природе, о которой в древнем трактате «Дао дэ цзин» (VI–III вв. до н. э.) говорилось в следующих словах: «Небесная сеть неощутимо редка, но из нее ничего не ускользает» [52, с. 520]. Все эти культурно-художественные контрасты явились приметой эпохи глубоких религиозно-социальных перемен. Древние архаические культы перестают удовлетворять религиозно-духовным запросам нового времени. Прежние формы древней художественной культуры в состоянии кризиса обнажили

путем головокружительной трансформации образ человека, создающего новые системы философии, новые идеологические доктрины путем всеобъемлющего «культурного синтеза». Стихийный поиск опоры в наиболее простых данных своего знания и опыта поставил в центре китайской философии религиозно-философскую идею гармонизации «человека и Неба». Согласно традиционным китайским представлениям, всеобщий Путь (Дао), присущий природе всего, не ущемляет свободу человека, а, напротив, делает его свободным. Вместе с тем раскрытие «небесной основы» в человеческой природе предполагало устранение всего субъективного, чувственно и рассудочно-обыденного [52, с. 521]. Именно поэтому в произведениях искусства эпохи Воюющих царств можно наблюдать не образующее стилистического единства сочетание формальной знаковой условности и лирической экспрессии [52, с. 521].

Стоит отметить также, что издревле население древнекитайских царств особенно боялось солнечных и лунных затмений, считая их особо дурными предзнаменованиями. Позднее особые придворные сообщали императору о предстоявших датах затмений, а император пересылал полученную информацию губернаторам провинций, чтобы те в соответствии с императорским приказом оповещали о «знамении Неба» своих подчиненных в уездах и городах. Звезды считались особыми небесными духами, которые были обожествлены еще в древности. Звездное небо делилось на двенадцать «священных животных», которых олицетворяли: мышь, бык, тигр, заяц, змея, лошадь, овца, обезьяна, курица, собака, свинья и дракон. Поэтому астрологи трактовали события в зависимости от расположения созвездий в китайском зодиаке, да и в современном Китае представление о важности солнечного зодиака весьма широко распространено [144]. Например, западный сегмент звездного неба до сих пор называют «областью белого тигра», вследствие чего западную часть света определяли по местам обитания белых тигров, ведь именно на западно-китайских нагорьях обитала редкая порода тигров с белой шерстью. Соответственно северный сегмент звездного неба называлась

«областью черепахи», поскольку понятие «черепаха» традиционно ассоциировалось с зимними холодами, когда черепаха зарывается в землю на весь зимний период. Соответствие созвездию зодиака «мышь» семантически выражает момент, когда жаркое июльское солнце стоит в этом знаке и созревает урожай пшеницы и риса. Именно в это время сельскохозяйственные поля подвергались набегам многочисленных желтых мышей, поэтому смысловое сближение между изображением мыши и первым созвездием зодиака вполне очевидно [144].

Также издревле считалось, что непосредственное влияние многочисленных звезд и планет содействовало либо препятствовало природной среде обитания растений и животных и покровительствовало повседневным занятиям людей, своим расположением предвещая благополучие или несчастье, оказывая влияние и на порядок в империи, и на исходы войн. Согласно традиции, сохранившейся еще с древних времен, небесные светила постоянно оказывают решающее влияние на все аспекты земного бытия, при этом особенно сильно влияют на жизнь и смерть каждого человека. Например, планета Меркурий, излучающая желтоватый свет, для китайцев предвещала обильный урожай либо наводнение, особенно если свет ее имел темноватый оттенок. Положение Венеры оказывало влияние на ход военных кампаний, по ее цвету и расположению все китайские полководцы старались «определить» наиболее выгодную позицию войск в ходе сражений. Красноватый цвет планеты Марс являлся наглядным показателем нравственности китайского социума, предостерегая правителей и население о наступлении грядущих войн, именно по цветовым оттенкам Марса китайские мудрецы старались определить время и продолжительность различных бедствий (война, мятеж, голод, наводнение или засуха). Согласно китайскому зодиаку, светящаяся планета Юпитер, излучающая яркий свет, традиционно предвещала благоденствие и спокойствие для всей Поднебесной, а яркий свет планеты Сатурн предвещал обильные урожаи, однако его красноватый цвет в начале весны предсказывал голодный период [98, с. 17]. Кроме того, в

китайском толковании зодиака интересно также отметить следующий факт, когда планеты и звезды были хорошо различимы при дневном свете, то считалось, что они всегда предвещают различные бедствия. Так, например, хорошо различимый при дневном свете Меркурий возвещал наводнение, а видимость планет Венеры и Марса предсказывало пожары и войны, дневное же появление видимого Юпитера предвещало страшный голод, а Сатурна — суровую засуху. Особым почитанием и повышенным вниманием среди китайцев пользовались три наиболее значимых небесных светила, которые назывались «*сань гуан»* (три светила), а иногда «*сань чжэнь»* (три временных регулятора) Солнце, Луна и звезды [144]. Так, например, считалось, что солнечное затмение неизбежно предвещает многочисленные бедствия для всего государства и его правителей, которые могут принести народные восстания, либо голод и региональные бунты, либо вообще предсказать смерть императора. Так, если вдруг цвет луны на небосводе становился красноватым или слишком тусклым и блеклым, это однозначно предвещало серьезные испытания и возможные бедствия всему населению Поднебесной. Впрочем, несмотря на обожествление светил, китайцы издревле верили в существование обратного влияние поведения людей на светила. Считалось, например, неправедное и распутное поведение значительного числа мужчин в империи может привести к затмению солнца, соответственно и неправедное или распутное поведение большинства женщин приведет к затмению луны [98, с. 17].

Для мифологического и религиозно-философского миропонимания древних и даже средневековых жителей Китая вполне обычным было архаичное стремление к персонификации сверхъестественных космических силы в конкретные антропоморфные образы [144]. Например, российский исследователь В.Я. Сидихменов отмечает, что примерно на рубеже нашей эры богатая фантазия простых китайцев породила мифический образ китайского «титана» — творца вселенной «Старика Паньгу», который изначально будучи «порождением хаоса», позднее оформился в результате

взаимодействия «*инь-янь».* Однако «Старик Паньгу» творил мир не один, ему активно помогали «священные животные» — единорог, дракон, черепаха и тигр [98, с. 18]. Но в традиционной китайской иконографии можно встретить иной образ «Старика Паньгу», держащего в одной руке Солнце, а в другой Луну, по-видимому, такое изображение «Паньгу» было связно с древней легендой, согласно которой при создании вселенной Солнце и Луна были расположены неправильно, оставляя людей в темноте. Семикратная молитва «Старика Паньгу» к Небу вернули светила к правильному положению, разделив сутки на день и ночь [98, с. 18].

В древнекитайском обществе существовали и другие космологические мифы о сотворении вселенной, которая изначально представляла огромное куриное яйцо с внутренним хаосом. Внутри этого яйца самозародился предок людей «Паньгу», обладавший телом змеи и головой дракона, он разбил скорлупу изнутри, и она треснула... Легкая субстанция устремилась вверх и образовала Небо, а все мутное и тяжелое, оставшееся внизу, превратилось в Землю. Голова «Паньгу» сформировала горные вершины, его кровь вылилась в реки, борода образовала созвездия, голос «Паньгу» превратился в гром, а дыхание стало ветром и облаками. Руки и ноги «Паньгу», согласно китайской мифологии, образовали четыре стороны света, зубы, кости и мозг стали металлами, кожный покров и волосы сделались травой и деревьями, а многочисленные насекомые, ползающие по телу «Паньгу», превратились в человеческие существа [98, с. 18]. Таким образом, при всех расхождениях мифологического жизнеописания «Старика Паньгу» общим являлся факт его всекитайского почитания как первопредка людей, который оформил хаос и отделил небо от земли.

Существовали и иные варианты сотворения людей, например, с помощью богини Нюй-ва, обладавшей телом змеи и лицом женщины. Согласно мифологии, Нюй-ва жила в сотворенном до нее мире, где существовала земля с горами, реками, лесами, животными и насекомыми, однако не было людей (рис. 5). Ради забавы она слепила из глины фигурки

мужчин и женщин, которые внезапно ожили и начали самостоятельно двигаться. Ради продолжения человеческого рода богиня определила каждому мужчине жену, и таким образом установила обряд бракосочетания и семейной жизни для продолжения людского рода [98, с. 18].

Впрочем, хотя вышеприведённые варианты космологического процесса зарождения или сотворения видимого и невидимого мироздания были довольно распространенными, однако китайские представления о мироздании одной мифологией не исчерпываются, поскольку для каждого исторического периода в каждой отдельной исторической культуре (и даже отдельной народности) космогоническая (в том числе и мифологическая) картина бытия довольно противоречивы. Но какими бы противоречивыми не казались мифологические взгляды китайцев, все они объединены сообщностью изначального существования трех основных субъектов — Неба (Отца), Земли (Матери) и человека (их дитя). Эта общекитайская идея, несмотря на весьма разнообразные трактовки, неизбежно присутствует практически во всей древнекитайской мифологии возникновения разумной жизни на земле. Человек изначально воспринимался китайцами, как существо, наделенное разумом и волей, окруженное гармоничным космосом, который представлен Небом (Отцом) и Землей (Матерью), вселенскими началами, которые, будучи противоположны друг другу, все равно созидают гармонию всеединства, основу всего бытия [144].

Примерно на рубеже II–III веков с территории Индостана в Китай начинает постепенно проникать учение **буддизма,** причем первоначально в своей северной форме «Махаяны». Согласно преданию, самые первые сутры «Махаяны» были завезены монахом на белой лошади, поэтому позднее в память об этом событии построили недалеко от Лояна буддийский «Храм Белой Лошади», который сохранился до нашего времени. Перевод буддийских сутр на китайский язык, с последующим распространением буддизма по территории Китая был довольно сложным и длительным и относится уже примерно к IV–VI векам (рис. 19). В течение многих веков

целые поколения буддийских проповедников и переводчиков буддийских текстов своим кропотливым трудом и усилиями «китаизировали» специфические индо-буддийские понятия и термины для того, чтобы они смогли в оригинальной форме войти в повседневный обиход в качестве доступных и понятных китайских эквивалентов. Кроме того, буддизм с его негативным восприятием всей полноты жизни в форме неизбежности процесса страдания принципиально противоречил широко распространенным нормам конфуцианской этики и китайским принципам поведения. Видимо, поэтому только благодаря сформированному ранее чисто китайскому религиозному движению даосизма, которое многое почерпнуло из индо-буддийской мистики, со временем буддизм достаточно прочно укрепился на китайской земле в своем китаизированном варианте. Причем самые первые буддийские общины китайцы воспринимали как оригинальный вариант многочисленных школ даосизма [27, с. 327].

В течение длительного исторического периода буддизм постепенно завоевывал свои позиции, чему способствовал историко-политический кризис вечных государственных междоусобиц в Южных и Северных династях в III–VI века. В такой нестабильной обстановке тихие увещевания буддийских монахов отказаться от земной суеты и укрыться за стенами отдаленных монастырей многим людям казались привлекательными. Поэтому довольно скоро в течение III–V веков вокруг городских центров Лояна и Чанани действовало более 180 буддийских монастырей, храмов и кумирен, а к концу пятого столетия на территории Восточная Цзинь их общее количество достигало 1800, в них проживало порядка 24 тысяч буддийских монахов [27, с. 327]. Постепенное распространение буддизма среди населения Китая, естественно, подвергалось значительной национальной трансформации (китаизации), что во многом предопределялось конфуцианской традицией, которая по степени своей устойчивости и приспособляемости ко всему и, несомненно, уникальна в своей способности к регенерации к внешним воздействиям. Поэтому

практически любая иностранная религия или политическая идеология, какой бы она не была мощной и всеобъемлющей, проникая вглубь китайского социума, неизбежно подвергалась такой национальной культурной трансформации, что на первоначальном внекитайском фундаменте возникала вполне китайская религиозно-философская и социально-политическая система, способная приспосабливаться к традиционным правилам и нормам Китая. В конечном итоге любое иноземное заимствование со временем весьма отдаленно напоминало свою первоначальную религиозно-идеологическую версию лишь в общих чертах (рис. 20).

Примерно к четвертому столетию буддизм в Поднебесной настолько «китаизировался», что некоторые буддисты, например, авторитетный монах Сунь Чо вполне серьезно доказывал своим ученикам, что сам Будда есть лишь персонификация очередной реинкарнации традиционного начала Дао [27, с. 327]. Особо акцентируя главное в учении буддизма, отмечая его морально-нравственные добродетели, китайские буддисты толерантно относились к конфуцианскому принципу «*сяо»*. Более того, буддисты Китая вполне сознательно заменяли некоторые фрагменты сутр, например, вместо изначальной фразы «…жена заботится об удобствах для мужа», буддисты Китая писали китайское изречение: «…жена почитает мужа» [27, с. 327]. Весьма показательно, что воздвигая в своих пещерных храмах буддистские статуи бодхисаттв, китайские буддисты часто сопровождали их традиционными конфуцианскими текстами: «Молим о спасении душ наших драгоценных предков таких-то…» [27, с. 327]. Сильные национальные изменения в догматике традиционного буддизма, в его обрядах и ритуалах неизменно затронули и другие его стороны, причем на эту специфику китайского буддизма обратил свое внимание японский китаист Х. Накамура [27, с. 327]. Начало китаизации индийской версии «Махаяны» положил первый патриарх китайского буддизма Дао-ань (312–385), основавший монастырь в Сяньяне. Будучи образованным конфуцианцем, Дао-ань, увлекшись изучением буддизма, постепенно становится знатоком и

активным проповедником нового учения. Самостоятельно переведя на китайский язык заповеди «Виная-питаки», Дао-ань собственноручно составил самый первый в Китае буддийский монастырский устав. С его именем буддисты Китая связывают формирование первого каталога переведенных на китайский язык сутр и буддийских текстов [27, с. 327]. Помимо всего, Дао-ань популяризировал среди монахов фамильный знак «Ши», якобы принадлежавший роду Гаутамы-будды (Шакья), и на этой основе смог основать среди китайцев культ грядущего Будды Майтрейи (Милэфо) (рис. 20). Именно с той поры и до нашего времени поколения китайских буддистов связывают свои мечты о всеобщем благоденствии с непременным приходом Будды Майтрейи, аналогично второму пришествию Иисуса у христиан или пришествием Махди у мусульман. Не случайно благодаря популярности культа Будды Майтрейи некоторые вожди крестьянских восстаний в Китае объявлялись Майтрейями, причем культ Милэфо неизменно занимает центральное место в идеологии многочисленных тайных обществ Китая [27, с. 328].

Наиболее авторитетным учителем после легендарного Дао-аня для китайских буддистов стал Хуэй-юань (334–417), изначально бывший последователем конфуцианства, затем даосизма, но в итоге ставший адептом буддизма. Учитель Хуэй-юань популяризировал буддистское учение и основал крупнейший буддистский монастырь Дунлинь-сы в провинции Цзянси, обладавший огромным влиянием, поскольку смог собрать за своими стенами лучшие умы Поднебесной [27, с. 328]. Важнейшим аспектом деятельности популяризатора патриарха Хуэй-юаня в Китае стало учреждение культа Будды Амитабы — Будды покровителя «Западного рая». Иногда его называют Буддой «Чистой земли», что, в свою очередь, заложило основы сначала китайского, а затем и японского варианта будущего тайного учения амидаизма (рис. 20). Специфический культ Будды Амитабы, наряду с общепопулярным культом Будды Майтрейи, распространяясь среди китайского простонародья, со временем ассоциировался с вековыми

мечтаниями о справедливом «райском будущем» на Земле. Не удивительно, что именно поэтому китайские последователи культа Будды Амитабы (амидаисты) и некоторые последователи Будды Майтрейи совместно с адептами закрытой секты «Цзинту» (Чистая земля) на протяжении многих веков принимали активное участие в подпольной деятельности китайских тайных обществ, периодически организуя революционные крестьянские восстания [27, с. 328].

Своеобразная трансформация буддизма на национальной китайской почве со временем в корне изменила его изначальное содержание, сумев приспособиться к государственным структурам Китая и адаптироваться к социально-культурным правилам и специфическим традиционным религиозным запросам китайского общества. Такая гибкая трансформация проявилось, в частности, и в том, что учение буддизма, наряду с другими религиозно-философскими направлениями, по-разному воспринималось образованной верхушкой китайского государства, а также городским и крестьянским населением [27, с. 328]. Причем буддизм в сознании простых китайцев довольно быстро превратился в одну из разновидностей упрощенного варианта китайского даосизма. Это было связано с тем, что буддийские монахи совместно с даосами часто отправляли нехитрые народные обряды и участвовали в ритуалах и праздниках крестьянских общин. В силу обстоятельств даосы вместе с буддистами были вынуждены совместно охранять и буддийские храмы, и даосские кумирни, отправляя культы многочисленных будд и бодхисаттв, которые со временем трансформировались в привычных китайских божков и местных чтимых святых (рис. 108). Помимо центральных фигур китайского буддийского пантеона Будды Майтрейи и Будды Амитабы, особой популярностью во всей Поднебесной со временем стала пользоваться бодхисаттвы Авалокитешвара, которая трансформировалась из древней китайской богини милосердия и добродетели Гуань-инь, считавшейся покровительницей всех страждущих [27, с. 329]. Причем по степени своей популярности и культовому

функциональному назначению Гуань-инь Авалокитешвара вполне можно сравнить с популярностью культа Девы Марии в странах христианской культуры. Это феноменальное явление интересно тем, что примерно с VIII века образ Гуань-инь Авалокитешвара приобретает женское обличье, несмотря на то, что ранее в Индии, а затем и в Китае образ этого бодхисаттвы Авалокитешвары имел облик мужчины. Благодаря китайскому варианту буддизма Гуань-инь Авалокитешвара трансформировалась в общекитайское женское божество, почитавшееся как национальная богиня материнства и «подательница детей». Особой популярностью пользовались храмы в честь Гуань-инь Авалокитешвара, их возводили практически по всей империи, и в наши дни храмы Гуань-инь всегда наполнены щедрыми и многочисленными подношениями [27, с. 329].

Так, причисляя к своему синкретическому пантеону огромное количество элементарных правил буддизма совместно с магическими и эротическими практиками (тантризма), элементы буддизма довольно естественно укрепились в повседневной обыденной жизни китайцев, вполне удовлетворяя их нехитрые запросы. Просвещенные верхи китайского социума, его интеллектуальная элита черпала для себя из практики буддизма его философию и метафизику, поскольку образованные китайские философы и мудрецы часто игнорировали обрядовую сторону и магические практики буддизма (рис. 18). Видимо, поэтому в тишине уединенных больших библиотек в стенах крупных буддийских монастырей образованные китайские интеллектуалы изучали полуистлевшие тексты, постигали буддистские сутры, стремясь отыскать в них сокровенную тайну и приспособить ее к реальности жизни.

Таким образом, на основании синтеза разносортных идей, извлеченных из религиозно-философских буддистских трактатов, соединенных с конфуцианским прагматизмом и мистическим даосизмом, было создано одно из самых оригинальных учений в мировой интеллектуальной сфере — учение **чань-буддизм** (*японское дзэн-буддизм*). Это учение в настоящее

время обладает особой привлекательностью и динамичной тенденцией к распространению во всем мире [27, с. 320]. Изначально это оригинальное течение «чань» китайского буддизма оформилось в качестве специфической закрытой эзотерической секты. Причем китайское название «чань» является китаизированным вариантом санскритского слова «дхиана» (сосредоточение, медитация). Данное аскетическое направление «школа дхиана» имело очень древние корни в индуистском буддизме, однако оно не получило распространения среди буддистов, поскольку отличалось строгой аскезой, призывало своих адептов полностью отрешиться от всего внешнего, следуя древнеиндийским духовным практикам. Практика строгой аскезы требовала непрерывного погружения в себя, концентрации всех своих мыслей и чувственных желаний на чем-то одном, для последующего сосредоточенного и таинственного ухода в глубины духовной сущности. Конечной целью строгой аскезы буддистской «школы дхиана» являлось достижение состояния глубокого транса (духовного просветления) путем непрерывного нахождения в состоянии медитации, поскольку в состоянии духовного транса каждый может заглянуть в затаенные глубины своей души и обрести прозрение по аналогии с просветлением Гаутамы Шакьямуни под сенью ветвей дерева Бо [27, с. 320]. Сутры «дхианы» были переведены на китайский язык патриархом Дао-анем (312–385) и со временем широко распространились в отдельных буддийских монастырях Китая. Впрочем, китайская легенда повествует о том, что чань-буддизм появился в Китае еще в начале VI века, после переселения из Индии патриарха Бодхидхармы. Этот патриарх во время аудиенции с императором У-ди из династии Лян, считавшимся покровителем китайского буддизма, заявил, что все «прах и суета» и все деяния ничего не стоят. После того, как император У-ди разочаровался в таком подходе, Бодхидхарма покинул двор и, удалившись со своими последователями, положил начало секте «чань» [27, с. 320]. Впрочем, это легендарное китайское предание современные ученые подвергают

сомнению, поскольку основание и самый ранний этап истории становления секты «чань» относится скорее к области мифологии.

Подлинная, документально подтвержденная история секты «чань», датируется ориентировочно VII веке, периодом, когда в результате кончины пятого буддистского патриарха изначально единая община разделилась на северную и южную ветви, оспаривавшие титул шестого патриарха среди авторитетных учителей секты. Один из них, учитель Шэнь-сю являлся сторонником традиционного буддизма и считал, что «просветление» достигается в результате длительных размышлений и процесса глубокой медитации. Второй буддистский авторитет Хуэй-нэн противопоставил традиционному пути собственное толкование «внезапного озарения» путем «интуитивного толчка». В силу культурно-исторических причин со временем каноническая северная ветвь Шэнь-сю постепенно стала приходить в упадок и окончательно исчезла. Оригинальное учение Хуэй-нэня (южная ветвь), которое было оформлено и изложено в трактате «Сутра шестого патриарха», послужило основой для дальнейшего развития секты в китайском варианте чань-буддизма, а позднее в японском варианте дзэн-буддизма [27, с. 321]. С течением времени учение чань-буддизма стало настолько распространенным и популярным учением в китайском социуме, что некоторые современные специалисты-религиоведы вполне обоснованно считают его чисто китайской реакцией на традиционный индийский буддизм. Более того, специфический китайский вариант буддизма в форме чань вообще стал единственной из всех мировой религией, которая смогла получить широкое распространение в Поднебесной, поскольку христианство и ислам даже сегодня остаются достоянием незначительной части населения. Учение чань-буддизма со временем смогло синтетически соединить в себе практичность и рационализм китайцев с глубочайшей мистикой традиционного индийского буддизма. И это тем удивительней, если учесть тот факт, что чань-буддизм вообще изначально отвергал все канонические буддийские ценности (рис. 108). Китайский чань-буддизм проповедовал

своим адептам оригинальный и практичный подход, в котором не следует стремиться к достижению нирваны, поскольку вряд ли там или вообще в будущем кого-то ожидает что-либо заманчивое, а следовательно, зачем ограничивать себя во всем во имя весьма неопределенной перспективы стать в конце пути Буддой или бодхисаттвой. Поэтому разумнее обратить свой взор к этой реальной жизни и научиться «правильно жить» именно здесь на земле, пока ты жив и пока можешь получать от жизни все то, что присутствует в ее полноте [27, с. 321].

Внешне может показаться, что с точки зрения монотеизма перед нами чисто рационалистический эгоизм или почти полный гедонизм, который не имеет ничего общего с религиозной мыслью и духовно этическими идеалами. Однако стоит знать, что именно в китайском варианте чань-буддизма речь вообще не идет о чувственных наслаждениях, которые отвергаются и традиционным конфуцианством, и традиционным буддизмом. Дело в том, что чань-буддизм, по сути, заново воскресил в китайском сознании религиозно-философские идеи раннего даосизма, при этом по-своему обогатил их глубинами таинственной индийской мистики. Поэтому китайский вариант чань-буддизма призывает адептов не стремиться куда-то ввысь, не искать абсолютную Истину и не пытаться достигать нирваны, становясь очередным буддой [27, с. 321]. Главная суть учения китайского чань-буддизма состоит в том, что Истина и Будда уже живут рядом с тобой и в тебе, поэтому их надо только суметь отыскать, познать и увидеть. Согласно китайскому варианту учения чань, Истина и Будда незримо вечно присутствуют везде и во всем мироздании, и в шелесте листвы, и в красоте горных массивов. Они присутствуют в таинственной строгости природы и в рациональной сдержанности любого церемониала, в просветляющем духе медитации, и наконец, в повседневной радости и скромном величии физической работы. Поэтому тот, кто ежедневно и ежечасно не постигает Будды во всем окружении, тот никогда не сможет найти его нигде ни сегодня, ни в будущем. Согласно такому подходу китайского чань-буддизма,

человеку нужно **уметь жить**, познавая саму полноту жизни и ежечасно радоваться, воспринимая бытие во всем многообразии и полноте [27, с. 322]. Именно поэтому для того, чтобы постичь глубину китайского учения чань-буддизма, не требовалась особая и строгая длительная аскетическая подготовка для вступления в посвещенные. Процесс посвящения в адепты чань обычно всегда начинались с системы парадоксов, где самым первым парадоксом было полное отрицание любых знаний, в особенности книжных и религиозных.

Одна из главных доктрин китайского чань-буддизма учит, что основанный на текстах интеллектуальный логический анализ никогда не проникнет в саму сущность явлений и не будет способствовать успеху постижения Истины, что впоследствии нашло свое визуальное отражение в идейно-художественных программах, повлиявших на живописную традицию китайского пейзажа (рис. 21–22). Мудрецы чань-буддизма устно и письменно поучали: зачем постоянно напрягать свой праздный ум и постоянно загружать его временной книжной мудростью, если любой человек может открыть просторы собственной внутренней интуиции, отбросив все правила и авторитеты. Именно так следует воспринимать слова авторитетного учителя чань-буддизма IX века И-сюаня: «Убивайте всех, кто стоит на вашем пути! Если вы встретите Будду — убивайте Будду, если встретите патриарха — убивайте патриарха!» [27, с. 322]. Другими словами, нет ничего святого в окружающем нас мире перед лицом великой сосредоточенности и внезапного озарения просветленного человека при поиске и постижении Истины. Главный вопрос постижения Истины среди представителей чань-буддистского направления мысли решался очень просто и весьма парадоксально. Поскольку Истина — это озарение, постольку она сходит на вас внезапно, через интуитивный всплеск, через внутреннее просветление, что вообще нельзя выразить ни словами, ни образами (рис. 20). Именно чань-буддистская трактовка сложного процесса поиска Истины через внутреннее интуитивное озарение во многом оказывала довольно значительное влияние

на дальнейшее сложение и формирование художественно-эстетической традиции пейзажной живописи (рис. 108).

Религиозно-философское учение чань-буддизма оказало существенное влияние на развитие японской, корейской и вьетнамской культуры, где великие мастера традиционных восточных искусств воспитывались на интуитивных парадоксах китайских «вэньд», загадках «коана» или на философско-мистических идеях этой секты. Следует отметить, что длительное время на сложение китайской культурной традиции серьезное влияние оказывала первоначальная буддийская философия и мифология в ее индийском варианте. Многочисленные практики индийской философии и йоги, буддистские представления райского блаженства и адских мук изначально воспринимались китайцами на веру. Однако несколько позднее эти легенды о чудесах, жизнеописаниях будд и святых сочетались с китайским рациональным пониманием собственной древней историей и национальными героями. Например, богиня Гуань-инь приобрела чисто китайскую биографию, согласно которой она в своей прошлой жизни была любимой дочерью князя эпохи Чжоу [27, с. 328].

Также огромное влияние чань-буддистских взглядов вполне отчетливо можно проследить в развитии неоконфуцианской философии в периоды династий Северной Сун (960–1126) и Южной Сун (1127–1279), отображаемое в трактатах **Чжу Си**, известного также как Чжу-цзы (Учитель), основателя известного «учения о принципах» школы ***«ли сюэ»*** [145, с. 313]. Чжу Си прокомментировал прежние суждения чань-буддистов и теоретиков традиционного конфуцианства, объединив основные конфуцианские трактаты «Лунь юй», «Мэн-цзы», «Чжун юн» и «Да сюэ» в общую систему под названием «Четверокнижие». Благодаря указу императора Жэнь-цзуна из династии Юань «Четверокнижие» в 1313 году было положено в основу программы государственных экзаменов (рис. 20). Именно эта блестящая философская система школы Чэн-Чжу стала доминирующей в течение всех последующих столетий [145, с. 314]. Самое главное в учении Чжу Си, что

оказало существенное влияние на сложение и развитие сунской живописной школы, это учение о принципе Ли: «Ли есть у всего, естественного *ли* или искусственного» [145, с. 315]. Далее Чжу Си уточняет: «То, что *син шан,* за пределами форм, и не имеет не только формы, но и тела — это *ли*. То, что *син ся*, или в пределах форм, и обладает чувствами и обликом — это вещи» («Чжу-цзы юй лэй», цз. 95) [145, с. 315].

Таким образом традиции чань-буддизма в их неоконфуцианской интерпретации учения **школы «ли сюэ»** в дальнейшем сыграли весьма существенную роль в сложении китайского живописного жанра пейзажа в эпоху Сун X–XIII вв. Базовые тезисы учения Чжу Си и его школы «*ли сюэ*» оказали существенное влияние на художников-пейзажистов сунской школы (рис. 21–23). В трактате «Ю лэй», в частности, говорится: «Небо не порождало кисти — человек взял длинные и мягкие волоски и сделал ее, но раз есть кисть, то есть и ее ли» [145, с. 315]. Считалось, что суть сущности «*ли*», заключенная в кисти для живописи или каллиграфии, есть сама «идеальная природа» этой кисти, причем этот универсальный принцип «ли» касается также и всех объектов и субъектов в космосе. Поэтому вообще каждый тип феноменов, явлений и объектов в мироздании имеет свой уникальный собственный «ли», поэтому, согласно китайскому мировоззрению, вне зависимости от того, существуют или не существуют в реальности сами феномены определенного типа, общую природу для них составляет «ли» данного типа [145, с. 315]. При этом многочисленные последователи религиозно-философского учения школы *«ли сюэ»* всегда категорически настаивали на том, что «*ли*» абсолютно всех вещей существовало до момента их возникновения физического возникновения. Основатель школы Чжу Си утверждал: «Ли есть даже, если нет вещей. В этом случае есть только определенные ли, но нет определенных вещей» *(«Чжу Вэнь-гун вэнь цзи», или «Сочинение Чжу Си», цз. 46*) [145, с. 315]. Не удивительно, что согласно такому восприятию духовной сущности всего мироздания, для пейзажистов эпохи Сун практически не существовало

традиционной для западных живописцев линейной перспективы, поскольку все разнообразие горных вершин и лесов, обильно изображенных на сунских свитках, воспринимались авторами и зрителями лишь как иллюстративный символ великой Пустоты природы [6]. Как писал знаменитый художник XI в. Го Си: «Пейзаж — вещь великая. Его нужно созерцать издалека, дабы узреть его целостную форму и духовный образ»[9] [81, с. 305].

Учитывая существенное значение чань-буддизма в культурной и художественной жизни Китая, он практически всегда оставался малочисленной эзотерической сектой среди высокообразованных «шеньши», которая сохранялась лишь среди монахов и адептов-послушников в нескольких популярных монастырях. На протяжении многих веков эти монастыри стали одними из главных центров формирования религиозно-философского синкретизма культуры Китая. Именно в чань-буддистских монастырях проводили время в медитативных практиках с целью обретения своего вдохновения многие поколения философов и художников. В хранилищах буддистских монастырей сохранились подлинные сокровища китайской религиозно-философской и художественно-эстетической традиции, которые постоянно копировались и распространялись многими поколениями чань-буддистских монахов, переводчиков и переписчиков.

Современные исследователи буддистской религии достоверно установили, что многие древнейшие трактаты первоначального буддизма «Трипитаки» сохранились до нас только лишь благодаря труду китайских монахов чань. Именно чань-буддийские монахи Китая впервые изобрели искусство книгопечатания (ксилографию) — довольно эффективный способ размножения текста с помощью деревянных пластин (матриц), на которых вырезались зеркальные отображения иероглифов [27, с. 338]. К традиции чань-буддизма в китайской истории относятся и специфические китайские легенды о возникновении и распространении чая и чайных церемоний. Одна

[9] В оригинале буквально «энергетический образ» (ци сян).

из легенд гласит, что уснувший во время своей медитации патриарх Бодхидхарма отрезал себе ресницы, которые, упав на землю, создали первые побеги чайного куста. Позднее все китайские монахи из листьев чайного куста стали готовить чайный напиток. Несмотря на то что это лишь китайская легенда, традиция чаепития действительно возникла в чань-буддийских монастырях, где первоначально чайные листья использовались как стимулирующее средство во время медитаций. Лишь несколько позднее чайная церемония стала национальным обычаем всех жителей Китая [27, с. 339].

В целом, можно считать, что китайский вариант буддизма (чань) стал одной из многих китаизированных религиозных практик, широко распространенных в китайском социуме. Со временем, особенно в эпоху Тан (VII–X вв.), чань-буддизм постепенно теряет свою первоначальную оригинальность и сближается с различными сектами-школами китайского конфуцианства, моизма и даосизма. Наряду с традиционным религиозно-философским учением даосизма китайский вариант чань-буддизма прочно занял свое место в общей системе религиозного синкретизма, который исторически сложился в средневековом Китае вместе с официальным учением последователей Конфуция [27, с. 334].

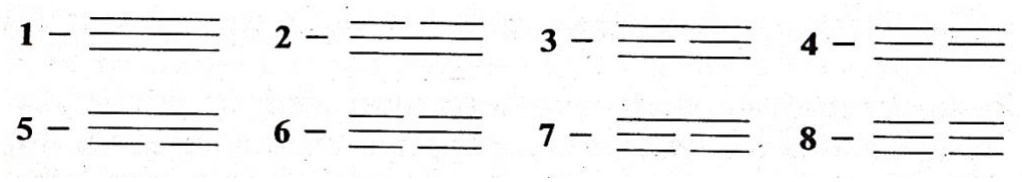
2.3.2. Специфика китайской письменности

Самые древние образцы китайской письменности, сохранившиеся до нашего времени, дошли до нас в виде гадательных текстов иньской эпохи XIV–XI вв. до н. э. Впрочем, современные лингвисты появление и формирование древнекитайской системы письма датируют еще более ранним времени, поскольку иньские тексты уже предстают перед нами в сложившемся виде. Типология иероглифов иньской письменности и китайской иероглификой в ее современном виде не имеет принципиальных или существенных различий. Это связано с тем, что иньцы уже использовали знаки, фиксирующие отдельные языковые единицы, преимущественно со

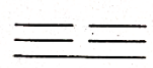
стороны их смыслового назначения, что вполне характерно для современного китайского письма (рис. 6). Подавляющее количество знаковых графем иньской письменности уже представляли идеограммы, изображающие предметы или совокупное начертание таких изображений, которые передавали сложные языковые понятия. Помимо этого, в древней знаковой письменности иньцев уже применяли начертания знаков иного вида, аналогично тем, которые используются в современных иероглифах Китая, когда один элемент иероглифа указывает на чтение, а другой на семантическое значение. Такая знаковая категория типологически фиксировала звучание отдельного слова, имея дополнительное семантическое наполнение. Все знаки иньского письма характеризовались довольно интересными специфическими особенностями, которые все-таки отличались от иероглифов современного Китая. Во-первых, каждый отдельный знак представлял изображение предметного контура, еще не разобранного на отдельные составные части, во-вторых, в иньское время существовало некоторое различие при изображении одного и того же знака и в-третьих, постоянная ориентация графического изображения отдельного знака по направлению движения строки окончательно не стабилизировалась.

Заимствование в чжоускую эпоху сложившихся традиций иньской письменности продолжило ее развитие уже в I тысячелетии до н. э. Однако наиболее существенная трансформация письма произошла в китайской иероглифике только во II–I вв. до н. э., когда вследствие унификации отдельных региональных вариантов начертаний иероглифов возник практически новый порядок (графема) начертания знаков (рис. 6–8). Таким образом, одна из древнейших систем современного китайского идеографического письма, насчитывающего около шестидесяти тысяч иероглифов, берет свое начало со времен Древнего Египта и древних шумеров. Согласно древнему трактату «И-цзин» («Книга перемен»), основателем этой системы является легендарный правитель Фу-Си, который увидев выходящую из воды черепаху и наблюдая движение небесных светил,

составил восемь триграмм, каждая из которых имеет по три черты сплошные **(__)** и прерывистые **(_ _)** [98, с. 420]. Сплошная черта (**янь**) символизирует силу света, солнца, мужское начало, а прерывистая черта (**инь**) — силу тьмы, луны, женское начало. Созданная система триграмм представляла собой символы явных противоположностей — света и тьмы, активного и пассивного, положительного и отрицательного начал. Триграмма, состоящая из трех сплошных черт «цинь», символизирует Небо, а из трех прерывистых — «кунь» Землю. Названные символы связывались с существующими явлениями природы, где Небо и Земля были выделены из первоисточника, но при их взаимодействии рождались все вещи и явления нашего мира.



1. Цинь — небо. 2. Луй — водоем. 3. Ли — огонь. 4. Чжень — гром.
5. Сюнь — ветер. 6. Кань — вода. 7. Гэнь — гора. 8. Кунь — земля.

Триграммы также графически символизируют времена года в зависимости от движения фаз Солнца и Луны. Например, на третий день каждого лунного месяца Луна впервые становится видимой, когда она освещается Солнцем, что отмечается в триграмме , где две прерывистые линии вверху символизируют Луну (пассивную инь), а одна сплошная линия под ними Солнце (активная сила *янь*) [98, с. 421]. Все вышеперечисленные восемь триграмм «ба-гуа», изложенные в «Книге перемен», до сих пор довольно широко применяются различными гадателями, прорицателями и служителями различных культов для магических ритуалов. Поэтому специфический язык древней книги «И-цзин» труден для нашего понимания и наполнен загадочными и туманными изречениями. Основная идея «Книги перемен» свидетельствует о ее натурфилософской концепции с использованием элементов диалектики для

доказательства принципа изменчивости всего существующего. Причем процесс изменчивости изображается как результат взаимодействия и противодействия двух космологических сил тьмы (*инь*) и света (*янь*) [98, с. 421].

За четыре тысячелетия система китайского языка и письменности не изменила серьезно своей структуры, менялась лишь форма начертания знаков. Безусловно, словарный состав значительно расширился, но принципы словообразования и построения предложений остались теми же. Система классификации иероглифов, изложенная почти два тысячелетия назад в труде китайского ученого Сюй-Шэня «Объяснение древних символов и анализ составных знаков», и сегодня не потеряла своей актуальности. Исходя из способа передачи звучащих слов на письме, ученый делит всю массу иероглифов на шесть групп. Первая категория знаков состоит из иероглифов, обозначающих конкретный предмет, и близка по начертанию к знакам-рисункам (рис. 7). Вторая группа знаков «чжи-ши» включает иероглифы, обозначающие отвлеченные понятия. Например, понятие «ремесло» передается изображением орудий труда (рис. 8). Третья группа «хуэй-и» включает сложные понятия и логические сочетания, где знак строится на совокупности двух или нескольких иероглифов. Например, знак «женщина», повторенный дважды, означает «ссору», а трижды — «интригу». Четвертая группа — «чжуань-чжу» переводится как «отклонения и перестановки» и объясняет иероглифы в новом значении в зависимости от местоположения иероглифа в тексте. Пятая группа «цзя-цзэ» — означает «помощь посредством заимствования», в которой слова-омонимы получают один иероглиф. Шестая группа — «се-шэн», что значит «смысл согласовать со звуком», является самой многочисленной группой. Она составляет большую часть всех иероглифов, состоящих из двух частей: фонетического (звучащего) элемента и «ключевого знака».

Трансформация графем для написания иероглифических символов в значительной мере обуславлена эволюционным развитием технологий

изготовления исходных материалов, которые применялись в китайской письменности. Так, например, изначально в китайской каллиграфии практиковали начертания на тонких бамбуковых (иногда деревянных) планках, которые затем соединялись между собой шнурками. Обычно каллиграфы писали тушью при помощи кисти, причем знаки, написанные ошибочно, подчищали специальным ножом, откуда и произошло обобщенное название каллиграфических приборов. В середине I тысячелетия до н. э. каллиграфы начинали рисовать на китайском шелке, неплохо сохранившиеся образцы подобных «шелковых книг» найдены современными археологами в погребениях эпохи Хань. Позднее, уже на рубеже IV века, китайцы изобретают бумагу, которая быстро входит в употребление и на рубеже первых веков уже практически вытеснила все материалы, используемые для письма (рис. 10). За прошедшие тысячелетия базовые принципы формообразования знаков в китайском языке почти не изменились, однако внешнее начертание китайских иероглифов сильно эволюционировало. Каждый китайский иероглиф строится из девяти первоначальных штрихов, а их комбинация составляет все разнообразие иероглифических знаков. Некоторые штрихи повторяются в одних знаках по два-три раза и начертания могут иметь от 1 до 28 штрихов. Данная эволюция связана с тем материалом, который использовался для воспроизведения иероглифов (дерево, шелк, бумага). Иероглифы данного периода времени практически полностью утрачивают связь со своими первоначальными «магическими» начертаниями. Поэтому иероглифическая письменность ханьского времени (рис. 7) почти ничем не отличается от современной китайской иероглифики (рис. 8).

2.3.3. Специфика китайской литературы

Наиболее древние образцы литературных произведений сохранились до нашего времени, прежде всего, благодаря надписям на бронзовых сосудах, которые датированы XI–VI вв. до н. э. Эти оригинальные рифмованные

надписи обнаруживают сходство с основными поэтическими текстами, включенными в книгу «Ши-цзин» («Книга песен»), созданную в XI–VII вв. до н. э. [51, с. 393]. Сборник «Ши-цзин» — это подлинное сокровище, состоящее из образцов древнекитайской поэзии, скомпилированный из трехсот пяти поэтических произведений, которые сгруппированы в четыре раздела: «Нравы царств» (Гофын), «Малые оды» (Сяо-я), «Великие оды» (Да-я) и «Гимны» (Сун) [98, с. 417]. Простые народные лирические песни, включенные в первый раздел «Ши-цзина», до сих пор поражают читателей своей задушевностью. Основной темой многих песен этого раздела стал социальный протест и острая критика общественных отношений и жестоких правителей. Иные стилистические особенности отличают произведения, включенные во второй раздел «Сяо-я», которые представляют собой придворные стихотворные описания разнообразных торжественных церемоний. Третий раздел состоит из более крупных по объему поэтических произведений, связанных с конкретными историческими событиями, которые представляют собой авторские стихотворения, темы которых воспевают образы верного служения правителю, военные походы, пиры и традиционные жертвоприношения. Например, четвертый раздел книги «Ши-цзин» содержит собрание древних образцов торжественных храмовых песнопений в честь славных предков и правителей прошлого, прославляющие их благочестие, доблесть и силу [98, с. 418].

Традиции религиозно-философской трактовки книги «Ши-цзин» унаследовали позднейшие авторы произведений VI века до н. э., дошедших до нас в виде текстов на каменных тумбах и получивших название «текстов на каменных барабанах». Период правления Чжаньго стал эпохой блестящего развития древнекитайской культуры, поскольку в государстве Чу в это время творил выдающийся поэт IV века до н. э. Цюй Юань, выразительность стихов которого при совершенстве формы ставят Цюй Юань в число наиболее ярких поэтов Китая. Древняя народная мифология предопределила творчество многих ханьских поэтов, а стихи самого известного из них Сыма Сян-жу

были позднее включены Сыма Цянем (Сыма-Таном) в его жизнеописания [51, с. 393]. Примерно на рубеже IV–III вв. до н. э. философом Мэн-цзы была написана одноименная книга «Мэн-цзы», в которой автор собрал рекомендации правителям, как управлять подданными, «…сообразуясь с правдой и справедливостью» [98, с. 416]. Учение Мэн-цзы, развившее конфуцианское учение о «небесном мандате», во многом способствовало дальнейшему развитию конфуцианства и его превращению в стройную систему взглядов и правил, принятую через двести лет в качестве государственной идеологии правящего сословия. Позднее ритмической прозой была написана знаменитая «Шу-цзин» («Книга истории»), в которой излагается история Китая от времен правления легендарного правителя Яо до правления первых царей эпохи Чжоу. Отдельная глава книги посвящена беседам легендарных правителей Яо, Шуня и Юя о сущности государственного управления [98, с. 419].

Весьма существенную роль в формировании традиций китайской литературы также играли чань-буддийские монастыри, которые в течение долгих веков являлись главными центрами китайской культуры, именно в этих монастырях жили и творили многие поколения философов, художников и поэтов. Более того, с течением времени китайская форма буддизма (чань) познакомила образованных жителей Поднебесной с образцами художественной прозы — нового литературного жанра, до этого практически не известного в Китае. Оригинальные китайские новеллы, которые опирались на изначальные буддийские тексты жанра «бяньвэнь», были написаны в традициях индо-буддийских «джатак» и постепенно стали самым излюбленным жанром художественной прозы Китая [27, с. 338]. Хотя изучение художественной литературы не было обязательным в традиционной китайской школе, многие ученики вместе с каноническими текстами изучали популярные романы «Хундоумын» («Сон о красном тереме»), «Саньтоджи янь и» («Троецарствие»), «Шуйхучжувнь» («Речные заводи») или «Сиюцзы» («Путешествие на Запад») [98, с. 423]. Важно отметить один немаловажный

факт: именно китайские чань-буддистские монахи изобрели ксилографию, прототип будущего книгопечатания, используя для размножения текста деревянные матрицы с вырезанным зеркальным отображением иероглифического текста [27, с. 339].

2.4. Специфика китайского искусства, как способ визуально-духовного постижения непостижимого Дао

Древнекитайская литература и поэзия чрезвычайно музыкальны, не случайно название древнего поэтического жанра «сун» (гимны) изначально восходит к понятию «колокол», поскольку именно характер традиционного музыкального аккомпанемента во многом регулировал поэтические особенности литературных жанров Китая. Музыка, поэзия и танец в своем синкретическом единстве трех культурных явлений считались среди последователей традиционного конфуцианства самым гармоничным отражением нравственно-этических норм между людьми. Важнейшую социальную функцию музыки в Древнем Китае отражает следующая цитата: «Слова могут обманывать, люди могут притворяться, только музыка не способна лгать» [51, с. 392]. Изначально древнекитайские музыкальные инструменты составляли три основные группы и состояли из струнных, духовых и ударных инструментов для исполнения придворной изысканной музыки. Тот же набор инструментов продолжал существовать и позднее, уже в ханьское время, однако примерно в I–II века стали постепенно распространяться узыкальные инструменты, заимствованные у соседних народов Центральной и Средней Азии [51, с. 392].

Уже со времен древнекитайских государственных образований начинает формироваться оригинальная система китайских архитектурно-строительных приемов, впоследствии придавших специфические черты дворцовой и храмовой архитектуре эпохи династии Хань. Базовую основу конструкционной системы всех древнекитайских сооружений составляли каркасные столбы (опоры) возводимых сооружений, несущие основную

нагрузку перекрытий и всей кровли. Китайские архитекторы считали, что без столбов и балочно-стоечных конструкций прочного здания ничего не построить, и это правило находило отражение в различных метафорах, которые нашли отражение в письменных источниках: «Вы для царства Чжэн, словно балка в крыше, — поучает сановник одного из придворных чиновников, — если балка рухнет, то и слеги рассыплются» [51, с. 392]. Несущие стены зданий выкладывались из плотно утрамбованных глиняных блоков, однако позднее, начиная примерно со II–I вв. до н. э. в китайском строительстве стали применять обожженный кирпич. Крыша в китайских зданиях традиционно покрывалась обожженной черепицей по всему периметру фасада, она закреплялась концевыми декоративными черепичными дисками. Начиная с Ханьского периода эти диски начали украшать иероглифическими надписями с благодарственными текстами, пожеланиями здоровья, благополучия и счастья [51, с. 392].

Типичным образцом ханьского градостроительной практики, несомненно, считалась столица империи город Чанъань, который являлся одним из крупнейших городов всего Древнего Востока. Столицу империи окружала протяженная и очень высокая крепостная стена с башнями и двенадцатью воротами. Внутри города самыми высокими зданиями были роскошные императорские дворцы, расположенные в разных районах столицы, соединенные закрытыми переходами с навесными галереями. Вблизи дворцовых комплексов, как правило, размещали различные административные здания, выкрашенные в желтый цвет (в ханьский период желтый цвет считался официальным цветом «присутственного» места, а красный цвет был исключительно императорским символом). Особо стоит отметить тот факт, что не только эти дворцовые и административные здания, но и многие дома многих богатых горожан ханьского периода были двухэтажными [51, с. 392].

Время возникновения живописи как отдельного вида искусства в Древнем Китае благодаря находкам современных археологов постоянно

отодвигается в глубину веков, и сегодня самыми ранними артефактами принято считать керамические сосуды с изображениями людей и рыб, относящимися к культуре Яншао и датируемые V–IV вв. до н. э. [51, с. 392]. В значительно более поздний период появляются изображения на шелке и бумаге, которые были обнаружены в погребениях эпохи Сражающихся царств V–IV вв. до н. э. Позднее, примерно в III веке до н. э., во времена правления династии Цинь и позже при династии Хань возникает специфическая фресковая живопись Китая [51, с. 392]. Как и все прочие культурные феномены китайского общества, древнекитайская живопись формировалась на базе традиционных религиозно-философских воззрений и национальных представлений о месте человека в Космосе. Учение Дао уже в философско-этической трактовке Конфуция представляется высшим общественным порядком, просветленным состоянием социальной гармонии, ранее существовавшим при великих мудрецах Яо, Шуне и Юе. Не удивительно, что легендарные основатели даосизма Лао-цзы и Чжуан-цзы также объявили Дао фундаментальным и всеобщим принципом своей религиозно-философской концепции (рис. 20–23). С философией Дао непосредственно был связан один из краеугольных принципов древнекитайской живописи — принцип «недосказанности», выраженный в утверждении: «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» [51, с. 392]. Древнекитайские мастера любили изображать животных и духов, о чем свидетельствуют многочисленные фрески и барельефы, известные благодаря раскопкам погребений близь Лояна в 1957 году. И хотя эти изображения относятся к более позднему ханьскому периоду, однако основные изобразительные принципы, несомненно, основаны на более ранних традициях, которые сложились еще в период Чжаньго [7].

Отдельно следует отметить факт развития в ханьский период жанра портретной живописи. Наиболее известная из произведений этого жанра — это фреска ханьского погребения близь Лояна, изображающая один из эпизодов междоусобной войны в конце III века до н. э., на которой написан будущий основатель ханьской династии. Реализм в изображении главных персонажей этого события так описывается автором «Исторических записок»: «Судя по его поступкам, я считал, что он должен быть рослым и мужественным на вид. Что же предстало моим глазам, когда я увидел его изображение? По внешнему облику и чертам лица он был похож на очаровательную женщину!» [51, с. 393]. Существуют свидетельства того, что еще во времена империи Хань сложилась практика декорировать интерьеры дворцовых помещений живописными фресками, в том числе портретами важных персон. Об этом свидетельствуют многочисленные источники разной степени достоверности, в которых упоминаются имена некоторых знаменитых художников того времени [203]. Например, есть упоминание об одном из таких художников, о творчестве которого современники восхищенно говорили, что этот мастер обладал таким искусством портрета, что мог передавать не только красоту лица, но и возраст человека. Был описан и такой случай. Когда-то правящий император заказал ему написать портреты своих любимых наложниц из гарема, которые благодаря умелой кисти художника смотрелись наиболее привлекательно. Многие из дам старались подкупить художника, чтобы он на своих картинах изобразил их красивее, чем в реальности, и только прекрасная Чжао-цзюнь не пошла на такой обман, и поэтому император не увидел ее красоты. Позднее, когда император захотел отправить сюннускому шаньюю невесту в качестве «императорского подарка», то выбор пал на Чжао-цзюнь. Красавица была принята императором, и он вдруг обнаружил, что Чжао-цзюнь была красивей всех в гареме. Разгневанный император приказал немедленно казнить знаменитого художника, который приукрасил обычных дам, но оставил в тени подлинную красоту [51, с. 393].

Феномен возникновения самобытной пейзажной живописи Китая необходимо рассматривать как систематизированное визуальное отображение специфической национальной религиозно-философской и художественно-эстетической проекции оригинальной духовной реальности, наполненной потенцией внутреннего медитативного изменения сознания для внешнего превращения идеи в форму [203]. И это, прежде всего, следствие отображения национального китайского способа познания, где одной из главных целей считалось раскрытие сути предметов (объектов) 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, однако отдельные пейзажные элементы можно найти еще в неолитической наскальной живописи [124].

Уже ранние живописные свитки Китая неумело, но поэтично и созерцательно передавали сложную картину окружающего мира (рис. 21–23). Визуализированное спокойствие природы в пейзажах, выполненных тушью на шелке, словно приоткрывают вечную непостижимость Дао вселенной, которое еще не имеет философски осмысленных границ, но пропущено через душу самого живописца. Не удивительно, что окончательное сложение и достижение необыкновенного расцвета традиционного китайского пейзажа к VII–VIII вв. заложило базовые основы для творческого начала в развитии всей дальневосточной пейзажной живописи [124]. Философско-религиозная система китайской картины мира обладала оригинальным художественным и творческим потенциалом, который полностью совпадал с идеей китайского

миросозерцания, что не могло не сказываться на сложении идейно-художественных программ китайской пейзажной живописи[10].

[10] Ван Ян. Проблема исследования идейно-художественных программ китайского традиционного пейзажа в контексте синкретического духовно-художественного постижения единого Дао [статья] // Научный журнал «Манускрипт». – Т. 18. – Вып. 2 / 2025. – Тамбов: Грамота, 2025. – С. 706–714. Материалы журнала доступны на сайте: manuscript-journal.ru ISSN 2949-3242 (online).

ГЛАВА 3. СИНКРЕТИЗМ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОГРАММ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

3.1. Общий синкретизм картины мира, повлиявший на сложение традиционной живописи Китая

Разнообразные по своему внутреннему содержанию религиозно-философские практики в течение столетий относительно мирно сосуществовали в Китае, стремясь соединить вместе традиционность конфуцианства, мистику даосов, китайский чань-буддизм, дуалистическое манихейство, монотеизм и несторианское христианство[11]. Китайская цивилизация смогла продемонстрировать удивительное историко-культурное явление, сохраняя на протяжении веков совершенно свободное взаимодействие между различными конфессиями и философскими школами, которые, «притираясь» друг к другу, находили утилитарную нишу в общекитайской синкретической религиозно-философской системе [51, с. 389]. Конфуцианство, ставшее со временем официальным учением государственно-политической системы Китая, относительно мирно сосуществовало со сложнейшей метафизикой даосов, обращенной к духовно-чувственным сферам бытия и связанной с многочисленными духами и демонами. Религиозные практики индийского буддизма «Махаяны» смогли основать среди китайцев национальный феномен чань-буддизма, с его тягой к медитативному созерцанию и просветлению душ [51, с. 390]. Эта запутанная синкретическая религиозно-философская система первоначально зародилась среди простого народа и опиралась на магию родоплеменной мифологической архаики утилитарных взаимоотношений «ты — мне, я — тебе». Эта чисто китайская практичность рождала среди простых жителей естественные доверительные отношения ко всему многообразию различных

---

[11] Ван Ян. Проблема исследования идейно-художественных программ китайского традиционного пейзажа в контексте синкретического духовно-художественного постижения единого Дао [статья] // Научный журнал «Манускрипт». – Том 18. – Вып. 2 / 2025. – Тамбов: Грамота, 2025. – С. 706–714. Материалы журнала доступны на сайте: manuscript-journal.ru ISSN 2949-3242 (online).

персонажей духовного пантеона Китая (рис. 2). В целом, взгляды древних китайских мудрецов можно охарактеризовать как пантеистические, но при этом не строго оформленные.

Уже с архаических времен царства Чжоу в китайском народе сохранялась традиционная вера в существование «небесных животных». Таким образом, суточное движение солнца в китайской мифологии ассоциировалось с поездкой Жи-шеня на огненной колеснице [98, с. 9]. Жители Китая искренне верили, что даже Жи-шень может во время солнечного затмения быть внезапно «пожранным» небесной собакой «Тянь гоу», и поэтому его надо защитить (рис. 11). При этом китаец не видел особой разницы между религиозно-философскими течениями и постоянно обращался сразу ко всем представителям духовного мира, независимо от их конфессиональной принадлежности. Чем большее число различных духов, демонов или «святых» услышат его прошения и получат определенные жертвоприношения, тем положительней будет результат его обращений [27, с. 340]. Именно вследствие такого утилитаризма китайская культура остается загадочной для западноевропейского мышления, поскольку мифологические и духовно-нравственные представления жителей Китая отображают древние архетипы, сформированные архаикой магических практик, разработанных в глубокой древности.

В традиционном учении Конфуция (Кун-цзы) впервые была сформирована систематическая форма идеала культуроцентризма, столь характерная впоследствии для традиционалистской официальной идеологии Поднебесной. Активная проповедь «учителя Кун» позиционировала китайскую культуру как единство жизненной стойкости моральных усилий при верности традициям. Конфуцианство провозгласило жизненной целью «наполнение», сами китайцы говорят «восполнение», судьбы каждого человека, как бы приравненной к природе, поиск самого себя в бесконечном Дао. Человек, обладающий энергией «*чжи*», априори наделяется энергией для поддержания естественной гармонии мироздания и находится в центре

миропорядка [52, с. 524]. Учение Конфуция стало базовым фундаментом древнекитайской культуры, поэтому слово конфуцианец «*жу*» уже в древности считалось синонимом слова «ученый». Популяризаторы конфуцианской традиции обозначались различными именами, «благородный муж» (*цзюнь цзы*) или «достойный человек» (*сянь сэнь*), но чаще всего их называли «*ши*». В период Чжоу так именовали придворных аристократов, связанных с правителем «*ваном*» узами личной преданности, кодекс чести которых гласил: «Если вкушал пищу этой семьи, должно разделить и беду этой семьи» [52, с. 524]. Культурной догмой сословия «*ши*» была тема «превозмогания обыденности» (*чао су*) при обладании индивидуальной «возвышенной волей», поддерживающей политические амбиции и чувство собственного достоинства [52, с. 524].

Образ «*ши*», прочно связанный с культом личных доблестей, был идеалом образованного человека, поэтому особую роль в социальной иерархии тех смутных времен стали играть «странствующие ученые» (*ю ши*), искавшие применения своим талантам при правящих дворах многочисленных царств на положении «рассуждающих гостей» (*шуй кэ*) или «гостевых советников» (*кэ цин*) [52, с. 524]. Китайские учителя и мудрецы, свободные от архаического наследия древней чжоуской традиции V в. до н. э., философы «*ю ши»* продвигали новые социальной формы, новые школы, общины и разные академии, типа «Цзися» в столице царства Ци, которая стала популярным местом встреч ученых «*ю ши»* всего Китая [52, с. 525]. Политическая раздробленность весьма благоприятствовала популяризации идеала «свободного» советника, что подтверждала поговорка эпохи Воюющих царств: «Лучше заполучить одного ши, чем десять тысяч ли земли» [52, с. 525]. По сути, это был своеобразный социальный контракт, выгодный для двух сторон («Как на базаре», — пояснил один из древних авторов) [52, с. 525].

Обращаясь к историческому значению классических религиозно-философских школ «*ю ши»* древнекитайской мысли в контексте развития

традиционной китайской живописи, необходимо выделить два обстоятельства. Во-первых, все школы складывались в одной социальной среде среди «*странствующих ученых*» и представляли лишь различные варианты ответов на одни и те же вопросы. Во-вторых, для сложения древнекитайского общества важную роль сыграли регуляторы централизованного государства, поэтому история Китая вплоть до конца III века до н. э. не знала межклассовых столкновений, какими была богата эпоха западноевропейской античности. Эпоха полунезависимых городов и мелких государств в истории Древнего Китая оказалось довольно краткой, а идеология, сопутствовавшая этому процессу, например, моизм и произошедшие от него философские течения не получили своего дальнейшего развития в среде «*странствующих ученых*» [52, с. 534]. Наоборот, именно усилиями «*странствующих ученых*» создавались все традиционные «классические» школы религиозно-философской мысли и вырабатывалось сознание идейной культурной общности Поднебесной, ставшей наиболее влиятельным фактором политического объединения Древнего Китая в III веке до н. э. [52, с. 525].

Наиболее оригинальными взглядами этого периода является учение великого **Мо Ди**, или **Мо-цзы** (ок. 479–438 гг. до н. э.), первого китайского философа, полностью порвавшего с древними патриархальными традициями. Согласно китайскому преданию, Мо-цзы, получив в молодости конфуцианское образование, впоследствии решительно порвал с учением Конфуция. Философская и общественно-политическая программа учения Мо-цзы выстраивалась на принципе «всеобщей любви» (*цзянь ай*), поэтому в его переосмысленном понятии «гуманность», каждый человек должен был любить всех людей, как самого себя [52, с. 525]. Обоснование своего принципа «всеобщей любви» Мо-цзы находил в древних архаических преданиях о легендарных царях, которых он пропагандировал в качестве образцов самопожертвования ради общего блага людей. Главным кумиром такого царя Мо-цзы считал «Великого Юй», усмирителя потопа в

архаической китайской традиции, впрочем, возможно мифологическим прототипом Юя являлось местное водяное божество [52, с. 526]. Основным стимулом «всеобщей любви» в представлении моистов было признание тождества личной и общей выгоды, имея в виду, что изначальная природа человека дурна сама по себе [52, с. 526]. Поскольку первобытное состояние людей, согласно учению Мо-цзы, представляло собой «войну всех против всех», постольку люди выбрали самого достойного человека своим единоличным правителем [52, с. 526].

В идеальном государстве «всеобщей любви» Мо-цзы все личные интересы жителей подчинялись соображениям всеобщей пользы, поэтому ничто не должно отвлекать жителей от общественно полезного труда. Поэтому моисты категорически были против любых бытовых излишеств, в особенности против ритуалов и музыки, о которых так заботились ученики Конфуция. Важное место учения Мо-цзы занимало понятие «Небесного повеления», выступавшее религиозной санкцией всеобщего утопизма, поэтому «Небо» трактовалось как образ справедливой беспристрастности «всеобщей любви», которому под страхом наказания должны были следовать все люди. Сам учитель Мо-цзы верил в существование духов, а также в способность этих духов карать и награждать живых в соответствии с волей Неба [52, с. 526]. Традиционная вера различным духам была вполне естественной составляющей народных верований, однако моисты абсолютизировали ее в категориях безусловного подчинения «небесной воле». Поэтому учителя моисты были, пожалуй, единственными философами Древнего Китая, которые настаивали на том, что их идеи угодны богам, а все, кто идут против них, непременно навлекут на себя божью кару [52, с. 526]. Последователи учения Мо-цзы старались объединяться в замкнутые общины, по принципу средневековых масонских лож, где царила строгая, почти религиозная дисциплина. Трактат «Мо-цзы» (ок. 479–400 гг. до н. э.) утверждал: «Небо любит справедливость и ненавидит несправедливость. Таким образом, если вести народ Поднебесной на свершение справедливых

дел, это значит делать то, что любит небо. Если я делаю для неба то, что оно любит, то и небо также делает для меня то, что я люблю. Небо не хочет, чтобы большое царство нападало на малое, сильная семья притесняла слабую, маленькую семью, чтобы сильный обижал слабого, хитрый обманывал наивного, знатный кичился перед незнатным. Это все то, что противно воле неба. Небо желает, чтобы люди помогали друг другу, знающие учили бы незнающих, делили бы имущество друг с другом. Небо также желает, чтобы верхи проявляли усердие в управлении страной и в Поднебесной царил порядок, а низы были усердны в делах» [98, с. 6]. Интересно отметить, что русский академик М.В. Алпатов в своей «Всеобщей истории искусств» отмечал, что под влиянием религиозно-философского синкретизма китайцы издревле поклонялись горам и водам, как святыням, именно поэтому высоко почитали живописный жанр «*шаншуй*» (горы и воды) [20, с. 283].

Различные аспекты творческого художественно-эстетического процесса в китайской культурной практике традиционно опирались на почитаемое многими учение известного мудреца V–IV вв. до н. э. Мо-цзы (Мо-Ди), изложенное его учениками в одноименном трактате «Мо-цзы». Следует отметить тот факт, что влияние учения Мо-цзы на современников и последователей было настолько велико, что он пользовался почти такой же славой, как и Конфуций, недаром в Китае о них говорили «знаменитые ученые Кун и Мо». Так, согласно учению «знаменитых Кун и Мо» в Китае традиционно считалось, что дух пейзажа — это, прежде всего, внутреннее и внешнее спокойствие. Поэтому перед лицом тайны «сотворения» пейзажа китайские художники всегда обращались к даосской диалектической концепции сосуществования напряжения между противоположностями. Подобное суждение высказывал 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 (*совр. Лао-Цзы*), утверждавшего, что “ясно видит тот, кто следит издалека, и расплывчат взгляд того, кто действует сам”» [20, с. 284]. Великий мудрец и философ Мо-цзы учил, что: «Небо любит справедливость и ненавидит несправедливость. Непременное желание Неба, чтобы люди любили друг друга и приносили друг другу пользу. … Желание Неба — критерий земных дел и образец для них» [108, с. 124].

Практически то же утверждалось в конфуцианском трактате «Шу-цзин» IV века до н. э.: «Только небо наблюдает за народом, ведает справедливостью, посылает урожай и неурожай. Без неба погибнет народ. От милости неба зависит его судьба» [98, с. 7]. Однако как самостоятельное философское течение китайской мысли моизм не смог пережить бурной политической раздробленности. Причины исчезновения религиозно-философского учения моизма не вполне ясны и сегодня. Возможно, определенную роль сыграла внутренняя противоречивость моистской доктрины, пытавшейся совместить любовь с утилитарными соображениями, авторитарную власть с общественным интересом, просветительский пафос с религиозной нетерпимостью. Закрытые и авторитарные моистские общины стали в конце помехой для усилившейся централизованной власти и были раздавлены государством [52, с. 527]. Впрочем, просветительская деятельность учителя Мо-цзы и его последователей дала мощный интеллектуальный толчок к распространению свободных религиозно-философских дискуссий среди «*странствующих ученых*», 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» породили общекитайское понимание всеобщего принципа необходимости «равно любить все сущее» [52, с. 527].

Поэтому неудивительно, что примерно к концу IV века до н. э. в рядах «*странствующих ученых*» большую популярность получило учение философа Ян Чжу, объявившего «высшей мудростью» умение прожить собственную жизнь с наибольшим наслаждением. Морально-этические взгляды Ян Чжу опирались на его тезис о необходимости познания и раскрытия естественных врожденных свойств каждого индивидуума, что предполагало свободу от абстрактных принципов и идеалов [52, с. 528]. И хотя согласно обвинению главного критика Ян Чжу, конфуцианского мыслителя Мэн-цзы (ок. 372–289 гг. до н. э.), который считал, что Ян Чжу был отъявленным эгоистом, не желавшим пожертвовать даже волоском ради спасения целого мира [52, с. 528]. Учение Ян Чжу на самом деле говорило о том, что приобретение царского трона, согласно традиционным китайским понятиям, было непременным условием спасения всего мира и не может компенсировать потери даже одного волоска. Поэтому то, что философ Мэн-цзы считал проявлением крайнего эгоизма, для философа Ян Чжу было лишь духовно возвышенным отречением от соблазнов этого мира. Тем самым Ян Чжу вскрывал внутреннюю противоречивость гедонистической доктрины, предстающей как диалектическое противоречие между апологией чувственных удовольствий и требованием аскетического самоограничения [52, с. 528].

Обстановка острой идейно-политической борьбы эпохи Воюющих царств заставила искать совершенно новые направления в толковании конфуцианского философского учения, и наибольший вклад внес учитель **Мэн-цзы** (ок. 372–289 гг. до н. э.). В отличие от Конфуция, Мэн-цзы не испытывал политических надежд на реставрацию власти династией Чжоу, рисуя более отвлеченный образ «идеальной древности», обращенный к религиозно-философскому корпусу исторических преданий. Мэн-цзы развивал конфуцианские идеалы «гуманного» правления «мудрого правителя», который без принуждения подчиняет всех своей «космической» воле, энергично проповедовал традиционный идеал «следования чаяниям

народа». Мэн-цзы пытался заново подвести морально-философский фундамент под традиционное здание конфуцианской морали [52, с. 531]. Проповедуя принципы равенства людей в «чувствах добрых», философ Мэн-цзы утверждал, что любой человек, если захочет, может стать таким же, как великие мудрецы древних времен [52, с. 532]. Идеи учителя Мэн-цзы, а позднее и последователей легизма Шэнь Бухая и Шэнь Дао продолжил учитель Хань Фэй-цзы, который фундаментально подкрепил их даосистскими концепциями «недеяния» и «самоопустошения» — главными принципами мирового круговращения и «символа власти». Данная синтетическая концепция на базе легистских и даосских традиций, получившая название «учение Хуан-ди», стала очень популярна в III–II вв. до н. э. Оставаясь весьма поверхностной, она свидетельствовала и о неких общих основаниях древнекитайской философско-политической мысли [52, с. 534]. Впрочем, до наших дней сохранились сведения об оригинальной школе «философов-землевладельцев», о которой упоминал Мэн-цзы. Сторонники этой школы, возглавляемой Сюй Сином, отрицали сословное разделение общества и утверждали, что правитель обязан пахать землю наравне с простолюдинами. Требование поголовного участия жителей Китая в производительном труде, а также апелляция к религиозному авторитету Шэньнуну, которому последователи Сюй Сина поклонялись, сближали школу «философов-земледельцев» с философами-моистами. Мифический основоположник земледелия Шэньнуну почитался как изначальное земледельческое божество в южных областях Древнего Китая [52, с. 528].

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. Причем даосизм, в отличие от других интеллектуальных течений эпохи Воюющих царств, предстает перед нами весьма расплывчатым и аморфным явлением. Нельзя утверждать, что он

действительно существовал как отдельное направление или школа, поскольку сам термин «даосизм» появляется лишь во II веке до н. э. Родоначальником даосизма объявляют великого учителя Лао-цзы, который, по преданию, был старшим современником Конфуция, хотя текст трактата «Дао дэ цзин», приписываемого Лао-цзы, сложился лишь в период Воюющих царств [52, с. 529]. Еще одним наиболее выдающимся даосским мыслителем древности считается Чжуан-цзы (ок. 369–286 гг. до н. э.). Мировоззрение древних даосов явилось естественной реакцией на религиозно-философский кризис того времени, в частности на кризис идеологии «странствующих ученых», с их попыткой соединения рационалистической философии с традиционным религиозным наследием. На формирование религиозно-философского учения даосизма огромное влияние оказали мифологические культы и сюжеты, распространенные в южном и восточном регионах древнекитайской ойкумены. Кстати сказать, южно-китайская культурная традиция, многое унаследовавшая от древних шаманистских верований, создала не только характерные мотивы даосизма, но и литературный китайский памятник «Чуские строфы», заложивший начало индивидуализму лирической поэзии Китая. Составление «Чуских строф» приписывается выдающемуся китайскому поэту Цюй Юаню (340–278 гг. до н. э.), который переосмыслил архаическую символику, восходившую к шаманистским обрядам в духе этических норм, характерных для культурной традиции «*ши*» [52, с. 529]. 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 не был новой религиозно-философской доктриной, а лишь оригинальным способом интерпретации древнейшей культурной традиции. Но в отличие от конфуцианства даосизм не стремился стать

апологией тех или иных исторических форм культуры, а представлял собой скорее мистическое размышление об условиях соединения культуры и общественную практику человека [52, с. 529].

Даосские мыслители развивали свое учение о реальности, как о пределе всех форм, универсальных, внесущностных, символических природах, которые уподобляются «пустоте» (*сюй*), тождественной «постоянному отсутствию наличия». При этом само понятие «пустота» как предельная реальность наделяется двумя характеристиками. Во-первых, она и есть универсальный предел бытия, где все сущее переходит в свою диалектическую противоположность, бесконечная перспектива метаморфоз, которая не подчиняет бытие вещей некоему неизменному, самотождественному первоначалу, а, наоборот, утверждает уникальность каждого превращения, каждого творческого акта. Во-вторых, пустота выступает в учении даосов в качестве символа или «семени» всех вещей, которые скрываются их внешними формами, но являются условием сосуществования последних [52, с. 529]. Пустота, с точки зрения даосских мудрецов, выше вещей лишь в том смысле, что она представляет собой вершину уступчивости, самоотдачи, самосокрытия, 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 сообщительности вещей, она обусловливает функциональный характер любого существования, делает возможным всякое пользование вещами и всякое толкование мира. Сама уступчивая природа пустоты подчеркивается семантикой ключевых терминов даосской традиции, таких как «предел», «забытье» (тотальный опыт пустоты), «потеря» и другие. Даосцы считали, что граница, чтобы быть тем, что она есть, сама должна быть ограничена, забытье должно быть забыто, а потеря — потеряна и т. д. Символизм «пустоты» в даосизме превосходит всякие внешние

манифестации, также как и сам принцип «Великое Единство Дао» неотделим от полноты Бытия [52, с. 530].

Даосизм не был какой-то абстрактной метафизической теорией толкования мироздания, поскольку категориальная философская терминология даосов не трансформировала обыденность повседневного словоупотребления при всей семантической многозначности, она основывалась непосредственно на обычной практике каждого человека. Мудрость в представлении даосов — 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, согласно учению даосов, означает умение внимать предельной целостности пустоты, что предполагает постоянное преодоление всякой ограниченной перспективы созерцания и, следовательно, постоянное «самоопустошение», «самообновление», бодрствование сознания «я» [52, с. 530]. Практически все даосские мудрецы говорили о «Едином Превращении» Бытия, которое, скрываясь за метаморфозами мироздания, заявляет о себе самим фактом своего отсутствия, которое недоступно рациональному познанию, но с неизбежностью «внушает доверие». Не различение высшей просветленности духа и помраченности обыденного сознания, внутренней уверенности в подлинности бытия и нескончаемого сомнения составляет вечно загадочный, таинственный, без утаивания 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 «вытягивать ноги уткам, обрубать ноги журавлям», провозглашая, подобно мудрецу Ян Чжу, главным идеалом «сбережение полноты жизни», чтобы завершить жизненный срок [52, с. 530].

Человеческую историю (искусство и культуру вообще) даосы воспринимали как единый процесс постоянного распада и утраты безначального всеединства мира, лишь внешне скрываемого отдельными формами культуры. Во многих даосских трактатах содержатся классические образцы сатирических нападок на внешние достижения китайской цивилизации, при этом даосскую критику не следует сравнивать с нигилистическим отрицанием культуры. Назначение культурной, государственной и технической деятельности человека в представлении даосов — это постоянное сохранение или оберегание необозримой пустоты, тождественно равнозначной «полноте жизни» [52, с. 531]. Идеальное государство в представлении даосов должно существовать «незаметно» для своих подданных, а «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. Государь как бы «предоставляет все самому себе», но тем самым становится истинным, хотя и сокровенным властелином мира, обладающим необоримой силой воздействия. Оценивая характер древнекитайской религиозно-философской мысли в целом, нужно отметить, что ее наиболее влиятельные школы, за исключением моизма, исходили из посылки о взаимосвязанности человека и мироздания, сознания и бытия в рамках органической целостности, которая не может быть сведена к некоему первопринципу, одному единственному порядку и оказывается, в конечном счете, принципом не единства, или хаосом, в его западноевропейском понимании, бесконечным богатством разнообразия без начала и конца, без идеи и формы [52, с. 534]. В древней китайской метафизики понятия и категории, относившиеся к духовной практике человека, например, «природа» (*син*), «сердце» (*синь*), «чувство» (*цин*), «разумность» (*ли*), также вполне органично относились к бытию Космоса [52, с. 534]. Смысловое наполнение понятия «*ци*», дословно обозначающее «животворные испарения», семантически замыкало 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 [52, с. 535].

Исходя из пестрой мозаики, именно такую трактовку мы встречаем в базовом китайском понятии ритуала «*ли*», поскольку размышление о ритуале вообще, о природе символического действия, в частности, и определяло пути формирования традиционной китайской мысли [81, с. 15]. Русский (советский) искусствовед М.В. Алпатов высказывал предположение, что: «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» [20, с. 284]. В китайском понимании смысла ритуала главным являлась незримая связь субъекта и объекта познания, метафора всего и всех, преобразующая 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 это соответствует понятиям ***«сюй»*** (наполненность пустоты) и ***«цзянь»*** (среда сосредоточения) [81, с. 16]. Поскольку строгий традиционный ритуал определял рамки динамики природной реальности, постольку каждый китайский художник традиционно сохранял звание «властелина мира», предписываемое ритуалом, который «держит в кулаке» Небо и Землю [81, с. 16]. Дао как всеобъемлющий Путь, оказывающий влияние на формирование основных правил древнекитайской живописи, определял принцип «изображать, не изображая» [127]. Китайский художник благодаря символической природе своего духовного могущества владеет тайной творческой жизни духа. Преемственность сохранения ритуалов для полноты бытия предполагала также соподчиненные

иерархические отношения между единичными событиями и общей событийностью всего мироздания и сохранение универсальной значимости всех функций вообще [81, с. 22].

Согласно учению Конфуция, *«чжен мин»* (об исправлении имен) правильно назвать суть вещи, то есть познать ее суть, поэтому настоящим мастером живописи признавался тот, кто мог отобразить в своей картине едва уловимое исчезновение объекта [145, с. 43] (рис. 32). Кроме того, именно с религиозной трактовкой смысла Дао тесно связан один из главных принципов «неприсутствия» в древнекитайской живописи. Подобный феномен китайского художественно-эстетического сознания отмечал знаток китайской живописи, исследователь 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 *(совр. Лао-Цзы)* и Будда» [20, с. 285]. М.В. Алпатов далее 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» [20, с. 285]. Исходя из такого взгляда, в китайской живописной традиции выделяли специальные художественно-

технические способы реализации указанных выше принципов. Так, способ «тушь без туши» могли применять, не отказываясь от использования туши, но проводя размывку так, чтобы краски приближались к естественному тону бумаги, достигая исчезающего мгновения, намекая на суть предмета. Здесь раскрывается философия вечной преемственности «непрерывного отсутствия», которое отличается отражением всего, создавая неизменный покой «не следования» вечной гармонии Дао.

О сущности «небесных образов» китайский мыслитель XI века Чан И писал так: «В пустоте и покое образы уже завершены и изобильны, словно чаща лесная. Они подобны деревьям в тысячу саженей: от корня до верхушки — одно тянущееся целое…» [81, с. 22]. Продолжением этой философско-эстетической проблемы стал художественный прием, возникший в XIII веке, но имевший 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.

Третий прием назывался «след» и представлял собой нечто среднее между категориями «есть» или «нет», когда в своей попытке отображения чего-либо осуществленного, но исчезающего художник схватывает лишь его «след» (иероглиф) ускользающей реальности [104].

В китайской традиции принято считать, что графические знаки иероглифа лишь повторяют разнообразные иероглифы природы, семантически отображенные в категории «*вэнь*» или «мировой узор» всего феноменального мира. В трактате VI века Лю Се «Резной дракон сердца словесности» сущность «*вэнь*» определяется так: «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 неужели 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?» [81, с. 23]. Таким образом, мы можем констатировать, что живописная традиция китайского искусства и других проявлений китайской культуры базировались на категориях религиозно-философского синкретизма, издревле устремленного в природное начало. Не случайно еще в IV–III вв. до н. э. великий китайский учитель Лао-цзы, а позднее и философ Чжуан-цзы соотносили понятие Дао с центром Абсолюта для всей религиозно-философской космологии даосизма [27, с. 284]. Из такого традиционного восприятия категории «*вэнь*» прочие художественно-эстетические критерии воспринимались лишь в качестве «небесной сети» при «хаотическом смешении вещей» Бытия [81, с. 23]. В таком понимании сути художественного творчества подлинным художником считался тот, кто изображал едва уловимое присутствие объекта: «Прежде чем опустить кисть, непременно определи место Неба и Земли. Между ними заботливо расположи пейзаж»[12].

Важнейшей сюжетной линией творчества китайских художников неизменно являлось изображение природы. Начиная с периода правления династий Тан и Сунь большая часть китайских шедевров представляли собой пейзажи либо фрагменты пейзажей с изображением животных, цветов и растений. Лучшие художественно-эстетические образцы живописи содержат «письмена *вэнь*», которые, согласно философу Лю Се «начинаются в Великом Пределе» [81, с. 23]. Или как поэтично выразился в своем трактате «Записки о прославленных живописцах династии Тан» мастер Чжу Цзинсюань: «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 осветит солнце и луна. С кончика его кисти сходит вся тьма вещей, а пространство его сердца величиною с палец

[12] Гога А.А. Эстетико-художественная интерпретация принципов живописи в жилой архитектуре древнего и современного Китая. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_35669393_28515756.pdf

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…» [81, с. 24]. Китайский живописец при создании своего произведения дополнял его стихотворным философским текстом, добиваясь гармонии путем «слияния» с идеей, пребывающей в Дао [145, с. 43]. Впрочем, заложенные еще древнеми китайскими классическими религиозно-философскими школами эстетические теории развития искусства были восприняты и стали на практике реализовываться мастерами живописи далеко не сразу. Именно поэтому искусство Китая носит дидактический и магический характер, представляя стилистически духовно-синкретический синтез декоративности и экспрессивности при сохранении тенденций к схематизации живописного изображения. Путем осознанной недосказанности и композиционной незавершенности в своих художественных произведениях китайские мастера как бы отображали единство человека и природы, едва уловимое присутствие-отсутствие «*ян-инь*». Для большей ясности некоторые картины китайские мастера сопровождали стихотворным или философским изречением древних авторов, выполненным искусной каллиграфией. Поэтические и одновременно философские пейзажи великого художника-поэта Ван Вэя являются одновременно инновационными по форме и традиционными по сути. Талант живописца в сочетании с поэтическим дарованием сделал его поистине легендарной фигурой в глазах многих поколений китайских живописцев и поэтов-философов. Не удивительно, что каждая антология китайской поэзии непременно включает поэтические и живописные работы Ван Вэя, одного из величайших художников-поэтов школы чань династии Тан, наряду с другими великими поэтами того времени, Ли Бо (李白, 701–762) или Ду Фу (杜甫, 712–770).

3.2. Первоначала «инь-янь» как вечное «единство противоположностей» (или «единство целого») в традиционной китайской пейзажной живописи

Для практического применения теоретического синкретизма концепции Дао, как единства всего во всем, китайцы традиционно применили множество динамичных приемов, связанных вместе единством противоположностей или подобием первоначал «***инь-янь***». Гармония взаимоотношений первоначал «*инь*» и «*янь*» исторически считалась базовым принципом для всей китайской живописи, поскольку природа первоначал наиболее полно описывалась в религиозно-философских категориях созвучия ***«кай-хэ»***. Считалось, что принцип «*кай-хэ*» визуально отображает суть перевоплощений «*инь*» и «*янь*», поэтому этот дуализм распространяется на все стороны живописи, начиная от выбора кисти и туши и кончая определением тематики и сюжетов произведений. Ссылаясь на традиции китайской каллиграфии, российский синолог В.В. Малявин писал: «…верхняя часть должна принимать в себя нижнюю, а нижняя часть должна принимать внешнюю, чтобы обе они откликались, а не противодействовали друг другу» [81, с. 182]. Вполне уместно предположить, что данный диалектико-иерархический принцип выполнял в китайской живописи ту же самую функцию, которую соответственно воплощал эллинистический принцип *калокагатии*, отражающий единство формы при разнообразии содержания. При этом довольно существенное различие заключалось в античном понимании единства, которое подразумевало организованный порядок (*космос*), выявленный в разнообразии природных сил (*хаосе*), а китайские начала «*инь-янь*» представляли собой половинки (противоположности), взамодополняющие друг друга и обретающие свою завершенность лишь совместно. Согласно всему религиозно-философскому синкретизму традиционных китайских представлений (архаическим, конфуцианским, моистским, даосским, чань-буддистским), внутренняя онтологическая сущность соединения «*инь-янь*» таилась в

непротиворечивости (с точки зрения эллинистической философии) дуализма, сил, которые, пронизывая все сущее, рождают путем постоянного взаимодействия всю последующую бытийную диалектику, «мужское и женское» или «жизнь и смерть» [145]. Вследствие этого традиционный духовный дуализм через синкретическое понимание космогонии распространялся на все аспекты пейзажной живописи «картин гор и вод». Все теоретики китайской живописи неизменно указывали, что «искусство живописи включает в себя четыре стороны: вертикаль, горизонталь, соединение и рассеивание, а потому говорят, что отношения *инь-янь* устанавливают действие Дао» [81, с. 182].

Великий основатель даосизма мудрец и философ Лао-цзы много веков назад утверждал: «Познавать значит увеличиваться день ото дня, постигать *Дао* (Путь, Истину) — значит уменьшаться день ото дня» («Дао-де цзин», гл. 48) [145, с. 25]. Вопрос о том, что же такое Дао, был поставлен великим учителем Лао-цзы в первой главе своего трактата «Дао-де цзин»: «*Дао*, которое может быть выражено в словах, не есть вечное *Дао*, имя которое может быть названо, не есть настоящее имя. Безымянное есть начало Неба и Земли; именуемое есть мать всех вещей» [145, с. 117]. Раз целью и предметом жизнедеятельности каждого человека является постижение Дао (религиозно-философская практика с европейской точки зрения), значит любой вид профессиональной и творческой деятельности каждого человека неизбежно содержит в себе религиозно-философскую созерцательную и практическую направленность. Все китайское искусство и пейзажная живопись в частности полностью основаны на религиозно-философских принципах и практиках, именно поэтому, например, в зависимости от замысла своей композиции китайский художник мог располагать предметы пейзажа как во фронтальной, так и в горизонтальной проекциях. Подобный способ визуализации отношений *«инь-янь»* зафиксирован почти во всех пространственных композициях китайского пейзажа: «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» [81, с. 183]. Аналогичные описания, соответствующие величавому спокойствию пейзажей, «гор и вод» эпохи династии Сун, сохраняют свою плавную пейзажную манеру и в более поздние времена. Отечественный исследователь В.В. Малявин приводит довольно оригинальное описание пейзажа в стиле «горы и воды»: «Сокрытое устройство картины подобно изгибающейся талии танцующей девы, небожителям, 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» [81, с. 183].

Художник Шэнь Чжоу так писал об игре ракурсами пейзажа: «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» [81, с. 183]. Подобный же принцип религиозно-духовной практики взаимодействий началами *инь-янь* применялся и в соотношении прямых и наклонных линий, которые могли послужить выразительным средством построения всей композиции пейзажа. Умение выявить диалектику первоначал «*инь-янь»* посредством духовно-визуальной игры ракурсами и перспективами проявляется, например, в творчестве художника Ван Юань-ци, который вызывал восхищение знатоков традиционного пейзажа тем, что в изображении поперечного ракурса умел передавать одновременно и фронтальную панораму в своих картинах. Еще один достаточно известный живописец Минской эпохи мастер Шэнь Чжоу, о котором упоминалось выше, прославился среди знатоков своим умением «передавать вид в боковом ракурсе, изображая вещи фронтально» [81, с. 183]. Подобная свободная игра масштабами и пропорциями в живописи, выражаемая посредством художественного творчества, позволяла китайским

художникам, свободно «экспериментируя» с различными категориями неодасского дуализма, отступать от канонической упорядоченности. Далее В.В. Малявин пишет: «Вот что означает правило: рисуя фронтальный вид, не забывай о боковом ракурсе, а рисуя в боковом ракурсе, не упускай из виду фронтальное изображение» [81, с. 183]. Об этих религиозно-философских принципах, характерных для любого творческого процесса, весьма поэтично сказано в главе 26 древнего трактата «Чжуан-цзы»: «Словами пользуются для выражения смысла. Постигнув смысл, забывают о словах. Где бы найти мне забывшего про слова человека, чтобы с ним поговорить!» [145, с. 33].

Колористические качества живописного изображения в традиционном пейзаже довольно непротиворечиво сопоставлялись друг с другом. Отечественный исследователь В.В. Малявин переводит китайские трактаты и отмечает практически повсеместные сентенции о том, что «разреженное и густое должны быть перемешаны», «светлое и темное должны уравновешивать друг друга» и «вогнутое должно откликаться выпуклому» [81, с. 185]. Такая традиционная контрапозиция не должна восприниматься как определенный канон, что подтверждалось особым художественно-эстетическим правилом: «Пустое и наполненное должны порождать друг друга» [81, с. 185]. В дополнение к этому идейно-художественному дуализму в изображении единства противоположностей китайские пейзажисты, безусловно, под влиянием даосизма и неоконфуцианской школы распространяли базовый бытийный принцип «*инь-янь»* практически на любое внутреннее духовное «влечение» энергии «*ци»* для всех изображаемых фрагментов: «Гора-хозяин нуждается в горах-гостях», изображаемое отдельно стоящее величавое дерево всегда требует присутствия рядом маленького отдельного деревца, а изображенные высокие «горные пики как будто приветствуют зеленые холмы» [81, с. 185]. Часто подобные диалектические контрапозиции сознательно могли принимать вид намеренных контрастов (как бы антагонистов). Например, мы можем

встретить подобную практику в категоричной рекомендации такого подхода одним из художников эпохи Мин о том, что пейзажист «обязательно должен помещать на картине мертвые деревья, даже среди пышных зарослей» [81, с. 185]. Для создания китайского пейзажа подобная рекомендация служила вполне естественным идейно-художественным правилом, целью которого было стремление раскрытия жизненных энергий «*ци*» цветущих деревьев через противопоставление жизненных энергий «*ци*» мертвых деревьев, что вовсе не считалось нарушением художественной выразительности в изображении растений. И хотя все великие китайские мастера пейзажа очень высоко ценили эстетическое стремление к разнообразию природных мотивов, гораздо в большей степени их всегда интересовали глубинные религиозно-духовные взаимоотношения изображаемых объектов, о чем, например, свидетельствует такое суждение: «Грозные скалы, отвесные кручи встают на фоне далеких холмов» [81, с. 185]. Здесь перед нами вновь всплывает проблема идейно-художественной интерпретации единого *Дао*, поставленная Лао-цзы в трактате «Дао-де цзин»: «*Дао*, которое может быть выражено в словах, не есть вечное *Дао*, имя, которое может быть названо, не есть настоящее имя. Безымянное есть начало Неба и Земли; именуемое есть мать всех вещей» [145, с. 117]. Таким образом, китайский художник всегда был вынужден иметь дело с целостной взаимозависимостью видимых противоположностей, проявляющихся в *Дао*, в которых вертикальность линий ближнего плана в композиции обязательно должны получать свою завершенность в горизонтальных линиях далекого заднего плана. Иначе говоря, когда «…гора-хозяин изображена фронтально, горы-гости должны быть низкими, а когда гора-хозяин изображена в профиль, горы-гости должны быть далекими» [81, с. 186]. Изображение красоты гор требовало от художника соблюдения масштаба и пропорций, а изображение глубины пейзажного пространства обязательно требовало соблюдения и фиксации дистанции. От подобных идейно-художественных нюансов китайской пейзажной живописи с ее глубокими духовными взаимоотношениями

философско-эстетических аспектов Бытия мы неизбежно приходим к религиозно-мистическим парадоксам даосизма с обязательным выяснением роли таинственного дуализма «*инь-янь*» в сочетании с принципом «*не деяния*» в художественном творчестве Китая. Поскольку именно этот даосский принцип «не деяния» неявно прочитывается практически во всех трактатах о китайской пейзажной живописи: «Если ты хочешь, чтобы гора вращалась, веди кисть наперекор ее движению, а потом поверни ее в обратную сторону» [81, с. 186]. Хотя художественно-эстетические формы проявления религиозно-философского единства противоположностей «*инь-янь*» довольно многообразные для китайских пейзажей, однако основной платформой для этого служит религиозно-философская традиция даосизма со своим оригинальным синкретическим учением о гармоническом соотношении диалектических начал взаимно поддерживающих одна другую: «Только когда у тебя перед глазами горы, ты можешь рисовать деревья; только когда у тебя перед глазами воды, ты можешь рисовать горы» [81, с. 186].

3.3. Метафизика кисти и туши в традиционной китайской пейзажной живописи

Как уже отмечалось выше, базовой единицей изображения «языка природы» для всех китайских художников были графемы гадательной книги «И цзин» («Книга перемен»). Символы «И цзин» представляли различные знаковые комбинации, состоящие из трех и шести черточек двух основных видов (сплошной и прерывистой), которые визуально отражали два основных всеобщих начала «*янь*» (мужское и светлое) и «*инь*» (женское и темное). Считалось, что таким образом происходит воплощение подлинных «небесных образов» всех вещей «*сян*», общность которых определяет все явления и процессы мироздания. Китайцы считали, что «*сян*» не имеют формы и морфологической четкости земных феноменов, поэтому увидеть их

можно только духовным зрением [81, с. 21]. Глубочайшей проработкой темы «небесных образов» постоянно занимались представители неодаосской традиции, которые создавая абстрактные фигуративно-графические схемы, формировали идейно-художественные «прориси», символически отражавшие «подлинные образы» мироздания [81, с. 22].

Даосские мыслители понимали формально-логические трудности, связанные с истолкованием тезиса «чудесного совпадения» или тождественности «внутреннего» и «внешнего» в его символическом прочтении. Поэтому религиозно-философская система даосизма есть непрестанное размышление о пределах понимания бытия, которое даосы определяли внесущностным понятием «*у*» (постоянной не данностью). Согласно учению даосов, Дао господствует везде и во всем, вечно и безгранично, невидимое и неслышимое, постоянное и неисчерпаемое, безымянное и бесформенное. При этом именно Дао задает начало, имя, форму всему на свете, даже вечное Небо подчиняется Дао. Познать Дао и следовать ему, сливаясь с ним, — вот главная цель и смысл счастливой жизни. Другими словами, тело (организм) человека представляет собой микрокосм, следующий всем основным законам макрокосма (Вселенной). Человеческий организм функционирует абсолютно так же как и организм Вселенной, путем взаимодействия Неба и Земли и мужского и женского первоначал ***инь*** и ***янь,*** однако в человеке роль звезд и планет выполняют многочисленные духи-монады (их 36 тысяч). Главная цель всякого мудрого человека постичь свое место в Дао, создав для этого гармоничные условия взаимодействия всех своих духов-монад путем созерцательной жизни (аскезы, созерцательности, добрых дел и проч.) [28, с. 317]. В главном даосском трактате «Дао дэ цзин», относящемуся к периоду IV–III вв. до н. э., где изложено учение Лао-цзы о великом Дао (всеобщем законе), особое место отводилось понятию «***дэ***», которое является эманацией проявления Дао, где Дао все порождает, а «***дэ»*** все вскармливает. В параграфе 42

трактата «Дао-дэ цзин» категорически утверждается, что: «Дао рождает одно, одно рождает двух, двое рождают трех, а трое — все вещи» [28, с. 310]. Именно в даосской и неодаосской религиозно-мистической философии можно отыскать корни теснейшей взаимосвязи китайской каллиграфиии и китайской живописи, которых объединяют не столько общие технические средства, сколько то, что каллиграфия и живопись применяли одни и те же правила медитации при одинаковых способах владения тушью и кистью. Художник XI века Го Си учил: «…трудности владения кистью и тушью одинаковы в искусстве письма и рисования» [81, с. 172] (рис. 29). Виртуозность владения кистью китайских мастеров не имеет равных во всем мире, поскольку с детских лет приобретается опыт написания иероглифов, где отдельный знак имеет ритмические и живописные принципы. Сам по себе китайский иероглиф представляет изобразительно-символическую «абстрактную живопись», изображенный смысловой мотив которого является разновидностью идеографического письма. Благодаря такому подходу китайские мастера в технике использования кисти и туши нашли скрытый религиозно-философский смысл, вышедший за рамки чисто прикладной каллиграфической функции [134]. В частности, художник Цай Юн пишет: «Невозможно постичь Дао кисти и туши, если сам не хранишь в себе Дао» [12, с. 172]. Поэтому столь привычные для европейского художника орудия живописи кисть и тушь в традиционной китайской живописи считаются духовными плодами энергии «*ци*»[13].

Влияние каллиграфии на китайскую живопись отчетливо прослеживается с момента возникновения монохромной живописи традиционной школы «кисть и тушь», которая стала применяться в период правления династии Юань. Именно в это время авторитетные живописцы стали продвигать художественно-эстетическую концепцию «***се и»*** (рисование

---

[13] Ван Ян, Орлов И.И. Метафизика кисти в традиционной пейзажной живописи Китая (кисть — это жилы и кости туши) [статья] // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2024. – № 2, часть 1. – С. 224–239.

идеи), подготавливаясь к дальнейшему сложению «каллиграфического маньеризма» в стиле «ученых мужей» эпохи Цин [81, с. 169]. Можно допустить, что абстрактное искусство каллиграфии в какой-то мере нанесло определенный семантико-графический ущерб живописности китайского изобразительного искусства, которое по своей сути скорее явление репрезентативное. Художественная образность изображения живописной динамики в движении зарослей бамбука может быть разрушена, если автор намеренно будет стилизовать под иероглифы побеги и листья растений. Или будет трансформировать движение складок одежды персонажей в жанровой живописи путем специфического орнаментального маньеризма. Как только китайские художники стали привлекать внимание зрителей отдельными изображениями «крысиных хвостов», тогда каллиграфическая условность исторически как бы «продублировала» аналогичное стремлении европейской живописи к визуальной иллюзии, ограничивая при этом смысловое наполнение художественного произведения. Другими словами, в мировой истории искусства западноевропейская живопись под влиянием стремления к визуализации становилась слишком натуралистичной, а китайская живопись под давлением каллиграфии становилась слишком абстрактной[14]. На Западе традиционной китайской пейзажной живописью восторгаются за ее виртуозность и стилистическую декоративность. Однако для китайского художника живость в ритмике художественного изображения достигалась не простой виртуозностью или декоративностью формы, а самим прикосновением кончика кисти к плоскости картины, где сама кисть является проводником духа художника [134].

Для западноевропейской живописи смысловое наполнение художественного произведения заключено в самом сюжете, в пространстве и освещении, целью «игры света и тени» является создание гармоничной

[14] Ван Ян, Орлов И.И. Метафизика кисти в традиционной пейзажной живописи Китая (кисть — это жилы и кости туши) [статья] // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2024. – № 2, часть 1. – С. 224–239.

формы, отражающей сюжетно-смысловую линию автора. Это не подразумевает выявление внутренних духовных качеств кисти и цвета красок на бумаге или холсте. Для китайского художника кисть и тушь являлись плодами энергии «*ци»*, всегда служили одновременно и целью и средством, что вовсе не означает пренебрежение семантической нагрузки «*ци»* путем кисти или красок самих по себе [81, с. 170]. Именно поэтому ведущая роль кисти как графической основы живописного изображения стала постепенно исчезать с европейских картин, уже начиная с цветовой экспрессивности барокко, стремясь к колористической эффектности в основном за счет графичности. Причем даже в декоративно-прикладных рисунках европейских художников Нового времени, которые в период ар-нуво отдаленно напоминают китайскую живописную графику, расположение графических линий традиционно подкрепляется световой моделировкой с помощью штриховки, соединяющей пространство с формой. Такой подход был во многом связан с тем, что сам рисунок как живописная форма в европейской традиции изначально являлся лишь подготовительным наброском к картинам [81, с. 170]. В китайской художественной практике зрелый мастер стремился одной лишь криволинейной или прерывистой линией кисти передать большую смысловую нагрузку изображения по сравнению с маститыми европейскими коллегами. Несмотря на умение китайского мастера владеть кистью как базовой основой искусства живописи его, прежде всего, интересовали такие качества, которое смогут раскрыть потенциал духа «*ци»* в самом глубоком понимании категории силы кисти *«ли»*. Такой подход нашел отражение в словах художника Дун Цичана: «Кисть выявляет образ, а в образе пребывает дух. …Кисть должна быть дополнена морщинами пейзажа, иначе в картине не будет кисти» [81, с. 173].

Перед лицом такой духовно-мистического процесса создания художественного образа китайцы традиционно вновь и вновь обращались к даосской идее диалектической гармонии двух противоположностей «*инь»* и

«янь». Строго говоря, тайна диалектики в понимании дуализма «кисть – тушь» в философии движений кисти на плоскости чистого листа приоткрывается через шесть качеств кисти, сформулированных в X веке Лю Даочунем. Он писал: «…будучи безыскусным и заурядным, стремись к утонченной работе кистью; будучи утонченным и умелым, стремись к силе кисти» [81, с. 174]. Другими словами, в китайской живописи отсутствие экстенсивной энергии творческого напряжения «в духе» соответственно требует от мастера отсутствия экстенсивного напряжения внутреннего духа «в кисти». В произведении должна просматриваться авторская внутренняя сила духа в самой кисти мастера, которая отображает внутренний смысл *ли* через величественные реки, деревья и горы (рис. 29).

И это притом, что главная опасность подстерегает китайского художника именно в погоне за авторской силой письма при «отсутствии напряжения». Поэтому наиболее почитаемые художники советовали своим ученикам не принимать поспешность и небрежность в умении живописать за зрелость, а нарочитую грубость письма в работе кисти советовали не путать с творческой силой истинного мастера. Это следует учитывать современному исследователю; когда китайский мастер советовал своему ученику быть смелым в работе с кистью, он призывал «пронзать» бумагу силой своего духа. Все-таки согласно китайской метафизике кисти основной дух пейзажа — это спокойствие. Поэтому китайские мастера пейзажа любят приводить в пример знаменитого мастера живописи У Дао-цзы, который «…собирал воедино свой дух и приводил его в гармонию с творческими превращениями мира, создавая образы силой своей кисти» [81, с. 174]. Это идеальное духовное состояние китайского художника «*ци-юнь»* имело в различные эпохи истории китайского искусства различные интерпретации. Например, отдельные авторы художественно-философских трактатов сравнивали его с индивидуальным почерком человека, отображающим черты его характера, в котором «…знаки письма отображают благородство и

низость натуры, недостатки и достоинства. Так может ли искусство письма или живописи не выражать свойства ци-юнь?» (одно я) [81, с. 174]. Кстати, именно по этой причине важности вопроса «прикосновения» кисти, который в европейском искусствознании относится к чисто технической области в живописи, большинство китайских художников-философов уделяли довольно пристальное внимание.

Многие авторы китайских художественно-философских трактатов довольно категорично утверждали, что главная проблема «силы кисти» делает ее возможным и достаточным средством для достижения художественно-эстетической зрелости в индивидуальном почерке мастера. Они это сравнивали с художественным почерком зрелого человека, в котором проявляется больше внутренней духовной специфики естественного характера мастера, чем в юношеской задорности легкого и быстрого письма. Художественно-эстетическое достоинство зрелости мастера сопоставлялось больше с его индивидуальной философией изобразительности, приходившей после долгих лет неторопливой художественно-медитативной духовной практики и досконально изучении техники работы кистью у старых заслуженных мастеров. Такой подход во многом опирался на почитаемое учение великого мудреца Мо-цзы (Мо-Ди), которое было изложено его учениками в одноименном трактате «Мо-цзы» в V–IV вв. до н. э. Следует отметить тот факт, что влияние учения Мо-цзы на современников и последователей было настолько велико, что он пользовался почти такой же славой, как и Конфуций, и в Китае их называли «знаменитые ученые Кун и Мо». В своих поучениях мастерам-живописцам Мо-цзы советовал: «При выполнении дел в Поднебесной нельзя обойтись без подражания образцу… Что же можно рассматривать как образец для управления? Отвечаю: 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» [108, с. 120].

Опираясь на авторитет древнего философа Мо-цзы, китайские авторы всех художественно-философских трактатов всегда отмечали особо три традиционных «порока кисти» в творческой работе над живописным произведением. Прежде всего, они указывали на проблему жесткости кисти (*бань*), которая создавала напряженность в работе кистью (*ка*), что в то же время вызывало узловатость самой кисти (*изе*). Многочисленные авторы трактатов в различных аспектах рекомендуют идеал свободной легкости движения кисти: «Жесткость происходит от слабой кисти руки и слишком густой писчей кисти, которая не может двигаться привольно. Тогда черты становятся плоскими и тонкими, в изображении нет завершающей закругленности. Напряженность вызывается нерешительностью в движении кисти, когда сознание и рука находятся в разладе друг с другом. Очертания картины становятся слишком узловатыми и острыми, если кисть вязнет и не захватывает новое пространство, когда требуется. Картина становится стесненной и вялой, и в ней нет свободного движения» [81, с. 174]. Для того чтобы внутреннее напряжение авторского духа не проявлялось в художественном произведении, от китайского живописца требовалось добиваться полного отсутствия напряжения в работе кистью путем внутреннего духовного созерцания и медитативных практик. Сложность такого подхода заключалась в том, что главный соблазн подстерегал художника как раз в стремлении за выразительной силой своего живописного полотна при отсутствии явного напряжения в композиции, считалось, что мастеру нельзя «принимать поспешность и небрежность за зрелость» [81, с. 175]. Традиционно считалось, что согласно учению «знаменитых Кун и Мо», дух пейзажа должен визуализировать внутреннее и внешнее спокойствие. Поэтому перед началом работы над пейзажем китайские художники всегда обращались к даосской диалектике в понимании сосуществования напряжения между противоположностями. Таким образом, мистическая тайна даосского дуализма, проявляющаяся в движении кисти, открывается в определении мастера Лю Даочуня: «…будучи безыскусным и

заурядным, стремись к утонченной работе кистью; будучи утонченным и умелым, стремись к силе кисти» [81, с. 174] (рис. 27).

Кроме проблемы кисти, непременной составляющей специфики категориального аппарата китайского пейзажа всегда являлось качественное свойство туши «***мо***», согласно принципу: «кисть идет впереди, а тушь ее подкрепляет». Практически все известные китайские художники, которые, как правило, были авторами художественно-философских трактатов, помимо проблемы «силы кисти», которая являлась необходимым средством достижения художественно-эстетической уникальности авторского почерка, уделяли особое внимание «силе туши» — ***мо***.

Великий китайский художник и поэт Ван Вэй (王維, 701–761 или 699–759), один из основателей «южной школы» *чань* династии Тан (618–907) в своем наставлении «Тайны живописи» утверждал: «Среди путей живописца тушь, простая выше всего. Он раскроет тайну природы, он закончит деяние творца» [1, с. 298]. Ван Вэй перефразировал известную китайскую поговорку: «Кисть идет впереди, а тушь се поддерживает». Несколько позже, уже в XVII веке, известный теоретик Дун Цычань (董其昌, 1555–1636) отмечал, что живопись великого художника Ван Вэя отражает бóльше внутренний мир, нежели внешнюю живописность. Художественно-эстетические возможности туши, как базового средства визуализации изображаемого явления или феномена до сложения школы *чань,* были еще не осмыслены китайскими живописцами. Такое недопонимание художественно-образных возможностей туши как средства выразительности продолжалось довольно долго, вплоть до пейзажных экспериментов династии Сун, когда форма произведения начинает сочетаться с пространством посредством освещенной тональности и перспективными вариациями (расстоянием). Так, например, китайские искусствоведы считали, что в живописи великого мастера У Дао-цзы из династии Тан «…была кисть, но не было туши» [81, с. 175]. Такая строгая оценка связана с тем, что художественная пластика

этой эпохи, во многом классическая для китайской живописи, была сформирована на принципах идеальной изобразительности. Сначала этим стали заниматься художники, которые создавали свои пейзажи тушью, изображая заросли бамбука, затем другие художники из династий Мин и Цинь, высоко ценившие колористические качества туши, начали выразительно отображать эмоционально-чувственные стороны действительности [81, с. 175].

Справедливости ради стоит сказать, что в своем утилитарном художественно-графическом проявлении тушь применялась для моделирования объемной формы с помощью светотени и раньше, поскольку фиксировала местоположение объекта в зрительном пространстве картины. Китайские живописцы давно знали и прекрасно освоили базовые принципы воздушной перспективы: «чем больше расстояние, тем светлее тушь». Правда, они старались использовать воздушную перспективу в основном для того, чтобы передать в пейзажах при помощи игры света и размывки расплывчатые формы облаков или далекие горные вершины, сокрытие в дымке дождя или тумана. Более того, в Китае колористическая выразительность туши некоторое время считалась главным и необходимым заменителем цвета, поскольку образованные художники «шень-ши», принадлежавшие к высшим слоям общества, воспринимали яркие цвета как проявление вульгарного вкуса: «Если в картине есть тушь, в ней будут присутствовать все пять цветов» [81, с. 176]. Именно это сделало уникальным китайский пейзаж, в котором используются тональности туши для визуализации всех деталей. Как поэтически утверждал в своем трактате «О живописи» великий Ван Вэй: «Те, кто судят о живописи, обращают внимание только на строение картины. А между тем древние создавали свои картины вовсе не для того, чтобы указать местоположение городов, нанести на карту границы областей или прочертить течение рек» [1, с. 281] (рис. 21).

Как и в случае с кистью, китайские живописцы стремились к созданию произведений, в которых невозможно четко разделить абстрактность и фигурность, поэтому тушь по своей склонности к области репрезентации подходит более всего. Выразительность китайской туши выявляется не столько в степени освещенности или затемненности, сколько в ее прозрачности, при этом непосредственно проявляется характер внешней пластичности и степени освещенности атмосферы. Поэтому древние мастера китайского пейзажа отмечали, что: «Цвет облачной дымки обычно передают, оставляя нетронутым естественный цвет шелка. Но если мастер желает выделить в картине дымку, пусть нанесет он сплошным слоем просветленную тушь, но ни тушь, ни кисть не должны быть заметны» [4, с. 175]. Исходя из такой трактовки, следует утверждать интерес ценности туши как таковой для китайских живописцев, то есть ее внутреннее соответствие внешней силе кисти художника. Великий поэт и художник Ван Вэй утверждал: «Когда рука пришла к кистям и туши, бывает, что она блуждает и играет в забытьи» [1, с. 299]. Поэтому среди многих художественных и выразительных свойств туши китайские каллиграфы и живописцы на первый план выдвигали свойство туши быть жидкой (*юнь*). Мастер Шэнь отмечал, что «главное в картине следующее: «… насколько исполнено движения жизни *ци-юнь*, насколько сильна кисть, насколько выдержаны качества туши как жидкости» [81, с. 177]. Движение жизни «*ци-юнь»* и духовное состояние художника не поддаются формально-логическому определению, поэтому эстетический смысл качества *«ци-юнь»* отображается в поговорке: «Кисть поет, а тушь танцует». Мастер Шэнь считал, что: «Независимо от того, толста или тонка тушь, суха она или жидка, она не должна иметь привкуса мирской обыденности приготовленной пищи» [81, с. 177]. Оригинальное сравнение пищи и туши вполне понятно иррациональному китайскому сознанию, поскольку качество «*ци-юнь»* обладает чистотой, свежестью и изысканностью. Не случайно в использовании различных словосочетаний китайского языка слово «*юнь»*

находится в семантической связке с понятиями «мокрый» или «влажный», что аналогично понятию «туман». Также в китайской живописи с понятием «*юнь»* совмещали два смежных, одно из них «*цай»* (колорит) дословно обозначало «свечение вокруг объекта», второе понятие «*цин»* (чистота) относилось к игре световых оттенков. Цзин Хао в своем трактате пишет, что «тона туши должны быть светлыми и темными, густыми и разреженными в соответствии с формами вещей. Тогда сочетания цветов будут совершенно естественным, как если бы они были созданы не кистью» [81, с. 177].

Китайские художники, пытаясь выяснить качественные особенности туши, поэтично сравнивали их с визуальными различиями глянца и прозрачности: «Тушь не должна быть слишком густа, иначе она будет не чистой, а грязной; тушь не должна быть слишком светла, иначе она будет не жидкой, а сухой» [81, с. 179]. Когда китайский художник хотел передавать внутреннюю сущность туши, то он должен был непременно сохранять внутренний покой: «Если тушь слишком суха, в ней не будет созвучий духа, а если добиваться единственного созвучия духа, картина будет излишне рассеянна. Если тушь слишком жирна, утратится подлинность вещей, но, если добиваться единственно подлинности вещей, картина будет вымученной» [81, с. 179]. Теоретическим фундаментом подобным метафорам выступает неодаосский дуализм в синтезе с чань-буддизмом, разработанный школой «двойственной истины» Цзи-цзана (549–623). Последователи школы полагали: «Обычные люди воспринимают все вещи как ***ю*** (наличествующие, существующие) и ничего не знают об ***у*** (отсутствующие, несуществующие). Поэтому будды говорили им, что все вещи на самом деле ***у*** и пусты. На этом уровне говорить, что вещи ***ю*** — это истина в обычном смысле, а говорить, что вещи ***у*** — истина в высшем смысле» [145, с. 268] (рис. 22). На основании такого философско-мистического мировоззрения китайские живописцы считали, что когда художник находился в духовной гармонии с Дао, только тогда он воспринимает кисть и тушь «духовными сосудами» или

вместилищем духовных сил. Мастер Тан Дай обращал внимание на такие нюансы: «Кисть деятельна и, следовательно, воплощает *янь*; тушь покойна и, следовательно, воплощает *инь*. Древние мастера живописи создавали *янь* посредством движения кисти и создавали *инь* посредством неподвижности туши. Они творили *янь*, передавая дух (*ци*) кисти, и они творили *инь*, раскрывая тона (*цай*) туши. Они использовали кисть и тушь для того, чтобы дать жизнь *инь* и *янь*» [81, с. 179]. Устойчивую длительность и традиционность данного философско-мистического подхода можно наблюдать и гораздо позднее Сунской эпохи, например в XVII веке. Великий мастер пейзажа Ван Юаньци, следуя древним художественным традициям, при формировании текстуры важное значение придавал технике «размытой туши». Он считал, что «…в пейзаже тушь должна быть ворсистой…», при этом специально акцентировал внимание на том, что «…ворс туши происходит от того, что в картине есть дух древности и аромат безыскусности», сознательно противопоставляя созданную автором картину художественно-живописной реальности естественного природного пейзажа [81, с. 176].

3.4. Синкретические особенности в формировании визуальной структуры китайского художественного образа «*гу-фа юн би*»

Примерно в конце V века художник и философ Се Хэ в своем художественно-эстетическом трактате «Гу хуа пинь» («Категории древних живописцев») оформил шесть основных законов китайской живописи: «Хотя и немногочисленны те, кто овладел всеми шестью законами живописного искусства, во все времена были художники, постигшие какой-то один из них. Каковы же эти законы. Во-первых, созвучие энергий в движении жизни. Во-вторых, прочная основа в работе кистью. В-третьих, соответствие действительности в изображении предмета. В-четвертых, следование критериям вещей в распределении цвета. В-пятых, правильное

распределение предмета в композиции картины. В-шестых, точное воспроизведение образов в копировании картин» [7, с. 383]. Стоит отметить тот факт, что в своей формулировке базовых законов живописи мастер Се Хэ[15] особенно акцентировал универсальный принцип «*гу-фа юн би»,* помещенный им на второе место после основного понятия духа «*ци*». Исследователь китайской живописи В.В. Малявин дословно переводит этот принцип так: «*для костяка образа используй кисть*» [7, с. 152]. Поэтому ключевой принцип «*гу-фа юн би*», определяющий духовную суть китайской живописи, вполне отображает национальную специфику взаимной связи живописи и каллиграфии, которые переплетены настолько, что живопись часто напоминает графику. Рассуждая о законах существования такой связи, художник Хуа Линь отмечал: «Хотя несколько черт, создающих костяк, могут быть совсем скрыты, картина должна обладать устойчивостью. Даже пугала могут быть похожи на людей, но может ли человек быть человеком, не имея костей?» [81, с. 152].

Часто один из основных принципов китайской живописи, а именно «скелет образа» переводится в западной традиции как «анатомия образа». Именно так его переводит и трактует исследователь Г.А. Джайлс[16]. Этот «европейский» перевод никак не подтверждается фактическим материалом при тщательном сопоставлении китайских текстов с плоскостью формы двухмерного китайского живописного пространства. Ведь в китайском пейзаже морфология изображаемой формы не обладала самостоятельностью пластического единства. Она никак не соотносилась с европейской концепцией художественно-анатомической целостности, поскольку в изобразительном искусстве Китая этот национальный изобразительный принцип отображал сакральное отношение к ритмической организации всего

---

[15] Се Хэ — известный китайский художник южно-китайского царства Ци конца V века. Автор первого в Китае искусствоведческого трактата «Гу хуа пинь» («Категории древних живописцев»). Его суждения о «шести законах живописи» стали основой китайской теории изобразительного искусства.

[16] Джайлс Г.А. (Giles, Herbert Allen). Китайские зарисовки. Trübner & Company, Лондон и Kelly & Walsh, Шанхай. Gutenberg.org, 1876.

живописного поля в его структурной целостности [81, с. 152]. В китайской эстетике ни одно из проявлений энергии «*ци*» не имело никакого отношения к внешним анатомическим формам или перспективным построениям, поскольку все художественные изображения традиционно воспринимались как «плоды духа». Веским доказательством неприменимости «костяка образа» к принципам репрезентативности и объективности может служить традиционная популярность принципа «костяка образа» в национальной китайской каллиграфии. Известный художник и каллиграф мастер Чжан Яньюань прямо говорил о явлении «костяка духа» (*гу-ци*) в своих художественных произведениях. Другой китайский художник Хань Чжо в рассуждениях об элементах живописной структуры «*ти-яо*» категорически противопоставлял «костяк духа» прочим терминам, например, сходству изображений «*син-сы*» или формальному образному подобию «*сян-син*» [81, с. 153].

Китайским живописцам и каллиграфам, высоко ценившим «костяк» (скелет) графических линий, проводимых кистью «*гу*», европейские принципы объемного светового моделирования пластических форм казались довольно примитивными и даже пошлыми. Так, художники эпохи Тан, современники греко-индийских «идеальных» художественно-пластических форм, резко выступали против них, а более поздние художники эпохи Цин презрительно называли попавшие в Китай образцы европейской живописи барокко заурядными ремесленными поделками [81, с. 153]. Они искренне считали, что любой китайский ремесленник может мастерски скопировать естественную природную натуру, но категорически отказывались называть такое копирование искусством. Изучив тщательно выписанные объемы разнообразных форм западноевропейских картин, один из цинских мастеров съязвил: «…должен ли он думать, что европейцы наполовину белые и наполовину негры, поскольку у них половина лица темная?» [81, с. 153]. Впрочем, с течением времени многое поменялось, и маститые китайские

художники разрешали начинающим художникам перенимать «…один или два приема у заморских мастеров, дабы сделать свои картины привлекательнее для глаз» [81, с. 153].

Давние традиции синкретизма религиозно-философских представлений китайцев о самостоятельной духовной ценности любого живописного произведения не могли формировать художественно-эстетическое мировоззрение, которое позволяло бы китайскому зрителю видеть в европейских произведениях художественно сокрытую бытийную реальность. Аналогично большинство европейцев до недавнего времени не способны были понять и принять внутреннюю метафизику визуально-медитативного постижения Дао, созерцая отдельные пятна и штрихи, оставленные кистью на поле китайского пейзажа. Это связано с тем, что на китайских пейзажах графическая специфика передачи «костяка образа» всегда была связана с самобытной традиционной китайской техникой «*цунь*» (техникой морщин), стремившейся воспроизвести кристаллографическую структуру горных вершин [204]. Внимательному зрителю достаточно было лишь неторопливо созерцать внутренний «духовный облик» горы, который как будто «оживает» в гармонии вечного Дао горного силуэта, проступая в ритмике ее морщин. Эта передача состояния духа горных вершин отображается настолько явно, что даже сознательно затененные участки горного пейзажа передаются художником через множество мелких штрихов, намеренно создающих темные фрагменты в ритмическом развертывании общей структуры [215].

Вместо традиционного европейского стремления к созданию идеальной объемно-пластической формы, создаваемой колористическими нюансами игры света и тени, китайские мастера пейзажа постоянно стремились к духовно-эстетическому выявлению структуры «*гу-фа юн би*», используя при этом тщательную работу кистью. Художественно-эстетический взгляд строгого европейского знатока живописи будет воспринимать китайские художественные формы как некий графический скелет, поскольку в западной

традиции принято полагаться на специфические свойства устойчивости композиционного равновесия для того, чтобы придать визуальную выразительность пластике формы [191]. Китайские художники, создавая свои удивительные произведения живописного искусства, как правило, обходятся без формообразующей лепки предметов, без света и тени, показывая расположение фигур и предметов в пространстве исключительно ритмом линий, отношениями тонов и переливами воздушной дымки. Восприятие пространства в традиционной китайской живописи происходит сверху вниз, поэтому поверхность земли кажется нам поднимающейся отвесно, линия горизонта отсутствует, а дальний план пейзажа как бы исчезает в бесконечности тумана. Линии перспективы, уходящие в глубину картины, в отличие от европейской традиции перспектив, совершенно не сходятся в одной точке, а остаются параллельными, при этом сами фигуры слегка уменьшаются в масштабе по мере приближения к нижней рамке картины [28, с. 227].

Для более адекватного восприятия образно-смысловой нагрузки китайского пейзажа необходимо понимать, что архетипы китайских идейно-художественных программ уходят своими корнями в древнюю архаику, в тот образный мир, в котором первоначальные робкие и наивные эксперименты построения целостной композиции живописного пространства со временем становились более утонченными художественно и более конкретными эстетически. Чтобы это понять, необходимо сравнить статичные раннеэллинистические пластические формы Гандхары с национальной динамикой скульптурной пластики пещер Лунмэнь VI века и самобытной ритмики эпохи Гу Кайчжи [81, с. 169]. Интересно, что те же художественно-графические ритмы неявно прочитываются в произведениях мастера Ли Гулиня и в живописных произведениях, изображающих пластику и грациозность придворных дам эпохи династии Цин. Уже в эпоху Сун тема природной жизни постепенно заменила жанровую живопись, традиционная

религиозно-философская направленность на постижение «сущности всего» изображаемого продолжала сообщать художественно-графической ритмике прежний абстрактный характер, совсем иной, нежели в западноевропейской живописной практике. Данная идейно-художественная программа, видимо, была традиционно закреплена религиозно-психологической особенностью китайского менталитета, которая созерцает художественно-декоративную красоту в природных ритмах, а не в пластике человеческого тела [81, с. 169].

Современные синологи считают, что влияние китайской каллиграфии на живопись оформилось во время сложения монохромной живописи в контексте формирования художественно-философского направления «кисть и тушь». В период правления династии Юань отдельные наиболее авторитетные живописцы искренне верили, что, создавая свои пейзажи, они «выписывают идею» (*се и*), поскольку уже постигли все тонкости каллиграфии. Тем самым они как бы подготовили почву для оригинального каллиграфического «маньеризма», окончательно сформировавшегося в стиль «ученых людей» эпохи Цин [199]. Главная опасность такого подхода заключалась в том, что живописная форма стала превращаться в условную абстрактно-схематическую систему отдельных художественных черточек и линий, что зачастую проявлялось в неудачных образцах живописи, созданной в стиле «ученого человека» (*вэнь жэнь*) эпохи династии Цин [81, с. 154]. Многие китайские авторы стремились объяснить этот феномен китайской живописи влиянием каллиграфии на художественную технику пейзажа, поскольку на протяжении всей китайской истории эти два направления были синонимами. Каллиграфическая стилизация китайского искусства своими корнями опиралась на архаическое «идеационное» мышление (согласно терминологии Д. Роули), вот почему увлечение абстракциями в поздних китайских художественных стилях являлось закономерным результатом национальной переработки традиционных абстрактных ритмических построений. Так, если в позднеантичной художественной эстетике

архаические формы и ритмы были отброшены философско-эстетическими концепциями, сформированными идеалистическим и натуралистическим восприятием космоса, то в традиционной китайской эстетике архаичные идеационные ритмы получили новые национально-запретительные импульсы развития, которые непосредственно повлияли на искусство более поздних эпох. Первоначально плавное и довольно жизнеподобное движение густых зарослей бамбука на китайских пейзажах замерло именно в тот момент, когда авторы пейзажей стали намеренно стилизовать листья и побеги бамбука под графемы иероглифов, когда художники пытались привлечь внимание «просвещенного» зрителя к отдельным штрихам, «шляпкам гвоздей» или «крысиным хвостам» [81, с. 170].

К сожалению, некоторые современные российские исследователи, например, В.В. Малявин, ошибочно утверждают, что в традиционной китайской живописи каллиграфическая виртуозность со временем «убила» живописность картины. Они подкрепляют свой тезис проведением аналогии с западноевропейской живописью, с ее стремлением к визуальной иллюзорности, которое лишило ее смысла. По мнению В.В. Малявина, китайская живопись со временем несколько «абстрагировалась» и потеряла изначальную «свежесть» самой сути живописи, причем эта потеря жизненного духа была во многом «загублена» излишней натуралистичностью и искусственной стилизацией [81, с. 170]. Для китайской философии искусства принципы *«шэн-дун»* и *«ши»* естественно взаимосвязаны между собой, поскольку они выражают все многообразие энергии «*ци»,* при этом любое произведение искусства, обладающее «*ци»,* будет содержать полноту духовной сущности и динамику жизни. Поэтому использование принципа «*ши»* однозначно иллюстрирует присутствие жизненного духа художественно-изобразительным эффектом на картине. На его незримое присутствие визуально всегда указывают позы персонажей, формы и физические свойства изображаемых объектов и прочие

репрезентативные аспекты, несмотря на то, что принцип «*шэн-дун»* относится только к ритмическому построению произведения. Гармоничное соотношение между художественными проявлениями принципов «*шэн-дун»* и *«ши»* можно практически всегда определить при сопоставлении специфических особенностей и недостатков самой картины. Так, например, если непонимание принципа «*ши»* таило опасность проявления чрезмерного натурализма или возвышенного идеализма и авторской экспрессии, то чрезмерное стремление отобразить «*шэн-дун»* проявлялась через внешнюю декоративность пейзажа или через авторскую виртуозность. Такие искушения чрезмерностью отмечает в своих работах сам исследователь живописи В.В. Малявин: «А на Западе китайскую живопись хвалят, во-первых, прежде всего за ее виртуозность, и европейские критики охотно признают, что немногие из наших художников могут приблизиться к китайским в технике владения кисти; во-вторых, китайскую живопись хвалят за ее декоративные качества, и мы восторгаемся присущими ей формами стилизации черт, проводимых кистью» [81, с. 170].

Ответ на вопрос о том, как одновременно и без явных противоречий могут сосуществовать в поле китайской живописи виртуозность исполнения, декоративность изображения и естественность понятия «движение жизни», нам дает сложная природа ритмического построения пространства китайского пейзажа. Так, например, если большинство западноевропейских художников стремилось акцентировать естественность изображения природной ритмики посредством создания пластических форм, при отдельном подчеркивании или выделении их в декоративности предметов, то китайские мастера сознательно стремились к соединению в единую композицию и движение и ритм, как в рамках художественно-пластических искусств, так и в сфере современного дизайна. При обращении к проблеме отображения ритмического «движения жизни» можно убедиться в том, что китайские мастера сознательно избегали любого проявления геометрической

четкости, отдавая при этом свое предпочтение динамике движения формы через соединение «живости» природного начала с декоративностью отдельного штриха кисти. Кроме чисто естественных жизненных качеств, изображаемых на китайских пейзажах, которые напрямую зависят от «*ши»* и «*шэн-дун»*, особенный фон для отражения жизненности пейзажей формировался спецификой техники владения кистью и тушью (что нами было рассмотрено выше). Именно здесь, как считают некоторые специалисты, и был скрыт подлинный смысл синтеза между живописью и каллиграфией Китая. Китайский художник Го Си однозначно утверждал: «…трудности владения кистью и тушью одинаковы в искусстве письма и рисования» [81, с. 172]. Автор особо отмечает высказанный М.В. Алпатовым тезис, что в силу религиозно-философского синкретизма китайцы издревле поклонялись горам и водам, как святыням, поэтому высоко почитали живописный жанр «*шаншуй*» (горы и воды) [20, с. 283]. Развивая данный тезис, Алпатов отмечает, что согласно учению «знаменитых Кун и Мо», в Китае традиционно считалось, что дух пейзажа — это, прежде всего, внутреннее и внешнее спокойствие. Поэтому перед лицом тайны «сотворения» пейзажа китайские художники всегда обращались к даосской диалектической концепции сосуществования напряжения между противоположностями. Интересно, что М.В. Алпатов высказывал подобную гипотезу, отмечая, что «…отдельные формы 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 *(совр. Лао-Цзы):* “ясно видит тот, кто следит издалека, и расплывчат взгляд того, кто действует сам”» [20, с. 284].

Автором настоящей диссертации доказывается тот факт, что именно эта сложная мистическая тайна даосского дуализма визуализируется владением кистью китайским живописцем, что верифицируется правилами

шести основных способов владения кистью мастера Лю Даочуня: «…будучи безыскусным и заурядным, стремись к утонченной работе кистью; будучи утонченным и умелым, стремись к силе кисти» [81, с. 174]. Особо стоит отметить и тот факт, что в ходе работы над данным параграфом автор также исходит из тезисов, высказанных М.В. Алпатовым в его «Всеобщей истории искусств»: «В эпоху Тан (618–907 гг.) китайское искусство приобретает вполне сложившийся характер. Это первый и один из самых блестящих периодов расцвета китайского искусства. Естественно, что искусство этих лет было тесно связано с распространенными в Китае религиями: конфуцианством, буддизмом и даосизмом» [20, с. 280]. Продолжая заданный М.В. Алпатовым вектор развития научной мысли, автор постарался подробно исследовать факт обращения китайских художников династий Тан и Сун к категориям идейно-образной системы обновленной неодаосской космологии «Чжуан-цзы». Поскольку на основании этой космологической системы принцип Дао определялся понятием «*сюань ю сюань*» (сокровенное сокровенного), а гармония начал «*инь-янь*» обозначала диалектику сил, поддерживающих друг друга. Постольку разработанные на базе синкретических категорий «Чжуан-цзы» идейно-художественные программы активно применялись китайскими мастерами пейзажа, которые использовали принцип «трех глубин» для построения композиционного пространства пейзажа, отображающего «*сокровенное сокровенного*», путем сознательного разделения на передний, средний и задний планы, причем каждый из планов визуально всегда располагался параллельно общему плану изображения[17].

[17] Ван Ян. Проблема исследования идейно-художественных программ китайского традиционного пейзажа в контексте синкретического духовно-художественного постижения единого Дао [статья] // Научный журнал «Манускрипт». Том 18. Вып. 2 / 2025. – Тамбов: Грамота, 2025. – С. 706–714. Материалы журнала доступны на сайте: manuscript-journal.ru ISSN 2949-3242 (online).

ГЛАВА 4. ВЛИЯНИЕ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОГО СИНКРЕТИЗМА НА СТРУКТУРУ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ПЕЙЗАЖА VII–XIII вв.

4.1. Чань-буддизм и неоконфуцианская «философия молчания» школы «ли сюэ» философа Чжу Си, оказавшие влияние на отображение всеобщего принципа «Ли» в традиционном китайском пейзаже

Практически все китайские философы и художники, описывая в своих трактатах духовно-мистическую основу национального искусства, больше всего рассуждали о всеобщих принципах «*Ли»*, которые согласно китайским религиозно-философским взглядам, буквально пронизывают мироздание почти так же, как и умозрительные «эйдосы» неоплатонической философии позднего эллинизма. Причем под этой категорией и неоконфуцианские и чань-буддистские мудрецы подразумевали всякое проявление действия Дао вообще, которое определялось «выше видимых форм». Несмотря на очевидность такой трактовки, некоторые современные исследователи китайского искусства не вполне корректно пытаются отождествлять китайское понятие «*ци»* древнегреческим идеям. Впрочем, выше мы отмечали отдельные факты абсолютно различных трактовок этих понятий, которые часто приводили к европоцентристскому взгляду на идентификацию причинной связи между эмоциональным и художественно-эстетическим наполнением содержания и характера идеалистического греческого искусства и мистической китайской живописи [10, с. 150]. Чань-буддизм в его неоконфуцианском варианте школы ***«ли сюэ»*** в целом сыграл немаловажную роль в расцвете классической китайской живописи, в том

числе эпохи Сун (X–XIII вв.)[18]. Китайский термин «*чань*» есть фонетическая передача санскритского «*дхьяна*», переводимого как «медитация», которая в японском прочтении звучит как «*дзен*», и согласно преданию было передано в Китай между 520 и 526 годами от Бодхидхармы (двадцать восьмого индийского патриарха) второму китайскому патриарху мудрецу-философу Хуэй-кэ (436–593). Позднее, уже после пятого китайского патриарха Хун-женя (605–675), среди последователей чань-буддизма произошел раскол между двумя его основными учениками. Один из них, Шэнь-сю (ум. 706), основал Северную школу «чань», другой, Хуэй-нэн (638–713), стал основателем Южной школы «чань». С течением времени Южная школа стала доминирующей среди прочих преемников наследия Хун-женя. Поэтому все дальнейшие направления в распространении китайского чань-буддизма брали за основу традиции последователей Хуэй-нэна [145, с. 278].

Основателем популярного в Китае неоконфуцианского «учения о принципе» стал философ Чжу Си (1033–1108), которого иногда называли Чжу-цзы (Учитель Чжу), он родился в провинции Фуцзянь во времена кризиса династии Сун. Базовые принципы религиозно-философской системы, предложенной Чжу Си и впоследствии названной школой «***ли сюэ***», были изложены в трактате «Записи высказываний», который оставался самым влиятельным религиозно-философским учением вплоть начала XX века [145, с. 313]. В исторический период появления школы «*ли сюэ*» империя Сун систематически подвергалась нападениям северных завоевателей — чжурчжэней[19], захвативших даже столицу Хайфэн. Это вынудило не только перенести столицу империи в Ханчжоу, южнее реки Янцзы, но и привело к распаду единства Сунской династии на два династических периода: Северная Сун (960–1126) и Южная Сун (1127–1279).

---

[18] Ван Ян. Нео-конфуцианская «философия молчания» школы «ли сюэ» философа Чжу Си и традиционная китайская пейзажная живопись // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025. – № 1, часть 1. – С. 343–354.

[19] Чжурчжэни — тунгусское племя, предки манчжуров, создавшие собственное государство империя Цзинь (Золотой).

Рост влияния школы Чжу Си во многом также объясняется тем фактом, что он написал собственные комментарии в духе неоконфуцианской трактовки главным текстам «нового толкования» конфуцианского учения, которые были изданы Ван Ань-ши (1021–1086) — государственным деятелем в эпоху династии Сун. Эта трактовка была официально признана специальным указом императора Щэнь-цзуна в 1075 году. Именно основные тезисы Учителя Чжу Си и последователей его школы «*ли сюэ*», утверждавшие, что Абсолютная Истина извечно зримо присутствует во всем мироздании, визуализируется величием горных вершин, журчанием ручьев и рек, сиянием солнца, безграничностью Пустоты, оказали важнейшее влияние на идейно-художественные программы китайских художников-пейзажистов сунской школы. В главе 95 трактата «Цжу-цзы юй лэй», в частности, говорится: «Раз есть вещь, то есть и ее ***Ли***. Небо не порождало кисти — человек взял длинные и мягкие волоски и сделал ее — но раз есть кисть, то есть и ее *ли*» [145, с. 315]. Другими словами, энергия «*ли*» кисти, применяемой для живописи или каллиграфии, определяет саму суть природы кисти, этот же принцип относится также вообще ко всем феноменам китайской космологии. И поскольку для всех объектов и феноменальных типов существуют собственные уникальные *«ли»,* постольку независимо от того, существуют объекты и феномены или не существуют, их общую природу составляет «*ли*» данного типа. Последователи учения школы «***ли сюэ***» категорически настаивали на том, что «*ли»* феноменов существует вечно до материализации самих феноменов, поэтому основатель школы *«ли сюэ*» Чжу Си утверждал: «Ли есть даже, если нет вещей. В этом случае есть только определенные ли, но нет определенных вещей» [145, с. 315]. Другими словами, принцип «***ли»,*** заключенный в кисти, предназначенной для каллиграфии или живописи, является природой самой этой кисти, что, впрочем, также относится вообще ко всему феноменальному миру Космоса, поскольку каждый тип феноменов имеет свой «***ли»***. Поэтому вне зависимости от факта существования феномена какого-либо определенного типа, наличие самого принципа «***ли»***

каждого такого типа составляют природу этих типов. Такой взгляд на проблему во многом опирался на чань-буддистские традиции школы «Чэн-Чжу», утверждавшей, что хотя далеко не все познаваемые категории обладают сознанием, но все они обладают индивидуальной природой «***ли***» [145, с. 315].

Внешне морфология китайского искусства, основанная на визуализации принципа «***ли***» изображаемого объекта, может нам показаться абстрактной или даже схематичной по сравнению с идеализацией природно-пластических форм в практике античного искусства, но в своем ритмическом расположении китайские пейзажные формы гораздо ближе к природному началу, поскольку они «подобны природе не по форме, а по действию» [10, с. 150]. Идеационная природа китайской пейзажной живописи в дотанскую эпоху, согласно утверждению Д. Роули, во многом затрудняла достижение гармоничной целостности в картине [93]. В указанный период китайского искусства авторская визуализация изображаемых объектов природы приводила к сознательному выделению в пейзаже отдельных мест, создавая общую композицию картины, следуя правилу «соединения» отдельных изобразительных фрагментов, вследствие чего разрозненные единичные мотивы визуально воспринимались как разбросанные по всему пространству фрагменты пейзажа. Применение такого художественного правила композиционного построения в дотанский период во многом было связано с тем, что схема композиции выстраивалась как бы случайно или в зависимости от какого-либо популярного традиционного иконографического прототипа. Впрочем, в отдельных случаях композиционная схема произведения могла заранее определяться или заказанным форматом картины или специально оговоренными специфическими условностями, например, «системой социального ранжирования» персонажей, фигуры которых размещались иерархически друг над другом [92]. По этой причине в эпоху сложения жанра китайского пейзажа использование принципа «созвучия элементов» послужило основанием гармоничного синтеза

отдельных живописных фрагментов в единую иконографическую композицию, которая достигалась либо повторением однородного пейзажного фрагмента, либо наложением единого художественного ритма на различные фрагменты пейзажа. Отдельно стоит отметить тот факт, что применение этих специфических художественных приемов сохраняло свою национальную актуальность и применялось даже в более поздние периоды в китайской художественной практике [131]. Даже в современной китайской живописи «*го-хуа»* еще можно наблюдать отдельно расположенные, повторяющиеся мотивы деревьев и гор с заполняющими пространство пустотами на пространстве живописной композиции больших пейзажных свитков, что неизменно вызывают у зрителя ощущение созвучности в рамках единого целого [94]. Подобный феномен китайского художественно-эстетического сознания отмечал еще русский (советский) искусствовед 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 (*совр. Лао-Цзы*) и Будда» [20, с. 285].

Процесс художественного изображения разнообразных персонажей, например, цветов и птиц, связанный с выбором общих ритмических и колористических оттенков, часто заставлял китайского художника соединять в единую композицию различные морфологические формы предметов и объектов с мотивами часто весьма удаленными друга. При таком подходе китайский автор использовал специфические качества кисти и туши вместе с определенными видами штрихов, стараясь распространить это на всю композицию, что создавало общий цветовой фон картины и придавало пейзажу единое духовно-эстетическое настроение [94]. В этом коренное отличие китайского пейзажа от его европейского аналога, в котором

жизненность идеального природного пейзажа практически всегда зависела от пластики реальной органической формы, которая воплощаясь в художественно-пластическом совершенстве, неизбежно как бы отстраняется от своей реальной природности. Скрытое обаяние китайской живописной морфологии, наоборот, как бы проистекает из медитативного движения визуализированного «духом кисти», поэтому благодаря символике своего абстрактного характера оно передает зрителю присутствие чего-то нефизического, нематериального. М.В. Алпатов в своей книге «Всеобщая история искусств» отмечал: «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, свершая 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» [22, с. 285]. Можно предположить, что китайское «***ли»***, так и греческие «***эйдосы***» Платона и неоплатоников имели в своем семантическом наполнении прямую отсылку к всеобщим онтологическим принципам Бытия, однако при этом каждый из них по-своему отражал различное понимание бытийной сущности.
В качестве примера можно привести меч, который функционально являясь орудием, морфологически состоит из лезвия и рукояти, при этом основная функция меча заключается в осуществлении процесса резания или рассечения. Несмотря на тот факт, что устройство и функциональное назначение оружия будет признаваться одинаково бытийным, как в

западноевропейской, так и в китайской философской трактовке, тем не менее, ментально-духовное восприятие бытийности данного предмета совершенно противоположны. Древнегреческие философы, исходя из логики своих рассуждений, непременно акцентировали бы внимание на порождающем «*эйдосе*» формы меча, как на морфологии функциональной системы «лезвие-рукоять». В свою очередь, китайские философы, прежде всего, обратили бы внимание на «*ли»* меча*,* то есть на его способность быть колюще-режущим предметом. По этой причине для китайских художников духовной сущностью в изображении бытийности дерева всегда была его естественная природная гибкость и упругость, принцип «*ли»* самого дерева. Именно благодаря своему «*ли*» дерево в своей онтологической сущности является тем, что оно есть, в то же время само это «*ли»* китайцы не подменяли логическими философскими категориями «универсалий» для фиксации бытийной «древестности». В соответствии с таким религиозно-философским подходом раскрытие глубины понятия «*ли»* в пейзаже требовало от китайского художника соответствия идейно-художественной программы создаваемого произведения единому Дао, главному началу всей природы, а это, в свою очередь, неизбежно побуждало китайского мастера к постоянному личному медитативному состоянию для постижения духовных основ Бытия и познания глубинной духовной сущности изображаемого [10, с. 150]. Неудивительно, что согласно такому взгляду на сущность мироздания для сунских пейзажистов вообще не существовало понятия аналогичного линейной перспективе с ее «точками схода», поскольку формат изображаемых объектов, например, различных горных вершин, присутствующих на пейзажных свитках, позволял зрителю воспринимать горы как символическую визуализацию Великой Пустоты [6]. Как писал знаменитый художник XI века Го Си: «Пейзаж — вещь великая. Его нужно

созерцать издалека, дабы узреть его целостную форму и духовный образ»[20] [81, с. 305] (рис. 63–66).

Довольно часто в традиционной китайской философско-религиозной мысли применительно к искусству с понятием «***Ли»*** соединяли также целый ряд других специфических понятий, тем или иным аспектом соприкасающихся с общими принципами всего миросозерцания. Особое внимание нам стоит обратить на три основных «космологических» принципа. Так, известный китайский мастер пейзажа Чжан Яньюань специально призывал художников акцентировать свое внимание на «направляющей идее» произведения, которая основана на внутреннем сосредоточении и самоконтроле автора в процессе его творчества. Позднее другой авторитетный мастер Цзин Хао вводит дополнительно к этому понятию еще один важный принцип «***сы»*** («мысленного сосредоточения»), обозначающий абстрагирование (отвлечение) от «избыточных» внешних форм изображаемого предмета, за исключением сохранения наиболее существенных [10, с. 151]. Этот принцип «***сы***», по сути, представлял собой практическое применение авторской избирательности при отборе необходимых качеств изображаемого объекта, когда автор намеренно отделял от «***ли***» все случайные или несущественные характеристики, устраняя, таким образом, все «ненужные» атрибуты, сохраняя при этом одну лишь сущность объекта. Например, на известной картине эпохи Сун, изображающей одинокого чань-буддистского монаха, который рубит ствол бамбука, каждая линия кисти автора стремится внушить зрителю «идею ее *Ли*», то есть идею самой сути «рубки бамбука». Применение еще одного религиозно-философского (космологического) принципа в творческом подходе китайских живописцев просто обязывало их визуализировать свой художественный замысел, который определялся как принцип «***и***». Само собой, это подразумевало личное переживание всеобщей духовной

[20] В оригинале буквально «энергетический образ» (ци сян).

составляющей изображаемого объекта через персональную медитативную практику каждого зрелого мастера: «Для того чтобы должным образом выразить идею или воспроизвести объект, нужно удерживать его в сознании до тех пор, пока он не соединится с жизнью духа» [10, с. 151]. На основании вышесказанного мы можем наблюдать, что со временем китайский пейзаж трансформируется в сторону крайней экономичности и внешней лаконичности в применении выразительных средств, при сохранении внутренней сокровенности и многоплановости. Специфические национальные художественно-эстетические «каноны» были сформированы и реализованы в образно-живописном языке Китая только как духовная (религиозно-философская) визуализация изобразительных плодов энергии «***ци»***. Так, основные художественно-эстетические принципы, главные из которых костяк образа «***гу-фа»*** и принцип структурной интеграции ***«ши»***, во многом диктовали правила для всех последующих морфологических построений при организации отдельных фрагментов композиции и художественного произведения в целом. Прочие основополагающие религиозно-философские понятия, такие как принцип изобразительной реальности «***ши»*** и принцип времен года «***цзин»***, были призваны визуально отображать сакральную составляющую самодостаточной бытийности художественно-изобразительного формообразования всего сущего. Поэтому базовый принцип отображения жизненного движения «***шэн-дун»*** помогал сконцентрировать внимание китайского художника на многообразии проявлений принципа «естественного движения», характерного для традиционной космологии Китая. Наконец, применение остальных художественно-эстетических принципов, таких как сила кисти ***«би»*** и выразительность туши «***мо***», были призваны служить в качестве критерия выбора конкретных изобразительных средств для образованных китайских живописцев [81, с. 152].

4.2. Отражение китайского религиозно-философского синкретизма в художественном изображении духовного принципа «движения жизни» «Шэн-дун». Всеобщее созвучие (гармония) ритма жизни

В композициях традиционных китайских картин «принцип созвучия» имеет чрезвычайно важное отображение, играя в композиции пейзажа ведущую роль, однако в живописных традициях Европы композиционное созвучие занимало менее почетное место. Возможно, это связано с тем, что в европейской традиции композиционное созвучие было связано с историей развития декоративно-прикладного искусства гобеленов, ковров, обоев или тканей [81, с. 188]. Видимо, по этой причине западноевропейские мастера всегда акцентировали внимание на «принципе созвучия», особо выделяя его специфические художественно-декоративные характеристики. Китайские же мастера традиционной живописи путем медитации выискивали в принципе «всеобщего созвучия» сокровенный религиозно-философский смысл. Изображение мелкого моросящего дождя или дуновение легкого ветерка на спокойной плоскости равнины в пейзажах Ся Гуя или Ма Юаня передают зрителю что-то важное, самое сокровенное в типичных композициях природных пейзажей южно-сунского периода. Эти пейзажи, словно пронизанные единой гармонией мирового созвучия с непостижимым Дао, в котором отдельные фрагменты композиции соединяются в целое, так что горы, камни, деревья, лодки, дома и даже листья отдельных растений соподчинены единому ритмическому созвучию мистического танца. И это при том, что мы можем не назвать такую художественную композицию декоративной. Мы только можем наблюдать, как китайские мастера пейзажа обходились без приемов объемного формообразования предметов с помощью света и тени, отображая расположение пространственных объемов ~~в~~ основном при помощи линеарной ритмики, тональных соотношений и воздушной прозрачности. При этом сами китайские живописцы визуализировали направление движения живописного пространства сверху

вниз, вследствие чего земная плоскость зрительно воспринимается отвесной, а естественная линия горизонта зрительно отсутствует. Таким образом, весь дальний план китайского пейзажа как бы естественно растворен в туманной беспредметности. Самое оригинальное, что перспективные линии, уходящие в глубину картины, оставаясь параллельными, фактически никогда не сходятся в одной точке, только лишь фигуры постепенно уменьшаются в масштабе по мере своего приближения к рамке полотна картины [28, с. 227].

Подобный тип пространственных изображений европейские исследователи искусства иногда называют обратной перспективой, однако по отношению к традиционной пейзажной живописи Китая это вряд ли справедливо. Такая терминология является объективной и справедливой для живописной композиции лишь тогда, когда она разворачивает пространство картины не спереди назад, а задом наперед, согласно терминологии Б.Р. Виппера [28, с. 227]. Европейские художники и зрители воспринимают пространство картины спереди назад, визуально уходя в точку схода, а китайские мастера созерцают пространство картины сверху вниз. В китайском пейзаже мы имеем дело с особенной, своеобразной пространственной концепцией, которая имеет свой особый сакральный смысл. Китайский живописец никогда не делил составные фрагменты пейзажного пространства на передний и задний планы, создавая иллюзию того, что они всегда воспринимались одновременно близко или далеко, вследствие чего пейзаж как бы витал (подвисал) над мировым пространством. Такой совершенно непривычный для европейцев взгляд на мироздание можно истолковать только с религиозно-философской точки зрения, имея в виду глубокий синкретизм китайского мировосприятия. Европейцы традиционно привыкли рассматривать художественные произведения как бы со стороны, ментально противопоставляя себя (свое личностное эго) живописному изображению.

Для европейцев живопись — это визуальная иллюзия трехмерного пространства на двухмерной плоскости, и чем больше эта художественная иллюзорность, тем гениальнее кажется само произведение. Когда европейский художник работает над картиной, он ставит ее на мольберт перед собой и смотрит как бы в глубину картинного пространства. Китайский живописец во время работы над своим произведением разворачивает свиток на плоскости пола и созерцает его сверху вниз, так же его читает и китайский зритель. Китаец, неважно художник он или зритель, духовно помещает себя в изображаемое пространство, являясь неизменным участником самого изображения, как бы ментально сливаясь с ритмом художественного произведения. Он органическая живая часть изображенного картинного пространства и всего картинного сюжета, в котором технические приемы полностью соответствуют его религиозно-философскому мировосприятию. Интересно отметить тот факт, что такое анти-пространственное с точки зрения западноевропейского модернистского дискурса восприятие мироздания было свойственно раннему христианскому искусству Восточной и Западной Европы. Базовые принципы такого художественно-эстетического мировоззрения стали формироваться еще в раннем христианстве под влиянием неоплатонической эстетики Плотина и его последователей, Великих каппадокийцев, достигнув своей окончательной зрелости в западноевропейском романском искусстве и искусстве Византийской империи [28, с. 228].

Когда европейские мастера впервые встретились с оригинальной живописью и декоративно-прикладным искусством Китая, а позднее и других стран Дальнего Востока, они длительное время воспринимали его как чисто декоративное искусство, но исходя из сложившейся западноевропейской традиции, совершенно не обращали внимания на скрытые принципы иного гармонического созвучия [81, с. 180]. Это разночтение в оценке китайского пейзажа стало понятно только

современным исследователям китайской живописи, поскольку многие традиционные китайские пейзажи эпохи Цин выглядели вполне орнаментально и декоративно, поэтому они практически без доработок гармонично помещались на популярные китайские фарфоровые вазы этого периода [81, с. 188]. Стоит отметить, что наилучшие примеры «всеобщего созвучия» *шэн-дун*, с точки зрения современного искусствоведческого и культурологического подхода, которые мы видим в композиционных построениях пейзажей южно-сунского времени, и сегодня не вполне поняты. Это связано с тем, что европейские исследователи традиционно ищут здесь визуальные схематические повторы (раппорты), усиливающие декоративный эффект изображаемого, вроде четких европейских схем барочных росписей потолков и сводов. Возможность прочтения и постижения изначальной ритмики «всеобщего созвучия» *шэн-дун* как принципа гармоничной организации отдельных элементов или фрагментов китайского пейзажа путем диалектического противопоставления визуально-художественной декоративности изображения стали объектом исследования современных искусствоведов относительно недавно [81, с. 189].

В китайской философско-эстетической традиции, начиная с живописной практики эпохи Сун принцип «всеобщего созвучия» *шэн-дун* постоянно подвергался особенное глубокому осмыслению, поэтому китайские философы и художники традиционно соотносили его с восприятием Дао, изначально присутствующего во всей полноте мироздания: «Созерцая вещи, рождаемые Небом и Землей, постигаешь, что единый дух творит все превращения, и эта неукротимая сила таинственно пронизывает все сущее и каждую вещь приводит к завершению» [81, с. 190]. Визуализируя всепроницающее вечное единство Дао, китайский художник-пейзажист пытался изобразить такие конфигурации горных вершин, контуры облаков, потоки вод или растительные ритмы, которые содержали в себе сходные ритмы *принципа «шэн-дун»*, растворенные в бесконечном разнообразии

природы, и создавали гармоничное единство нематематического порядка (*ordo*) и гармонию «всеобщего созвучия». Эффект декоративности китайского пейзажа, который возникал в результате намеренных трансформаций естественных природных форм и стилизации нормального природного ритма, достигался путем колористического использования неестественных цветов или сознательным введением визуальных схематических повторов в изображаемом пространстве. Однако для визуального пространства китайского пейзажа ни один из составляющих его элементов никогда не был безусловным естественного присутствия «всеобщего созвучия», поскольку всеобщая гармония создавалась лишь духовностью внутренней медитативной практики отдельного мастера, визуально отраженной в его авторской трактовке пейзажа, которую мы и наблюдаем в пейзажах эпохи Сун [81, с. 190].

Поскольку принцип «*шэн-дун»* традиционно являлся естественным плодом энергии «***ци»,*** постольку в европейской традиции его часто сопоставляют в качестве эквивалента ритма западной живописи. Однако данный термин китайского пейзажа заключает в себе многообразные семантические смыслы, связанные в китайском языке с этим словом. Например, одно из семантических понятий ритма «*шэн-дун»* часто применяется в трактатах, посвященных китайской пейзажной живописи, как синоним искусства вообще. Это связано с тем, что принцип «*шэн-дун»*, по аналогии с ритмическим принципом западноевропейского искусства, имеет непосредственное отношение к формированию организованного порядка (*ordo*), то есть передает движение и меру, создавая условия отражения жизненности и формы стилизации художественных произведений. Но этот принцип подразумевает под собой и некоторую смысловую недосказанность произведения, при сознательном акцентировании фрагментарных повторений и достаточной свободы композиционного построения. Поэтому идейно-художественная программа, лежащая в основании сущности китайского

художественно-эстетического подхода, может быть передана словосочетанием «движение жизни», которое априори предполагает индивидуальный авторский акцент при визуализации естественных ритмов [81, с. 192].

Здесь мы вновь упираемся в религиозно-философский синкретизм китайского сознания, связанный с тем, что китайская метафизика традиционно трактовала любое проявление духовного созвучия *«ци-юнь»* естественным источником бытия любого объекта или субъекта, а само наличие «движения жизни» воспринималось как результат этого созвучия: «Когда человек возвышен, его созвучие духа возвышенно, и оно обязательно рождает движение жизни» [81, с. 162]. В таком контексте понимания и трактовки естественности движения жизни «*шэн-дун»* следует воспринимать отличия между китайским и западноевропейским пониманием принципа естественности движения в композиционном построении визуального художественного пространства. Великие мастера западноевропейской живописи уже в эпоху Возрождения считали изучение и графическое отображение анатомии человеческого тела лучшей практикой в процессе обучения рисунку и живописи животных, пейзажей, натюрмортов, батальных или сюжетных сцен. В то же время китайские мастера пейзажа утверждают совсем противоположное: «Тот, кто хочет рисовать людей, пусть сначала рисует деревья и камни» [81, с. 163]. Мы вновь убеждаемся в противоположности китайского подхода не только к педагогической методологии преподавания живописи, но и к самой сути религиозно-философской методологии процесса художественно-эстетического познания и ее онтологического различия в культурно-историческом мировосприятии всего сущего, отличающем позиции Востока и Запада.

Если начинающий европейский ученик обучался мастерству живописи, изображая человеческое тело, то китайский ученик художника оттачивал свое художественное мастерство, рисуя многочисленные изображения

стеблей или зарослей деревьев, которые являлись своеобразными уроками практической каллиграфии. Два диаметрально противоположных подхода методологий художественного обучения имеют различные пути, в которых достигается свое формирование восприятия чувств ритма и пропорций, принципов статики и динамики, масштаба, равновесия и общей выразительности. Молодому китайскому художнику в процессе длительного обучения приходилось постоянно связывать воедино множество хаотично повторяющихся листьев, стеблей или ветвей среди асимметрично расположенных растительных форм, а не прилежно соединять между собой отдельные элементы человеческого торса, моделируя целостную живописную форму тела, отображающую антропоморфную упорядоченность. Этот факт, кроме всего прочего, интересен тем, что естественная пластика и ритмика живого организма (в т. ч. человека) отличается от естественных ритмов растений, поскольку несет другие жизненные функции. В первом случае европейский художник сосредотачивал все свое внимание на морфологии, структуре, пропорциях и ритмике общей скелетно-мускульной системы, каждая из которых при выделении гармонического созвучия в видимом разнообразии первоначально рисуется отдельно. Во втором случае относительная простота при воспроизведении контуров листьев или побегов пусть и повторяющихся, но несложных, заставляла китайского художника искать во внешних формах ее духовную сущность (ее путь) естественной жизненности в извечной целесообразности Дао. Например, в изображении столь любимых китайцами побегов бамбука визуальный ритмический повтор является проявлением жизненной энергии «*ци*». Тогда любое визуальное местоположение листьев на ветке побега путем проявления «*ци*» неизбежно раскрывает жизненные принципы всего растения, в то время как разнообразные варианты визуального отображения непременно связываются автором с особенностями существования этого конкретного побега бамбука как части единого целого [214].

Поскольку ветки и листья бамбука как отдельная часть целого мироздания визуально представляют собой жизненные силы, всегда устремленные к солнцу и освещенные его лучами небесного светила, постольку китайские художники стремились к медитативному созерцанию духовной сути естественного процесса произрастания всего живого. При этом сознательно фиксируя свой «просветленный» взор на процессе естественного развития в природе и затем отображая это на изобразительной плоскости пейзажа. При таком живописном пространственном соединении отдельных мотивов для китайского пейзажиста лишь пустота могла способствовать созданию ритмичной целостности наравне с отдельными ветвями и листьями. Европейский художник при передаче пластичности замкнутой формы тела должен был следить за целостностью формы, не уделяя особого внимания пустоте. Поэтому китайские пейзажисты старались сознательно ограничивать себя в изображении отдельных человеческих фигур, полностью отказывались от изображения обнаженной натуры и использовали лишь складки одеяний при движении персонажей [81, с. 164]. Европейских художников часто поражают условности в китайском способе изображения одежды, которые обусловлены не особенностями формы человеческого тела, скрытой тканью, а визуально-духовными аллегорическими изображениями естественных природных ритмов, которые лишь намеками акцентировали отдельными графическими линиями изображаемых одеяний аналогичные линии контуров бамбукового листа или надломленного тростника. Благодаря такому философско-художественному приему фигуративные изображения человека на китайских пейзажах, отдельные фигуры или группы людей приобретают естественные динамичные свойства, которые присущи природному естеству даже в тех случаях, когда изображаемые человеческие фигуры остаются как бы неподвижными. Если живое существо (человек или животное) изображался статично, то китайский художник традиционно будет стремиться фиксировать не реальную форму тела, а какую-то сущностную черту «идеи»

этого персонажа, например, листья бамбука или оперение птицы, или стилизованную чешую рыбы.

Довольно часто различные свойства пластики в изображении живого организма китайскими художниками осознанно опускались. Такое часто встречалось, например, при создании изображений легендарного дракона Лунь, художественный образ которого был одним из популярных воплощений привязанности китайцев к мифологическим абстракциям и вечной текучести естественных ритмов [81, с. 164]. Такая трактовка динамики и текучести абстрактных образов, характерная для китайских пейзажей, является лишь одной из разновидностей религиозно-философских трактовок синкретического дуализма и принципов «*инь-янь»*, которые изображались, зеркально отраженными друг в друге путем изгибающихся линий на плоскости круга, для того, чтобы отразить наибольший эффект динамичности Бытия. Это было визуально-символическое изображение вселенского ритма изначальных принципов, который сокрыт за всеми видимыми природными явлениями, начиная с огненных языков пламени, вечно плывущих облаков и кончая ритмом жизни отдельной веточки или присутствующий в живописной статике морщинках гор. Идейно-художественный синкретизм философско-художественного прочтения этого жизненного ритма неизбежно отражался в терминологической специфике употребления принципа «*шэн-дун*». Например, создавая традиционный портрет, китайские художники-философы много рассуждали о важности передачи духа «*чуань-шэнь*», потому что совсем не упоминали о реальности сходства изображаемого человека с прототипом. В случае традиционного изображения растений, животных или птиц китайские художники стремились отобразить жизненность «*се шэн*», воспринимая под этим термином естественную живость движения всего сущего под Небом. В традиционной пейзажной живописи художники, поэты и философы стремились духовно отображать постоянную ускользаемость естественной

природной красоты, назвав это поэтической фразой «сохранение тени» (*лю инь*). Таким образом, в каждом отдельном живописном сюжете китайские художники всегда отстаивали своеобразие синкретизма в изображении всеобщего «движения жизни», в проявлении вселенского духовного принципа «всеобщего созвучия» вселенского ритма «*шэн-дун*».

4.3. Влияние неоконфуцианской космологии на восприятие понятия «ши» как принципа структурного единства или принципа изобразительной реальности в китайском пейзаже

После долгого периода государственной раздробленности и внутренних междоусобиц в 589 году возникает новая династия Суй (589–617), которая ценой больших усилий стремится объединить Китай. Вскоре на смену этой династии к власти приходит новая, более могущественная династия Тан (618–907), которая окончательно восстанавливает единое имперское государство с централизованным управлением. Современные исследователи единогласно считают, что в политическом и культурном аспекте правление династии Тан считается аналогом «золотого века» китайского социума, сравнимым по своей значимости только с правлением династии Хань [145, с. 288]. Примерно в 622 году правителями династии Тан восстанавливается обязательная система экзаменационного отбора чиновников, предписываемая традиционным конфуцианством. Император Тай-цзун (627–649) издает в 628 году указ о строительстве общеимперского храма Конфуция в Императорской академии, а позднее в 630 году чиновникам Императорской академии было поручено подготовить к изданию официальное собрание базовых текстов конфуцианской классики. Уже в 40-е годы VII столетия философом Кун Ин-да (ум. 648) была составлена новая кодификация трактата «Пять книг в правильном содержании», ставшая каноном нового конфуцианского учения. В этих трактовках пяти древних сочинений излагались элементы религиозных верований, философии,

естествознания, основы права и морали, учения об обществе и государстве и рассуждения об историческом процессе [36, с. 42]. Хотя к тому времени традиционный, более древний вариант конфуцианства уже во многом утратил творческий духовный порыв прежних философов Мэн-цзы, Сюнь-цзы и Дун Чжун-шу. Вместе с тем, отмечает философ Фэнь Ю-лань, академиками из большого числа написанных к этому времени комментариев были отобраны отдельные «нормативные» тексты «Пяти книг в правильном содержании» [145, с. 288].

Согласно имперскому указу в китайской императорской академии, а впоследствии во всей Поднебесной империи преподавали эти «канонические» тексты вместе с официально утвержденными комментариями. Именно таким образом неоконфуцианство в своей обновленной трактовке и стало официальным государственным учением империи Тан (рис. 24). Но главная проблема заключалась в том, что официальные «канонические» тексты уже не могли отражать духовные запросы своей эпохи. Это во многом было связано с тем, что произошедшее возрождение религиозно-философского учения даосизма наряду с распространением чань-буддизма, согласно определению Фэнь Ю-ланя, пробудили в китайском обществе повышенный интерес к метафизике, к сверхнравственным ценностям и проблемам Природы и Судьбы человека [145, с. 288]. Новые реалии Танской эпохи потребовали совершенно иного метафизического, космологического и духовно-нравственного объяснения всего происходящего в империи, однако именно такое толкование и отсутствовало в официальном императорском каноническом учении. Кроме того, во времена правления Танской династии в Китай начинают проникать учение ислама и христианство несторианского толка, которые уделяли ключевое внимание персональной духовной практике[21] [36, с. 43]. Как ответ

[21] Несторианство (от имени патриарха Нестория) — христианское еретическое учение первой половины V в., сторонники которого отрицали общецерковный догмат о божественной личности Иисуса Христа.

на такие запросы китайского общества и возникает философия «***Дао сюэ***» (учение об Истине) или неоконфуцианское учение в его западной терминологии, которое, несмотря на различные религиозно-философские школы, складывается из трех основных направлений философской мысли[22]. Первым источником, согласно трактовке Фэнь Ю-ланя, можно считать, безусловно, само конфуцианство, а другим источником стала философия даосов и буддизм, в ее китайском варианте именуемая «чань». Строго говоря, для неоконфуцианской философской школы понятия буддизм и «чань» воспринимались как синонимы, и поэтому, как считает Фэнь Ю-лань, неоконфуцианство в дальнейшем и послужило базой для логического развития учения «чань». Наконец, третьим источником сложения философской доктрины «чань» принято считать мистическое религиозное учение даосов, в которой главную роль играла школа «инь-янь», о которой мы упоминали ранее, оказавшая важнейшее влияние на космологию неоконфуцианства [145, с. 290]. Наиболее авторитетными философами неоконфуцианства этого периода по праву считались учитель Чань Юй (768–824) со своим оригинальным трактатом «Юань Дао» («Об изначальном Дао») и учитель Ли Ао (ум. 844), автор сочинения «О восстановлении природы», которые предприняли пытку задать новые направления в толковании классических конфуцианских трактатов «Великое учение» и «Срединное и неизменное». Эти два основателя новых философских школ дали мощный интеллектуальный толчок к дальнейшему развитию неоконфуцианства в стройную космологическую систему, которая окончательно оформилась в эпоху династии Сун (960–1279), объединившей Китай после падения династии Тан и последовавшей за этим «смуты» (рис. 20).

Во многом именно под серьезным влиянием неоконфуцианской метафизики в эпоху династии Тан начинает формироваться самостоятельный

[22] Ван Ян. Нео-конфуцианская «философия молчания» школы «ли сюэ» философа Чжу Си и традиционная китайская пейзажная живопись // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025. – № 1, часть 1. – С. 343–354.

жанр китайского пейзажа, который в истории китайской живописи связан с расцветом мастеров «Сине-зеленого пейзажа» (рис. 29–31). Кроме того, под непосредственным влиянием того же неоконфуцианства в течение VIII века в Поднебесной одновременно жили и творили три уникальных и величайших поэта-художника китайского средневековья: Ван Вэй (699–759), Ли Бо (701–762) и Ду Фу (712–770). Ван Вэй был не только величайшим «поэтом-художником», но и крупным теоретиком искусства и художником, замечательным каллиграфом и мастером поэтической природной лирики, но и глубоким религиозным философом (рис. 32–42). Не случайно в своем знаменитом трактате «О живописи» художник Ван Вэй акцентировал внимание, прежде всего, на духовную сущность пейзажа: «В живописи важно добиваться того, чтобы форма слилась с духовной силой, после чего сердце творит всевозможные превращения. Духовную силу видеть нельзя и поэтому приходится полагаться на то, что не изменяется[23], однако зрению положен предел, и наши глаза не могут видеть всего воочию. Вот почему нужно стремиться к тому, чтобы посредством одной черты воспроизвести существо Великой Пустоты[24]» [8, с. 281]. В этой фразе Ван Вэй показателен тот факт, что данное место трактата «О живописи» — практически первое упоминание в китайской философско-эстетической литературе о сущности китайской живописи, базовой единицей которой является «одна черта», воплощающая всю полноту Бытия (рис. 32–42). И далее Ван Вэй поэтически утверждает: «Вот я разворачиваю свиток, вчитываюсь в надпись и смотрю на незнакомые горы и моря, в зеленых рощах шумит свежий ветер, белая пена разливается на водном просторе. Воистину, такую картину невозможно изобразить лишь посредством искусной работы рук! Духовная просветленность должна осенить живопись! Таков смысл живописи» [8,

---

[23] В.В. Малявин в своем переводе отмечает, что в данном месте первоначальный текст источника может быть испорчен, и поэтому смысл этой фразы можно передать лишь приблизительно. (Ван Вэй. О живописи // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В. Малявина. – М.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с. – С. 281).

[24] Переводя данное место Ван Вэй на английский язык, С. Саканиси подменяет понятие «Великая Пустота» на слово «Вселенная» (Sakanishi S. The Spiriy of the Brush, London, 1939, p. 44).

с. 282]. Не случайно авторитет Ван Вэя и в живописи, и в философии и в поэзии был настолько велик даже при его жизни, что современники великого мастера восторженно говорили о нем так: «В стихах он — живописец, в картинах — поэт» [36, с. 41]. Позднее видный теоретик китайской живописи Чжу Цзинсюань в своем трактате «Записки о прославленных живописцах династии Тан» причислил Ван Вэя к категории «*утонченных*» живописцев и, восхищаясь его пейзажами, писал: «Созданные Вэем пейзажи с камнями и соснами были выполнены в манере господина У, но обладали неповторимым очарованием» [8, с. 396]. Сам же поэт-художник и философ Ван Вэй поэтически сказал о себе таким образом: «В этой жизни по ошибке я стал поэтом. В прежнем рождении я был великий художник» (пер. В.В. Малявина) [8, с. 397] (рис. 32–42).

Отдельно стоит отметить, что именно в эпоху правления династии Тан в качестве отдельного жанра выделяется китайский портрет, причем наиболее выдающийся представитель портретного жанра Янь Либэнь (VII в.) даже был причислен теоретиком живописи Чжу Цзинсюань к категории «божественных» [8, с. 382]. Наиболее известная картина Янь Либэня «Властелины древних династий» изображала тринадцать великих правителей, которые были во главе Китая с начала династии Хань и до конца VI века на длинном горизонтальном свитке (рис. 25–28). Примерно в этот период времени весьма популярными среди образованного сословия становятся изображения различных придворных сцен. Например, тот же Чжу Цзинсюань в своем трактате «Записки о прославленных живописцах династии Тан» отмечал: «Прежде он нарисовал “Восемнадцать ученых мужей при дворе наследника Цинь” и “Двадцать четыре заслуженных подданных павильона Линьянь”». То были творения, прославившие его на все времена. … Еще говорят, что он самолично наложил краски на роспись в храме Цыэньсы, но нынче от них уже и следа не осталось. Его изображения людей в церемониальных головных уборах и одеяниях всегда отличались

божественным совершенством» [8, с. 392]. Не случайно в китайской историографии за периодом существования Танской империи прочно установилась репутация «золотого века» традиционной китайской живописи и поэзии (рис. 25–28).

Следующим важным этапом развития живописи в Китае после империи Тан стал период Пяти династий и империя династии Сун. В этот же период времени идет процесс формирования главных живописных школ Китая. Среди наиболее известных художников данного периода стоит выделить Чжан Цзыцяня (展子), творившего в эпоху Суй, мастера Ли Сысюнь (李思训) и художника У Даоцзы (吴道子) [138]. Причем довольно значительное влияние на творчество художников пейзажистов этого периода оказала философское учение мастера Чжу Си (1033–1108). Чжу Си основатель философской школы *«ли сюэ»,* известной в Китае, как Учитель Чжу (Чжу-цзы), родился на территории нынешней китайской провинции Фуцзянь в период военно-политического кризиса во времена правления династии Сун (рис. 20). Именно в эти времена империя Сун стала подвергаться систематическим нападениями воинственных чжурчжэней[25], которые в итоге захватили столицу империи Хайфэн, что естественно повлекло перенесение столицы Сунского государства в город Ханчжоу, за реку Янцзы и разделение на два периода: Северная Сун (960–1126) и Южная Сун (1127–1279). Синкретическое «учение о принципе» Чжу Си, именуемое в Китае школой «***ли сюэ***», излагалась в трактате «Записи высказываний» и как популярная система китайской философии процветала до начала XX столетия [145, с. 313]. Господство философской системы Чжу Си во многом также объясняется написанием собственных оригинальных комментариев в духе неоконфуцианства к текстам «нового толкования» Конфуция, которые были изданы государственным деятелем Сунской

[25] Чжурчжэни — тунгусское племя, предки манчжуров, создавшие собственное государство империя Цзинь (Золотой).

династии Ван Ань-ши (1121–1086) и были признаны нормативным указом императора Щэнь-цзуна в 1075 году (рис. 21–23). Ранее мы уже отмечали, что базовые тезисы Учителя Чжу Си и его школы «*ли сюэ*» о том, что вечный Дао, как и абсолютная Истина, присутствуют всегда, везде во всем мироздании оказали серьезное влияние на художников-пейзажистов сунской школы. Так, в трактате «Цжу-цзы юй лэй» в главе 95 говорится: «Раз есть вещь, то есть и ее Ли» [145, с. 315]. То есть у каждого индивида или феномена в мироздании предшествует свой уникальный «*ли*», так что общую природу составляют «*ли*» данного типа. Последователи учения школы *«ли сюэ»* настаивали на том, что «*ли*» всякого феномена существует еще до возникновения конкретных феноменов. Учитель Чжу Си утверждал: «Ли есть, даже если нет вещей. В этом случае есть только определенные *ли*, но нет определенных вещей» [145, с. 315]. Данный принцип учения Чжу Си практически во многом совпадал с тезисами чань-буддистской школы Чэн-Чжу, согласно которым не все категории объектов обладают сознанием или чувствами, но все они обладают своей уникальной природной сущностью «*ли*» [145, с. 315]. Поэтому издавна, примерно в Юаньскую эпоху, китайские художники утверждали, что они творят свои пейзажи, «выписывая идею» «*се и*» [81, с. 154].

Благодаря популярности учения Чжу Си и школы *«ли сюэ»* живописный пейзажный жанр «гор и вод» получает свое окончательное сложение в эпоху Пяти династий и десяти царств (五代十國, Wǔdài Shíguó, 907–960). Это сложное время считают связующим между двумя различными периодами высшего расцвета китайской культуры вообще и живописи в частности эпохами династий Тан и Сун. Именно в этот период в Китае возникает первая академия живописи, которая располагается в Нанкине, этой новой столице Южной Сун, которая со временем сменила Чанань Танской династии (рис. 21–23). Пейзажи эпохи Пяти династий и десяти царств наиболее выразительно были явлены зрителям в работах великих художников: Цзиня Хао, Гуань Туня, Ли Чэна, Дун Юаня и Цзюй Жаня.

Именно с новаторства художника Цзин Хао (荆浩; Jīng Hào, ок. 855–915), старшего из пяти главных художников этого периода, начинается отсчет времени, когда пейзаж становится не просто самостоятельным, а именно основным жанром живописной традиции Китая (рис. 48–54). Согласно трактатам, среди всех «просвещенных» китайских ценителей живописи именно Цзин Хао относился к главным мастерам китайского пейзажа. Например, известный художник и теоретик Минской эпохи Дун Цичан (1555–1636) относил Цзин Хао и его ученика Гуан Туна к создателям монументальной школы Северного пейзажа и вместе с Дун Юанем и Цзюй Жанем (школа Южного пейзажа) считал их родоначальниками пейзажной школы своего времени [138] (рис. 59–62). Во многих китайских источниках Цзин Хао упоминается одновременно и как крупный философ, и как теоретик живописи. Он написал трактаты «Бифа цзы» («Записки о приемах письма кистью») и «Хуа шаньшуй фу» («Гимн пейзажной живописи») [8–17] (рис. 58).

Эти «Записки» были изложены Цзин Хао в форме диалога юного художника и мудрого философа (отшельника), который происходит на лоне дикой природы под старыми соснами на мощных горах. Трактат «Записки о приемах письма кистью» — первое сочинение о китайской пейзажной живописи, в котором были разработаны терминология, система понятий и сформулированы эстетические требования (рис. 55–58). Те художественные принципы, которые в V веке великий художник Се Хэ (谢赫) изложил для жанровой живописи, а Цзин Хао подробно сформулировал для пейзажа, конкретизируя религиозно-философскую отвлеченность трактатов и делая их более понятными. Например, в трактате категорию 意 «*и*» (прообраз, идея) Цзин Хао заменяет на 思 «*сы*» (замысел). Далее в своем трактате Цзин Хао различает категории «подобие» 似 «*сы*» и «истинность» 真 «*чжэнь*», введенные в оборот Се Хэ [7]. Кроме того, согласно трактовке Цзин Хао, настоящий художник должен стремиться передавать в своих пейзажах «дух

объекта» 气 «*ци*». Согласно принципам Цзин Хао, если художнику этого не удается, то у него получится лишь воспроизведение «подобия» 似 «*сы*», а если автору это удается, то на картине видна «истинность» 真 《*чжэнь*» [7–17]. Кроме того, художник-философ Цзин Хао довольно подробно рассуждает о преимуществе «кисти» 笔 «*би*» и «*мо*» 墨 (туши), давая важные категориальные разграничения между признаками линейной и тональной живописи [14]. По мнению Цзин Хао, отличительными признаками картин мастеров династии Тан является преобладание линейного стиля, пытаясь примирить противоречивость этих понятий Цзин Хао пишет: «В пейзажах У Дао-цзы есть кисть, но нет туши; Сян-жун владеет тушью, но у него нет кисти. Я должен взять лучшее у каждого из этих учителей, чтобы создать стиль своей школы» [73]. Авторству Цзин Хао сегодня приписывают два сохранившихся пейзажных свитка, у современных исследователей возникают сомнения в принадлежности их кисти самого мастера или кому-то из круга его учеников и коллег по школе (рис. 55–58). На обеих работах стоит имя автора Цзин Хао, оба этих свитка полностью отражают сложение раннего китайского монохромного пейзажа. Также в упомянутый период Пяти династий необходимо выделить пейзажи выдающегося китайского художника Фань Куаня (范), картины которого «Горы, покрытые снегом» и «Путешествующие вдоль горного потока» сохранились до наших дней. Еще одним довольно известным пейзажистом эпохи династии Сун был мастер Гу Хунчжун (顾闳中) [73].

Под влиянием религиозно-философского учения школы «*ли сюэ*» китайские художники стали подробно разрабатывать понятие «*ши*», принципа структурного единства (изобразительной реальности) в китайском пейзаже (рис. 48–54). До этого периода важнейший принцип живописи художники-философы (*вэнь жэнь*) часто переводили и трактовали по-разному [81, с. 154]. Например, в эпоху правления династий Мин и Цин данный принцип соотносили к формированию структурных отношений

картины, поскольку китайские пейзажисты старались применять его для создания целостности образа и для формирования единства композиции. В своей попытке ограничить усиливающиеся тенденции нерегулярного членения разнообразных фрагментов живописи китайские мастера сознательно отдавали первенство структурной общности пейзажного пространства. Великий эстет и художник мастер Чао Цо посвятил проблеме постижения «*ши*» особое место в своем трактате: «В большом пейзаже главное — добиться *ши*, или структурной цельности. Уловить *ши* и передать атмосферу сезона важно потому, что когда мы созерцаем всю картину целиком, она кажется пронизанной как бы одним дыханием, и когда мы пристально разглядываем ее, она оказывается созвучной духу (*шэнь*) и принципам вещей (*ли*)» [81, с. 154]. Из приведенного комментария Чао Цо видно, что проявление «*ци*» неизбежно определяет живописные принципы «*ши*», описанные неизвестным автором династии Мин: «Можно сказать, что дыхание духа (*ци*) заключается в *ши*» [81, с. 155]. Эта сентенция дает понимание того, какими приемами китайские мастера могли добиваться иллюзорной пространственности пейзажей, даже тогда, когда они воспроизводили утонченную манеру стиля «*ми*» с его тщательной деталировкой. Чао Цо так объясняет проявление «*ши*»: «Если в нарисованном дереве есть *ши*, то независимо от того, как оно растет и куда клонится, оно всегда будет на своем месте. Когда в нарисованном камне есть *ши*, то даже если он кажется причудливым, он будет соответствовать *ли* (принципам). Даже если дерево или камень покажутся обычными, в них не будет ничего пошлого» [81, с. 156–157].

Художественно-символическое прочтение «*ши*» стоит постигать посредством семантического моделирования, применяемого при толковании текстов китайской иероглифической письменности. Где отдельная линия иероглифа является лишь внешним отражением индивидуального духовного мира каллиграфа. При этом является ли она толстой или еле уловимой, прямой или криволинейной, короткой или длинной, она неизменно

наделяется автором собственными духовно-художественными характеристиками. Виртуозное соединение отдельных графических линий формирует конкретную художественно-символическую форму, которая в общей конфигурации знака иероглифа обладает особыми символическими свойствами — расширения или сжатия, густоты или разреженности, динамики или равновесия. Итогом такого традиционного для китайцев духовно-художественного подхода служит законченная каллиграфическая структура, отличающаяся особым семантическим характером, обладающим собственной «*ши»* [81, с. 157]. Аналогичным образом стоит воспринимать особенности каллиграфического влияния структурной образности проявления «*ши»* применительно к изобразительному пространству китайского пейзажа. Противоположными свойству «костяка образа» изобразительной реальности «*ши*» являются две составляющие проявления энергии «*ци»*, которые свидетельствуют о методах китайских мастеров, выполнявших пейзажные формы столь выразительно и реалистично (рис. 48–58). Эти плоды «*ци»* китайцы никогда не соотносили с внешней правдоподобностью, обращаясь лишь к жизненному проявлению духа в его изображенной реальности: «*Ши* есть нечто, несущее в себе *ци* и представляющее жизненное качество вещи, вот что такое *ци-юнь шэн-дун*» [81, с. 157].

Довольно часто китайское понятие принципа *«ши»* синологи переводят как слово «реальность», подразумевая при этом, что принцип *«ши»* проявляется, только когда художник путем внутренней медитации достигает непосредственного духовного соединения с реальностью бытия. Изначально в древнекитайском языке понятие «*ши»* обозначалось словом «семена», и только с развитием неодаосизма его стали толковать как понятие «субстанция». Впрочем, иногда в философско-эстетических сочинениях средневековых китайских авторов понятие «*ши»* сознательно противопоставляли литературному понятию «украшение», что вполне соответствовало китайскому мистическому аллегоризму в контексте

противостояния «*инь-янь»* (плод и цветок): «…плод есть сущность, цветок — внешняя сторона» [81, с. 158].

Впрочем, исследователь китайской живописи В.В. Малявин считает, что ни один из переводов понятия «*ши»* не полностью отражает его смысл в его китайской интерпретации, обозначающего принцип самодостаточности жизни. Малявин отмечает, что китайские художники считали увлечение описательным реализмом верным способом убить в картине *ши* жизни, что подтверждается позднейшими живописцами династии Цинь, которые тщательно выписывали каждый волосок [81, с. 158]. Однако даже при таком подходе «тщательного письма» (*ми*) китайские пейзажи династии Цинь не были полностью лишены качества, присущего понятию «*ши»*. Это еще раз доказывает тот факт, что художники лишь «одухотворяли» свои творения, применяя «*ши»,* невзирая на второстепенные детали, например, на то, как тщательно проработал художник детали пейзажа или если это был общий набросок. Исследователь В.В. Малявин считает, что позднейшее распространение в Китае западного дискурсивного метода научного познания «постепенно стало убивать» жизненность изображения Бытия в китайской живописи, поскольку западоевропейскаяя «объективность» в реалистическом изображении природы стала вытеснять духовно-художественную суть китайского пейзажа [81, с. 159]. Поиск эстетических критериев идеальной красоты (от слова *эйдос*) в античной Греции привел к сложению канонов. В культуре средневекового Китая результатом стремления к постижению идеальных принципов субъектов и объектов живописи стало появление стандартных образцов, которые были представлены в позднейших китайских энциклопедиях. Поэтому идеал художественного отображения «*ши»* у китайских живописцев не подвергся практической рационализации остальных сфер жизни Китая (политики, экономики и проч.). Согласно таким образцам формировались изображения человеческих фигур, водоемов, горных массивов или растительности. Китайский художник, создавая новые варианты художественных образов,

всегда сверялся с авторитетными произведениями предыдущих мастеров. Таким образом, стилистика китайского пейзажа после танской и сунской живописи неизменно продолжала трансформироваться путем копирования лучших художественных произведений прошлого. Автор данного исследования считает, что синкретизм китайской религиозно-философской мысли неизбежно подводил художников к тому, что они не искали эстетической (идеальной) красоты в гармоничном соединении естественных пропорций для образной системы своих произведений, а старались постичь внутреннюю духовную реальность, которая являлась подлинным отражением единого Дао. Китайские пейзажные формы, после того как подвергались эстетической рационализации и художественной стандартизации в период правления династии Цинь, продолжали сохранять свою религиозно-философскую (медитативную) способность отображать живописную реальность, опираясь на идейно-художественную программу через жизненную силу «*ши»*. Это подтверждает известное китайское изречение: «Нужно стремиться к тому, чтобы *ши* или *ли* не ущемляли друг друга» [81, с. 160]. Поскольку понятие «*ши»* вполне соответствовало морфологическому пространству формообразования и выступало средством реализации художественного отображения синкретизма религиозно-философской традициии и понятием «выше форм». Китайские живописцы считали, что если в картине присутствует много «*ши»*, то основные религиозно-философские категории будут затуманены, если же «*ши»* отражено недостаточно, то эти категории останутся на картине невыявленными. Лучшие из китайских художников на страницах художественно-эстетических трактатов предупреждали: «Если нет *ши*, отложи кисть» [81, с. 160]. Итак, перед нами вновь проявление воздействия китайского религиозно-философского синкретизма на жизнь китайского искусства (рис. 48–58).

Мы уже отмечали, что благодаря синкретизму китайской религиозно-философской мысли учителя Чжу Си и школы «*ли сюэ*» пейзажный жанр «Гор и вод» получает свое окончательное сложение в период правления Пяти

династий и десяти царств (五代十國, 907–960). Этот период считается связующим звеном между двумя различными периодами, временем наивысшего расцвета китайской живописи — эпохами династий Тан и Сун. Именно в это время в Китае открывается первая академия живописи, которая располагается в Нанкине, новой столице Южной Сун. С творчества художника Цзин Хао (荆浩, ок. 855–915) в Китае начинается новый отсчет времени, когда пейзаж становится не самостоятельным, а ведущим жанром китайской живописи. Согласно мнению старых и новых китайских исследователей, Цзин Хао принадлежал к первым «настоящим мастерам» пейзажа [138]. Кроме того, Цзин Хао является и крупным теоретиком живописи, написавшим трактаты «Бифа цзы» («Записки о приемах письма кистью») и «Хуа шаньшуй фу» («Гимн пейзажной живописи») [8–17]. Цзин Хао формулировал для пейзажа собственные категории и, конкретизируя религиозно-философскую отвлеченность, сделал их более понятными (рис. 55–57). Согласно трактовке Цзин Хао, настоящий художник должен стремиться передавать в своих пейзажах «дух объекта» 气 «*ци*», и если ему этого не удается, то у него неизбежно получится воспроизведение «подобия» 似 «*сы*», а если художнику это удается, то на картине видна «истинность» 真 《*чжэнь*» [7–17]. Помимо принципа «*ши*» среди китайских художников этого периода существенным становится также синкретическое понимание принципа «*ци*» (духа), обозначающего полноту присутствия Дао и его плоды в пейзаже. О важности понимания и правильного применения этого принципа говорит тот факт, что китайские мастера искренне считали, когда художник сможет постичь дух «*ци*», то всё прочее в пейзаже получится само собой. Однако если автор не сможет постичь дух «*ци*», то уже никакое совершенство внешней красоты или мастерства не смогут спасти его произведение [81, с. 146].

Даже в ранний период китайского искусства, до эпохи правления династии Тан в трактате V века великого мастера Се Хэ «Гу хуа пинь»

(«Категории древних живописцев»), был окончательно оформлен художественный принцип «*ци-юнь шэн-дун»* (созвучие духа, движение жизни) [7, с. 283]. Уже в период династии Сун, по мере обогащения образного мышления китайских художников неодаосской религиозно-философской мистикой принцип «*ци»* получает самостоятельное значение отдельной категории в трактате «Шесть основ живописи», написанном мастером Цзин Хао [81, с. 146]. Примерно в XI веке категориальное понятие «*ци*» семантически было соединено с понятием Дао, что нашло свое теоретическое обоснование в словах мастера Хань Чжо, который утверждал, что «живопись создается творческими силами и имеет единый исток с Дао» [81, с. 146]. Другими словами, с философско-эстетической точки зрения подлинный дух искусства стал окончательно отождествляться с первоначальным духом Вселенной. Это окончательное утверждение привело к тому, что каждый истинный художник пытался отыскать внутреннюю реальность бытия за внешним иллюзорным покровом, отталкиваясь от того, что подлинные пути поиска во многом предопределяются его представлениями о духе и материи (рис. 55–57).

В.В. Малявин справедливо указывает на то, что на Западе исследователи неправильно понимают духовной сути термина «*ци»* в китайском пейзаже, о чем свидетельствует предложенная западноевропейская трактовка понятия «*ци»* в качестве принципа «ритмической жизненности». Искусствоведы и художественные критики на Западе за последние годы настолько привыкли к материализации всего бытия, что совершенно упустили из виду метафизику первичности духа по отношению к вторичности бытийных форм, столь естественную для китайского искусства. В.В. Малявин справедливо акцентирует специфику китайской лингвистической формулировки фразы «*ци-юнь шэн-дун»,* вторая часть которой переводится как «движение жизни» с отсылкой на проявление «созвучий духа» [81, с. 147]. Поэтому когда китайский художник Чжан Гэн определяет дух «*ци»* «движущей силой Неба, которая внезапно открывает

себя», он категорически утверждает, что «только покойные духом могут постичь ее» [81, с. 147]. В ходе рассуждений мастера Чжан Гэна о трех категориях духовно-мистического опыта, самом Абсолюте, правилах медитации и внезапном прозрении явно прочитывается утверждение о том, что: «В живописи *ци-юнь* проистекает из вольных странствий сердца; обретается же оно благодаря вдохновению, дарованному Небом» [81, с. 147]. Чжан Гэн также утверждал, что столь щедрое дарование не может быть порождением индивидуального гения художника, что считалось вполне естественным в эпоху европейского модерна. Любой китайский мастер всегда понимал себя лишь «орудием», традиционно исполняющим волю Небес. Так, согласно учению мудреца Цзин Хао, подлинный художник стремится пережить в своих пейзажах «дух объекта» 气 «*ци*», поэтому-то философ Чжан Гэн, восторгаясь живописью великого художника, писал, что У Дао-цзы: «…собирал воедино свой дух и приводил его в согласие с действием Дао» [81, с. 147]. Согласно принципам живописи Цзин Хао, если художнику не удается передать «дух объекта» 气 «*ци*», то у него получится лишь воспроизведение внешнего «подобия» 似 «*сы*», а если автору это удается, то на картине видна «истинность» 真《*чжэнь*» [7–17]. Поэтому для китайского мастера пейзажа сам Дао неизменно выявляется в живописи через принцип «*ци»*, причем «*ци»*, являясь чисто духовной реальностью, достигая медитативной ясности, визуализируется через свое отражение в художественном произведении. Впрочем, справедливости ради стоит отметить, что китайские живописцы и теоретики живописи нигде не уточняли, как именно действует в художественном произведении принцип «*ци»*. Они всегда старались иметь в виду визуальное проявление Дао посредством действия «*ци»*, поэтому обращались в своих медитациях к религиозно-философским категориям естественности «*цзы-жань*», непроизвольности «*и*», всеобщим принципам «*гу-фа» (скелету образа*),

изобразительной силе «*ши*», временам года «*цзин*», движению жизни «*шэн-дун*», силе кисти «*би*» и силе качества туши «*мо*» [81, с. 147].

Мы говорили, что во многом благодаря популярности неоконфуцианского учения Чжу Си и школы «*ли сюэ*» живописный пейзажный жанр «Гор и вод» получает свое окончательное сложение в творчестве художника Цзин Хао (荆浩; Jīng Hào, ок. 855–915), когда пейзаж становится ведущим жанром китайской живописи [138]. Как крупный теоретик живописи Цзин Хао написал трактаты «Бифа цзы» («Записки о приемах письма кистью») и «Хуа шаньшуй фу» («Гимн пейзажной живописи»), в которых формулировал для китайского пейзажа собственные категории, конкретизируя их религиозно-философскую отвлеченность, чтобы сделать их более понятными [8–17]. Например, в трактате Цзин Хао категория 意 «*и*» (прообраз, идея) заменяется на 思 «*сы*» (замысел) и различаются категории «подобие» 似 «*сы*» и «истинность» 真 «*чжэнь*», ранее введенные в оборот художником Се Хэ [7]. Согласно трактовке Цзин Хао, настоящий художник должен стремиться передавать в своих пейзажах «дух объекта» 气 «*ци*», и если художнику этого не удается, то у него неизбежно получится лишь воспроизведение «подобия» 似 «*сы*», а если автору это удается, то на картине видна «истинность» 真《*чжэнь*» [7]. Из этого же религиозно-философского синкретизма, примененного Цзин Хао в трактате «Шесть основ живописи», для пейзажа неизбежно вытекал и принцип «*цзин*» (времена года), который, по мнению В.В. Малявина, часто не вполне корректно переводят как «пейзаж» (вид). Однако точный смысл термина *«цзин»,* согласно В.В. Малявину, заключается в том, чтобы «придать изображению атмосферу сезона, явить таинственное в нем и через то установить истину» [81, 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 (рис. 63–66). Если автор пейзажа чувствует дух 气 «*ци*» конкретного времени года или состояния погоды, считали китайские художники, то дух пейзажа обязательно наполнится переживаемой «истинностью» 真《*чжэнь*».

О смысле применения *«цзин»* великий художник XI столетия Го Си поэтично писал: «Виды лесов и потоков, картины туманных далей часто открываются нам как будто во сне, глаза и уши наши их не воспринимали. Но под рукою искусного мастера они вновь появляются перед нами. И тогда, не выходя из дома, мы можем перенестись в глухие ущелья, услышать крики обезьян и щебет птиц, увидеть сияющие горы и искрящиеся бликами потоки. Разве не радостно сердцу сие? Вот почему люди так высоко ценят искусство живописи» [6, с. 305]. И далее в другом месте своего трактата Го Си утверждает: «Весенние горы окутаны пеленой светлой дымки и наполняют сердца людей радостью. Горы в летнее время покрыты тенистой листвой, и вид их доставляет удовольствие. Осенние горы целомудренны и чисты, и листопад в осеннем лесу навевает легкую грусть. Горы зимой закрыты темными тучами, погружены в глубокое безмолвие и вселяют в сердца людей печаль одиночества. Зрелище изображенных таким образом гор вызывает в человеке такие же чувства, как если бы он воистину находился в этих горах. Они кажутся совсем настоящими, а не нарисованными» [81, с. 162] (рис. 63–66).

4.4. Религиозно-философский синкретизм неодаосской школы «сюань сюэ», отражаемый в понятиях «кай-хэ» (единство целого) и «чжан-фа» (композиция) китайского пейзажа. Проблема передачи «текучести» бытия Дао через принцип «трех глубин» путем расположения изображаемого объекта с различных точек зрения

Главной спецификой традиционного китайского художественно-эстетического мировосприятия считается, что каждый китайский художник, отдавая предпочтение многовековому традиционному опыту перед холодной логической рассудительностью, не стал бы категорично заявлять: «Я мыслю, следовательно, существую» (Cogito ergo sum), выражая эту же мысль более поэтично: «Я переживаю, следовательно, я творю». Этот факт связан с неприятием логической формализации любого мыслительного и творческого процесса (в т. ч. художественного), что в корне противоречило традиционному религиозно-философскому синкретизму культуры бытия Китая. Поэтому китайская пейзажная живопись уже априори заключала в себе всю традиционную полноту духовных размышлений интеллектуалов *«шеньши»,* изначально всегда полагаясь не на сухую логичность, а на медитативные практики, вытекавшие из религиозно-философского опыта [81, с. 79]. Китайские художники не старались формально отобразить категорию «прекрасное», атрибутируя в качестве высшей религиозно-нравственной теологической ценности через категории «Истины» или «Блага». Как известно, высшее определение художественно-эстетического понятия красоты в Китае никогда не воспринималось в ее интеллектуально-философской и даже богословской обособленности. В синкретическом мировоззрении китайцев красота, как неизменное проявление извечного Дао, всегда незримо присутствует в повседневности и даже обыденности Бытия и может познаваться лишь путем медитативного духовно-религиозного «просветления». Поэтому китайские мудрецы и художники-поэты так тщательно и подробно рассуждали о духе «*ци*», а не о формальных категориях красоты или ее внешней эстетической ценности. Многообразные плоды проявления энергии «*ци»* естественно и непротиворечиво предопределяли художественно-эстетическую китайскую методологию, благодаря которой художники в ходе персональной медитации как бы «придумывали» собственные «идеальные» пейзажные формы. Это становится вполне понятным, если учитывать тот факт, что плоды энергии

«*ци»* для китайских мыслителей и художников никогда не соотносились с внешним правдоподобием изображаемых объектов. Поскольку они соответствовали внутреннему состоянию «силы духа» визуализированного отображения, поэтому соответствовали понятию, которое обозначалось иероглифом «*ши»*, но имевшее в живописи другое графическое начертание: «*Ши* есть нечто, несущее в себе *ци* и представляющее жизненное качество вещи, вот что такое *ци-юнь шэн-дун*» [81, с. 157].

Практически все китайские художники, опиравшиеся в своем творчестве на религиозно-философский опыт многочисленных традиционных духовных школ, верили, что, постигая в процессах медитации «*ци*» отдельного природного мотива, они одновременно постигают *«ци»* природы вообще, который затем смогут распространить и на другие композиции своих картин вообще [81, с. 179]. Согласно художественно-эстетическому пониманию китайских мастеров, общий композиционный замысел и художественно-графический и ритмический порядок всех фрагментов, составляющих пейзаж, совершенно невозможно духовно и визуально отделить друг от друга. Поскольку любой отдельный графический штрих в пейзаже является частью духовной целостности *«ци»* всей живописной композиции и будет неизменно присутствовать во всей полноте ее художественности. В знаменитом трактате «О живописи» великий художник Ван Вэй специально акцентировал внимание живописцев на духовной сущности пейзажа: «…Вот почему нужно стремиться к тому, чтобы посредством одной черты воспроизвести существо Великой Пустоты»[26] [8, с. 281]. Под понятием «Великая Пустота» китайские художники в полном соответствии с конфуцианской космологией понимали не отсутствие чего-либо, в трактовках буддистской или даосской религиозной философии, например, это идея «отсутствия *у»,* в трактовке школы «инь-янь». Авторитетный мыслитель неоконфуцианской космологии

[26] Переводя данное место из трактата Ван Вэй на английский язык, С. Саканиси подменяет понятие «Великая Пустота» на слово «Вселенная» (Sakanishi S. The Spiriy of the Brush, London, 1939, p. 44).

Чжан Цзай утверждал: «Знающий, что Великая пустота — это *ци*, знает, что нет *у*» [145, с. 300]. Чжан Цзай в своем трактате «Чжань-цзы цюань шу» *(«Все сочинения Чжан Цзая», цз. 2*) поясняет это так: «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» [145, с. 301]. Позднее эта космология оформилась в учениях двух наиболее влиятельных религиозно-философских школ: школы Чан Чжу, или школы «*ли сюэ*» (учение о принципе), и школы Лу Вана, или школы «*синь сюэ*» (учение о сознании) [145, с. 302].

Все китайские живописцы, решая проблемы художественной композиции посредством художественно-семантического единства «*кай-хэ*», опирались на соединение всеобщего жизненного движения Дао через актуализацию «*ци»* всех частей своего пейзажа, не уделяя особого внимания на художественно-изобразительные и перспективно-геометрические аспекты композиционных построений. Творчество, описанное в понятиях «*кай-хэ*», иными словами, «хаотическое единство», мы можем отыскать не только в период династий Тан и Сун окончательного сложения китайского пейзажа, но и значительно позже. Например, во времена династии Сун китайский мыслитель Чжан Цзай из Хэнцюй (1020–1077) утверждает в своем трактате «Чжэн мэн» («Наставление неразумным») следующее: «”Великая гармония” Дао — это и есть проявление “*ци”* во всей своей полноте, называя ее “*блуждающей ци”*»[27]. Чжан Цзай специально уточняет алгоритм этого проявления, под влиянием пары «подъем и движение», вызванное началом «*янь»,* энергия «*ци»* постепенно «всплывает и поднимается», а под воздействием пары «падение и покой» начала «*инь»* — энергия «*ци»* «погружается и падает»[28]. На основании этого он делает вывод: «Когда *ци*

[27] Чжан Цзай. «Чжань-цзы цюань шу», или «Все сочинения Чжан Цзая», цз. 2.
[28] Там же.

сгущается, она становится очевидной, и возникают телесные формы (индивидуальных вещей). Когда *ци* рассеивается, она более не очевидна, и телесных форм не существует» [145, с. 300]. Позднее в трактате философа XVIII века Шэнь Цзунцяня дается описание процесса художественного творчества с использованием термина «*кай-ха*», 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 устроении композиции ни на миг не обойтись без *кай-хэ*» [81, с. 180].

Можно подтвердить тот факт, что согласно синкретизму традиционных религиозно-философских учений, применение одной и той же категории «*кай-хэ*» способствовало практической концентрации авторского внимания на отдельном мотиве (элементе) пейзажа, что естественно передавало композиционную завершенность художественному произведению. Другими словами, при работе над целостностью пейзажной композиции китайский художник неизбежно стремился не к реалистической объективности изображения природы, но опирался на принцип гармонии «*ци*» путем духовной медитации, в ходе которой рождались ритмические отношения «*кай-хэ*» (рис. 32–42). Китайские художники искренне верили, что в противном случае «композиция рассыпается из-за взрывчатых сил творения, а структурное единство целого будет утрачено» [81, с. 181]

(рис. 58–103). Можно согласиться с суждением В.В. Малявина о том, что данные тенденции можно выделить и в традициях иероглифической письменности Китая[29]. Исследуя влияние религиозно-философского синкретизма на идейно-художественные программы китайского пейзажа, нельзя пройти мимо специфики понимания категорий «*инь-янь*» в художественно-эстетическом пространстве искусства Китая. Уже отмечалось, как философ Чжан Цзай (1020–1077) в своем трактате «Чжэн мэн» («Наставление неразумным»), давая определение «Великой гармонии» Дао, фиксировал ее как проявление энергии «*ци*», обозначая в качестве «*блуждающей ци*»[30]. Далее Чжан Цзай подробно описывал процессы «всплытия и подъема», а также «погружения и падения» энергии *«ци»* [145, с. 300]. Китайские философы и художники использовали различные трактовки понятия единства противоположностей и подобия частей целого «*инь-янь*». Во второй главе мы подробно рассматривали традиционную трактовку взаимоотношений «*инь»* и «*янь»,* которые считались важнейшими принципами традиционной китайской живописи, каллиграфии и поэзии. Поскольку «*кай-хэ*» (ритмическое равновесие) воспринималось лишь отображением взаимодействий «*инь-янь»*, постольку такое диалектическое восприятие проецировалось на все составляющие китайского пейзажа, то есть выбор сюжетной основы произведений, которая во многом предопределяла духовные и медитативные техники работы с кистью (рис. 58–103)[31]. Согласно синкретическому учению представителей школы «***ли сюэ***» (учение о принципе), которые опирались на конфуцианские и даосские религиозно-философские традиции, сущность единства *«инь-янь»* лежит в нерасторжимости первоначал Вселенной. В трактовке Учителя Чжу Си мистический дуализм был рожден первоначалами китайской космологии:

---

[29] Подробнее об этом см. в Примечании 4.4.1: Малявин В.В. Китайское искусство / В.В. Малявин. – М.: АСТ, Астрель, 2004. – 432 с., ил.

[30] «Чжань-цзы цюань шу», или «Все сочинения Чжан Цзая», цз. 2.

[31] Подробнее об этом см. в Примечании 4.4.2: Малявин В.В. Китайское искусство / В.В. Малявин. – М.: АСТ, Астрель, 2004. – 432 с., ил.

«Когда *янь* движется, а *инь* покоится, Великий Предел не движется и не покоится. Но есть *ли* движения и покоя. *Ли* невидимы и проявляются только в движении *янь* и покое *инь*. *Ли* пребывает в *инь-янь,* подобно тому, как человек сидит на лошади» *(«Юй лай, цз. 94»)* [145, с. 319]. Понимание представителями школы «***ли сюэ***» смысла и сути «Великого Предела» в чем-то напоминает античную категорию «перводвигателя» в космологии Аристотеля, который сам, являясь недвижимым, приводит в движение все вокруг. Однако это не так. Космология философа Чжу Си и его школы лишь повторяла древние идеи Чжоу Дунь-и[32] и Шао Юна[33], фиксировала древние учения о том, что в основе всего лежит не «перводвигатель», а извечная диалектика «*инь-янь»,* которая рождает «пять элементов», порождающих все видимое и невидимое мироздание [145, с. 319]. Например, известный китайский мудрец Шао Юн (1011–1077) 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) [145, с. 297].

Специфика религиозно-философского подхода к феномену пейзажной живописи выражалась через космическое взаимопроникновение «*инь-янь*». Поэтому совсем не случайно китайский пейзаж поэтично именовали «картина гор и вод», так как художники династий Тан и Сун неизменно подразумевали под изобразительностью пейзажа визуализированную диалектику взаимодействия двух первоначал «*инь-янь*»[34] (рис. 58–101). Принцип фронтально-профильного расположения, отражающий дуализм, первоначал «*инь-янь»* применялся ко всем взаимодействиям прямых,

---

[32] Чжоу Дунь-и (1017–1073) наставник из Ляньцзы — автор религиозно-философского трактата «Тай-цзи го шо» (Объяснение плана Великого Предела), содержащего авторские комментарии на древнюю «Книгу перемен» в неодаосском и неоконфуцианском аспекте.

[33] Шао Юн (1011–1077) — учитель из Байцюань, автор комментариев древней «Книги перемен» с использованием даосских диаграмм (64 гексаграммы, где 12 гексаграмм составляют единый цикл).

[34] Подробнее об этом см. в Примечании 4.4.3: Малявин В.В. Китайское искусство / В.В. Малявин. – М.: АСТ, Астрель, 2004. – 432 с., ил.

наклонных и криволинейных линий, например, известный китайский пейзажист Ван Юань-ци восхищал зрителей гениальным умением создавать фронтальность пейзажа при помощи профильного ракурса. Особой популярностью пользовался и художник эпохи Мин мастер Шэнь Чжоу, который мог «передавать вид в боковом ракурсе, изображая вещи фронтально» [81, с. 183] (рис. 103). Подобные духовно-медитативные практики, обусловленные традицией религиозно-философской синкретизма, порождали такие идейно-художественную программы, которые предлагали китайским художникам полную свободу «духовной игры» в рамках традиционного дуализма, позволявшего отступать от строгой упорядоченности. Исследователь Малявин переводит интересную фразу, отражающую такое правило, применяемое в пейзаже: «Вот что означает правило: рисуя фронтальный вид, не забывай о боковом ракурсе, а рисуя в боковом ракурсе, не упускай из виду фронтальное изображение» [81, с. 183]. Об уникальности идейно-художественных программ феномена китайского пейзажа поэтично написал во второй половине XII века великий мастер династии Сун 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» [81, с. 183]. В трактате «Мэнси битань» («Беседы с кистью в руке у Ручья Снов») Шэнь Гуа утверждал, что: «… сокрытое устройство картины подобно изгибающейся талии танцующей девы, небожителям, 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» [81, с. 183] (рис. 70–119).

Эти два высказывания Шэнь Гуа соответствуют умиротворенному религиозно-философскому духу величия великолепных пейзажей династии Сун, которое позднее будут повторяться в такой же медитативной манере на

пейзажных картинах поздних времен. На наш взгляд, это связано с тем, что традиционный китайский пейзаж невозможно рассматривать только как художественное произведение искусства, в отрыве от его основного религиозно-философского (духовного) содержания. Китайский пейзаж стоит рассматривать как медитативную религиозно-философскую духовную практику, точнее как своеобразное «восточное богословие», отображаемое в красках, поскольку здесь уместно применить такую аналогию с христианской иконописной традицией (изографией). Это суждение подтверждается философско-богословским 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» [17, с. 308]. Мастер Шэнь Гуа довольно категоричен, когда утверждает: «Истинно сказано: “Древние художники живописали волю, а не рисовали предметы”» [17, с. 308] (рис. 70–119).

Однако стоит всегда иметь в виду, что китайские мастера пейзажа, стремясь к сюжетному разнообразию своих произведений, практически всегда имели в виду духовно-эстетические и художественно-нравственные категории более сложных идейно-художественных программ: «Грозные скалы, отвесные кручи встают на фоне далеких холмов» [81, с. 185]. Поэтому китайский мастер пейзажа, имея дело с традиционной диалектикой взаимозависимых начал, стремился гармонизировать создаваемый пейзаж, «уравновешивая» вертикальную композицию «переднего» (ближнего) плана посредством горизонтальной композиции «дальнего» (заднего) плана. Этот неоконфуцианский принцип китайцы традиционно выражали в поэтичной форме: «…гора-хозяин изображена фронтально, горы-гости должны быть низкими, а когда гора-хозяин изображена в профиль, горы-гости должны

быть далекими» [81, с. 186]. И здесь перед зрителем (созерцателем) китайского пейзажа неизбежно возникала дилемма художественного образа, в котором изображение композиционной высоты требовало неизменного соблюдения масштабов картины, при этом изображение глубины пространства пейзажа требовало соблюдения дистанций в картинном поле. Точно такой же диалектический подход китайские пейзажисты часто практиковали и в колористических свойствах туши, где «разреженное и густое должны быть перемешаны», а «светлое и темное должны уравновешивать друг друга» [81, с. 185]. Отдельные приемы формирования художественного пространства китайского пейзажа были весьма категоричны: «вогнутое должно откликаться выпуклому», а «жирная тушь должна быть облечена тонким письмом» [81, с. 185]. Чтобы добиваться художественно-эстетической ясности в двухчастной композиции пейзажа на фоне неба, китайские художники использовали религиозно-философский принцип дуалистического контрапункта. Композиционная динамика достигалась тем, что вектор полета одной птицы должен был устремлен вверх, а вектор другой птицы обязательно устремлен вниз. При этом такие динамические контрапозиции в живописи не воспроизводились пейзажистами категорично или формалистично: «Пустое и наполненное должны порождать друг друга» [81, с. 185]. Художественно-эстетический подход к достижению гармонизации изображаемых противоположностей, применение религиозно-философского принципа школы «*инь-янь*», визуально проявлявшийся через взаимное «влечение» изображаемых объектов. Практически в каждом традиционном китайском пейзаже любой величественный объект «гора-хозяин» требует присутствия более скромного объекта «горы-гостя», чтобы зритель понимал, что «…горные пики как будто приветствуют зеленые холмы» [81, с. 185]. Правда, в более поздние времена эпохи Мин подобные диалектические контрапункты стали приобретать шаблонность, путем намеренного выделения явных контрастов. Позднейшие суждения художников-пейзажистов эпохи династии Мин о том, что

подлинный мастер «обязательно должен помещать на картине мертвые деревья, даже среди пышных зарослей», на наш взгляд, явно демонстрируют лишь слепое поклонение известным мастерам Танской и Сунской эпохи (рис. 70–119).

Выше мы отмечали, что перед созерцателем китайского пейзажа неизбежно возникает дилемма художественного образа, в котором визуальное отображение высоты требует «игры масштабами» в общей композиции картины, а отображение глубины пространства пейзажа важно для соблюдения дистанций поля картины. Другим принципом соотносительности частей изображаемого пространства, принципом «*единства созвучия*» китайские живописцы создавали единую компоновку взаимного подобия отдельных частей пространства пейзажа. Важно отметить, что китайские художественные критики мало уделяли внимания описанию принципа достижения композиционного единства, поскольку еще с древних времен он всегда присутствовал в китайской живописи, а неодаосский принцип противопоставления «*инь-янь*» был разработан позднейшими теоретиками в эпоху династии Сун. Согласно мнению Д. Роули, «идеационная природа» живописи до эпохи династии Тан во многом затрудняла достижение композиционной целостности в картине [93]. В дотанский период визуализация религиозно-философского содержания вела лишь к выделению отдельных мест картины, поэтому композиционное единство создавалось по принципу соединения отдельных частей чисто «механическим» путем. Результатом такой «механистичности» становилась хаотизация разнообразных фрагментарных мотивов, которые были визуально разбросаны по всему изобразительному пространству. При этом общая схема композиционного пространства соединялась воедино какой-либо одной, наиболее важной иконографической составляющей (фигурой или массивом), а иногда определялась самим форматом картины. В таком контексте принцип «*единство созвучия*» становился способом связи единичных фрагментов

через ритмическое повторение одного мотива, помогающего в формировании единой ритмической связи разнообразных фрагментов произведения. Уже в более позднее время эти проверенные методы влились в композиционную специфику китайской пейзажной живописи эпохи Тан и Сун [81, с. 187].

В композиции китайских пейзажей эпох Тан и Сун принцип «*единство созвучия*» получил дальнейшее выражение в философии даосов, именно здесь китайские мастера пейзажа находили главный философско-эстетический смысл своих произведений. В своих переводах В.В. Малявин приводит некоторые примеры использования этих принципов: «Дождь и ветер, гуляющий по равнине, Ма Юаня или Ся Гуя, типичный пейзаж южносунского времени, весь пронизан созвучиями, так что горы, камни, деревья, лодки, дома и даже расположение листьев в нем соединяются в ритмическом подобии» [81, с. 188]. Духовно-эстетический эффект от использования принципа «*единство созвучия*» в китайском пейзаже реализуется через медитативный отказ от натуралистического копирования природных форм. Он достигается путем «духовной стилизации» естественного жизненного ритма *«ци»,* путем намеренного использования ненатуральной колористической гаммы, путем формирования двухмерного пространства, что явно наблюдается в гениальных пейзажах династии Сун. Перед лицом бесконечного Дао, которое зримо проявляется в разнообразии природы, китайский мастер пейзажа с помощью медитации пытался создавать сложнейшие конфигурации горных вершин и облаков, причудливую кривизну линий водных потоков, соединенную с динамикой ветвей деревьев, что вместе создавало визуальное воплощение принципа «*единства созвучия*» (рис. 58–119). С развитием пейзажной живописи династии Сун «*принцип созвучия*» окончательно сформировался в качестве важной категории идейно-художественных программ китайского пейзажа, причем во многом благодаря сопоставимости с единым Дао, который пронизывает все мироздание: «Созерцая вещи, рождаемые Небом и Землей, постигаешь, что единый дух творит все превращения, и эта неукротимая сила

таинственно пронизывает все сущее и каждую вещь приводит к завершению» [81, с. 190]. Поэтому на пейзажных свитках этой эпохи на протяжении всей композиции отстоящие друг от друга повторяющиеся темы деревьев, горных вершин и рек внушают ощущение гармонии в рамках единой композиционной целостности. Использование специфического штриха кисти и общего цветового тона для всей картины придавало пейзажу единое философско-эстетическое настроение. Вместе с тем, многие пейзажи эпохи династий Тан и Сун без каких-либо особых исправлений и доработок часто использовались в живописи на китайском фарфоре (рис. 58–119).

Подобно тому, как наши эстетические представления о художественной ценности того или иного произведения формируют общие художественно-эстетические принципы композиционного единства, путем гармонизации разнообразия, применения равновесия, ритма и движения, китайские религиозно-философские воззрения предопределяли духовно-эстетические принципы «*кай-хэ*», «*инь-янь*», «*единство созвучия*» и «*равновесия напряжений*», формируя традиционный подход к главной проблеме соединения отдельных фрагментов китайского пейзажа в целостностную законченность художественной композиции, традиционно называемой «*чжан-фа*». Как известно, основная задача построения гармоничной художественной композиции заключается в соединении фрагментов в целостность, вот почему китайские пейзажисты интересовались больше духовным проявлением *«ци»* среди изображаемых ими объектов, нежели соответствием изображения реальной действительности. Они намеренно создавали специально подобранные группы элементов, которые внешне казались не реалистичными, но были умозрительно понятны любому образованному китайцу. Для достижения этого максимальное количество фрагментов каждой группы объектов пейзажа должно было быть вполне доступно зрительному восприятию. Такая необходимость в сведении смыслового и визуального содержания

художественного произведения к его духовным (онтологическим) началам с течением времени благоприятствовала распространению в китайской живописи специальных живописных комбинаций из максимально приемлемого числа изображаемых элементов, но не более трех-пяти фигур. Даже в том случае, когда иконография пейзажа требовала более пяти изображений, вся пейзажная композиция специально делилась на несколько отдельных фрагментов. Такой традиционный подход к формированию композиции пейзажа применялся при комбинаторике гор или деревьев и назывался «законом пятерки» [81, с. 192]. Вследствие такого подхода на переднем плане пейзажа, где численность объектов, например горных вершин, имела смысловое значение, и художник комбинировал объекты, как правило, подчиняясь «закону пятерки». Однако на среднем плане пейзажа, где изображались густые леса, художник специально изобразил множество деревьев, представлявших отдельную группу. Впрочем, бывали и исключения из правила, допускаемые в особых случаях, когда отдельные группы объединялись сакральным субъектом, например, персоной императора, окруженного свитой. В таких случаях китайские мастера формировали всю групповую композицию в качестве единого целого и не применяли численные соотношения «закона пятерки» [81, с. 192].

Практически всегда, когда мастера пейзажа сталкивались с проблемой изображения большого количества объектов при создании целостной художественной композиции, они старались применить традиционный «закон пятерки». Именно поэтому в китайской живописи сложилось традиционное правило создания композиции: «Если ты познал пять деревьев, ты изобразишь тысячу» [81, с. 192]. Однако даже этому древнему принципу китайские художники-философы не позволяли оформиться в догматику. Например, если идейно-художественный характер китайского пейзажа подсказывал духовное решение проблемы, то на первый план китайцы выдвигали раскрытие «*ци*» через дуализм «*инь-янь»* или через принцип «*кай-хэ*». Хотя богатая субтропическая растительность природы Китая

изобиловала обширными зарослями, в китайском пейзаже выше всего ценились те полотна, на которых были изображены лишь нескольких стволов или стеблей. И хотя композиционно отдельные стебли бамбука также подчинялись закону «пяти частей», их численность сознательно скрывалась густой листвой, создавая иллюзию богатой растительности. В соответствии с этим в сознании зрителя намеренно формировалось визуальное восприятие идеи множественности растений. Выше мы уже отмечали тот факт, что применение композиционного принципа «*чжан-фа*» между отдельными элементами пейзажной живописи на основе дуализма «*инь-янь»* стало результатом художественно-эстетической интерпретации религиозно-философской мистики неодаосской школы «*сюань сюэ*» (учение о сокровенном) [145, с. 240]. Эта школа возникла в III–V вв. под влиянием учения даосских философов Сян Сю и Го Сяня и комментариев к трактату «Чжуан-цзы», в котором вечный Дао определяется как «*сюань ю сюань*» (сокровенное сокровенного). Использование термина «*сюань сюэ*» явно свидетельствует о реальном развитии даосской философии для интерпретации первой главы древнего трактата «Дао дэ цзин», в котором категория «*сюань*» переводилась как «*темное, сокровенное, мистическое*» (Комментарии Го Сяна к последней главе «Чжуан-цзы») [145, с. 240]. Руководствуясь религиозным синкретизмом в толковании дуализма «*инь-янь*», китайские живописцы предпочитали сопоставление двух, реже трех объектов или субъектов. Художественная композиция, сформированная из четырех отдельных фрагментов, использовалась очень редко. В таких случаях традиционные «пятичастные» композиции сознательно делились авторами на две отдельные группы из двух или трех объектов [81, с. 193]. Строго говоря, какие бы задачи перед китайскими мастерами пейзажной живописи ни стояли, практически всегда наименьшее из допустимого количества фрагментов композиции было строго подчинено закону «*кай-хэ*». Поэтому следует отметить особое влияние принципа «*кай-хэ*» на сложение идейно-художественных программ в контексте философско-эстетической

составляющей композиции китайского пейзажа. В раскрытии содержания идейно-художественных программ, определяющих смысловое наполнение пейзажа, такой подход требовал от живописцев умения высказывать многое посредством немногого, выражая семантику пейзажа лишь в нескольких образах. В плане композиционного применения философского принципа «*кай-хэ*» китайский пейзаж в своем восприятии обладал ясностью и простотой, производит яркое впечатление, необычайно художественное по силе своего воздействия [81, с. 193] (рис. 58–119).

Ранее отмечалось, как многообразие предметно-пространственного наполнения в сюжетах китайских пейзажей намеренно ограничивалось строгим духовно-эстетическим выбором самим автором существенных, с точки зрения религиозно-философского синкретизма, традиционных категорий и живописных принципов, отражающих природные проявления Дао. Например, все шестнадцать основных традиционных стилей китайской пейзажной живописи были непосредственно вдохновлены рекомендациями неодаосской магии, посвященной мистике физико-кристаллической структуры разнообразных горных пород. Именно поэтому на пейзажных свитках структура гор рождает те же духовно-зрительные ассоциации, что и контуры горных вершин, с которых они были извлечены. Часто на пейзажах династий Тан и Сун мы встречаем изображение парных природных объектов, в которых авторы традиционно использовали «пятичастные» композиции [210]. Тем не менее, авторы намеренно изображают лишь две пары среди многообразных пород деревьев, отсылая к диалектике «инь-янь», понятной для зрителя традиционной практике. Впрочем, изредка китайские пейзажисты для акцентирования наглядности и последовательности ритма композиционных фрагментов «*чжан-фа*» выписывали сразу три вида деревьев, которые уравновешивались одной разновидностью горного массива. Если же кто-то из пейзажистов хотел добиться специфического художественно-эстетического разнообразия, он намеренно вставлял в свой пейзаж какое-то животное, которое не влияет на композицию и играет

второстепенную роль. Даже в изысканных пейзажах эпохи Мин художественно-эстетический эффект принципа «*чжан-фа*» достигался авторами посредством осознанного «принудительного» соединения гор, вод, деревьев, животных (или птиц) в единую целостную композицию. Китайское понимание композиции «*чжан-фа*» предопределяло композиционную ясность пейзажа в ущерб «художественной достоверности» визуальных перспективных отношений. Так, например, более удаленные деревья на пространстве китайского пейзажа не обязательно должны были быть меньше по размеру вследствие перспективности, поскольку китайского художника по-настоящему занимала синкретическая разновидность духовно-психологической иллюзии изображаемого. Иногда им специально придавали бóльшие размеры, чем деревьям переднего плана, если в этом заключалась предписанная метафизическая суть композиции «*чжан-фа*» (рис. 58–119). В своих размышлениях о важности пропорциий для пейзажей китайские художники отмечали: «Если форма раскрыта вовне (*моу*), то даже если она короткая, она покажется длинной, а если форма затемнена (*ло*), то даже если она массивна, она покажется легкой» [81, с. 197]. Так, один из мастеров пейзажа эпохи династии Сун, описывая свои поиски идеального отображения «*чжан-фа*», отмечает: «Облака, купающие вершину горы, должны быть плотными! Я пытался добиться этого в течение тридцати лет, но мои старания были напрасными. Тогда мой старый учитель сказал мне: “Сделай плотными горы, и облака тоже станут плотными”» [81, с. 197].

Отмечая духовно-художественную специфику идеализированной ясности и простоты в использовании композиционного принципа *«чжан-фа»,* следует помнить, что в этом подходе внутренне скрытно присутствовали недостатки глубокого понимания эстетического и ритмического характера построения композиции, которые в некоторых работах невольно формировали дисгармонию смыслового содержания

пейзажа, вследствие отсутствия в традиционной китайской теории живописи единого понимания художественно-пространственного изображения (рис. 58–119). Чтобы избежать разбросанности и возместить цельность, создаваемую художественной имитацией, лучшие китайские пейзажисты использовали тонкое внутреннее религиозно-медитативное чувство для художественной разметки пространства, лежащее в основе композиции *«чжан-фа».* Художник и философ Дун Цичана в ходе своих рассуждений, акцентируя внимание на пейзаже, пишет: «Когда рисуешь пейзаж, нужно следить за правильным разделением и соединением; надлежащее соположение частей — всему основа. Тот, кто это постиг, понял секрет живописи больше чем наполовину» [81, с. 198]. Эти и другие аналогичные высказывания неизменно обнажают перед нами многовековую архаичность древнекитайских представлений иллюзорности чувственно-эмпирического опыта познания мира, которые позднее получили свое развитие и окончательное оформление в религиозной мистике учения неодаосов. Здесь космологический ритм извечных вселенских интервалов играл такую же важную сакральную роль в ритмических отношениях отдельных явлений, как и ритмическое чередование, и соединение графических линий сакрализировало роль композиции *«чжан-фа».* Именно поэтому важность конкретного положения отдельных фрагментов композиции на единой композиционной плоскости пейзажа сознательно связывалось с проявлением всеобщего духа: «Позиция-поза (*син-ли*) есть зримое воочию жизненное дыхание (*шэн-ци*)» [81, с. 198]. Таким образом, если даже массивы бамбуковых зарослей, изображенные китайским художником в пейзаже, визуально кажутся нам сплошной массой листьев, то внимательному взору не просто зрителя, а созерцателя, будут открываться отдельные, состоящие не более чем из пяти листьев, ритмические группы. В этих группах каждый отдельный листик по смыслу соединяется с другими листиками. Поскольку все такие композиционные группы соответствуют философско-эстетическим принципам ритмической закономерности *«чжан-фа»* (рис. 58–119).

Все эти сложно уловимые тонкости использования контрапунктов «*кай хэ*» между отдельными художественными элементами китайского пейзажа обусловлены религиозно-философским дуализмом «*инь-янь»*, поэтому общая композиционная составляющая *«чжан-фа»* является лишь результатом отражения категориального аппарата мистических трактатов неодаосской школы «*сюань сюэ*»[35] [145, с. 240]. Эта довольно оригинальная религиозно-философская школа «*сюань сюэ*», которая возникла в III–V вв. после даосских комментариев Сян Сю и Го Сяня к трактату «Чжуан-цзы», трактовала понятие Дао как «сокровенное сокровенного» (*сюань ю сюань*)[36]. Использование принципа «*сюань сюэ*» свидетельствовало, что учение школы лишь продолжило дальнейшее развитие многовековой даосской традиции толкований первой главы «Дао дэ цзин», согласно которой категория «*сюань*» понималась как «*темное, сокровенное, мистическое*» (Комментарии Го Сяна к последней главе «Чжуан-цзы») [145, с. 240]. Всеобщий даосский сокровенный принцип «*не деяния*» явно прослеживается также в многочисленных философско-эстетических свитках, посвященных описанию искусства, о том, «…как деревья противоборствуют и уступают друг другу», или в рассуждениях о том, что: «Если ты хочешь, чтобы гора вращалась, веди кисть наперекор ее движению, а потом поверни ее в обратную сторону» [81, с. 186]. Влияние учения даосов отображается и в другом парадоксальном суждении: «Только когда у тебя перед глазами горы, ты можешь рисовать деревья; только когда у тебя перед глазами воды, ты можешь рисовать горы» [81, с. 186]. Эти лирические строфы раскрывают перед нами древнейшие архетипы, основанные на иллюзорности чувственного познания, которые

---

[35] Неодаосская религиозно-философская школа «сюань сюэ» (учение о сокровенном) III–V вв. возникла под влиянием комментариев философов Сян Сю и Го Сяня к трактату «Чжуан-цзы», в которых Дао описывается как «сюань ю сюань» (сокровенное сокровенного). Эти комментарии опирались на даосскую интерпретацию первой главы трактата «Дао дэ цзин», в которой термин «сюань» обозначает «темное, сокровенное, мистическое». (Комментарии Го Сяна к последней главе «Чжуан-цзы») [145, с. 240].

[36] Ван Ян, Орлов И.И., Бердник Т.О. Отражение религиозно-философского синкретизма школы «сюань сюэ» в категориях «кай-хэ» китайского пейзажа [статья] // Научный журнал «Pan-Art». – 2024. – Том 4. Вып. 4. – Тамбов: Издательство «Грамота», 2024. – С. 341–348. Материалы журнала доступны на сайте: pan-art-journal.ru.

затем получили свое окончательное философское оформление в мистике даосов: «За горами встают еще горы. Они кажутся разделенными, но на деле это не так. За деревьями встают еще деревья. Они кажутся слившимися, но на деле это не так» [81, с. 186]. Отсюда мы делаем вывод, что значимое внешне формальное разнообразное отображение единства противоположностей «*инь-янь»* для пейзажной живописи Китая лишь визуально демонстрирует нам многочисленные и разнообразные образы дуального динамического контрапункта, который частенько ускользают от взора западных исследователей. На основе религиозно-философской даосской традиции трактата «Чжуан-цзы», в котором вселенский принцип *Дао* описывается как «*сюань ю сюань*» (*сокровенное сокровенного*), использование базовых принципов *«инь-янь»* для формирования композиционно-художественной гармонии пейзажа отражало естественное соотношение взаимопротивоположных начал, поддерживающих друг друга. По сути, китайские пейзажи династий Тан и Сун повляли на дальнейшее визуальное воплощение философско-мистической даосской традиции толкования «Дао дэ цзин», с помощью интерпретации категории «*сюань*» как «*темное, сокровенное, мистическое*» (Комментарии Го Сяна к последней главе «Чжуан-цзы») [145, с. 240].

Другой важнейшей особенностью китайской пейзажной живописи, которая во многом предопределялась религиозно-философским синкретизмом неодаосской школы «сюань сюэ», является специфическое изображение глубины пространства (рис. 58–119). В традициях позднеантичного и европейского искусства проблема передачи глубины живописного произведения (особенно с учетом прямой линейной перспективы) непосредственно зависела от искусства последовательного сокращения размеров изображаемых на заднем плане объектов и от видимого уменьшения вертикальных линий в соответствии с одной или несколькими точками схода. Китайские мастера пейзажа, опираясь на обновленную

даосскую космологию «Чжуан-цзы», в которой Дао определялся как «*сюань ю сюань*» (сокровенное сокровенного), и принципы «*инь-янь*», обозначают диалектику поддерживающих друг друга сил, используя так называемый принцип «трех глубин» [81, с. 212]. Причем для эстетического соответствия данному принципу глубина визуального пейзажного пространства, призванная отображать понятие «*сокровенное сокровенного*», сознательно разделялась авторами на передний, центральный и дальний планы, причем каждый из них визуально располагался параллельно общему вектору композиционного построения. Вследствие этого взгляд зрителя (точнее созерцателя) неизбежно перетекал от одного уровня восприятия «*сюань ю сюань*» к другому, медитативно странствуя через непостижимое пространство вечного Дао. Понятно, что такое идейно-художественное понимание пространства живописного полотна не могло появиться раньше формирования системы религиозно-философских категорий, которые были окончательно сформированы неодаосами в космологии «Чжуан-цзы». Российский исследователь В.В. Малявин совершенно справедливо отмечает, что древние китайские художники, творившие до эпохи династий Тан и Сун, визуализировали в своих картинах планы плоскостных изображений объектов в виде отдельных ярусов, аналогично расположению боковых ярусов в старинных китайских театрах. Поэтому китайские мастера сознательно размещали наиболее важные фрагменты картины на высоком уровне, для того чтобы визуально акцентировать величину и расстояние глубины пейзажа [81, с. 212].

Применение в китайском пейзаже художественно-эстетического принципа «трех глубин» давало художникам широкие творческие возможности добиваться адекватного зрительного восприятия создаваемого художественного образа, чтобы сознательно акцентировать внимание зрителя не только на композиционном, но и на символическом положении отдельных мотивов пейзажа. Таким образом, автор через сознательное варьирование различными интервалами по вертикали или горизонтали свитка добивался

визуальной иллюзии изображения неизменного Дао. Например, с целью визуально-эстетического отображения религиозно-философского принципа глубины «*сюань ю сюань*» (сокровенности сокровенного) китайские художники старались добиваться лучшей освещенности пейзажа путем заполнения пустот между разными планами, чтобы облака или туман воспринимались более смутными, тем самым демонстрируя невыразимость «*Дао»* и энергии «*ци»* на плоскости пейзажа (рис. 58–119). Именно такой изобразительный подход описывал знаменитый художник Го Си: «Пейзаж — вещь великая. Его нужно созерцать издалека, дабы узреть его целостную форму и духовный образ[37]» [6, с. 305]. Более того, отсутствие единой линии горизонта позволяло китайскому художнику свободно оперировать изображениями на всех трех уровнях сразу, создавая визуальный эффект целостного панорамного видения, увеличивая тем самым единое иллюзорное пространство созерцаемого пейзажа. Го Си так описывал этот художественно-эстетический эффект: «Те, кто всерьез толкуют о живописи, говорят так: есть горы и воды, сквозь которые можно пройти; есть такие, на которые можно смотреть, есть такие, где можно гулять, и есть такие, где можно поселиться. Вот какую картину можно назвать воистину утонченной» [6, с. 306]. В такой изобразительной системе, определяемой идейно-художественными программами неодаосской школы «*сюань ю сюань*», каждый из трех планов китайского пейзажа сознательно подавался художником с наиболее выгодной высоты обзора и в своем плоскостном развертывании одновременно с движущимся фокусом. Такие оригинальные приемы формообразования пейзажной композиции создавали художественно-эстетические предпосылки для визуализации фундаментального религиозно-философского принципа китайской живописи «*ци-фу*» (поднятие-опускание), который должен был отражать «*сокровенное сокровенного*» Дао [81, с. 214].

---

[37] В оригинале трактата буквально «ци сян» — «энергетический образ» (Пер. В.В. Малявина).

Следуя идейно-художественному принципу «*трех глубин*», китайские пейзажисты традиционно классифицировали типы расстояний. Великий живописец эпохи династии Сун Го Си в своем трактате выделял три специфических типа расстояний в китайском пейзаже. Он выдвигал в качестве первого типа визуальное расстояние «высокие дали», или «*гуан юань»*, такую перспективу, которая умозрительно возникает при созерцании горных вершин в направлении снизу вверх. Вторым типом визуализации пространства, который назвался «*шэнь юань»* (глубокие дали), Го Си считал тип перспективы, предполагающий созерцание изображенных горных вершин сверху вниз. Наконец, третьим типом «*мин юань»* (ровные дали) мастер Го Си называл такой способ визуализации, при котором мы смотрим на горы как бы поверх более низких гор или холмов [81, с. 214]. Несколько позднее, примерно в XII столетии, видный живописец и теоретик Хань Чжо добавил к трем типам расстояний, предложенных Го Си, свой собственный, четвертый тип, определяемый как «широкие дали», или «*гао юань*»: «…когда есть близкий берег, широкая водная гладь и горы вдалеке; *ми юань* (теряющиеся дали), когда горы окутаны туманной дымкой, а равнины и воды неразличимы, и наконец, *ю юань* (дальние дали), когда сцена и составляющие ее элементы доведены до предельного единства, смутны и неопределенны» [Цит. по: 81, с. 214]. Интересно отметить, что введение Хань Чжо четвертого понятия *«широкие дали»* в пейзажную живопись во многом предвосхитило дальнейшее появление понятия «*низкие планы»*, намеренно вытянутых по ширине пейзажей, которые в XIV веке художник Ни Цзань обозначал как «*водные потоки».*

Таким образом, неодаосская идея вечно ускользающего Бытия художественно оформилась в живописные приемы создания «уединенных далей», теряющихся в пространстве. Этот религиозно-философский подход предписывал отображение реальности посредством «сокрытия форм» наиболее подвижной ускользающей глубины пейзажа, что в итоге

сформировало любимый изобразительный прием пейзажистов эпохи Южная Сун, отличавшийся формальной деталировкой морфологии пейзажа, столь любимой живописцами Тан и Северная Сун (рис. 58–119). Вероятнее всего, именно такой взгляд на применение композиционного принципа «трех далей» усвоили и все последующие художники более поздних эпох. По крайней мере, философ XVIII века мастер Шэнь Цзунцянь, интерпретируя художественно-эстетический принцип «трех далей», особое внимание уделял трем разновидностям «восприятия» горных вершин. Он отмечал композиционный вид снизу, который внушал зрителю чувство устремленности гор вверх, пейзажный вид на уровне глаз зрителя — в том случае, когда зритель созерцает пейзаж как будто сквозь картинную плоскость. Третьим видом восприятия Шэнь Цзунцянь считал живописный вид, похожий на взгляд с высоты птичьего полета, то есть такую композицию пространства, когда нашему взору открывается простор картины [81, с. 214].

Самое интересное состоит том, что для всех этих трех-четырех специфических типов расстояний в китайском пейзаже, предложенных Го Си, в построениях глубины визуального пространства ведущую роль все художники отводили горам. Традиция европейской пейзажной живописи, в которой живописная плоскость и перспективная глубина расстояния создавались цветовой тонировкой облаков (воздушной перспективой), отсутствовала в китайском пейзаже, где иллюзия глубины композиционной перспективы достигалась морфологической разнородностью горных вершин. Это было связано с религиозно-философским фактором визуально-символического восприятия китайского пейзажа в качестве вертикального художественного пространства, несмотря на стремление китайских живописцев передавать иллюзию глубины на своих пейзажах. Поэтому каждому типу дистанций строго соответствовали определенные изобразительные приемы. Например, насколько принцип «*гуан юань»* (высокие дали обрывисты) предопределял увеличение в размерах

изображение водопадов и повышение крутизны гор, настолько использование принципа «*шэнь юань»* (глубокие дали повторяются), при котором изображались тучи или кудрявые облака, разделявшие горные вершины, намеренно акцентировало чувство пространственности. Авторское применение приема «*мин юань»* (ровные дали все смешивают) с изображением низко стелющегося тумана создавало иллюзию сглаженности пространства пейзажа [81, с. 215].

Как отмечал М.В. Алпатов во «Всеобщей истории искусств»: «В эпоху Тан (618–907 гг.) китайское искусство приобретает вполне сложившийся характер. Это первый и один из самых блестящих периодов расцвета китайского искусства. Естественно, что искусство этих лет было тесно связано с распространенными в Китае религиями: конфуцианством, буддизмом и даосизмом» [20, с. 280]. Китайские пейзажисты времен династий Тан и Сун активно применяли базовые принципы неодаосской космологии, выраженной в трактате «Чжуан-цзы», интерпретировала Дао через принцип «*сюань ю сюань*» (сокровенное сокровенного) и принципы «*инь-янь*», которые обозначали диалектику сил, поддерживающих друг друга, и активно применяли разработанный ими принцип «трех глубин» [81, с. 212]. В строгом соответствии с таким подходом глубина пространства китайского пейзажа, отображающая «*сокровенное сокровенного*», осознанно разделялась на передний, центральный и дальний планы, причем каждый из них располагался параллельно общему композиционно-изобразительному пространству. Благодаря такому подходу, взгляд созерцателя пейзажа как бы перетекал через принцип «*сюань ю сюань*», постигая вечное Дао. Эти же базовые принципы применялись в живописи и к тому изображению, «что касается людей и предметов в трех далях» [81, с. 215]. Например, использование перспективы «*гуан юань»* (высокие дали) подразумевало ясную видимость предметов издали (поскольку они расположены ближе). Перспективное построение «*шэнь юань»* (глубокие дали) подразумевало

визуальное изображение предметов «хрупкими», путем уменьшения и увеличения расстояния. В перспективном построении «*мин юань»* (ровные дали) предметы изображались намеренно неопределенными, создавая иллюзию слияния тумана с ровной поверхностью. Таким образом, пространственные построения китайского пейзажа с вертикально ориентированной композицией в стиле *«гао юань»* всегда характеризуются визуальным акцентом на передний план, композиционное выстраивание пространственной глубины пейзажа в стиле *«шэнь юань»* формировалось выделением среднего плана в пространстве картины. Художественно-композиционную выразительность горизонтали пейзажного пространства в стиле *«пин юань»,* как правило, всегда выделял сознательно размытый дальний план картины. Все эти идейно-художественные программы, лежащие в основе построения композиционного пространства, не могли окончательно сложиться, пока не произошло обновление философско-эстетического синкретизма первоначал *«инь-янь»* в трактовке школы «***сюань сюэ***» (учение о сокровенном) [145, с. 240]. Мистическая школа, которая возникла в период III–V вв. под влиянием даосских философов Сян Сю и Го Сяня, завершила свое оформление в неодаосской космологии трактата «Чжуан-цзы» и объяснила принцип Дао, как «*сюань ю сюань*» (сокровенное сокровенного) (рис. 58–119).

В той мере, в какой пейзажная живопись китайского средневековья покоилась на традиционном фундаменте религиозно-философских учений, определявшихся национальными взглядами на место человека в Космосе, в такой же степени традиционный культ Дао, воспринимавшийся как вечный и всеобъемлющий поток всего мироздания, оказывал непосредственное влияние на сложение базовых идейно-художественных программ пейзажной живописи Китая. Раскрывая в своих пейзажных произведениях религиозно-философский принцип «единого в многообразии» Дао, согласно которому тот извечно проявляется всегда и во всем, художники метафорически

прибегали к поэтизации Луны в своих пейзажах, создавая образ, вечно отражающийся в зеркалах «десяти тысячах водных потоков». В контексте нашего искусствоведческого исследования феномена живописного отображения духа «*ци*», принятого в китайском искусстве в качестве основного принципа вечного Дао, мы должны использовать чисто китайскую традиционную терминологию и рассматривать каждое художественно-эстетическое понятие китайского пейзажа через призму религиозно-философского синкретизма с разных сторон его бытия, в противном случае исследователь рискует наполнить эти понятия западным логико-эмпирическим содержанием. Это связано с тем, что для китайского художника-философа постигнутая и визуализированная истина не будет считаться Истиной, если она будет лишена специфической изящной утончённости. Поэтому наиболее известные традиционные произведения китайского художественного творчества всегда наполнены внутренней утонченной недосказанностью, которая постоянно стремится к исчезновению [81, с. 146] (рис. 58–119).

Китайский художник благодаря символической природе своего духовного могущества владеет тайной творческой жизни духа. Преемственность мира в медитативном ритуале предполагала также соподчиненные отношения между единичными событиями и общей событийностью всего мироздания и универсальной функциональностью всего Бытия. Другими словами, **согласно учению Конфуция «чжен мин» (об исправлении имен), точно и правильно назвать (изобразить) предмет или объект — значит познать его суть.** Поэтому подлинным мастером китайского пейзажа всегда считался лишь тот, кто умел отобразить в своих живописных произведениях еле уловимое «исчезновение» реального объекта и руководствовался принципом единства и борьбы противоположностей «*инь-янь*». Таким образом, в пейзаже раскрывается идейно-художественная программа религиозно-философской концепции «непрерывного отсутствия»,

которая завершается «предвосхищением» всего и во всем, создавая тот незыблемый покой движения (не следования) мировой гармонии Дао [37, с. 90–103].

Подводя итог, стоит отметить следующее: за границы настоящего диссертационного исследования автором были намеренно вынесены такие важные аспекты заявленной проблемы, как скрытый духовный символизм религиозно-философского (медитативного) подхода к проблеме отображения Дао и его проявлений в китайской пейзажной живописи. Помимо этого, за пределы границ заявленного нами предмета исследования был намеренно вынесен формально-стилистический анализ многочисленного корпуса свитков китайских пейзажистов, относящихся к более позднему временному периоду, в том числе иконографический анализ китайского пейзажа современной эпохи. Впрочем, эти и другие вопросы, лишь слегка обозначенные автором диссертации, могут послужить перспективной базой для дальнейшего исследования данной проблемы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя окончательные итоги диссертационного исследования, автор делает следующие выводы, которые предварительно излагались в конце каждой главы данного научного исследования. Для решения поставленных задач в первой главе «Историография систематизации традиционного китайского искусства в контексте выявления идейно-художественных программ» автором проведен анализ специально отобранного корпуса источников и научных публикаций, из которых были выделены основные результаты китайских и зарубежных исследований ряда ключевых проблем искусства и культуры Китая. При этом автор диссертации предлагает собственную оригинальную историографическую классификацию, которая подробно изложена в первой главе настоящей диссертации. Несмотря на то, что сегодня в распоряжении исследователей древней культуры Китая имеются многочисленные и достаточно надежные датированные и верифицированные письменные источники, в ходе исследования идейно-художественных программ китайского искусства возникают определенные трудности. Исследования традиционного декоративного искусства китайскими авторами довольно многочисленны, однако их работы культурологического и искусствоведческого характера доступны лишь на китайском языке [35, с. 112–120]. К сожалению, на сегодняшний день отсутствуют специальные исследования идейно-художественных программ традиционного китайского искусства и без специального исследования религиозно-философской и духовно-этической взаимосвязи китайского социума с идейно-художественными программами китайского искусства невозможно никакое объективное исследование традиционной китайской пейзажной живописи и художественной культуры Китая. Многочисленные исследователи упускают из виду тот факт, что национальные идейно-художественные программы китайского пейзажа, лежащие в основе

формирования самостоятельного живописного жанра в период династий Тан и Сун, во многом обусловлены принятием неоконфуцианства (с элементами неодаосизма и чань-буддизма) в качестве официальной религиозно-философской доктрины Китая. Именно поэтому на основании аналитического обзора, приведенного в первой главе диссертации, делается вывод о том, что многие аспекты проблематики китайской пейзажной живописи рассматриваются лишь в контексте общих искусствоведческих или историко-культурологических проблем.

Результат приведенного в первой главе авторского анализа историографии должен оказать существенное влияние на расширение границ познания китайского искусства. Подобное использование целостного подхода позволит другим исследователям объективно увидеть и понять многообразный, но единый процесс влияния религиозно-философского синкретизма на возникновение и сложение идейно-художественных программ уникального феномена традиционного китайского пейзажа в историко-временном континууме. Это связано с тем, что до определенного исторического момента религиозно-философские трактаты и тексты существовали исключительно как свидетельства духовно-философской мысли, а художественные произведения, как факты истории и истории материальной и художественной культуры. Однако позднее в ряде религиозно-эстетических трактатов китайских художников оба этих аспекта сводились в единую систему правил, культурных норм духовно-созерцательного поведения художников, поскольку на современном этапе в ситуации активного освоения наследия европейского искусства эта связь нередко теряется.

Автор считает, что применение такого синтетического подхода к изучению взаимосвязи религиозно-философского и художественного наследия очень важно для системы художественного образования современного Китая. Наличие даосистских, буддистских, конфуцианских

текстов, комментариев и расшифровок позволяет современному исследователю традиционного китайского искусства восстановить эту связь в целостностную систему. Некоторые отдельные аспекты этой связи можно проследить в трудах В.В. Малявина. Он как переводчик и комментатор текстов был хорошо знаком и с произведениями искусства, и с текстовыми источниками, которые он впервые перевел на русский язык или откомментировал для русскоязычной аудитории. Именно потому, что влияние идейно-художественных программ прослеживается не только на уровне традиционной китайской живописи, но и на других уровнях предметно-пространственной среды, жанров и видов китайского искусства, появилась необходимость включить в раздел историографии исследования архитектурно-строительной деятельности Китая.

Для решения второй поставленной задачи, дать характеристику синкретизму религиозно-философской и художественно-эстетической картины мира и ее роли в сложении специфики идейно-художественных программ китайского пейзажа эпохи Тан и Сун, автором подробно исследована специфика исторических, религиозно-философских и культурно-художественных особенностей Китая. На основании анализа и последующего синтеза материала автор делает выводы о том, что идейно-художественные программы традиционной пейзажной живописи Китая, как часть религиозно-философского синкретизма китайской художественно-теоретической мысли характеризуются:

1. Непрерывной преемственностью религиозно-философской линии своего исторического развития. Все вышеизложенные автором факторы в конечном итоге породили уникальную форму китайской пейзажной живописи.

2. Наличием конкретного четко выделяемого набора традиционных религиозно-философских учений, которые исторически складывались вокруг проблемы специфического понимания Природы, определения места

художественного творчества в китайском мироздании с учетом духовно-эстетических критериев произведений. С пониманием сути Дао связан один из главных идейно-художественных принципов китайской пейзажной живописи — принцип «недосказанности» [35, с. 112–120].

3. Специфической особенностью различных религиозно-философских медитативных практик, относящихся непосредственно к аспекту пейзажного искусства, которые до сих пор считаются неотъемлемой и определяющей частью китайского художественного творческого процесса (его идейно-художественной составляющей). Именно такую практику мы встречаем в базовом китайском понятии ритуала «*ли*», поскольку размышление о ритуале вообще, о природе символического действия, в частности, и определяло идейно-художественные программы традиционного китайского пейзажа. Ритуальная медитативная практика считалась «вестницей» сил бытия, которая является функциональностью всех бытийных функций или универсальной средой всего сущего. В китайских терминах это обозначалось понятием «*сюй*» (наполненность пустоты) и категорией «*цзянь*» (среда сосредоточения), в которых ритуальная практика не имела ничего общего с созерцанием внешних форм объектов или имитацией внешних форм бытия или предмета.

На фоне многообразия природы благодаря символизму своего духовного «могущества» китайский художник овладевал тайной творческой жизни духа. Преемственность мира в медитативном ритуале предполагала соподчиненные отношения между единичными событиями и общей событийностью всего мироздания при универсальной функциональности бытия вообще. Другими словами, согласно учению Конфуция *«чжен мин»* (об исправлении имен), правильно назвать (изобразить) предмет или объект, то есть познать его суть. Таким образом, в пейзаже раскрывается идейно-художественная программа религиозно-философской концепции «непрерывного отсутствия», которое оформляет гармонию всего во всем,

сохраняя движение гармонии Дао. Как отмечал китайский мыслитель XI века Чан И: «В пустоте и покое образы уже завершены и изобильны, словно чаща лесная. Они подобны деревьям в тысячу саженей: от корня до верхушки — одно тянущееся целое…». Продолжением этой философско-эстетической проблемы стал художественный прием «пустота», возникший в XIII веке.

Решению третьей из поставленных задач посвящается содержание третьей главы, Синкретизм идейно-художественных программ традиционной китайской живописи», в которой излагается общее содержание авторских рассуждений. На основании проведенного научного анализа материала этой главы автор делает выводы о том, что идейно-художественные программы традиционной китайской пейзажной живописи, отображающие синкретизм китайского религиозно-философского взгляда на мироздание, характеризуются следующими специфическими особенностями:

1. Так, в главе 3.1 «Общий синкретизм картины мира, повлиявший на сложение традиционной живописи Китая» автор отмечает факт удивительной синкретичности культурного пространства многовековой китайской цивилизации. Понимание грани исчезающего мгновения, позволяющее художнику подходить к сути предмета, раскрывает философию «непрерывного отсутствия» (преемственности), завершающуюся «предвосхищением» всего и во всем, что создавало незыблемый покой «не следования» мировой гармонии Дао или иероглиф ускользающей реальности. Автор считает, что истинной темой художественного творчества китайских мастеров являлась метафизика природы, поэтому значительную часть китайских шедевров живописи составляют либо пейзажи, либо фрагменты пейзажей с изображением животных и растений. В качестве доказательства своей гипотезы автор приводит строки из трактата IX века мастера 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 осветит 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 преемственен дух и дается определенность всему вечному: его легкая тушь, проливаясь на некрашенный шелк, созидает образы и рождает безобразное…» [81, с. 24].

Дальнейшее развитие проблемы изображения «небесных образов» автор прослеживает в изучении даосской (неодаосской) традиции использования нефигуративных схем и композиций, которые символизировали «подлинные образы» обожествленных сил Дао всего мироздания. Автор отмечает тот факт, что китайские мастера считали, что смысловому наполнению простых слов и понятий предшествуют идеи «первообразов», другими словами, язык, соединенный с подлинной духовной реальностью. Поскольку единицей китайского языка считался иероглифический знак, обладающий семантико-лингвистическим, идеографическим и художественно-эстетическим содержанием, постольку в основе идейно-художественных программ жанра китайского пейзажа лежали графические знаки «языка природы», описанные в гадательной книги «И цзин» («Книга перемен»). Согласно такому традиционному взгляду, китайскому художнику необходимо было отобразить не сам феномен, а его текучесть, не внешнее сходство предмета, а его духовную суть: «Прежде чем опустить кисть, непременно определи место Неба и Земли. Между ними заботливо расположи пейзаж»[38]. Автор отмечает, что дальнейшим продолжением этой философско-эстетической традиции жанра китайского пейзажа стал более поздний художественный прием, когда художник намеренно акцентировал живописную композицию одухотворенной «пустотой».

2. В главе 3.2 «Первоначала «инь-янь» как вечное «единство противоположностей» (или «единство целого») в традиционной китайской

---

[38] Гога А.А. Эстетико-художественная интерпретация принципов живописи в жилой архитектуре древнего и современного Китая. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_35669393_28515756.pdf

пейзажной живописи» показано, что для практического применения религиозно-философского синкретизма концепции Дао, как единства всего во всем, китайцы традиционно применили множество динамичных приемов, связанных единством противоположностей (подобием) двух древнейших первоначал *«инь-янь».* Автор считает, что поскольку взаимодействие этих первоначал вполне адекватно соответствует терминологическому описанию сути принципа гармоничного созвучия *«кай-хэ»*, постольку именно смысловое наполнение принципа «*кай-хэ»* эффективно отображало художественно-эстетическое взаимодействие первоначал «*инь»* и «*янь»* в китайской живописи. Оригинальный дуализм двух основных первоначал китайские художники естественно распространялся и на все аспекты живописной традиции, начиная с выбора кистей и красок и кончая выбором тематики сюжетов для своих произведений. Например, специальным правилом в китайской живописи оговаривалось, что «верхняя часть должна принимать в себя нижнюю, а нижняя часть должна принимать внешнюю, чтобы обе они откликались, а не противодействовали друг другу» [81, с. 182]. Исходя из этого, автор диссертации делает предположение, что использование этого принципа сыграло в китайской живописи роль, аналогичную той, которую играл эллинистический принцип *калокагатии* в западной художественной традиции. Впрочем, существенное идейно-художественное различие такой смелой аналогии заключается в специфике античного понимания термина «единства», которое подразумевало организованный порядок (*космос*), выстроенный из стихийного разнообразия природных сил (*хаоса*). Тогда как китайское диалектическое наполнение первоначал «*инь-янь»* подразумевало под собой синергетическое соединение взаимозависимых противоположностей, которые не могли существовать друг без друга, но лишь существуя совместно и нераздельно, они обретали свою бытийную завершенность (целостность).

Автор специально акцентирует свое внимание на том, что вследствие синкретической традиции, основанной на религиозно-философских учениях древнего и средневекового Китая (архаика, конфуцианство, моизм, даосизм, чань-буддизм, неоконфуцианство и проч.), духовно-религиозная и художественно-эстетическая сущности диалектической целостности первоначал «*инь-янь»* воспринимались не только в дуалистическом противопоставлении этих начал. Такой синкретический взгляд на ментально-духовное прочтение дуализма *«инь-янь»,* заключавший в себе целостную космогоническую картину Бытия, естественно, не мог не распространяться на идейно-художественные программы 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 дополнительного подтверждения данного тезиса автор приводит 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» [81, с. 182].

3. В главе 3.3 «Метафизика кисти и туши в традиционной китайской пейзажной живописи» отмечается, что создатели китайских художественно-философских трактатов сознательно акцентировали свое внимание на «силе» кисти. Это связано, прежде всего, с тем, что художественно-эстетическая зрелость мастера традиционно сопоставлялась с индивидуальной философско-религиозной школой автора, поэтому художественная зрелость приходила к мастеру лишь в результате неторопливой медитативной духовной практики, опирающейся на опыт досконального изучения техники владения кистью у признанных мастеров. Автор считает, что такой подход во многом опирался на весьма почитаемое в Китае учение великого мудреца древности Мо-цзы (Мо-Ди) V–IV вв. до н. э., изложенное его учениками в

одноименном трактате «Мо-цзы». Влияние религиозно-философского учения Мо-цзы на китайское общество и сегодня очень велико, он пользуется такой же славой, как и Конфуций, и в Китае о них говорят «знаменитые ученые Кун и Мо».

Опираясь на авторитет древнего философа Мо-цзы, китайские авторы почти всех художественно-философских трактатов отмечали три традиционных «порока кисти» в творческой работе над живописным произведением. Прежде всего, они указывали на проблему жесткости кисти (*бань*), которая вследствие этого создавала напряженность в работе кистью (*ка*), что вызывало узловатость самой кисти (*изе*). Многочисленные китайские теоретики в своих художественно-эстетических трактатах неизменно указывали на идеальное свободное «парение» руки в использовании кисти: «Жесткость происходит от слабой кисти руки и слишком густой писчей кисти, которая не может двигаться привольно. Тогда черты становятся плоскими и тонкими, в изображении нет завершающей закругленности. Напряженность вызывается нерешительностью в движении кисти, когда сознание и рука находятся в разладе друг с другом» [81, с. 174]. Чтобы внутреннее напряжение духа китайского художника не проявлялось в художественном произведении, от автора требовалось путем созерцания и медитативных практик добиваться полного отсутствия внутреннего напряжения в работе кистью. Традиция учила, что мастеру нельзя было принимать поспешность и небрежность за творческую зрелость, при этом нарочитую простоту и грубость в живописи нельзя было путать с творческой силой художника. Автор, отмечая истинность тезиса высказанного М.В. Алпатовым о том, что в силу религиозно-философского синкретизма китайцы издревле поклонялись горам и водам, как святыням, поэтому высоко почитали живописный жанр «*шаншуй*» (горы и воды) [20, с. 283]. В своей диссертации автор отмечает, что согласно учению «знаменитых Кун и Мо» в Китае неизменно считалось, что дух пейзажа — это, прежде всего,

внутреннее и внешнее спокойствие. Поэтому перед лицом тайны «сотворения» пейзажа китайские художники всегда обращались к даосской диалектической концепции сосуществования напряжения между противоположностями. Автор диссертации отмечает, что сложная мистика даосского дуализма, визуально отраженная в медитативном движении кисти, была открыта знаменитым мастером китайского пейзажа Лю Даочун, который писал: «…будучи безыскусным и заурядным, стремись к утонченной работе кистью; будучи утонченным и умелым, стремись к силе кисти» [81, с. 174].

4. В ходе работы над проблемой формирования визуальной структуры китайского художественного образа «*гу-фа юн би*» автор исходит из тезисов, высказанных М.В. Алпатовым в книге «Всеобщая история искусств»: «В эпоху Тан (618–907 гг.) китайское искусство приобретает вполне сложившийся характер. Это первый и один из самых блестящих периодов расцвета китайского искусства. Естественно, что искусство этих лет было тесно связано с распространенными в Китае религиями: конфуцианством, буддизмом и даосизмом» [20, с. 280]. Продолжая заданный М.В. Алпатовым вектор развития научной мысли, автор диссертации исследует факт обращения китайских художников эпохи династий Тан и Сун к категориям идейно-образной системы обновленной неодаосской космологии «Чжуан-цзы» [210]. Согласно этой космологии, Дао обозначался термином «*сюань ю сюань*» (сокровенное сокровенного), в соответствие с которым начала «*инь-янь*» означали дуальную целостность сил, поддерживающих друг друга. Разработанные на категориальной базе, взятой из трактата «Чжуан-цзы», идейно-художественные программы 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*», делится на передний, средний и задний планы. Таким образом, взгляд

созерцателя пейзажа как бы перетекал через принцип «*сюань ю сюань*», постигая вечное Дао. Например, в пейзажах типа «*гуан юань»* (высокие дали) горы намеренно изображались таким образом, чтобы их отчетливо наблюдали как бы издалека. В пейзажах типа «*шэнь юань»* (глубокие дали) горы визуально выглядели маленькими, потому что авторы специально уменьшали до них расстояние. Зато в пейзажах типа «*мин юань»* (ровные дали) авторы намеренно изображали горы точно слитыми с туманом на ровной поверхности, а вертикальная композиция стиля *«гуан юань»* сознательно акцентировала крупные изображения на переднем плане. Идейно-художественные программы пространства жанра китайского пейзажа, основанные на дуализме «*инь-янь»,* не могли появиться ранее сложения философско-эстетического синкретизма школы «***сюань сюэ***» (учение о сокровенном), возникшей в III–V вв. под влиянием даосских философов Сян Сю и Го Сяня и оформившейся в неодаосской космологии трактата «Чжуан-цзы», который описывал Дао, как «*сюань ю сюань*» (сокровенное сокровенного) [145, с. 240]. Подводя итоги третьей главы, автор отмечает, что, стремясь раскрыть в своем произведении суть религиозно-философского принципа «единого во многом», китайские художники прибегали к философско-поэтическим образам. Именно поэтому традиционные китайские пейзажи наполнены утонченной недосказанностью, стремящейся к исчезновению [221].

В ходе рассмотрения задач, поставленных в завершающей четвертой главе, автором подробно исследуется проблема толкования китайцами мистической сущности всего искусства через «всеобщие принципы “*ли”*», которые, следуя китайской синкретической традиции, пронизывают все сущее. Автор обращает внимание на то, что данный термин в нео-конфуцианской и чань-буддистской философии обозначал вообще любое проявление действия Дао во вселенной, которое находится «выше форм». Это связано с тем, что чань-буддизм в его неоконфуцианском варианте

школы «***ли сюэ***» в целом сыграл немаловажную роль в расцвете классической китайской живописи, в том числе эпохи Сун периода X–XII вв. Автор утверждает, что в китайской философско-религиозной мысли, как и в китайском пейзаже, с всеобщностью принципа «*ли*» всегда связывали целый комплекс специфических понятий, так или иначе относящихся к всеобщим принципам миросозерцания [215]. Опираясь в своих рассуждениях на трактаты известного пейзажиста Чжан Яньюань о «направляющей идее», автор выделяет идейно-художественный принцип создания пейзажа, основанный на внутреннем медитативном сосредоточении художника в процессе его творчества. Позднее другой китайский художник Цзин Хао вводит дополнительно к понятию «направляющей идеи» собственный принцип «***сы***» (мысленного сосредоточения), который подразумевает отказ художника от излишних внешних форм изображаемого предмета, за исключением наиболее существенных. Автор особо обращает внимание на том, что китайские пейзажисты, применяя избирательный принцип отбора необходимых свойств объекта, при котором все временные и случайные качества отделялись от идеи «*ли*», старались сохранить и отобразить лишь одну сущностную характеристику вещей. Кроме того, когда китайские пейзажисты писали в своих трактатах о замысле художника, то есть о его «***и***», то они подразумевали медитативный процесс трансформации идеи изображаемого объекта в персональном духовном аспекте творчества отдельного художника [223].

Таким образом, в ходе работы автор приходит к важному выводу о том, что во всех стилистических разновидностях китайского пейзажа неизменно прослеживается его экономичность, при внешней простоте и многоплановой сокровенности, а также каллиграфическая утонченность в применении выразительных средств. Автор считает, что подобные идейно-художественные программы, реализованные в свете национального духовно-религиозного и художественно-эстетического идеала, смогли сформироваться в живописном языке Китая как духовно-медитативное

проявление изобразительных плодов энергии «*ци*». Причем главные из этих плодов — «*гу-фа*» (костяк образа) и «*ши*» (структурная интеграция) являлись основными принципами построения композиции. Другие религиозно-философские принципы, например, «*ши*» (изобразительная реальность), «*цзин*» (время года), «*шэн-дун*» (движение жизни) лишь определяли многообразие форм органического движения мироздания, а категории *«би»* (кисть) и «*мо*» (тушь) служили изобразительными средствами для всех образованных китайских пейзажистов. Анализируя «принцип созвучия» применительно к построению композиции китайского пейзажа, автор считает, что начиная с живописи эпохи Сун принцип «*шэн-дун*» (всеобщее созвучие) получает особое осмысление, поскольку китайские философы и художники четко соотносили его с единым Дао, присутствующем во всем мироздании [221]. Изображая всепроницающее проявление единства Дао, китайский художник пытался из бесконечного разнообразия природы выбрать такие конфигурации гор, контуры облаков или воды, которые могли отобразить в себе аналогичные ритмы *«шэн-дун»*, создавая гармонию не внешнего порядка (*ordo*), а целостность «всеобщего созвучия». Автор утверждает, что в живописном пространстве китайского пейзажа ни один из наиболее важных художественных фрагментов не может считаться непременным условием создания симфонии «всеобщего созвучия».

Сознательные повторения в созвучиях общей композиции пейзажа могли создаваться авторами лишь с помощью тончайшей разбивки пространства, что мы можем наблюдать в пейзажах эпохи Сун [221]. Поскольку принцип «*шэн-дун*» является естественным плодом энергии «*ци*», постольку понятие ритма «*шэн-дун*» часто используется в китайской пейзажной живописи как синоним искусства вообще. Сущностная составляющая китайского художественно-эстетического подхода к проблеме интерпретации принципа «*шэн-дун*» ясно передавался словосочетанием

«движение жизни», поэтому в китайской метафизике созвучие духа «*ци-юнь»* считалось подлинным истоком субъекта или феномена, а категория «движение жизни» было лишь результатом его отражения. В китайском пейзаже зритель имеет дело с особенной, своеобразной пространственной концепцией, которая обладает своим сакральным смыслом. Такой совершенно непривычный для европейца взгляд на мироздание можно истолковать только с религиозно-философской точки зрения, имея в виду глубокий синкретизм китайского мировосприятия [215].

Автор делает выводы о том, что синкретическое религиозно-философское и художественно-эстетическое понимание жизненного ритма отражено в различных специфических терминах, употреблявшихся китайскими художниками применительно к идее «*шэн-дун*». Например, в традициях пейзажной живописи китайские художники-поэты стремились зафиксировать мимолетность естественной природной красоты в поэтической фразе «*лю инь*» (сохранение тени). В каждом отдельном живописном сюжете китайские пейзажисты всегда отстаивали своеобразие синкретизма в изображении всеобщего «движения жизни» и в проявлении вселенского духовного принципа «всеобщего созвучия» вселенского ритма «*шэн-дун*». В ходе работы автор подробно анализирует влияние неоконфуцианской космологии на понятие *«ши»,* в качестве принципа изобразительной реальности китайского пейзажа определяя данный аспект проблемы как основополагающий принцип формирования жанра пейзажной живописи. Автор отмечает, что правление династии Тан стало «золотым веком» китайского социума, сравнимым лишь с периодом династии Хань, тогда как реалии новой эпохи требовали совершенно нового метафизического, космологического и духовно-нравственного объяснения всего происходящего, поскольку во времена правления династии Тан в Китай начинают проникать учение ислама и христианство несторианского толка. В ответ на эти запросы возникает философия «*Дао сюэ*» (учение об Истине)

или неоконфуцианское учение, которое, несмотря на различные религиозно-философские школы, складывается из трех основных направлений мысли. Первым источником, согласно трактовке Фэнь Ю-ланя, можно считать само конфуцианство, а другим источником стал чань-буддизм, наконец, третьим источником считают религию даосов, в которой главную роль играла школа «*инь-янь*», оказавшая важнейшее влияние на космологию. Ссылаясь на трактаты, принадлежащие наиболее авторитетным представителям неоконфуцианской школы, таким как Чань Юй (768–824) и его сочинению «Юань Дао» («Об изначальном Дао») и Ли Ао (ум. 844) с его трактатом «О восстановлении природы», автор анализирует понятийно-категориальный аппарат космологической системы, который окончательно оформился в эпоху правления династии Сун (960–1279). Оформившись в качестве целостной школы «*ли сюэ*» или «учении о принципе», главная идея которого была изложена в трактате Чжу Си «Записи высказываний», где во многом также объясняется созданием оригинальных комментариев в духе неоконфуцианства 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 окончательно признан нормативным на основании указа императора Щэнь-цзуна в 1075 году.

Автор доказывает, что 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 период с творчества художника Цзин Хао (荆浩; Jīng Hào, ок. 855–915) начинается отсчет времени, когда пейзаж становится не просто самостоятельным, а ведущим жанром китайской живописи. В качестве доказательства этого тезиса автор диссертации приводит ссылки на труды

Цзин Хао, крупного теоретика китайской живописи, написавшего трактаты «Бифа цзы» («Записки о приемах письма кистью») и «Хуа шаньшуй фу» («Гимн пейзажной живописи») [8–17]. В своих трактатах художник Цзин Хао формулировал для пейзажа собственные категории, конкретизируя религиозно-философскую отвлеченность. Согласно трактовке Цзин Хао, настоящий художник должен стремиться передавать в своих пейзажах «дух объекта» 气 «*ци*», если же художнику этого не удается, то у него неизбежно получится лишь воспроизведение «подобия» 似 «*сы*», а если это удается, то на картине видна «истинность» 真 《*чжэнь*» [7–17]. Новизной художественно-эстетических трактатов Цзин Хао можно считать его новую трактовку категории 意 «*и*» (прообраз, идея), которая заменена 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 категории «подобие» 似 «*сы*» и «истинность» 真 «*чжэнь*», которые ранее были введены в оборот художественно-эстетических понятий художником Се Хэ [7]. Из этого же религиозно-философского синкретизма, примененного художником Цзин Хао в трактате «Шесть основ живописи», специально для категориального аппарата китайского пейзажа неизбежно вытекало новое понимание принципа «*цзин*» (времена года)**.** 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» [81, 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. Насколько пейзажист «улавливал» духовное настроение 气 «*ци*» годовых циклов или погодных условий,

настолько создаваемый пейзаж был «одухотворен» бытийной реальностью, «истинностью» 真《*чжэнь*».

В исследовании автор доказывает, 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, согласно мнению автора диссертации, говорит тот факт, что сами китайские мастера и теоретики живописи, которые старались постичь тайну «*ци»*, отмечали, что постижение сути принципа «*ци»* лежит в основе глубочайшего смысла и художественно-эстетической ценности любого произведения искусства.

Несмотря на то, что великий художник и теоретик живописи V века Се Хэ в своем трактате «Гу хуа пинь» («Категории древних живописцев») сформулировал основной художественный принцип «*ци-юнь шэн-дун»* как «созвучие духа, движение жизни», однако окончательное отождествление понятия «*ци*» с вечным Дао произошло только в XI веке на страницах философско-эстетического трактата Хань Чжо, писавшего, что «живопись создается творческими силами и имеет единый исток с Дао» [Цит. по: 81, с. 146]. Исходя из этого, автор отмечает, что для китайского мастера пейзажа действие Дао неизменно отождествлялось в живописном произведении как проявление принципа «*ци»*, а сам принцип «*ци»*, будучи чистой духовной субстанцией, визуально выявляется только через свои плоды.

Наконец в главе 4.4 автором формулируются идейно-художественные базовые понятия пейзажной живописи, разработанные нео-даосской школой «*сюань сюэ*». Автор считает, что формальное художественно-эстетическое понятие красоты в Китае не воспринималось в своей интеллектуальной обособленности, напротив, красота словно растворялась в целостности повседневного духовно-религиозного (медитативного) опыта духа, или «*ци*». Как уже отмечалось выше, плоды энергии «*ци»* порождали методы, с помощью которых китайские живописцы создавали свои удивительные

пейзажные формы. Плоды энергии «*ци»,* относящиеся к проявлению жизненного духа художественного изображения, обозначались иероглифом «*ши»*, который имел совсем иное графическое начертание: «*Ши* есть нечто, несущее в себе *ци* и представляющее жизненное качество вещи, вот что такое *ци-юнь шэн-дун*» [81, с. 157]. Китайские художники, опираясь на авторитетное мнение лидеров религиозно-философских школ, считали, что если можно постичь духовную суть «*ци*», а значит и все его плоды, хотя бы в отдельном природном мотиве, то вполне можно понять, как эти принципы будут распространяться на всю композицию произведения в целом. Согласно синкретической традиции китайского художественно-эстетического восприятия, общий замысел вместе с целостным композиционным построением пейзажа, с его особым ритмическим соединением всех составных частей нельзя духовно и визуально отрывать друг от друга. Каждый штрих пейзажа является частью всей живописной композиции, поскольку дух «*ци*» творит как ее часть, так и пронизывает всё целое. В знаменитом трактате «О живописи» художника Ван Вэя внимание направлено именно на духовной сущности пейзажа: «…Вот почему нужно стремиться к тому, чтобы посредством одной черты воспроизвести существо Великой Пустоты[39]» [8, с. 281]. Следует учитывать, что под «Великой Пустотой» все китайские художники в соответствии с традицией неоконфуцианской космологии понимали отсутствие чего-либо, что примерно соответствовало чань-буддистской традиции или даосской религиозно-философской трактовке школы *«инь-янь»* принципу «*у»* (отсутствие). Китайские живописцы при разработке своих идейно-художественных программ, решая проблему визуального единства художественной композиции «*кай-хэ*», всегда опирались не на художественно-изобразительные или перспективно-геометрические построения, а на религиозно-философское диалектическое соединение, по

[39] Перевод данного места Ван Вэй на английский язык, выполненный С. Саканиси, подменяет понятие «Великая Пустота» на слово «Вселенная» (Sakanishi S. The Spiriy of the Brush, London, 1939, p. 44).

аналогии естественного вечного движения Дао через актуализацию «*ци»* в каждом фрагменте своего пейзажа. Автор считает, что реализацию творческого процесса через понятия «*кай-хэ*» (открытие-соединение) путем специфического «хаотического единства» можно найти не только в эпоху сложения традиционного китайского пейзажа династий Тан и Сун, но и в более поздние исторические периоды [215]. Китайские живописцы и каллиграфы традиционно считали, что, соединяя отдельные части художественного произведения, необходимо действенно медитировать о жизненной силе «*ци»*, которая, порождая «*кай-хэ»,* обязательно гармонизирует живописное пространство. Благодаря такой взаимосвязи живописи с иероглифическим письмом становится понятным, почему в китайской теории живописи и каллиграфии толкование расширения понятия «*кай*» неизбежно порождает ответное суждение о сбережении единства «*хэ*», поскольку иначе целостность композиции рассыплется, а структурное единство будет утрачено. Духовно-медитативная практика, обусловленная традицией религиозно-философского синкретизма, неизбежно порождала идейно-художественные программы, предписывающие китайским художникам эстетическую свободу «духовной» игры со всеми проявлениями «*кай-хэ»,* зачастую отступая от традиционного принципа строгой упорядоченности. Об этой же уникальной философско-эстетической и идейно-художественной специфики традиционного китайского пейзажа поэтично рассуждал ученый Шэнь Гуа (Шэнь Кэ) в своем трактате «Мэнси битань» («Беседы с кистью в руке у Ручья Снов»): «Сокрытое устройство картины подобно изгибающейся талии танцующей девы, небожителям, 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» [81, с. 183]. Это лирическое описание Шэнь Гуа отвечает проявлению умиротворенного духа и религиозно-философского величия великолепных

пейзажей периода династии Сун, которые позднее повторялись в такой же медитативной манере китайских пейзажей более поздних времен.

На основании проведенного диссертационного исследования автор делает выводы о том, что традиционный китайский пейзаж нельзя рассматривать только как самостоятельное художественное произведение искусства, отдельно от его духовного религиозно-философского содержания. Китайский пейзаж следует воспринимать как духовное проявление китайской религиозно-философской практики (сродни медитации), как своеобразное национальное богословие, отображенное в красках, подобно тому, как это провляется в христианской иконописной традиции (изографии). Такая аналогия может быть верифицирована философско-богословским суждением китайского теоретика искусств Шэнь Гуа, описанная в его 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» [17, с. 308].

В заключение стоит отметить, что, к сожалению, за границами настоящего диссертационного исследования остался нераскрытым целый ряд существенных проблем. Например, за пределами исследования остался скрытый символизм изображения Природы в пейзажной живописи, это связано с особенностями творческих биографий знаменитых китайских пейзажистов. В рамках исследования автором не был проведен анализ пейзажной живописи современных китайских художников. Впрочем, обозначенные автором акценты могут в дальнейшем послужить перспективными направлениями для исследования данной проблемы.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Источники (трактаты китайских классиков):

1. Ван Вэй. Тайны живописи // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В. Малявина. – М.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с.

2. Ван Вэй. О живописи // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В. Малявина. – М.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с.

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.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с. – С. 309–310.

4. Ван Сэнцянь. Славословие духовному смыслу письма // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В. Малявина. – М.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с.

5. Го Жо-сюй. Записки о живописи: что видел и слышал / Жо-сюй Го; пер. с кит. и комм. К. Ф. Самосюк. – М.: Наука, 1978. – 240 с. // Го Жо-сюй. Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. и комм. К.Ф. Самосюк. – М.: Восточная литература, 1978. – 160 с.

6. Го Си. Высокий смысл лесов и потоков / Си Го. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В. Малявина. – М.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с. Также см.: Го Си. Высокий смысл лесов и потоков / Пер. с кит. и комм. Е.В. Завадской. – М.: Наука, 1978. – 140 с.

7. 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.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с.

8. 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.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с. – С. 382–406. *(Перевод книги Чжу Цзиньсюаня выполнен В.В. Малявиным по тексту, опубликованному в серии «Мэйшу цуншу», т. 8. – Шанхай, 1947.)*

9. 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.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с.

10. 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.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с.

11. Хуан Юэ. Фазы живописца // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В. Малявина. – М.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с.

12. 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.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с.

13. 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.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с.

14. Цзун Бин. Предуведомление 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.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с. – С. 279–281.

15. Цзян Ци. Рецепт портрета // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В. Малявина. – М.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с.

16. Ши-тао. Беседы о живописи / Пер. с кит. Е. В. Завадской. – М.: Наука, 1978. – 208 с. // Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер., предисл. и коммент. Е. В. Завадской. – М.: Наука, 1969. – 518 с.

17. Шэнь Гуа. О живописи // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В. Малявина. – М.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с. – С. 308.

18. Юй Шинань. О сущности письма // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В. Малявина. – М.: «ОАО Люкс», 2004. – 432 с.

Литература на русском языке:

19. Алексеев В.М. Труды по китайской литературе / В.М. Алексеев. – М.: Восточная литература, 1988. Кн. 1. – 385 с.

20. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств: в 2 т. Т. 1. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1948. – 385 с., ил.

22. Бежин Л.Е. Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника Китая III–IV веков / Л.Е. Бежин. – М.: Наука, 1982. – 231 с.

23. Белозёрова В.Г. Китайский свиток / В. Г. Белозерова. – М.: Наука, 1995. – 152 с.

24. Белозёрова В.Г. Традиционное искусство Китая: в 2 т. Т. 1 / В.Г. Белозёрова. – М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2016. – 648 с.

25. Буткевич Т., протоиерей. Зло, его сущность и происхождение. Репринтное воспроизведение издания 1897 г. – СПб., 2005. – 505 с.

25. Бокщанин А.А. Императорский Китай в начале XV века (внутренняя политика) / А. А. Бокщанин. – М.: Наука, 1976. – 360 с.

26. Бурганова М.А., Сян У. Образы животных в китайской монументальной пластике периода династии Хань и Тан // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2021. – № 1. – С. 34–44.

27. Васильев Л.С. История религий Востока: Учебное пособие для студ. вузов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 1988. – 416 с.

28. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – 3-е изд. – М.: Издательство В. Шевчук, 2004. – 368 с.

29. Вернер Э. Мифы и легенды Китая / Э. Вернер. – М.: ЗАО «Центрполиграф», 2005. – 365 с.

30. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись / Н.А. Виноградова. – М.: Наука, 1972. – 405 с.

31. Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Искусство стран Дальнего Востока. – Серия «Малая история искусств» / Н.А. Виноградова, Н.С. Николаева. – М.: искусство, 1979. – 305 с.

32. Виноградова Н.А. Искусство Китая / Н.А. Виноградова. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 250 с.

33. Виноградова Н.А. Искусство Китая: Альбом. – Серия «Искусство стран и народов мира» / Н.А. Виноградова. – М.: Восточная литература, 1988. – 231 с.

34. Виноградова Н.А. Скульптура старого Китая. Духовные знаки времени / Н.А. Виноградова. – М.: Театралис, 2010. – 250 с.

35. Ван Ян, Орлов И.И. Краткий обзор степени изученности традиционного искусства Китая. Историография проблемы // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ (МГХПА) им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 3, ч. 1. – С. 112–120. (№ 1044 из Перечня ВАК рецензируемых научных изданий на 17.07.2023).

36. Всемирная история. Академия наук СССР: в 10 т. Т. 3 / Под ред. Н.А. Сидорова (отв. ред.), Н.И. Конрада, И.П. Петрушевского, Л.В. Черепнина. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. – 696 с.

37. 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 РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2024. – № 1-1. – С. 90–103.

38. Геннис И.В. Культура Китая и Японии / И.В. Геннис. – М.: Издательство АСТ, 2020. – 320 с.

39. Глухарева О.Н., Денике Б. Краткая история искусства Китая / О.Н. Глухарева, Б. Денике. – М.: Искусство, 1948. – 256 с.

40. Григорьева Т.П. Дао и Логос / Т.П. Григорьева. – М.: Наука, 1992. – 424 с.

41. Денике Б.П. Китай / Б.П. Денике. – М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935. – 123 с.

42. Духовная культура Китая: энциклопедия в 6 т. / Глав. ред. Михаил Леонтьевич Титаренко. Редакторы тома: М.Л. Титаренко, А.И. Кобзев, А.Е. Лукьянов. – М.: «Восточная литература» РАН, 2006–2010. – 5054 с.

43. Завадская Е.В. «Беседы о живописи» Ши-тао / Е.В. Завадская. – М.: Восточная литература, 1978. – 156 с.

44. Завадская Е.В. Мудрое вдохновение. Ми Фу / Е.В. Завадская. – М.: Искусство, 1983. – 160 с.

45. Завадская Е.В. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Е.В. Завадская. – М.: Восточная литература, 1969. – 183 с.

46. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е.В. Завадская. – М.: Наука, 1975. – 280 с.

47. Завадская Е.В. Восток на Западе / Е.В. Завадская. – М.: Наука, 1970. – 236 с.

48. Завадская Е.В. Изображение и слово // Сборник «Жанры и стили литературы Китая и Кореи». – М.: Издательство Московского университета, 1969. – 180 с.

49. Законы Великой династии Мин со сводным комментарием и приложением постановлений / Перевод, исследование, примечания и приложения Н.П. Свистуновой. – М.: АСТ-ПРЕСС, 1997. – 200 с.

50. Записки о прославленных художниках разных эпох / Пер. на англ. и комментарий У. Экера. – Лондон: Оксфорд-бук-пресс, 1971. – 213 с.

51. История Древнего Востока: учеб. для студ. вузов, обучающихся по спец. «История» / А.А. Вигасин, М.А. Дандамаев, М.В. Крюков и др.; под ред. В.И. Кузищина. – 2-е изд. перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 1988. – 416 с.

52. История древнего мира / Под ред. И.М. Дьяконова, В.Д. Нероновой, И.С. Свенцицкой. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы издательства, 1989. [Кн. 2]. Расцвет древних обществ. Отв. ред. И.С. Свенцицкая. – 572 с. // История Китая. Духовная культура Китая: сб. статей. – М.: Евролинц, 2003. – 216 с.

53. Каменарович И.А. Классический Китай / И.А. Каменарович. – М.: Вече, 2006. – 278 с.

54. Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу / Ф.Х. Кессиди. – М.: Мысль, 1972. – 312 с.

55. Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. – М.: Изд-во Московского университета, 1984. – 260 с.

56. Китайское традиционное жилище / Ч. Цзян, И. Чжао. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014. – 139 с.

57. Коллингвуд Р.Д. Принципы искусства / Р.Д. Коллингвуд. – М.: Олма-пресс, 1999. – 274 с.

58. Конфуций. Лунь-юй. Суждения и беседы / Конфуций. – М.: Феникс, 2005. – 560 с.

59. Коростовец И.Р. Архитектура и искусство. Жизнь и нравы старого Китая / И.Р. Коростовец. – Смоленск: Русич, 2003. – 496 с.

60. Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая / М.Е. Кравцова. – СПб.: Феникс, 1994. – 268 с.

61. Кравцова М.Е. МХК: история искусства Китая / М.Е. Кравцова. – М.: АСТ-Пресс, 2000. – 980 с.

62. Кравцова М.Е. История культуры Китая / М.Е. Кравцова. – СПб.: Лань, 2003. – 416 с.

63. Кравцова М.Е. История искусства Китая: Учебное пособие / М.Е. Кравцова. – СПб.: Лань; ТРИАДА, 2004. – 960 с.

64. Кроль Ю.Л. О культурных представлениях, предписывавших соблюдение законов китайскому монарху. Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока: Сообщения и доклады. Ч. 1. – М.: Мысль, 1979. – 200 с.

65. Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В. Китайский этнос на пороге средних веков / М.В. Крюков, В.В. Малявин, М.В. Софронов. – М.: Наука, 1979. – 450 с.

66. Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В. Этническая история китайцев. На рубеже Средневековья и Нового времени / М.В. Крюков, В.В. Малявин, М.В. Софронов. – М.: Наука, 1987. – 356 с.

67. Кузьменко Л.Е. Пейзаж в свитке Лан Шинина «Ледовые забавы» (из собрания Государственного музея искусства народов Востока) // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М.: Восточная литература, 1983. – 260 с.

68. Кузьменко Л.И., Сычев В.Л. Искусство Китая / Л.И. Кузьменко, В.Л. Сычев. – М.: Искусство, 1990. – 315 с.

69. Лао-цзы. «Дао дэ цзин»: Учение о Пути и Благой Силе / Лао-цзы. – М.: АСТ-ПРЕСС, 1999. – 197 с.

70. Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология: Учебное пособие. – 2-е изд. – М.: Издательство Московского университета, 2013. – 680 с., ил., табл., схемы, нотные примеры.

71. Liang, Ssu-ch'eng. A Pictorial History of Chinese Architecture / Ssu-ch'eng Liang. – London: The MIT Press, 1984. – 201 p.

72. Ли Сун, Говард А.Ф. и др. Древняя китайская скульптура / Ли Сун, Анжела Фалко Говард, Ян Хун, У Хун. – Пекин: Издательство иностранной литературы, издательство Йельского университета, 2003. – 275 с. 李孙，霍华德A.F.和其他人。 中国古代雕塑。 /李松，杨红，吴红-北京：外国文学出版社，耶鲁大学出版社，2003年。 -275页

73. Лу Зижи. Художественно-стилистическое и образно-символическое мироосмысление живописи Китая. Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура): автореф. … дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. – М.: Постер-М., 2023. – 27 с.

74. Макгован Д. Китайские классические книги / Д. Макгован. – Смоленск: Русич, 2003. – 496 с.

75. Maspero Henri. China in Antiquity – University of Massachusetts Press, 1978. – 527 p. / Масперо А. Религии Китая. – СПб.: Наука, 2004. – 376 с.

76. Малявин В.В. Китай в XVI–XVII вв. / В.В. Малявин. – М.: Феникс, 1995. – 355 с.

77. Малявин В.В. Книга прозрений / В.В. Малявин. – М.: АСТ, 1997. – 463 с.

75. Малявин В.В. Молния в сердце. Духовное пробуждение в китайской традиции / В.В. Малявин. – М.: АСТ, 2000. – 316 с.

78. Малявин В.В. Китайская цивилизация / В.В. Малявин. – М.: АСТ, Астрель, Дизайн. Информация. Картография, 2001. – 192 с.

79. Малявин В.В. Восхождение к Дао / В.В. Малявин. – М.: АСТ, 2003. – 428 с.

80. Малявин В.В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени / В.В. Малявин. – М.: ООО «Издательство Астрель», 2003. – 520 с.

81. Малявин В.В. Китайское искусство / В.В. Малявин. – М.: АСТ, Астрель, 2004. – 432 с., ил.

82. Малявин В.В. Духовный опыт Китая / В.В. Малявин. – М.: Астрель, 2006. – 397 с.

83. Малявин В.В. Китайский этос, или Дар покоя / В.В. Малявин. – Иваново: Роща, 2016. – 522 с.

84. Мартынов А.С. Конфуцианство. «Лунь-юй» / А.С. Мартынов. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2001. – Т. 2. – 384 с.

85. Маслов А.А. Тайный код Конфуция / А.А. Маслов. – Ростов н/Д: Феникс, 2005. – 260 с.

86. Мацаев С.А., Орлов В.Г. Пособие по транскрипции и правописанию китайских слов / С.А. Мацаев, В.Г. Орлов. – М.: Наука, 1966. – 130с.

87. Мелик-Пашаев А.А. Современный словарь-справочник по искусству / А.А. Мелик-Пашаев. – М.: Олимп, 1999. – 816 с.

88. Неглинская М.А. Китайские перегородчатые эмали XV – первой трети XX века. – М.: Любимая книга, 2006. – 166 с., цвет. ил.

89. Неглинская М.А. Китайский стиль цинского двора (1644–1911) и европейский предмодернизм [монография, к 200-летию Института востоковедения РАН] / М.А. Неглинская; Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук. – М.: Спутник+, 2018. – 431 с. ил., факс., портр., табл.; 22.

90. Осенмук В.В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сунн (XII–XIII вв.) в Китае / В.В. Осенмук. – М.: Смысл, 2001. – 384 с.

91. Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X–XIII вв. / Т.А. Пострелова. – М., 1976. – 312 с.

92. Роуленд Б. Искусство Востока и Запада / Б. Роуленд. – М.: Искусство, 1958. – 189 с.

93. Роули Дж. Принципы китайской живописи / Дж. Роули. [Пер. с англ. и послесл. В.В. Малявина]. – М.: Наука, 1989. – 158 с., ил. (перевод выполнен

по: Rowley G. «Principles of Chinese painting». – USA: Princeton University Press, 1970. – 182 p.).

94. Отделение истории и теории искусства. Искусствоведческое образование. Программа общих курсов. Часть вторая / Под ред. В.П. Головина, В.С. Турчина. – М.: Исторический ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 2007. – 213 с.

95. 任昕 Рен Синь 主编：王杰. Ван Цзе. 庄子思想与中国绘画精神—兼谈中西绘画差异。 Мысли Чжуанцзы и дух китайской живописи – также о различиях между китайской и западной живописью. 东方丛刊 (2000年第1辑总第三十一辑). Восточная серия (1-я серия). 学会名称：广西外国文学学会. Ассоциация иностранной литературы Гуанси. 出版单位：广西师范大学出版社. – Издательство Гуанси Педагогического Университета. 01.04. 2000. – No 1. – С. 137–152. 个仁心. 主编是王杰。 庄子思想与中国绘画精神—兼谈中西绘画差异。 庄子的思想和中国画的精神也是关于中西绘画的差异。东方丛刊 (2000年第1辑总第三十一辑). 东系列（1集，2000年共31集）。 学会名称：广西外国文学学会. 公司名称：广西外国文学协会。 会议时间:04/01/2000. 出版单位：广西师范大学出版社. -广西师范大学出版社。 出版日期:04. 2000. — 2000. -1号。 -第137-152页。

96. Самосюк К.Ф. О пейзаже Ван Хуэя / Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 36. – Л.: Эрмитаж, 1973. – 71 с.

97. Самосюк К.Ф. Свиток Цю Ина «Восемнадцать архатов» / Труды Государственного Эрмитажа. Вып. 27. – Л.: Эрмитаж, 1989. – 75 с.

98. Сидихменов В.Я. Китай: страницы прошлого. – Смоленск: Русич, 2000. – 464 с., ил. / В.Я. Сидихменов. – М.: Наука, 1987. – 356 с.

99. Сирен О. Китайская скульптура V–XIV вв. / Освальд Сирен, перевод Луань Сяоминь, Цю Лиюань. – Гуанчжоу: Гуандунское народное издательство, 2019.

100. Sickman L., Soper A. The art and architecture of China/ L. Sickman, A. Soper. – Harmondsworth: Penguin Books, 1971. – 499 p.

101. «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» / Пер. и коммент. Е.В. Завадской. – М.: Искусство, 1969. – 250 с.

102. Собрание стихотворений периодов Хань, Троецарствия, Цзинь и Южных и Северных династий / Сост. Дин Фу-бао. Т. 1–2. – Пекин, 1959. – 620 с. / 汉、三国、晋、南北朝时期诗集/Comp. 丁福宝。 卷。 1-2. -北京，1959年。 - 620.

103. Соколов С.Н. Интерпретация классиков как художественный метод в китайской классической живописи // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М.: Наука, 1983. – 156 с.

104. Соколов С.Н. Пейзаж Ни Цзаня // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 1. – М.: Искусство, 1975. – 43 с.

105. Соколов-Ремизов С.Н. Литература — каллиграфия — живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока / С.Н. Соколов-Ремизов. – М.: Искусство, 1985. – 30 с.

106. Соколов-Ремизов С.Н. От средневековья к новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца 17 – начала 19 вв. / С.Н. Соколов-Ремизов. – М.: Искусство, 1995. – 186 с.

107. Соколов-Ремизов С.Н. Китайская каллиграфия как выражение универсального через национально-своеобразное / С.Н. Соколов-Ремизов. – М.: Искусство, 1996. – 56 с.

108. Таранов П.С. Философия сорока пяти поколений / Художник Ю.Д. Федичкин. – М.: ООО «Фирма Издательство АСТ», 1999. – 656 с., ил.

109. Торчинов Е.А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного / Е.А. Торчинов. – СПб.: Азбука-классик, 2005. – 480 с.

110. Токива Даидзё, Сэкино Тадаси. Исторические памятники китайской культуры / Токива Даидзё, Сэкино Тадаси. – Ханчжоу: Чжэцзянское народное издательство искусств, 2017. – 536 с. 常盘大条矣野忠志 **中国文化的**历史古迹。 **/常**盘大条，矣野忠志。 **杭州**：**浙江人民**艺术出版社，**2017年**。 536p.

111. У Хань. Жизнеописание Чжу Юаньчжана / Хань У. – М.: Прогресс, 1980. – 255 с.

112. Чжуан-цзы / Пер. и комм. В.В. Малявин. – М.: Восточная литература, 1995. – 178 с.

113. Чжан Аньчжи. История китайской живописи / Ч. Аньчжи; пер. с англ. С. Демина. – Ростов н/Д: Феникс, 2008. – 350 с.

114. Шевченко М.Ю. История архитектуры и градостроительства Китая. – Серия «Мировая архитектура». – М.: Архитектура-С, 2019. – 480 с.

115. Ши-цзин. Книга песен и гимнов / Пер. и коммент. А.А. Штукина. – М.: Восточная литература, 1987. – 210 с.

116. Шмотикова Л.А. Классическая живопись Китая / Л. А. Шмотикова. – М.: Искусство, 1981. – 300 с.

117. Шуцкий Ю.К. Китайская классическая «Книга перемен» / Ю.К. Шуцкий. – М.: Восточная литература, 1960. – 240 с.

118. Ян Хин-шун. Материалистическая мысль в Древнем Китае / Хин-шун Ян. – М.: Наука, 1984. – 160 с.

119. Ян Хин-шун. Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение / Хин-шун Ян. – М.: Наука, 1950. – 180 с.

120. Ян Юнго. История древнекитайской мысли / Юнго Ян. – М.: Наука, 1980. – 223 с.

Список литературы на китайском языке:

121. Ван Икунь. Гу шухуа-ды мофан хэ вэйцзао цзяньшу (Коротко о копировании и подделке старой каллиграфии и живописи) // Вэньу. 1962. – № 10. 王郁坤。顾淑华-dy莫方何伟藻建树（简论旧字画的临摹与伪造）。-文武。1962. -10号

122. Ван Лянци. Чжао Мэнфу вэй ци дай би (Чжао Мэнфу «замещает кисть» своей жены) // Цзыцзинь чэн. – 1984. – № 1 (23). 王良奇。赵孟复魏齐戴璧（赵孟复"代刷"妻）。-紫金程。1984. - № 1 (23).

123. Ван Сяньцань. Хань шу бу чжу («История Хань» с дополнительным комментарием). Т. 1–8. – Пекин, 1959. – Гл. 81. 王先灿。《汉书布珠》（《汉史》另附注释）。卷。1-8. -北京，1959年。-ch。81.

124. Вэйда-ды ишу чуаньтун тулу (Великие художественные традиции) / Автор-сост. Чжэн Чжэньдо. – Шанхай, 1955. 伟大的艺术传统 /郑振多编着。上海，1955年。

125. Да байкэцюаныиу. Хуэйхуа фэньчжи тяому. Циндай хуэйхуа (Большая энциклопедия. Раздел живописи. Живопись периода Цин) // Гугун боуюань юанькань. – 1987. – № 4. 是的. 慧华奋之调木。青岛汇华（大百科. 的绘画部分。清时期的绘画）。古宫弓彦元坎。1987. - № 4.

126. Да байкэцюяньшу тяому сюаньцуй: хуэйхуа фэньчжи тяому. Юаньдай хуэйхуа. (Разделы «Большой энциклопедии»: Живопись периода Юань). – Гугун боуюань юанькань. – 1987. – № 2. 大白千树天母玄翠：慧华奋之天母。元代惠华。（《大百科全书》各节：元代绘画。-古宫弓彦元坎。1987, - № 2.

127. Е Цю. Хуа ши вайчжуань (Неофициальная история живописи) // Вэньу. – 1965. – № 8. 叶秋华史维专（非官方画史）-文武。 1965. -8号。

128. 楼庆西 Лоу Цинси. 中国古代建筑装饰五书 (Пять книг о декоративной отделке в традиционной архитектуре Китая). – Пекин: Издательство университета Цинхуа, 2011. – 450 с. 低清溪。（中国传统建筑装饰装饰五本书）。 北京：清华大学出版社，2011年。 450p.

129. Не Чунчжэн. Циндай Гунтин хуацзя сюйтань (Еще о дворцовых художниках периода Цин) // Гугун боуюань юанькань. – 1987. – № 4. 不是春正。 青岛公亭花家徐坦（更多关于清代宫廷艺术家）。 -古宫弓彦元坎。 1987, № 4.

130. Се Чжилю. Лунь шу хуа цзяньбе (Об экспертизе живописи и каллиграфии). – Цзянь юй цза гао (Заметки об экспертизе). – Шанхай, 1979. 谢志禄。 伦淑华建北(论书画专业). -《考试注意事项》。 上海，1979年

131. Со Гэн Мэй. Сэй мэйга дайкан (Знаменитые картины периодов Сун, Юань, Мин и Цин). Т. 1–2. – Токио, 1931. 所以耿美。《宋、元、明、清名画》. 卷。 1-2. 东京，1931年。

132. 孙大章 (Сунь Дачжан). 中国古代建筑史 (История древней архитектуры Китая: в 5 т. Т. 5). – Пекин: Чжунго цзяньчжугунъе, 2009. – 557 с. 孙达造造孙臟赠 （中国古代建筑史。 在5卷-卷。 5.). -北京，中国建中公业，2009年。 – 557页

133. Сюй Банда. Хуан Гунван «Сишань юй и ту» чжэнь вэй сы бэнь као (Атрибуция четырех вариантов картины Хуан Гунвана «Сишань юй и ту») // Вэньу. – 1973. – № 5. 徐刚。 黄公万的《西山峪与土》，由甄维思本曹着（黄公万绘画《西山峪与土》四个版本的归属）。 -文武。 1973, № 5.

134. Сюй Шэнь许慎. Шо-вэньцзе-цзы 說文解字(Объяснение знаков и разбор иероглифов). – Пекин: Чжунхуа шуцзюй 中华书局, 1963. 许申安。 Sho-wenjie-tzu（符号的解释和象形文字的分析）。 北京：中华书九，1963年。

135. Сюй Чжунлин. Тань Хуан Гунван «Фучуныпань цзюй ту» (О свитке Хуан Гунвана «Фучуныпань цзюй ту») // Гугун боуюань юанькань. – 1987. – № 2. 许仲林。 谭黄公万《富春潘居图》（关于黄公万的卷轴《富春潘居图》）。 古宫弓彦元坎。 1987. - № 2.

136. Сюй Шучэн. Ян Бучжи хэ «Сы мэйхуа ту» цзюань (Ян Бучжи и свиток «Сы мэйхуа ту») // Вэньу. – 1973. – № 1. 许书成。 杨步之何《司美华图》卷（杨步之《司美华图》卷）。 文武1973年。 -1号。

137. Сюэ Юннянь. Хуа Янь-ды ишу (Искусство Хуа Яня) // Мэйшу яньцзю. – 1981. – № 2. 薛云年。华严大石(华严艺术). 美舒延久。 1981. - № 2.

138. Тан Сун. Юань Мин Цин хуасюань (Избранные произведения живописи периодов Тан, Сун, Юань, Мин и Цин). – Шанхай, 1960. 唐宋。 元明清华轩（唐、宋、元、明、清时期选画）。 上海，1960年。

139. Тан Удай, Сун и Юань мин цзи (Знаменитые памятники периодов Тан Удай, Сун и Юань) / Автор-сост. Се Чжилю. – Шанхай, 1957. 唐五代、宋、元明记（唐五代、宋、元时期着名古迹）/谢志禄编。 上海，1957年。

140. Токубэцутэн: Бэйкоку ни дай бицзюцукан сёдзо Тюгоку но кайга (Специальная выставка «Китайская живопись из двух американских музеев») // Special Exhibition: Chinese Painting from Two American Museums. – Tokyo, 1977. (特展：两个美国博物馆的中国画)//特展：两个美国博物馆的中国画。 东京，1977年。

141. Тун Чжучэнь. Вопросы истоков китайской культуры на базе исследования культур // Культурное наследие. – 1975. –№ 6. – С. 29–33 / 童竹晨。 基于文化研究的中国文化起源问题。 //(文化遗产)。 - 1975. -6号 –第29-33页

142. Тянь Аошуан. Китайская картина мира. – Пекин, 2004. 田傲霜。 的中国世界观。 -北京：2004年。

143. Фань Е. Хоу Хань шу. (История поздней Хань). Т. 3. – Пекин, 1958. E.范。侯汉书。（汉末史）。 3，北京，1958年。

144. 冯时(Фэн Ши). 中国古代的天文与人文 (Древнекитайская цивилизация и астрономия). – Пекин: Чжунго Шэхуэй Кэсюэ, 2018. – 355 с. （冯氏）。（中国古代文明与天文学）。 北京：中国沙汇克学，2018。 355p.

145. Фэнь Ю-лань. Краткая история китайской философии / Пер. Р.В. Котенко; науч. ред. Е.А. Торчинов. – СПб.: Евразия, 2017. – 376 с.

146. Фу Синянь. Цяньтань цзо шу хуа цзяньдин гунцзо-ды тихуэй (Об опыте работы по экспертизе каллиграфии и живописи) // Вэньу. –1996. – № 11. – С. 39–51. 傅心妍。 钱塘左书华建定贡佐-迪提辉（关于他在书法和绘画方面的工作经验）。 -文武。 1996. -11号 -第39-51页。

147. Ху Мань. Чжунго мэйшу ши (История изобразительного искусства Китая). – Шанхай, 1954. 胡满。 中国美术史。 上海，1954年。

148. Хуаюань дойн (Жемчужины китайской живописи). Т. 1–3. – Шанхай, 1955 // Парал. текст на русск. яз. 华源道（中国画的珍珠）。 **卷。** 1-3. -**上海**，1955**年。** //标准杆。 **文本是俄**语。

149. Ци Гун. Шу хуа цзяньдин сань (Три аспекта экспертизы памятников каллиграфии и живописи). – Пекин, 1986. 齐公。《书华剑定言易（书画碑考三方面）。 -**北京**，1986**年**。

150. Цин дай ди хоу ваныпоу циндянь вэньу чжаньлань // Art Treasures from Birthday Celebrations at the Qing Cour / Гугун боуюань (Музей Гугун). – Сянган, б.г. **清戴迪侯万浦清殿温占**兰//**清廷生日**庆祝会的艺术珍品。 /**古**宫博园（古宫博物）。 **香港**, B.N.

151. Чжай Жуйфэнь. Шу хуа фучжи эр цзэ (Два способа репродуцирования произведений каллиграфии и живописи) // Вэньу тяньди. – 1986. – № 2. **翟瑞峰** 书华府志二谢(书法和绘画作品的两种再现方式). -**文武天地。** 1986. -2**号**。

152. Чжан Хэн. Цзэнъян цзяньдин шу хуа (Как провести атрибуцию каллиграфии и живописи) // Вэньу. – 1964. – № 3. 张衡。 **曾阳建定**书华（如何使字画归属）。 -**文武。** 1964. -3**号**。

153. Fong Wen C. Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, Eighth-Fourteenth Century. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. – 576 p.

154. 傅熹年(Фу Синянь). 中国古代民居 (Народное жилище в традиционном Китае) // 傅熹年中国建筑史论选集 (Фу Синянь: Избранные статьи по истории архитектуры). – Шэньян: Ляонин мэйшу, 2013. – 502 с. 傅熹年（**傅心妍**）。 （传统中国的民居）//**中国必**选工作（傅新燕：建筑史选文）。 -**沈阳**：辽宁美舒，2013**年。** -502页

155. Чэнь Ши-сян. Чжунго хуэйхуа ши (История китайской живописи). – Шанхай, 1929. 陈士祥。 **中国惠**华士。《**中国画史**》，**上海**，1929年

156. Чжао Мэн. Искусство скульптуры Китая / Чжао Мэн. – Пекин: Народное художественное издательство, 2013. – 140 с. 赵萌。 **中国的雕塑**艺术。 /赵萌。 -**北京**：**国家美**术出版社，2013**年。** -140页

157. Чжоу Цзиинь. Циндай Янчжоу хуа пай (Янчжоуская живописная школа периода Цин) // Цзянсу хуакань. – 1979. – № 6. **周**继印。 **青**岛扬州华排（清代扬州画派）。 -**江**苏华干。 1979. - № 6.

158. Чжунго лидай мин жэнь туцзянь (Собрание изображений известных людей Китая всех периодов). Т. 1–2. – Шанхай, 1989. 《中国各时期着名人物形象集》。卷。1-2. -上海，1989年。

159. Чжунго хуалунь лэйбянь (Антология текстов по теории живописи) / Сост. Юй Цзяньхуа. Т. 1–2. – Пекин, 1957. 中国华伦雷边（绘画理论文集）/comp。于建华，1-2。-北京，1957年。

160. Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. – Шанхай, 1987. 《中国书画家签名和印章》。卷。1-2. -上海，1987年。

161. Шан Чэнцзо, Хуан Хуа. Чжунго лидай шу хуа чжуанькэ цзя шу инь (Печати китайских художников, каллиграфов и резчиков печатей разных периодов). – Пекин, 1960. 尚承佐，黄华。中国艺术家、书法家和篆刻家的版画。-北京，1960年。

162. Шэнь Цунвэнь. Чжицзинь цзинь (Парча). Шэнь Цунвэнь. Лун фэн ишу (Дракон и птица фэн в искусстве). – Сянган, 1986. 沈从文 织金锦（锦）。沈从文 龙凤一树（）是艺术上的一条龙和一只凤鸟。-香港，1986年。

163. Ян Синь. Сыцзюань Хун Жэнь шанынуй хуа вэй чжэнь каобань (Атрибуция трех пейзажных свитков Хун Жэня) // Гугун боуюань юанькань. – 1987. – № 1. 杨欣。西娟红人上普华卫镇考邦(红人三幅山水卷轴的归属). 古宫弓彦元坎。1987. - № 1.

164. Ян Синь. Шу хуа цзяньдин сань гань (Три принципа экспертизы произведений каллиграфии и живописи) // Гугун боуюань юанькань. – 1987. – № 3. 杨欣。《书华剑丁三甘》(书画作品考查三原则). 古宫弓彦元坎。1987. - № 3.

165. Fong Wen C. Art as History: Calligraphy and Painting as One. P.Y. and Kinmay W. Tang Center for East Asian Art, Department of Art and Archaeology, Princeton University, 2014. – 479 p.

166. Cahill J. The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting. – Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University press, 1982. – 250 p.

167. Cahill J. The Lyric Journey: poetic painting in China and Japan. – Cambridge: Harvard University press, 2002. – 251 p.

168. Siren O. The Chinese on the Art of Painting: Text by the Painter-Critics, from the Han through the Ching Dynasties. – New York: Dover Publications, 2005. – 288 p.

169. Coleman E.J. Philosophy of Painting by Shi-t'ao: A Translation and Exposition of his Hua-P'u (Treatise on the Philosophy of Painting). – The Hague, Paris, New York: Mouton publishers; Reprint 2011 ed. edition (July 1, 1978). – 148 p.

170. Duan Xiaolin. The Ten Views of West Lake // Visual and Material Cultures in Middle Period China. – Boston: Brill, 2017. – P. 151–190.

171. Vinograd R. «Reminiscences of Ch'm-Huai»: Tao-Chi and the Nanking School // Archives of Asian Art, 1977/1978. – Vol. 31. – P. 6–31.

172. Vinograd R. Origins and presences: notes on the psychology and sociality of Shitao's dreams // Ars Orientalis (Chinese Painting). – 1995. – Vol. 25. – P. 61–72.

173. Vang E, Orlov I.I., Polovinkina M.L. A Brief Overview of Historiography of Traditional Chinese Art. Collection of Scientific Papers based on the results of an XXI International Scientific Conference «II-Scientific achievements of the third millennium». August 15-2023. Los Angeles, USA, 2023. – 40 p. – P. 14–18.

175. Nelson S. Catching Sight of South Mountain: Tao Yuanming, Mount Lu, and the Iconographies of Escape // Archives of Asian Art, Vol. 52 (2000/2001). – P. 11–43.

176. Wu Hung. Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting. – Chicago: University of Chicago Press, 1996. – 296 p.

177. Wu Hung. Shitao (1642–1707) and the Traditional Chinese Conception of Ruins // Proceedings of the British Academy, no. 167. – London: British Academy, 2010. – P. 263–294.

178. Cheng M., Tang Wai Hung, Choy E. Essential Terms of Chinese Painting. – Hong Kong: City University of Hong Kong Press, 2018. – 410 p.

Альбомы и каталоги

178. Альбом «Китайская живопись». – Ростов н/Д: Изд-во «Феникс», 2006. – 160 с.

179. Альбом «Памятники искусства Китая в музеях СССР». – М., 1958.

180. Ван Хун, Глухарева О. Н. Выставка китайской живописи. Каталог / Хун Ван, О.Н. Глухарева. – М.: Искусство, 1937 // Рукопись в архиве ГМВ архив № 147, связка № 7, опись № 1.

181. Выставка «Искусство Китая»: Каталог / Сост. О. Глухарева и Б. Денике. – Москва–Ленинград, 1940. – 100 с.

182. Глухарева О., сост. Изобразительное искусство Китая. Альбом. – М., 1956 / Глухарева О. и Кречетова М., сост. Памятники искусства Китая в музеях СССР. Альбом. – М., 1959.

183. Государственный музей искусства народов Востока. Живопись Японии. 16 репродукций. – М.: Изд-во «Изобразительное искусство», 1988. Государственный музей искусства народов Востока. Альбом / Автор-сост. Н.С. Сычева. – М.: Искусство, 1981. – 107 с.

184. Гугун Боуюань со-цзан лидай мин хуа цзи (Знаменитые картины разных эпох из собрания музея Гугун). – Пекин, 1965. 古宫博延苏曾立台明华记（古宫博物馆收藏的不同时代的名画），北京，1965年。

185. Гугун шухуа цзи Собрание произведений каллиграфии и живописи дворца-музея Гугун. – Пекин, 1935. 古宫书华集古宫故宫博物院书画收藏。 -北京，1935年。

186. Деннике Б.П., сост. Альбом «Китай». – М., 1935.

187. Дух гармонии. Шилунь: китайская живопись. Альбом / Ред. текста И.С. Сиротко-Сибирская. – СПб.: ИБТ, 2007. – 136 с.: портр., цв. ил.; 33 см.

188. Живопись. Традиционная китайская живопись. Альбом. – М.: Taipei: Об-ние «Тепломех»: Гуан хуа, 1996. – 11 с.: ил.; 19 см. /绘画：中国传统绘画/画册。 莫斯科；台北：出版社：光华，1996。 - 11e.:生病了。; 19厘米.

189. Изобразительное искусство Китая: Альбом / Сост. и авт. вступ. статьи О. Глухарева. – М.: Изогиз, 1956. – 148 с.

190. Искусство Китая. Альбом / Авт.-сост. Н.А. Виноградова. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 54 с.

191. И юань цзи цзинь (Сокровищница искусства): Альбом. – Пекин, 1959 / 《 艺坛》，专辑，北京，1959.

192. Картины художников эпохи Сун. 10 л., б. г., [б. м.]. – Пекин: Издательство «Гугун», 1970 / 宋时代艺术家的绘画。 10张，b.g.，[b.m]。 古贡出版社。 -北京，1970年.

193. Каталог Выставки произведений китайской традиционной живописи «Гохуа»: Цзян Ши-лунь / Авт.-сост. О. Михайлова. – Новосибирск: Б. и., 1983. – 11 с.: ил.; 25 см.

194. Китайская живопись. Каталог / Сост. и автор вступ. статьи А.В. Крыжицкий. – Киев, 1965 / Классическая живопись Китая: Альбом / Сост. Л.А. Шмотикова. – М.: Изд-во «Изобраз. искусство», 1981 / Гос. музей искусства народов Востока.

195. Крыжицкий А.В., сост. Коллекция китайской живописи в Киевском государственном музее западного и восточного искусства. Каталог. – Киев, 1965.

196. Румянцева О.В. Государственный музей искусства народов Востока. Краткий обзор коллекций / О.В. Румянцева. – М.: Искусство, 1982. – 100 с.

197. Румянцева О.В. Государственный музей искусства народов Востока. Краткий обзор коллекций / О.В. Румянцева. – М.: Искусство, 1993. – 112 с.

198. Омура Сэигаи. История китайской скульптуры: в 3 т. / Омура Сэигаи, пер. Фань Цзяньмин. – Пекин: Изд-во «Китайская иллюстрация», 1915.

199. Лидай чжу лу хуа му (Каталог живописных произведений различных эпох по литературным памятникам) / Автор-сост. Фу Кайсэнь (J. Fergusson). Т. 1–6. – Нанкин, 1934. **李大朱**鲁华木（文学古迹各个时代的绘画目录）**/傅**凯森（J.Fergusson）编着。**卷。** 1-6. -**南京**，1934**年**。

200. Fong Wen. Returning Home: Tao-chi's album of landscapes and flowers. – New York: George Braziller, 1976. – 91 p.

201. Лубо-Лесниченко Е., сост. Древние китайские свитки в собрании Государственного Эрмитажа: Каталог. – Л., 1961.

202. Лян Чжанцзюй. Туйань цзинь ши шу хуа ба (Каталог надписей на камне, металле, произведениях каллиграфии и живописи, составленный Туйанем). Т. 1–2. – Тайбэй, 1972. **梁章久。 土岩金石**书华巴（石、金属、书法、绘画铭文目录，土岩编）。**卷。** 1-2. **台北**，1972**年**。

203. Лян сун мин хуа цэ. Альбом известных картин периода Сун. – Пекин, 1963. **梁松明**华谢宋时期名画专辑. -**北京**，1963**年**。

204. Се Чжи-лю. Шуймо хуа. Монохромная живопись: Альбом. – Шанхай, 1957. 策之六。 水墨画单色画。 专辑。 -上海，1957年。

205. Современная китайская живопись: Из коллекции Национальной галереи Китая / Каталог выставки. – М.: ВРИБ «Союзрекламкультура», 1987. – 45 с.: цв. ил.

206. Сун жень хуацэ. Альбом репродукций художников эпохи Сун (X–XIII вв.). – Шанхай: Шанхай жэньминь чубаныпэ, 1979. – 55 с.: ил. 宋真华策。 宋时期（X-XIII世纪）艺术家的复制品专辑。 上海：上海人民chubanipe，1979。 55页：生病了。

207. Сун хуа (Сунская живопись): каталог. – Пекин, 1955. 宋华(宋画),目录,北京, 1955.

208. Сун Юань Мин ши хуажэиь ту (Картины знаменитых художников периода Сун, Юань, Мин): альбом. – Пекин, 1930. 宋元明石华泽图（宋、元、明时期着名艺术家的绘画），专辑，北京，1930年。

209. Сюй Бэй-хун: Альбом / Авт. текста О. Глухарева. – М.: Изогиз, 1957. – 14 с.

210. Тун Шу-е. Живопись династий Тан, Сун. Каталог. – Пекин, 1958. 汤淑叶。 唐宋时期的绘画。 目录。 -北京，1958年。

211. Тюгоку Мэй Сэй сёхо мэйхин дзусацу (Альбом известных произведений каллиграфии Китая периодов Мин и Цин). Т. 1–2. – Осака, 1985. 《中国明清书法名着集》，卷。 1-2,大坂,1985.

212.. Тяньцзинь ши ишу боугуань цан хуа цзи (Собрание живописи, хранящейся в Тяньцзиньском городском художественном музее). – Пекин, 1959. 天津石石博关仓华记(收藏于天津市艺术博物馆). -北京，1959年。

213. Хань-юй да цзы-дянь 漢語大字典 (Большой словарь китайских иероглифов). Т. 1–8. – Чэнду: Сычуань цышу чубаньшэ四川辞書出版社, 1992.《汉语大词典》.卷。1-8. 成都：四川戚墅区，1992年。

214. Хуа вань до ин (Жемчужины китайской живописи) / Альбом. – Шанхай, 1955. 华万多英(中国画的珍珠). 专辑，上海，1955年。

215. Чжунго. лидай Мин хуа цзи (Знаменитые китайские картины разных эпох) / Альбом. – Пекин, 1959. 中国。 李大明华记（中国历代名画）。 专辑，北京，1959年

216. Чжэнь Чжэн-до. Вэйдады ишу чуаньтун тулу (Великое наследие китайского искусства) / Альбом. – Пекин, 1956. 甄正多。 Weidade ishu chuantong tulu（中国艺术的伟大遗产）。 专辑。 -北京，1956年。

217. Чжэнь Чжэн-до, Чжан Хэн, Сюй Банда. Сунжень хуацэ (Живопись периода Сунской династии) / Альбом. – Пекин, 1957. 甄正多，张衡，徐刚。 宋人华策（宋代绘画）。 专辑。 -北京，1957年。

218. Чжун-го лидай хуэйхуа. (Альбом репродукций произведений из собрания Гугун). – Пекин: Жэньминь мэйшу чубаныие, 1981. Т. 1–2. – 87 с.: ил. 中-国立台惠华。 （古贡收藏的作品复制品专辑）。 -北京：人民美书，1981年。 卷。 1-2. -87页：生病了。

219. Цзян Шилунь. Китайская традиционная живопись «гохуа»: Каталог выставки / Сост. Л. И. Кузьменко. – Омск: Омский обл. музей изобразит. искусств, 1989. – 36 с.: ил.

220. Ци Бай-ши. Альбом / Вступ. статья Н. Николаевой. – М.: Изогиз, 1958. – 12 с.

209. Шань Голинь. Цю Ин «Юцзюнь шу шань ту» синыпан (Анализ картины Цю Ина «Юцзюнь шу шань ту»). Шанхай боугуань цан бао лу (Каталог сокровищ, хранящихся в Шанхайском музее). – Шанхай – Гонконг, 1989. 单国林。 秋英《玉君书山图》sinypan（秋英绘画《玉君书山图》分析）。 上海博官仓宝路(上海博物馆藏宝目录). -上海-香港，1989年。

221. Юй Фэй-ань. Картины Сунской эпохи: Альбом. – Пекин, 1957. 余非安。 宋时代的绘画。 专辑。 -北京，1957年。

222. Юй Шаосун. Шухуа шулу цзети (Обзор каталогов по живописи и каллиграфии). Т. 1–2. – Ханчжоу, 1982. 少松书华书庐杰提楼(书画目录审查). 卷。 1-2. 杭州，1982年。

223. Юйвай со цан Чжунго гу хуа цзи (Собрание старой китайской живописи, хранящейся за рубежом). Т. 1–7. – Чэнду, 1990. 余怀苏曾忠国古华基(藏于国外的中国古画集). 卷。 1-7. 成都，1990年。

224. Юнь Шоупин хуа цэ (Альбом живописи Юнь Шоупина). – Пекин, 1959. Yun Shouping Hua tse（云寿平画册）。-北京，1959年。

225. Юй Фэйань гунби хуаняо сюаньцзи (Избранные произведения жанра «цветы и птицы», выполненные в манере «прилежная кисть» Юй Фэйанем). – Пекин, 1959. 余非安工笔还药玄记（体裁《花鸟》选作，余非安以"勤笔"的方式执笔）。-北京，1959年。

226. Fong Wen. Between two cultures: late-nineteenth- and twentieth-century Chinese paintings from the Robert H. Ellsworth collection in the Metropolitan Museum of Art. – New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2001. – 286 p.

227. Priest A. Southern Sung Landscapes: The Album Leaves // The Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series, Vol. 8, No. 8 (Apr., 1950). – P. 242–252.

228. Fu M., Fu Shen. Studies in Connoisseurship: Chinese Painting from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton. – Princeton University Press, 1974. – 375 p.

229. Silbergeld J. Chinese Painting Style: Media, Methods, and Principles of Form. – Seattle: University of Washington Press, 1982. – 132 p.

230. Gray B. Chinese Landscape Painting an Exhibition in the Gallery of Oriental Art. – BMQ, 1962, vol. XX, № 3.

231. Chinese album leaves in the Freer Gallery of Art. – Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1961. – 54 p.

232. Hearn M.K. How to read Chinese Paintings. – New York, Metropolitan Museum of Art, 2008. – 184 p.

233. Kindall E. Visual Experience in Late Ming Suzhou "Honorific" and "Famous cites" Paintings // Ars Orientalis-36. – P. 137–177.

234. Wen Fong. Sung and Yuan paintings. Album. – New York, 1973.

235. Catalogue of Authenticated Works of Ancient Chinese Painting and Calligraphy. Vol. 1. – Beijing, 1985.

236. Токубэцутэн: Бэйкоку ни дай бицзюцукан сёдзо Тюгоку но кайга (Специальная выставка: Китайская живопись из двух американских музеев) //

Special Exhibition: Chinese Painting from Two American Museums. – Tokyo, 1977. (特展：两个美国博物馆的中国画)//特展：两个美国博物馆的中国画。-东京，1977年。

237. Hearn M.K. Cultivated Landscapes: Chinese Paintings from the Collection of Marie-Hélène and Guy Weill. – New York: Metropolitan Museum of Art, 2002. – 204 p.

238. Hay J. Posttraumatic art: painting by remnant subjects of the Ming // Artful Recluse: Painting Poetry and Politics in Seventeenth-Century China. – Santa Barbara, 2012. – P. 76–93.

239. Шань Голинь. Цю Ин «Юцзюнь шу шань ту» синыпан (Анализ картины Цю Ина «Юцзюнь шу шань ту»). Шанхай боугуань цан бао лу (Каталог сокровищ, хранящихся в Шанхайском музее). – Шанхай–Гонконг, 1989. 单国林。 秋英《玉君书山图》sinypan（秋英绘画《玉君书山图》分析）。 上海博官仓宝路(上海博物馆藏宝目录). -上海-香港，1989年。

ПРИЛОЖЕНИЕ

Расширенные примечания.

Примечание к главе 2.1. Социально-культурные предпосылки возникновения живописи в Древнем Китае

1. Возникновение протокитайской цивилизации современные исследователи датируют на основании данных археологических раскопок неолитических культурных объектов, которые активно складывались в средней части реки Хуанхэ примерно в V–III тысячелетиях до н. э. Бассейн реки Хуанхэ стал основным плацдармом формирования особого этнического сообщества, условно названного «протокитайцами», которые в дальнейшем и создали эту самобытную цивилизацию Древнего Востока. Великая река Хуанжэ пересекает плодородное лессовое плато, которое лежит на высоте примерно от 400 до 1500 метров над уровнем моря, протекая с севера на юг, затем резко разворачивается на восток, впадая в Бохайский залив. Много тысячелетий русло реки Хуанхэ, особенно в ее нижнем течении, многократно изменяло конфигурацию своих берегов и соответственно конфигурацию береговой линии Бохайского залива, который под воздействием речных наносов непрерывно отступал, освобождая территории под сельское хозяйство. Вследствие этих факторов региональный климат постоянно изменялся, переходя от более высоких среднегодовых температур к более низким среднегодовым температурам одновременно с понижением среднегодового уровня влажности [51, с. 350]. *(История Древнего Востока: Учеб. для студ. вузов, обучающихся по спец. «История» / А.А. Вигасин, М.А. Дандамаев, М.В. Крюков и др.; под ред. В.И. Кузищина. – 2-е изд. перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 1988. – 416 с.)*

2. Современная палеонтология фиксирует, что примерно в IV–II тысячелетии до н. э. в районе срединного бассейна реки Хуанхэ совершенно естественно обитали такие крупные тропические животные, как

слоны и носороги, поскольку многочисленные притоки реки покрывали обширные тропические заросли. Таким образом, ученые отмечают, что несколько тысячелетий практически вся территория центрального бассейна реки Хуанхэ была покрыта непроходимыми субтропическими лесами, которые практически полностью исчезли к настоящему периоду времени. Кроме того, ученым стали доступны раннекитайские эпиграфические памятники второй половины III тысячелетия до н. э., которые содержат описания сезонов обильных осадков, называемых «длительными дождями», изливавшимися по всей территории протокитайского государства практически целый год лишь с небольшими временными перерывами [51, с. 350]. Обилие плодородных аллювиальных почв в сочетании с мягким климатом долин и многочисленных притоков бассейна Хуанхэ создавали благоприятные природно-климатические условия для развития земледелия. Поэтому еще до начала I тысячелетия до н. э. в непосредственной близости от реки и ее притоков на лессовых террасах стали возникать многочисленные поселения, хотя довольно значительные пространства Среднекитайской равнины все еще оставались малоосвоенными. Это было связано с тем, что освоение новых земель было пока еще невозможно без применения железных оружий и широкого внедрения мелиорации. Земледелие вблизи великой реки накрепко связывало жителей с водой, которое сопровождалось довольно серьезными наводнениями, поэтому в самых ранних древнекитайских письменных источниках слово «несчастье» записывалось иероглифом, изображавшим «наводнение». Это было, видимо, связано с постоянными угрозами наводнений, бороться с которыми население еще не умело, и которые поэтому систематически уничтожали посевные площади и жилища обитателей [51, с. 350]. *(История Древнего Востока: Учеб. для студ. вузов, обучающихся по спец. «История» / А.А. Вигасин, М.А. Дандамаев, М.В. Крюков и др.; под ред. В.И. Кузищина. – 2-е изд. перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 1988. – 416 с.)*

Примечание к главе 2.2.2. Хронология и периодизация

Протокитайская живопись древнего периода IV тыс. до н. э. – III тыс. до н. э. Космогоническая семантика «примитивных» росписей позднего неолита и дальнейшая эволюция протоиероглифической письменности, возникновение лаковой миниатюры Чанша (провинция Хунань) и появление технологий росписи на шелке в V–II вв. до н. э.

Китайское искусство периода династии Цинь 221–207 гг. до н. э. Проявление индивидуальности в декоративной скульптурной пластики персонажей «терракотовой армии» гробницы императора Цинь Ши-хуан-ди. [125].

Развитие живописи в эпоху правления династии Хань 206 г. до н. э. – 220 г. н. э. Формирование национального религиозно-эстетического самосознания китайцев. Художественно-образная декоративность изображения животных в образе «Ханьского Пегаса» [123.].

Китайская живопись периода Южных и Северных династий 386–534 гг. Развитие основных сюжетов, национальная стилистика и техника исполнения. Специфические композиционные особенности в изображении буддистских «архатов» настенных росписей Дуньхуана. Развитие китайской живописи на шелковых свитках. Трактаты Ван Си-чжи IV в. о каллиграфии и живописи. Художник Се Хэ и его великий трактат «Записки о законах старой живописи» («Шесть законов живописи») V в. Эстетические воззрения Цзун Бина (375–443). Мастер Гу Кай-чжи (344–406), специфика живописи на свитках [151].

Живопись Китая в период правления династии Тан 618–907 гг. с учетом предыстории ее сложения в период правления династии Суй в 589–618 гг. Эпоха правления династии Тан как период формирования «золотого века» китайской живописи через масштабность, гармоничность и полихромность. Развитие национальной системы живописных жанров в эпоху династии Тан, китайские пейзажи типа «шаньшуй». Окончательное разделение жанров на «высокие» и «низкие» с учетом идейно-

художественных программ на основе религиозно-философского синкретизма. Идейно-художественные программы в трактате художника-поэта Ван Вэя «Тайное откровение науки живописца» [145].

Живописное искусство Китая периода правления династии Северная Сун 960–1279 гг. Учреждение Императорской академии художеств в Кайфыне и ее роль в дальнейшем сложении национальной художественной живописи на свитках. Развитие пейзажной живописи в период Пяти династий и государства Северная Сун (960–1127): развитие анималистического жанра, сложение жанра «цветы и птицы» и развитие национального жанра «растения и насекомые». Философско-эстетические воззрения мастера Цзин Хао и его трактат «Записки о приемах письма кистью» конца IX – начала X в. Новаторские взгляды Го Си в трактате «Тайное откровение науки живописца» и оригинальные теоретические рассуждения мастера Су Ши (Су дун-по) о живописи, изложенные в поэтической форме, как предвосхищение развития стиля «вэнь жэнь хуа» [139].

Китайская живопись периода правления Южная Сун 1127–1279 гг. Основание Императорской академии живописи в Ханчжоу, ее роль в сложении национальной специфики южно-сунского пейзажа. Картины Ма Юань и Ся Гуй и формирование национальной пейзажной «школы Ма-Ся». Сложение самостоятельного направления «Вэнь жэнь хуа» (Живопись образованных людей). Китайские художники буддистской секты «чань» на примере картин мастера Му Ци [139]. Роль Сунского пейзажа в сложении и развитии специфического живописного искусства других государств региона Дальнего Востока.

Китайская живопись в период правления монгольской династии Юань 1279–1368 гг. Завоевание и правление монгольской династии Юань и популяризация монгольской и тибетской орнаментики в Китае. Особенности китайского пейзажа в связи с усилением орнаментально-декоративного аспекта живописи.

Китайская живописи периодов династии Мин 1368–1644 гг. и династии Цин 1644–1911 гг. Перестройка храма Циняньдянь, изначально возведенного в 1420 г., в XVIII–XIX вв. после уничтожившего его пожара [132]. Особенности китайской живописи в период XV–XVII вв. Откровенная ретроспективность, проявляющаяся в копировании традиций и работ старых мастеров. Роль восстановленной Императорской академии художеств в поставленной ей цели «канонизации» национального искусства в работах мастеров пейзажей придворного круга конца XV – начала XVI в. *(См. Примечание 2.1.2. Отделение истории и теории искусства. Искусствоведческое образование. Программа общих курсов. Часть вторая / Под ред. В.П. Головина, В.С. Турчина. – М.: Исторический ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 2007. – 213 с.)*

Примечание к главе 4.4. Религиозно-философский синкретизм неодаосской школы «сюань сюэ», отражаемый в понятиях «кай-хэ» (единство целого) и «чжан-фа» (композиция) китайского пейзажа. Проблема передачи «текучести» бытия Дао через принцип «трех глубин» путем расположения изображаемого объекта с различных точек зрения.

1. В силу своего религиозно-философского синкретизма иероглифика имеет сложные духовные взаимоотношения линии и пустоты, которые освобождают ее от излишней изобразительности. В полном соответствии с принципом «*кай-хэ»* каждая графическая линия иероглифа символизирует собой вектор силы, распространяющий энергию *«ци»* в направлении аккумулирования нового силового поля, концентрирующего духовные силы, окончательно уравновешенные в законченности иероглифа [81, 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

именовали «*цзянь изя»* (промежуточное пространство) [81, с. 181]. Китайские живописцы и каллиграфы считали, что соединяя отдельные части художественного произведения всегда необходимо размышлять о жизненной силе «*ци»*, которая, порождая «*кай-хэ»,* гармонизирует живописное пространство воедино. В противном случае, считали китайские художники, результатом художественного творчества будет «механическое соединение» отдельных частей и закономерная утрата животворного действия духа *«ци»* и разрушение целостности пейзажа. Такая тесная взаимосвязь живописи со знаком иероглифа дает нам подсказку к пониманию того, почему в теоретических трактатах, посвященных китайской живописи, принцип расширения «*кай*» неизбежно формулирует диалектику принципа сохранения единства «*хэ*» [81, с. 181]. *(Малявин В.В. Китайское искусство / В.В. Малявин. – М.: АСТ, Астрель, 2004. – 432 с., ил.)*

2. Данный аспект отмечает отечественный переводчик В.В. Малявин, утверждая, что философско-эстетическая позиция китайской живописи описывается в терминах созвучия таким образом, что «…верхняя часть должна принимать в себя нижнюю, а нижняя часть должна принимать внешнюю, чтобы обе они откликались, а не противодействовали друг другу» [81, с. 182]. Исходя из такой трактовки, слишком поверхностный взгляд на проблему интерпретации китайского пейзажа может породить иллюзию аналогии между принципом созвучия в китайской живописи и античным принципом «*калокагатии*» (гармонии внешнего и внутреннего содержания). Однако китайское понимание гармонии внешнего и внутреннего «единство созвучия» в трактовке религиозно-философской школы *«инь-янь»* отражало вечный порядок, проявляющийся в иллюзорном динамичном состоянии Природы. А сами первоначала «*инь»* и *«янь»* понимались как базовые принципы, извечно дополняющие друг друга в вечном Дао, рождающем завершеность всего Бытия. (*Малявин В.В. Китайское искусство / В.В. Малявин. – М.: АСТ, Астрель, 2004. – 432 с., ил.)*

3. Исследователь китайской культуры В.В. Малявин рассуждает так: «искусство живописи включает в себя четыре стороны: вертикаль, горизонталь, соединение и рассеивание; а потому говорят, что отношения *инь-янь* устанавливают действие Дао» [81, с. 182]. В зависимости от использования медитативных практик того или иного религиозно-философского учения китайский художник при создании пейзажной композиции мог изображать различные объекты как во фронтальной, так и в горизонтальной и даже в профильной развертках. И делал он это для того, чтобы точнее отобразить (визуализировать) отношения пары «*инь-янь»* по всей художественно-изобразительной плоскости своего произведения. Исследователь В.В. Малявин переводит такой перевод 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» [Цит. по: 81, с. 183]. (*Малявин В.В. Китайское искусство / В.В. Малявин. – М.: АСТ, Астрель, 2004. – 432 с., ил.)*

俄罗斯联邦国立高等教育部预算教育机构

利佩茨克国立技术大学

手稿

汪洋

七至十三世纪中国山水画中自然表现的思想艺术纲领与体裁特色

专业方向：5.10.3. 艺术种类（美术、装饰应用艺术与建筑）

申请艺术学副博士学位论文

导师：

艺术学博士，教授

伊戈尔·伊万诺维奇·奥尔洛夫

利佩茨克 2026

目录

引言 3
第一章 思想艺术纲领视域下中国传统艺术的史学系统化研究 9
1.1 中国通史语境中的传统绘画史料 10
1.2 关于中国民族艺术形式中材料与工艺融合的专题论著 12
1.3 当代中国学者研究 14
第二章 中国传统绘画宗教哲学基础形成与发展的历史文化背景 19
2.1 古代中国绘画诞生的社会文化前提 19
2.2 中国的宗教哲学融合性：世界观、神话体系与多元宗教哲学观念 22
2.3 影响山水画形成的中国古代文化实践 25
2.4 中国艺术的特性——作为领悟玄妙之道的视觉精神途径 40
第三章 传统中国绘画艺术理念的融合性 43
3.1 宇宙观的整体性融合对传统中国绘画形成的影响 43
3.2 永恒的对立统一 —— 阴阳观念在中国传统山水画中的体现 50
3.3 笔墨的玄学：中国传统山水画中的笔与墨（笔为骨，墨为肉） 52
3.4 中国艺术形象“骨法用笔”视觉结构形成的融合特性 57
第四章 宗教哲学的融合对唐宋时期中国传统山水画结构与构图特点的影响 62
4.1 禅宗与哲学家朱熹"理学"学派的新儒家"静默哲学"对传统中国山水画中普遍原则"理"的表现之影响 62
4.2 中国宗教哲学融合思想在“生命律动”之"生动"精神原则艺术表现中的体现。生命韵律的普遍和谐共鸣。 66
4.3 新儒学宇宙观对中国山水画中“势”这一概念作为结构统一原则或写实原则的认知影响 70
4.4 体现在中国山水画的“开合”（整体统一）与“章法”（构图）概念中的新道家玄学学派的宗教哲学融合思想。本节探讨如何通过“三远法”原则从多视角布局描绘对象来传递“道”的流变不息之特质 80
结论 98
参考书目 111
附录 127

引言

本研究的现实意义由俄中关系的当代发展状况所决定，这在很大程度上引发了俄罗斯科学界对中国艺术及整体中国文化的兴趣空前高涨。关于中国传统艺术问题的现代史学著述，已积累大量俄文及其他语种的出版物，其中绝大部分成果集中于 20 世纪至 21 世纪初。然而，尽管学界对中国传统艺术的各个方面展现出如此浓厚的兴趣，该研究领域仍持续吸引着当代学者的关注，这不仅源于中国艺术形象体系的多样性与独特性，更在于宗教哲学维度对中国文化空间艺术呈现过程的深刻影响。或许正因如此，中国传统艺术那谜一般的千年“内敛性”，至今仍以其独特的气质、深厚的历史积淀，以及其作为一种文化存在方式的本质特性，吸引着研究者。当前中国社会在全球化进程中所经历的深刻变革，进一步凸显了在现代艺术学框架内，运用整体性跨学科方法研究中国传统山水画现象的迫切学术价值。

课题研究现状。为探究宗教哲学融合体系对七至十三世纪中国传统山水画思想艺术纲领形成的影响，本研究对相关学术文献进行了梳理。相关内容已在第一章《中国传统绘画史学概述》中进行了详细阐述。基于该问题相当宏富的史学积淀，论文作者通过深入分析提出了独到的文献分类法。因此，围绕中国传统绘画问题的全部史学著述可划分为以下四类：1、在中国历史整体框架下探讨传统绘画发展史的国内外出版物；2、针对中国绘画独特艺术特征展开的专题研究；3、专注于中国艺术独特形式中材料与技术综合运用的专门论著；4、当代中国学者的研究成果。

然而，尽管现有相关研究为数不少，但本文作者认为，这些学术出版物尚未充分揭示七至十三世纪中国山水画思想艺术纲领这一现象的本质内核。通过对研究主题相关文献的批判性分析，使得我们能够明确七至十三世纪中国传统绘画中，针对特定自然意象表现手法的思想艺术纲领研究之主要路径及其学术范式特征——这些特征深刻反映了中国意识结构中的宗教哲学融合特质。

本研究的核心问题在于揭示中国主要宗教哲学流派的融合所扮演的特殊角色——正是这种融合影响了七至十三世纪中国山水画作为独立绘画体裁的独特思想艺术纲领的形成。

研究对象是七至十三世纪以自然为描绘主题的中国传统山水画作品。

研究事项为七至十三世纪中国传统山水画体裁中自然景象描绘的思想艺术纲领，其作为中国宗教哲学融合思潮的艺术呈现。

研究目的在于系统揭示七至十三世纪期间，在中国主要宗教哲学流派（新道家思想、禅宗佛教、新儒家学说）融合影响下，促使中国山水画发展成为独立绘画体裁的思想艺术纲领之形象体系构建规

律。

为实现研究目的，需完成以下研究**任务**：

1. 系统梳理国内外关于本课题的史学文献，厘清该时期中国山水画作为民族绘画体裁在研究中的空白领域；

2. 阐释宗教哲学与艺术审美世界图景的融合性，作为七至十三世纪中国山水画思想艺术纲领形成的主导因素；

3. 结合该时期著名山水画家代表作品的具体案例，探究在宗教哲学流派影响下山水画体裁的独特性；

4. 在七至十三世纪主要宗教哲学流派所构建的艺术审美世界图景框架内，分析并论证中国山水画思想艺术纲领与画家（或画派）个体之间的相互影响关系。

本研究的时间范围由研究任务本身决定：需基于七至十三世纪的哲学美学思想与自然表现艺术手法，系统阐述该时期中国传统山水画体裁中思想艺术纲领的形成过程——这些艺术手法正是中国社会宗教哲学融合特质最为集中的体现。此外，作者保留在课题展开过程中，为深入阐释主题而援引更早历史时期文献的权利。

研究的空间范围则由研究目的、任务及本论文的特殊性所决定，主要限定于七至十三世纪中国的历史疆域范围。

研究资料来源。本研究援引了俄罗斯及国际知名艺术理论家、历史学家、民族学家、哲学家与文化学者的学术著作，这些文献涵盖了中国艺术各具体领域及宏观议题。在研究过程中，作者系统考察了现收藏于世界各大艺术典藏机构的七至十三世纪中国山水画家原作，例如：莫斯科东方国家博物馆、北京故宫博物院、台湾故宫博物院及其他博物馆的馆藏。通过对百余件山水画作的系统梳理与甄选，为本研究奠定了坚实的实物依据。

为更客观地呈现中国民族艺术审美范式下思想艺术纲领的特征，本研究采用了经过核校的中国画论俄语译本，主要包括：王维《画学秘诀》与《山水论》、王绎《写像秘诀》、王僧虔《笔意赞》、郭若虚《图画见闻志》、郭熙《林泉高致》及谢赫《六法论》。同时参考了朱景玄《唐朝名画录》（载《美术丛书》第 8 卷，上海，1947 年/马良文译），以及中国学者吴太素《松斋梅谱》、韩非《论画》、黄钺《二十四画品》、宗炳《画山水序》等著作。石涛《苦瓜和尚画语录》采用扎瓦茨卡娅

1978 年译本，另参考《芥子园画传》与沈括《论画》片段，以及虞世南《笔髓论》与郑振铎《伟大的艺术传统图录》部分内容。研究还选用了郭味蕖《宋元明清书画家年表》节选及郭若虚《图画见闻志》片段。在论文撰写过程中，作者参考了众多国内外学者的研究成果，其详细分析见第一章《中国传统绘画问题史学概述》。本研究还参考了博物馆藏品与相关专题展览目录（详见参考文献），并实地考察了中华人民共和国国家级与私人博物馆及美术馆的中国山水画陈列。此外，作者系统整理了科研机构图书馆馆藏资料，包括《故宫博物院藏画集》（北京：人民美术出版社，1981 年）彩色插图版及其他相关出版物。

研究过程中，作者不得不遗憾地指出，中俄艺术学界目前尚缺乏专门探讨宗教哲学融合主义对中国中世纪山水画思想艺术纲领形成之影响的系统性研究。基于这一判断，作者提出将本课题作为前瞻性研究方向，旨在运用现代艺术学的整体方法论，为中国山水画的系统性梳理与针对性分析奠定基础。该研究方向将使当代学者能够在统一的历史时间连续体中，更客观地理解中国传统艺术独特体系产生与发展的辩证规律。

研究方法论体系。本研究的方法论基础在于采用综合（整体）性研究路径，对实物对象的视觉序列及特定范围的文献资料进行艺术学分析。具体运用以下研究方法：历史比较法、艺术风格分析法、图像志研究法、类型学分析法以及逻辑综合分析法。本研究的方法论框架以语境性原则为指导，这必然要求在科研实践中融合运用普适性科学方法（如比较研究、价值学分析、演绎-归纳推理、类型学分类）与专业艺术学研究方法（如文化史学、形式风格分析、图像志阐释、图像学解读），以此构建完整的科学研究体系。

本论文研究同时采用了普适性的历史比较法，通过考察特定历史时期的时代特征，系统对比中国绘画在该时期及其早期发展阶段总体趋势的异同。传记研究法（专题研究法）用于追溯对特定时期中国绘画特征形成产生影响的历史人物之思想理念发展与演变历程。结构语义分析法运用于剖析该时代社会政治、历史及宗教哲学著作中的核心理论概念与范畴。图像志研究方法基于文本史料（主要是哲学政治类与宗教类文献），旨在揭示决定中国绘画——尤其是山水画范式格局的思想艺术纲领。该方法同时开启了对造型叙事的解析维度，这对理解艺术创作在构建视觉语境过程中的语义内涵至关重要。作者运用图像志方法，深入分析特定时代绘画作品中基于“意象”的哲学美学理念与其在构图形态和绘画形态学中实现方式之间的内在关联。形式风格分析法，结合对色彩结构体系、笔触肌理、不同创作阶段线条与色块权重关系的解析，为准确判定画家艺术语言的演进规律及其风格取向提供实证依据。

研究的学术创新性体现在：

- 拓展并完善了以俄语撰写的、关注中国艺术史多维度问题的研究史学；
- 界定了七至十三世纪宗教哲学思想语境下中国山水画体裁之思想艺术纲领的研究范畴；
- 论证并揭示了在历史时间连续统中独特的山水画艺术体裁产生与发展这一统一过程的成因；
- 作者确立并阐释了中国宗教哲学流派中的主要融合性学说与七至十三世纪传统山水画体裁的思想艺术纲领之间的内在联系。

由此证实，中国宗教哲学宇宙图景的融合性，是七至十三世纪中国山水画体裁思想艺术纲领形成的根基，该体裁正是精神与自然元素融合多样性及其所映照的人与世界和谐关系的至高视觉与精神呈现。

研究假设：

七至十三世纪中国传统绘画中对世界的哲学观念、审美及艺术感知，是决定作品风格特征、体裁形式、结构布局与意象内涵独特性的思想艺术纲领的具体体现。

主要论点：

1. 中国宗教哲学宇宙观的融合性，是七至十三世纪中国传统山水画体裁思想艺术纲领得以形成的根本基础。

2. 中国传统山水画体裁思想艺术纲领的构建，在很大程度上取决于各宗教哲学流派的多样性及其融合性学说——这些学说始终致力于呈现客观世界与人类精神在“道”中的和谐统一。

3. 中国山水画大师作品中所呈现出的和谐无间，从视觉层面映射了中国社会古老传统与仪轨的融合特质，以及新儒学对哲人画家与国家间宗教哲学和艺术审美关系和谐的理想追求。

4. 中国传统山水画的思想艺术纲领，作为一种感悟“道”之本源的精神性艺术哲学思辨实践，其在本质上与东正教圣像画法——即色彩中的神学思辨——的思想艺术纲领存在着某种内在的相通性。

本研究的理论价值在于：系统论证了与论文既定目标及研究任务相关的核心问题，并体现于作者所构建的整体性艺术学分析框架——该框架旨在解析七至十三世纪中国传统山水画体裁的艺术形象体系及中国社会宗教哲学融合特质的视觉化呈现方式所依托的思想艺术纲领。这一理论框架将为中国山水画作品思想艺术纲领的验证性系统化研究，提供更实质性、更高质量的理论修正与内容补充。在艺

术史维度上，该框架有助于揭示传统中国山水画的宗教精神与艺术审美内涵，及其在协调“天下”社会政治关系方面所发挥的主导作用。所提出的理论框架应能推动普通艺术学统一理论的发展，使其成为在中国山水画大师思想艺术纲领的宗教哲学与艺术审美内涵语境下，研究中国绘画问题的精深化科学路径。

研究的实践价值。本研究成果可作为探究当代中国山水画发展路径的学理基础，并能应用于艺术学、艺术理论与历史、哲学、美学、文化学及宗教学等专业课程的教学法纲要设计。此外，本论文的研究成果，也可为筹办中国艺术主题展览提供学术指导，并应用于艺术普及与教育实践工作。

申请者**个人贡献**包括：

- 提出问题框架，在此过程中拓展并完善了俄语学界关于中国艺术史各研究维度的史学基础；
- 创新性地提出研究方法体系，用以界定七至十三世纪宗教哲学思想语境下中国山水画体裁之思想艺术纲领的研究边界；
- 揭示历史时间连续统中山水画艺术这一独特体裁产生与发展统一进程的特征及成因；
- 界定并剖析中国主要宗教哲学流派的融合性学说，与七至十三世纪传统山水画体裁思想艺术纲领之间的内在关联；
- 阐释中国宗教哲学宇宙观的融合性，是七至十三世纪中国经典山水画体裁思想艺术纲领的建构基石，由此论证：中国山水画实为融合性精神多样性的艺术至高表现形式，其思想艺术纲领深刻映照着人与宇宙的和谐共生关系。

论文与学科专业的契合度。本论文的选题及研究内容符合艺术种类专业（美术、装饰应用艺术与建筑）学科目录 5.10.3 的以下条款要求：

35. 美术、装饰应用艺术与建筑领域中创作理念、流派、传统及实践的发展历史。

36. 美术、装饰应用艺术与建筑领域问题的研究方法论与研究路径体系。

40. 时代思想探索与风格流派。美术、装饰应用艺术与建筑中的艺术构图问题。

研究结果的可靠性与学术认证源于采用公认科学方法论对研究课题进行的系统性综合论证。对实物对象运用艺术学整体研究方法并结合广泛文献分析，为论文研究提供了有效验证。通过融合通用科学方法与专业艺术学研究方法（历史比较法、艺术风格分析法、图像志研究法、类型学分析及逻辑综

合分析法），并遵循语境性原则，进一步确保了研究结论的学术公信力。论文核心成果作者已发表于俄罗斯联邦科学与高等教育部下属高等认证委员会认定的期刊及会议论文集，包括：

论文结构根据研究目的与任务设定，包含引言、四章正文、结论、参考文献及附录，论文总篇幅为 220 页。参考文献收录 239 种（含画册与展览图录），附录含 120 幅插图。

第一章 思想艺术纲领视域下中国传统艺术的史学系统化研究

关于中国传统艺术起源与发展问题的史学著述，拥有大量俄文、中文及其他语言的文献积累，其研究时段主要集中于二十世纪上半叶至二十一世纪初。中国艺术的独特性自中世纪起便吸引着欧洲学者，其魅力源于无与伦比的意象体系与中华文明特有的文化现象，这些特质折射出中国文化基因在存在论层面蕴含的独特宗教哲学维度。从十七世纪天主教传教士东来，到十九至二十世纪殖民扩张时期，直至当代对中国文化现象的重新关注，关于中国独特艺术、传统艺术文化及山水画的讨论似乎已达饱和。中国艺术这座千年“斯芬克斯式”神秘"微笑"，始终以其艺术形象系统强大的感召力、形态表现的精致性与存在结构的独创性，吸引着历代研究者［35, p. 112］。中国哲学家冯友兰在《中国哲学简史》中对此作出了精辟界定：“暗示性，而非直白表述，才是中国艺术的最高理想……中国艺术理想始终深植于哲学根基”［111, p. 33］。

中国各类宗教哲学学说发展进程的自然结果，便是催生了决定中国艺术独特性的思想艺术纲领的形成，这些纲领对民族艺术传统的构建产生了深远影响。正因如此，精神价值体系的边界塑造了中国文明艺术表现语言的多样性，这种多样性反过来又使不少欧洲研究者感到些许困惑——无论是由于题材的纷繁多样，还是因为中国传统艺术中意象层次的多重性。从日常装饰纹样、动物与神灵图像，直至深层宇宙哲学观念的传达，无不如此。一位当代学者在记录中国艺术现象表面多样性时就指出其在心理层面解读中国众多艺术现象的内在意象世界时，会不自觉地产生民族个性被“弱化”的感受[35, p. 112]，这并非偶然。值得注意的是，尽管几乎所有西欧学者都注意到中国匠师在创造和谐艺术形象（这恰是中国艺术独特范式的核心价值取向）的总体背景下，有意“淡化”个人风格的特点[100, c. 33]。

人们会不自觉地产生这样一种感受：体现在“中国式”艺术形象思维独特多样性中的多元主义，不可避免地引发一种内在感知——创作者个体性仿佛消融在悠久的传统意象与角色深处。由此可见，中国艺术大师们在创作中似乎有意淡化了欧洲“造物主式艺术家”的概念，该概念将创作者视为和谐且完整的艺术现象，并被奉为世界文化与艺术的最高价值。这种独特的研究路径或许源于：在中国，对宗教文化及艺术审美传统的研究与传承，历来带有意识形态上的“守护”特质，即便在今天，这种特质依然通过美术与装饰应用艺术在门类与题材上的丰富多样性得以显现[42]。

在欧洲学术界，法国汉学派为古代中国历史与文化研究作出了相当显著的贡献。二十世纪初，法国旅行家埃马纽埃尔·E·沙畹在中国考察期间，系统拍摄了大量汉代石刻艺术文物，并着手翻译司马迁的《史记》——遗憾的是这项译著工作未能全部完成。基于此次考察成果，《华北考古图谱》

（*Mission archeologique dans la Chine septentrionale*）与独立影集《赫达·莫里逊摄影集》于 1909 年问世，后者收录了 2174 张记录当时中国各类艺术文物的照片。这些文化遗产中有相当部分在后来的世界大战中毁于一旦，使得这些影集成为现存唯一见证其存在的珍贵史料 [1]。此外，法国著名汉学家 A.马伯乐撰写的《古代中国》研究专著，对整个中国史学界产生了深远影响。在资料规模上可与之比肩的，当属孙大章[132.]主编的五卷本《中国古代建筑史》图录。同样值得关注的是中国学者楼庆西主编的精装图录《中国古代建筑装饰五书》，该书由清华大学出版社于 2011 年发行。这部图录不仅插图精美，更包含大量现存陵墓位置信息与雕塑装饰的详细尺寸数据等参考数据[128.]。欧中学者在编纂这些图录时秉持的严谨治学态度值得敬重，但此类成果主要为此后艺术史研究提供了丰富的图像资料、文献索引与参考依据。本论文作者建议将卷帙浩繁的相关史学文献暂划分为若干类型[173, p. 14-18]。

1.1 中国通史语境中的传统绘画史料

第一类史料包括中国古代典籍，以及在中国文明整体历史发展背景下研究传统艺术演进历程的国内外出版物。值得注意的是，当代中国文化史研究者拥有大量年代考订可靠的文献资料，其中大部分已获国际学术界公认。这些内容各异、可信度不等的著作以典籍和卷轴形式流传至今，构成了研究中国古代历史文化的第一手基础资料。此类文献包括记载公元前八至五世纪史实的《春秋》，相传为孔子编订，成书于鲁国时期。围绕《春秋》后世产生了大量注疏，《左传》即为其中之一。该典籍实则自成体系，对与《春秋》原典大致同期的事件进行了细致编年记载。除编年史外，尚有其他体裁的古代历史文献存世，如《尚书》（《书经》），其中收录了中国古代君王及部分官吏的言论与评述。不过现代研究证实《书经》仅部分章节为真本，某些篇章实为后世增补[173, p. 14-18]。在古代史文献中，诗歌总集《诗经》占据特殊地位，其民间文学渊源确凿无疑。该典籍蕴含丰富史料，生动反映了公元前一千纪上半叶中国古代社会的生存实态。此外，公元前 5 至 3 世纪先秦诸子百家争鸣的哲学典籍对当代研究者具有特殊价值，这些文献记载了学派间的思想交锋，其中多援引重大历史事件作为立论依据。

公元前一世纪之交，中国社会出现了一部极具独创性的历史著作，这部著作不仅对中国本土史学发展影响深远，更辐射至远东地区诸多国家。此即司马迁（公元前 145-90 年）所著《史记》，这部巨著系统阐述了中国自上古至公元前一世纪的完整历史体系。其核心创新在于司马迁开创了“纪传体”这一全新历史编纂体例，通过帝王本纪为主体架构，辅以系统列传。为实现这一目标，司马迁在《史记》中不仅记载了历代统治者的生平事迹与世家大族的传记，更囊括了社会生活、艺术哲学领域的重要事

件。此外，著作中的“十表”开创性地构建了历史年表体系。此后，东汉史学家班固（32-92 年）在编纂纪传体断代史《汉书》时承袭了司马迁的史学方法，该书记述了两汉时期的历史沿革。这种史学体例被后世史家延续发展，如成书于五世纪初、记载东汉历史的《后汉书》便属此类“断代史”著作的典型[123]。

遗憾的是，二十世纪上半叶，欧洲汉学家在研究许多中国古代历史文献时普遍盛行所谓的“过度批判方法”。例如，该学派的一些支持者认为司马迁在《史记》中关于商殷时期的记载不可靠，并断言中国古代历史仅始于周朝[173, p. 14-18]。这些学者采用此种过度批判的学术方法，其理由是必须更严谨地考证古代文献的真实性、后世增补内容以及文本中的刻意篡改之处。最终驳斥这种“过度批判”学派决定性的证据，来自二十世纪一十年代起步的考古发现。1923 年，瑞典考古学家安特生在黄河流域发现了大量新石器时代文化遗址，并将其命名为“仰韶文化”。1928 年，他主持发掘了安阳附近的商殷古都，揭示了公元前 14 至 11 世纪中国古代文化发展的新实证。二十世纪五十至八十年代的战后时期，中国学者开展了系统性的考古研究，包括对大型古代聚落遗址的发掘。这些研究为古代史研究提供了全新的一手资料，其时间跨度上起新石器时代，下至汉代[35, c. 112-120]。

对研究商殷时期中国古代文化具有特殊重要意义的是古代金石铭文资料，其中首推公元前 14-11 世纪的“甲骨卜辞”。尽管这些文献早在 1899 年安阳考古发掘期间就已出土公布，但后续研究却揭示了其中与司马迁《史记》记载相互印证的若干对应细节、人名及史实。对公元前 10-7 世纪周代青铜礼器铭文的研究亦获得珍贵发现：通过对比这些铭文材料的文体特征，汉学家证实了《尚书》部分篇章的可靠性，这项突破性研究为文献辨伪提供了关键实证[141]。

关于中国艺术与文化形成历程的史学著述中，苏联与俄罗斯学者贡献了相当数量的精深学术著作。其中最具影响力的当属苏联学者 H.B. 佳科诺娃（1962）、Л.С. 瓦西里耶夫（1970 与 1972）、В.Ф. 索罗金（1978 与 1993）的基础性研究，这些著作以其卓越的学术严谨性著称。中国艺术发展问题亦在苏联汉学家 О.Н. 格鲁哈廖娃与 Б.П. 杰尼克的合著（1948）、О.Н. 格鲁哈廖娃的专著（1956）、О.Н. 格鲁哈廖娃与 М.Н. 克列切托娃的合著（1959）、Б.Л. 李福清的论著（1972）以及 Н.А. 维诺格拉多娃的著作（1972 与 1988）中得到深入阐释。后期俄罗斯学者继续关注该领域，包括 В.Л. 瑟乔夫、В.В. 马良文、С.Н. 索科洛夫-列米佐夫、М.А. 涅格林斯卡娅、Л.И. 库兹缅科、В.Г. 别洛泽罗娃、И.Г. 巴拉诺夫（1999）、П.М. 科任（1999）、В.А. 西季赫梅诺夫（2003）、М.А. 涅格林斯卡娅（2007）、А.Н. 戈尔季延科（2008）、Н.Е. 博列夫斯卡娅（2010）等。值得关注的还有中国装饰艺术研究领域，包括

法国学者亨利·德·莫杭的俄译本著作（1982），以及 M.E. 克拉夫佐娃关于瑟乔夫的著作（2004）。其中 Д. 麦高恩的《中国古典文献》地位独特，该著作俄译本于 2003 年问世，书中收录了作者对中国古代典籍的原创翻译[74]。

若要对传统中国艺术进行深入探究，便离不开对当代俄罗斯涉及中国通史核心问题的学术著作与普及性研究的全面考察。例如：A.B. 梅利克谢托夫 (2004)、B.H. 乌索夫 (2006)、O.Б. 涅波姆宁 (2011)、C.Л. 齐赫文斯基 (2013) 等学者的研究成果。此外，还应关注聚焦中国文化特定维度的专著：M.E. 克拉夫佐娃 (1999)、A.H. 戈尔季延科、П.E. 库杰列夫、O.B. 佩尔扎什克维奇 (2008)、Г.A. 特卡琴科 (2008)，以及 H.A. 维诺格拉多娃 关于中国艺术的系列论著 (1956, 1962, 2016)。尤其需要着重指出的是，苏俄学者在中国艺术文化史特定领域完成的一系列体系严谨的学术著作，此类成果值得单独归类。其中首要的是关于中国艺术具体门类与流派的专史研究，这些精深著述包括：M.A. 涅格林斯卡娅 (1995, 1999, 2006, 2015, 2018)、B.Л. 和 Л.Д. 瑟乔娃 (1975)、M.E. 克拉夫佐娃 (2004)、O.Л. 涅克拉索娃-卡拉塔耶娃 (2010)、Л.И. 库兹缅科 (2013)、B.Г. 别洛泽罗娃 (2016) 及 B.Б. 科沙耶夫 (2017) 的著作。苏俄学者研究方法的显著特色，始终在于不仅致力于探究中国艺术客体在形态学与图像志层面的特征，更力求深入解读其内在的本源性语义内涵[42]。

在中国文化研究过程中，必须关注针对中国艺术特定维度展开的专题研究。H.A. 维诺格拉多娃 (2011) 对中国艺术中龙纹图像进行了独辟蹊径的（虽存争议）图像学解析；M.E. 克拉夫佐娃 (2004) 则对中国纺织品上的传统刺绣纹样之艺术与审美价值作出了体系化论述。此外，由 H.A. 维诺格拉多娃 (1997)、T.П. 卡普捷列娃 与 T.X. 斯塔罗杜布 (1997)、A.H. 戈尔季延科 (2008)、H.Ф. 洛伦茨 (2009, 2010, 2013) 及 C.H. 索科洛夫-列米佐夫 (2018) 主编的系列专业百科全书与工具书，亦构成重要的学术参考体系 [29, 87]。

1.2 关于中国民族艺术形式中材料与工艺融合的专题论著

第二类文献由描述性出版物组成，主要涉及中国艺术的民族与文化特性，这些著作出现于二十世纪初的学术界[222]。此类亦包括法国重要汉学家 A. 马伯乐的《古代中国》研究——该著作对后世史学发展影响深远，以及中国学者郭沫若在二十世纪三十年代运用马克思列宁主义理论审视中国古代史的原创性研究[75]。尽管中国文明在数千年历史中创造了大量民族性的艺术理论典籍，但在欧洲学术界，中国传统艺术在相当长时期内仍处于理解不足、研究较少的状态。需特别指出的是，中国传统艺术史已绵延数千年之久。早在远古时期，中国便已形成专门论述艺术的理论文献体系，但需注意，即

便在中国本土，传统艺术也常从其特有的宗教哲学特性角度进行探讨。因此，日本学者大村西崖《中国雕塑史》[198]及日本汉学家常盘大定与关野贞合作完成的中国雕塑研究[110]至今仍具有特殊学术价值。此外，瑞典学者 O. 喜龙仁的专著《中国文化遗产》与《5-14 世纪中国雕塑》[99]亦值得关注。在英文出版物中，需提及李松、安吉拉·法尔科·霍华德、杨泓及巫鸿合著的《中国古代雕塑》，该书由外文出版社与耶鲁大学出版社联合出版[72]。还需重点关注国外学者的研究成果，如乔治·罗利、约翰·海伊、迈克尔·沙利文、德尼·隆巴尔、叶尚青、杨琪、乔迁等学者的著作。俄罗斯学界关于中国艺术与文化的代表性成果包括：B.Г. 别洛泽罗娃 《中国传统艺术》[24]、M.E.克拉夫佐娃 《中国艺术史》[63]与《中国文化史》[62]、B.B.马良文《中华文明》[78]与《华夏气质，或静谧的赠礼》[83]，以及 H.A. 维诺格拉多娃《中国艺术》[32]。

在已出版的俄文版中国艺术与文化宏篇巨著中，尤为值得关注的是 M.Л.季塔连科主编的《中国精神文化大典》—— 这是俄语学界现存最为详尽的中华文明百科全书式著作（全书总篇幅达 490 印张）。该巨著由俄罗斯各大东方学研究中心（莫斯科、圣彼得堡、新西伯利亚、乌兰乌德、符拉迪沃斯托克）的学者团队联合编纂，在俄罗斯科学院远东研究所主导下，由“东方文献”出版社于 2006 至 2010 年间分六卷出版[42]。当代汉学大家如 H.A.维诺格拉多娃、E.B.扎瓦茨卡娅、B.B.马良文、B.B.奥先穆克等人的权威研究，将中国山水画这一独特现象视为非凡的民族艺术形态。该形态根植于中华文明千年积淀的宗教哲学原则，其民族化的艺术空间建构特质，与中华民族对宇宙空间体系的独特认知观念紧密相连。

例如，研究者 E.B. 扎瓦茨卡娅的著作中可见间接佐证：中国画家在创作中几乎始终遵循并竭力汲取前辈大师的传统经验，以追求艺术创作的至臻境界。正如 E.B. 扎瓦茨卡娅所言：“艺术在他们眼中本质上是神圣的，因此神圣之环笼罩着画家内心世界的全部领域”[47，p. 60]。另一位研究者 B.B.奥先穆克则在其论著中结合中国宗教哲学宇宙观的融合特性对“山水精神”这一概念的内涵进行了创新性阐释。B.B.奥先穆克将这一术语界定为“通过自然意象在绘画中呈现世界观最普遍维度的艺术表达”[89，p. 6]。值得注意的是，B.B.奥先穆克的所有研究都刻意强调：对几乎所有中世纪中国画家而言，感知自然个别现象即意味着把握宇宙全体存在的显现，这种世界观始终体现于中国山水画严格规整、形式化且意象化的艺术体系之中。

在 B.B.马良文始终以严谨著称的著作中，2004 年出版的专著《中国艺术》尤为值得关注。通过该著作的论述，读者得以明晰其探讨的不仅是中国绘画，更是“……一种实质上具有综合特质的艺术，

它融合了书法、诗歌乃至音乐的美学品质”[81, p. 4]。为深入阐释这一特质，作者特意收录了其本人所译的若干中国古代画论原著[81]。这位俄罗斯学者兼翻译家通过严密论证提出：对所有中国画家而言，创作过程与精神感悟本质上是同一层面的自然现象。作者同时认为，中国绘画的真正奥秘在于冥想实践的内外统一性：作为画家精神生活根基的内在修持，与视觉化形象的外在呈现不可分割，最终使画作成为现实世界的“意象面具”[81, p. 238]。在本研究框架内，还需特别关注 H.A.维诺格拉多娃的专著《古代中国艺术》[32]及《古代中国雕塑：时代的精神符号》—— 后者系统梳理了中国传统造型艺术的悠久历程[34]。著名学者 H.A. 维诺格拉多娃揭示了中国匠人构建艺术意象空间过程中的关键特质：在摒弃几何线性透视法则的同时，中国画家开创了独特的民族构图体系，通过有意识地将画面分割为若干层次化布局，某些层次被刻意抬升以形成叠压关系，最终借助精妙的线性笔法营造出空间层次与体积感。正是这种灵动的线条表现与透明气韵的运用，共同铸就了中国山水画特有的空间关系体系[30, p. 16]。

第三类学术著作聚焦于中国造型艺术中立体艺术形态创作的材料与工艺融合研究。其中包括苏联汉学艺术史家的重要研究成果：H.B.佳科诺娃（1962）、H.C.瓦西里耶夫（1970、1972）、B.Ф.索罗金（1978、1993）的专题论著。同时需参考苏联学者 Э.X.韦斯特法连与 M.H.克列切托娃（1947）、Т.Б.阿拉波娃（1977）、Т.И.卡希娜（1977）的相关研究。在俄罗斯学界，应特别关注针对中国陶瓷与瓷器工艺的专项研究：T.B.库德里亚夫采娃（1994）、M.M.博加奇欣（1998）、И.Г.雅科夫列娃（2008）、A.B.塔尔哈诺娃（2010）的著作；Т.Б.阿拉波娃（1988）关于中国珐琅工艺以及 M.A.涅格林斯卡娅（2007）关于中国珠宝艺术的研究。后续中国艺术特定领域的深化研究则由 И.Г.巴兰诺夫（1999）、M.E.克拉夫佐娃（2004）、A.H.戈尔季延科（2008）、H.E.博列夫斯卡娅（2010）等俄罗斯学者持续推进。现代俄罗斯学者对中国艺术起源问题的系统性研究包括：B.Л. 瑟乔夫（1990 与 2014）、B.B.马良文（2001 与 2004）等人的重要著作。此外，苏联学者 B.Л.瑟乔夫与 Л.Д.瑟乔娃（1975）的合著，以及俄罗斯汉学家 Л.И. 库兹缅科（2013）、M.E. 克拉夫佐娃（2004）、B.Г.别洛泽罗娃（2016）、O.Л. 涅克拉索娃-卡拉塔耶娃（2010）、M.Ю. 舍夫琴科（2021-2023）论著中关于中国艺术流派发展的章节亦值得重点关注。最后，必须提及法国学者亨利·德·莫杭著作的俄译本（1982）。

1.3 当代中国学者研究

当前，中国历史文化研究者拥有大量且大多断代可靠、经过验证的文献资料。中国学者在传统绘画与艺术装饰领域的研究成果亦颇为丰富，然其文化学与艺术学论著仅以中文出版，此乃问题所在

[125]。尽管如此，仍需梳理中国艺术通史中一些最具影响力的著作。例如，中国学者佟竹珍 [141]与田奥双（2004）[142]的研究。孙大章于 1980 年由建筑工程出版社出版的《中国古代建筑史》[132]中，系统梳理了汉代建筑遗存，并对其发展脉络进行了整体性研究[153]。二十世纪末至二十一世纪初，中国学者发表了大量专注于装饰艺术起源与发展史的研究成果。值得关注的包括：常任侠《全物论》（1980）、俞雪花（1982）、田自秉（1985）、黄云鹏（1986）、胡安玉（1991）、刘志雄与杨继忠（1992）、周世荣（1993）、袁杰英（1994）、王朱家晋与陈丽华（1995）、华光普（1999）等学者的著作。此后中国学者几乎每年持续发表各装饰艺术门类的专题研究：隋顺战（2000）、吴勤钊（2000）、郑军与宁云龙（2001）、李建军与朱顺龙（2003）、王志敏（2003）、潘光惠与陈玉乾（2004）、熊伟与邹丽群（2005）、周丽群（2005）与邱萍（2005）、熊寥与冯先铭（2006）、关伟健（2006）、潘锦（2007）、王达友、杨静荣与刘志雄（2008）、张倩（2010）、王莉与龙康穆（2010）、宋华（2010）、戴立与刘树林（2011）、冯时（2011）、王世襄（2013）、金立敏（2014）、楼庆西（2011）[128]。此外，张克成与沈从文关于中国龙崇拜及其图像语义学的卓越研究亦值得特别关注[162]。

关于中国建筑与传统纹饰及建筑装饰关联性的专题研究，已形成相当规模的学术文献体系，尤以中日学者的著述为著。首推日本学者暨建筑师伊东忠太，他专攻中国建筑装饰的形态学与语义学探析。其于 1941 年出版的奠基性著作《中国古建筑装饰》虽年代久远，然学术价值历久弥新。该领域亦不乏更近期的研究成果，如常盘大定与关野贞合著的《中国文化史迹》（2017）[110]。特别值得关注的是中国学者高阳的《中国传统建筑装饰》（2009）与楼庆西的《中国古代建筑装饰五书》（2011）。这些学者将装饰纹样现象置于中国特色建筑艺术构图形成的整体语境中进行考察[128]。由中国学者潘谷西主编的五卷本《中国古代建筑史》（2003）这一专业出版物尤需重视。此外，中国学者孙大章的专著《中国古代建筑史》（1984）无疑也会引发艺术研究者的兴趣，该著作系统梳理了中国古代不同时期多种建筑装饰类型的演变脉络[132]。上述著作为深入理解促使中国匠人运用特定民族构图手法、创造独特（中国式）艺术形象体系的宗教哲学动因，提供了重要的学术路径[126]。

值得注意的是，大约从 20 世纪 90 年代末开始，直至 21 世纪的当前阶段，科学界对中国文明古今艺术现象的研究兴趣呈现出爆发式增长。其中，俄罗斯学者尤为关注中国传统艺术的各个维度，且多聚焦于高度专业化的领域。在此类学术出版物中，需重点关注韩林飞的艺术学研究《现代中国建筑中的传统——1976–1996 年中国建筑传统形式借鉴实践探讨》（1998），以及赵颖娜的学位论文《十三

至十九世纪中国传统合院式住宅建筑艺术与空间环境研究》（2012）等。国内外艺术学博士学位论文在研究方法上展现出显著优势，它们对中国艺术的特定历史时期、艺术流派、风格类型及单体建筑遗存进行了深度剖析。例如，中国籍博士生赵颖娜与 简春彦在斯特罗加诺夫莫斯科国立工业艺术大学完成、并获中国国家人文科学与自然科学基金资助的专著《中国传统民居》（2014 年）即为典型代表[56]。该研究由俄罗斯功勋艺术活动家、艺术学博士 H.K. 索洛维约夫教授亲自指导，赵颖娜与简春彦在斯特罗加诺夫大学完成。两位作者（后均顺利获得副博士学位）在研究中将中国传统建筑视为禅宗思想与儒家哲学中“美”的理念，结合民族心态特质所呈现的物质化形态与空间实践[56]。

此外，需特别关注向梧的副博士论文《汉代（公元前 202 年 – 公元 220 年）至唐代（公元 618 年 – 907 年）中国纪念性建筑群中的装饰雕塑》，该论文于 2023 年在斯特罗加诺夫国立工艺美术大学学位论文答辩委员会上顺利通过答辩，导师为艺术学博士、教授 M.A.布尔加诺娃 [26]。同样在 2023 年于斯特罗加诺夫大学答辩通过的卢子籍的副博士论文《中国绘画的艺术风格与意象符号世界观》，引发了学术界的积极讨论。该论文由语文学博士、教授 А.П. 洛博达诺夫指导，在斯特罗加诺夫大学学位论文答辩委员会完成答辩[73]。当代俄罗斯学者在已通过的学位论文中形成的关于中国传统艺术各维度问题的系列研究成果，具有特殊的学术价值。例如，M.Ю.舍夫琴科在副博士论文《公元前 11-3 世纪中国周代建筑空间范式形成的源头——黄河流域中下游地区》（2006）[1]中，对独特的“周代建筑”民族身份认同问题进行了探源。此后，M.Ю.舍夫琴科在专著《中国建筑与城市规划史》（2019）中对此议题作了进一步探讨[114]。O.A.沃尔西娜的副博士论文《汉字象形符号体系中的中国寺庙建筑》（2013）与 Е.И.瓦罗娃的《中国宗教建筑中“天人合一”理念研究——以东北地区寺庙建筑为例》（2017），其研究成果亦颇具学术参考价值。

此类研究及其他类似成果的核心价值在于：其作者身为历史悠久的独特中国艺术文化的直接传承者，同时研究本身遵循俄罗斯艺术学的学术传统并以俄文出版，这使其能够在俄罗斯学术界广泛传播。然而，有汉学家指出，遗憾的是，在中国本土通过答辩的同类艺术学学位论文，大多仅涵盖特定历史时期或研究某一单独建筑遗迹。尽管如此，这些研究仍提供了可以借鉴的扎实史料。例如，司丽霞的副博士论文《北宋建筑装饰研究》（2005 年答辩）及赵代丽的《辽代建筑艺术与装饰分析——以华严寺为例》（2011 年答辩）便属此类重要个案研究。

[1] 舍夫琴科 • 玛丽安娜 • 尤里耶夫娜. 《公元前 11-3 世纪中国周代建筑空间范式形成的源头——黄河流域中下游地区》：学位论文摘要，申请建筑学副博士学位：专业代码 18.00.01/答辩单位：莫斯科建筑学院（国立科学院）；地点：莫斯科，2006 年/舍夫琴科 • 玛丽安娜 • 尤里耶夫娜. 《中国规制化建筑：6 世纪至 20 世纪初——起源、原则与演变》: 学位论文摘要，申请建筑学博士学位：专业代码 2.1.11/答辩单位：莫斯科建筑学院（国立科学院）；地点：莫斯科，2022 年。

对中国艺术进行深入研究的研究者，务必要关注有关利用天然与人工材料（木、石、陶瓷、金属、漆绘）表现的中国传统装饰纹样特色的研究成果，相关著述包括王永平《明代琉璃瓦兽形构件分析》（1990）、刘大可《明清琉璃艺术概述》（1995）、许烜《中国古建筑屋脊装饰研究》（2009）、董睿《汉代画像砖制作工艺与图像表现研究》（2013）、洪善《明代螭吻艺术研究》（2014）、张剑葳《中国古代金属建筑研究》（2015）、李曼《北方地区传统砖雕装饰艺术研究》（2015）等；此外，为了解中国传统木作工艺，傅熹年 2013 年出版的《中国古代民居》亦值得参考[154]。

令人深感遗憾的是，必须指出这样一个事实：无论在俄罗斯艺术学界还是中国学术界，迄今仍缺乏针对中国中世纪时期（唐宋时期）传统山水画思想艺术纲领形成现象的专门研究。在某些仅探讨中国艺术发展史个别侧面的学术出版物中——例如关于中国民族建筑装饰的形成过程——对于民族思想艺术纲领构建这一至关重要层面的关注却严重不足，通常仅在整体语境中泛泛提及。本论文作者注意到一个特定现象：关于思想艺术纲领在中国艺术形成中作用的论述，通常仅能零星见于二十世纪出版的学术著作，例如 Б.П.杰尼克的专著《中国建筑》（1935）[41]。关于中国传统艺术中装饰纹样意象的语义内涵之专门研究，仅在关于中国艺术与文化通史的描述性出版物中被理论性地提及。著名翻译家 B.B.马良文的著作《中华文明》（2000）与《中国艺术》（2004）对中国艺术的的文化审美问题给予了全面的总体性关注。但正如学者敏锐指出的："……中国传统美学原则之所以具有说服力，根本在于中国存在着艺术理论与社会实践之间深刻且有机的传承关系"[81, p. 9]。

若不能理解中国社会与中国传统艺术之间这种复杂的宗教哲学、精神伦理（思想艺术）关联，任何关于中国传统绘画、雕塑或建筑的客观学术研究都将无从谈起。例如，至今在俄语学术界，由 K.A.威廉姆斯编纂并于 1996 年出版的俄译本百科全书，仍是系统探讨中国符号体系与语义学及其在中国艺术形成过程中特殊作用的权威著作。不过，中国艺术研究者的部分学术成果在探讨普遍性问题时，亦会零星提及思想艺术纲领在传统中国艺术形成与发展过程中的重要作用。关于中国艺术融合性的重要论述，常可见于二十世纪的出版物，如 Б.П.杰尼凯《中国建筑学》（1935）与 E.A.阿谢普科夫《中国建筑学》（1959）。在 Э.Х.韦斯特法连与 M.H.克列切托娃关于中国陶瓷与瓷器的研究（1947），以及 Т.Б.阿拉波娃 关于中国珐琅艺术的专著（1977 与 1988）中亦可觅得相关线索。此外，Т.И.卡希娜（1977）、Т.Б.阿拉波娃 与 T.B.库德里亚夫采娃（1994）及 M.M.博加奇欣（1998）的专题论著中也包含部分关键信息。

二十一世纪初，俄罗斯艺术史学者开始对中国艺术的诸多问题产生研究兴趣。正是在此期间，

M.A.涅格林斯卡娅发表了关于中国珐琅工艺及其在中国装饰与应用艺术形成之总体语境下的专题研究（2006）[88.]，同时问世的还有 И.Г.雅科夫列娃（2008）与 A.B.塔尔哈诺娃（2010）[89.] 的著作。这些学者的研究均提供了关于传统纹样、建筑装饰及独特中国符号体系的相当有趣的珍贵资料。

汉学界的一项重大学术事件，当属 2013 年出版的题为《中国建筑：双重视角》的著作，该成果由俄罗斯建筑与建设科学院与北京大学建筑学院建筑历史与理论研究所合作完成，其重要性毋庸置疑。此外，楼庆西所著《中国传统建筑》（2002）、《中国建筑十论》（2009）以及赵梦所著《中国雕塑艺术》（2013）的俄译本，因深入探讨中国建筑及其独特装饰的特性而引发了学界的特别关注[156]。

因此，作者必须指出，当前针对中国传统艺术各维度的俄语学术出版物已形成相当宏富的史学积淀。汉学研究通过整合大量经科学验证的分析材料，迄今已取得显著成就，这些成果将成为本论文进行系统化梳理的基础。基于已遴选文献开展的史学梳理，将直接推动中国艺术现象——特别是中国山水画现象——认知疆界的拓展。本研究方向旨在运用现代艺术学整体方法论，为分散的艺术事实与假说构建系统化框架。此种整体性研究路径将使学者们能客观把握历史长河中中国传统艺术生成发展的多元统一进程[35, p. 120]。

第二章 中国传统绘画宗教哲学基础形成与发展的历史文化背景

2.1 古代中国绘画诞生的社会文化前提

在漫长的历史时期里，原始华夏文化圈始终处于相对孤立的发展状态，直至公元前一千纪中期，考古学家才记录到该区域通过其他族群的融入而实现的动态扩张进程。现代学界将这一现象与公元前一千纪中叶华北地貌的构造性变迁相关联，认为该变迁引发了区域自然环境的根本性重组[52, p. 491]。随着农业活动的强化，黄河流域的大片森林被砍伐，广袤的沼泽湿地遭排干，而耕地面积的急剧扩大则伴随着华北地区湿度水平的下降与气候状况的趋冷。与此同时，热带地区的多种动物（如象与犀牛）从黄河流域逐渐消失——尽管在公元前二千纪至一千纪初它们曾广泛分布——到公元前七世纪时已极为罕见[52, p. 491]。由此，原始华夏族群开始大规模向南迁徙，渗入并开发长江流域更为丰饶的地区，逐步向当今中国的南方地域推进。至此，约公元纪元交替之际，古代华夏早期国家的疆域已突破黄河流域原始分布区，但其北部边界仍基本维持稳定[51, p. 350]。

属于新石器时代与青铜时代的古人类学发现证实，在黄河流域盆地定居的主要是东亚蒙古人种的各族群。然而，当代语言学家并未掌握直接且可靠的资料，以说明新石器时代晚期居住在黄河流域的居民使用何种语言。如今，多数学者认为，生活于公元前五千年与四千年之交的“彩陶”仰韶文化代表，很可能属于原始汉藏语系族群，该族群在此过程中部分同化了更为古老的古亚细亚人各族群[51, p. 351]。现代人类学以较高的可信度推测，“殷”人族群大约形成于公元前二千纪，是藏人群体与南方部落文化-族群融合的产物。稍晚时期，部分原始汉藏语系族群在向西迁徙的过程中，形成了“周”人族群共同体。因此，正是得益于“殷”人与“周”人之间在黄河中游流域的文化与族群交融，大约在公元前一千纪期间，古代华夏族开始形成。除“殷”人与“周”人外，在华夏族源形成过程中积极参与的还有周边族群，他们使用古亚细亚语系（北方）与南亚语系（东南方）的语言[51, p. 351]。

约在公元前五世纪后半叶，借助铁制工具对更为坚硬土壤的开发，不仅促进了农业与手工业新技术的出现，也为中央集权国家的形成创造了有利条件，其中逐渐脱颖而出的是“七雄”（七个最强大的国家）。在七个“战国”中，以韩国（豫北地区）、魏国（晋南及毗邻的冀南地区）与赵国（晋北与冀中地区）最为重要[52, p. 492]。战国诸国可分为两组：位于黄河中下游流域的“中央诸国”——赵、魏、韩、齐（其范围与殷商部族集团的活动区域重合）；而“边缘诸国”集团则由燕、秦、楚构成。在公元前 5 世纪至前 3 世纪的持续战争中，华北平原的所有古代小型政治实体（诸侯国）逐渐被更为强

大的韩、魏、齐、楚、秦等国所吞并。例如，西周[2]的故地被秦国攻占，而孔子的故国鲁国则被楚国完全吞并[52, p. 492]。

2.1.1 年代学与分期问题

与所有远古国家形态相同，古代中国最初并未形成统一的历法体系。约自公元前一千纪起，逐渐形成以“王”在位时期纪年的独特体系，用于记录重大宗教与政治事件。由于这种纪年方式具有高度相对性，如今要构建连贯的中国历史年表显得尤为困难。这为当代汉学界带来了严峻挑战，尤其体现在对导致殷商覆灭的“周代”征服年代认定上——学界至今存在显著分歧：部分史家将其定于公元前1122年，另有学者则主张公元前1066年（或1050年）乃至公元前1027年等不同说法。具有充分可信度的古代中国历史进程年表（即王朝纪年体系）直至公元前341年方始确立。值得注意的是，自公元1世纪起，古代中国人开始将原仅用于纪日的干支符号扩展应用于年度纪年。这种自那时起贯穿中国历史长河的六十年周期体系，从根本上杜绝了重大年代错讹的可能。与此同时，为修正与精确早期中国历史年表，当代学者正积极运用现代历史年代测算方法（如对文献记载中日月蚀的天文学回溯计算）进行辅助验证[144]。

如前文所述，自公元前 341 年起，对于中国最重要历史事件的编年记述，开始采用古代中国国家统治王朝的历史纪年。例如，神话色彩浓厚的“五帝”王朝时代（公元前 2697-2208 年）之后，是“三代”的历史时期：夏朝（公元前 2208-1766 年）、商（殷）朝（约公元前 1600-1046 年）与周朝（公元前 1046-221 年）。并且，根据中国传统年代学，周朝时期被划分为两个独立的王朝时期：西周（公元前 11-8 世纪）与东周（公元前 8-3 世纪）。后者亦包含“春秋”与“战国”时代。创建了第一个中央集权国家的秦朝（公元前 221-207 年）之后，继之以汉朝（公元前 206 年-公元 220 年）的统治，汉朝又分为西汉与东汉时期。然而，笔者必须指出，这种按王朝统治进行历史分期的中国传统方法，已不能完全符合当代研究者的严格要求。因此，当代汉学家更倾向于采用经过更好验证的科学-考古学分期法，该方法是根据特定时期内基础物质文化状况的发展水平，来对中国社会的文化-历史阶段进行编年。例如，根据已开展的考古发掘，已可靠地证实：“三代”时期之前的“五帝”时代应归属于新石器时代晚期，而商（殷） 朝时期，中国古代社会则对应于“青铜时代”。此后至公元前 6 至 5 世纪之交的“春秋”时期，铁制工具在古代中国境内普及，从而进入了“铁器时代”[51, p. 351]。

对本研究而言，以中国社会文化经济发展阶段为基本标准的传统王朝分期法自然最具基础性意义。

[2]公元前 367 年，周王朝分裂为东周和西周两个诸侯国。

据此，本研究特别梳理出中国社会历史中的主要王朝时期：

1. 五帝时代（公元前 2697-2208 年）
2. 夏朝（公元前 2208-1766 年）
3. 商朝（殷）（公元前 16-11 世纪）/ 商殷时期（约公元前 1600-1046 年）
4. 周朝（公元前 11-3 世纪）/ 周代（公元前 1046-221 年）
5. 秦朝首个中央集权国家（公元前 221-207 年）
6. 汉帝国（公元前 206 年-公元 220 年）
7. 十六国时期（304-439 年）
8. 六朝时期（220-589 年）
9. 北魏与洛阳时代（386-534 年）
10. 南北朝时期（420-589 年）
11. 隋朝（581-618 年）
12. 唐朝（618-906 年）
13. 五代十国（902-960 年）
14. 北宋（960-1127 年）
15. 宋朝（960-1279 年）
16. 金朝（女真族政权，1115-1234 年）
17. 元朝（蒙古政权，1271-1367 年）
18. 明朝（14-17 世纪，1368-1644 年）
19. 清朝（18-20 世纪初，满族政权，1644-1911 年）

采用国际汉学界公认的中华文明历史分期体系，可使我们有效校准中国传统绘画形成与发展阶段的时期划分。本研究决定采用当代俄罗斯学界通行的中国艺术分期方案作为基础框架（详见 2.2.2 节《年表与分期》注释）[94, p. 32-36]。

2.2 中国的宗教哲学融合性：世界观、神话体系与多元宗教哲学观念

古今中国文明研究者普遍注意到一个显著现象：在漫长的历史进程中，中国始终保持着文化艺术领域惊人的融合性统一。内涵各异的宗教哲学实践——传统儒家学说、道家玄学体系、印度源流及其汉化形态的佛教、二元论特征的摩尼教、一神信仰乃至景教——均实现了长期共存[51, p. 389]。这种复杂的融合性信仰体系不仅扎根于民间，同样浸润于知识阶层，其通过"投桃报李"的日常实践方式，从部落仪式的古远神话基质中逐渐发展形成。此类"精神"实践体现着人们对中华全民神谱中多元神灵的亲密关系（图 2）。普通中国民众往往同时祭拜其所知的所有神灵，不拘教派门户，深信获得供奉的神灵越多，其祈愿实现的可能性就越大[27, p. 340]。

中国历代权威“士绅”对宇宙观的阐释大体趋同，仅在宇宙起源神话细节上存在细微分歧[51, p. 389]。研究者 В.Я. 西季赫梅诺夫 指出：“根据古代神话的‘分化说’理论，未分化的世界本是混沌，由极细微的‘气’原始粒子构成。这些粒子永恒存在于稀薄无序的雾状形态中。随着混沌分化为两大本原，最轻清、明亮的粒子（阳，男性本原）渐升为天，最重浊、晦暗的粒子（阴，女性本原）渐沉为地”[98, p. 3]。基于‘亲和-排斥’原理的二元互动，引发了诸多物理与精神过程的连锁反应，最终完成天的塑造，继而凝成大地物质，孕育出植物、动物与人类（图 1）。宇宙万物持续而剧烈的动态多样性，正源于‘阴阳’的永恒博弈，这种时序规律既对应中国历法的年度周期，又构成统一和谐的运动过程。该年度周期以冬至日（12 月 22-23 日）为起始，此时‘阴’极盛而‘天地合’生发阳气，故夏至日（6 月 21-22 日）作为‘阳’极之期成为白昼最长之日[98, p. 4]。

中国象征宇宙完满的太极图以黑白双色圆形呈现，被一条波状曲线分割为对称的两半：白色部分（阳）与黑色部分（阴），二者相互流转渗透。其哲学意蕴在于：唯有黑白共存方能构成存在之整体，体现“道”的普遍和谐[98, p. 4]（图 1）。中国诸多哲学典籍载有：“水能生木而克火，火能生土而克金，金能生水而克木，木能生火而克土，土能生金而克水”[98, p. 4]。这种本原的辩证法则既生成现象界的多样性，又潜隐于个体心灵与中华民族的“集体精神”之中。五行要素与五福的吉配显发为“五德”：仁、义、礼、智、信[98, p. 4-5]。此“五德”又衍生黄、白、赤、青、黑五正色，进而化生金、银、铜、铅、铁五种金属[98, p. 4-5]。由此形成的色彩神秘符号体系广泛应用于中国传统艺术，并最终体现于官僚等级服饰制度：如象征大地硕果、赐予众生资粮的金黄色成为帝王专属色，皇帝可特赐臣工金线织带以示恩荣[98, p. 6]。雷雨被视为天地交合的媒介，视觉化地诠释着父性天穹对母性大地的神圣“孕育”。由此衍生中华帝国赤色的语义——闪电所生之火。官吏朝服体现着天父（君主）与地母（臣民）通过火性“婚盟”达成的和谐（图 11）。古代中国人始终以象征思维理解宇宙进程，视其为阴阳二气

自然而和谐的相互渗透：阳为积极、明亮的雄性生命本源，阴为消极、幽暗的雌性消亡本源[98, p. 6]。自然万象的多样性均溯源于古汉语词源：日月称“天眼”，虹霓谓“天弓”，雷霆曰“天声”或“天怒”。依循天的男性象征，雨称“天裔”（天的子嗣），星空称“天衣”。尤值得注意的是，极光称“天裂”，气象称“天气”（天之呼吸）[144]。

古代墨家学派创始人墨子（约公元前 479-400 年）在其典籍中论述至高仲裁者“天”的作用时指出：“天欲义而恶不义。率天下之百姓以从事于义，则我乃为天之所欲也。我为天之所欲，天亦为我所欲。天不欲大国之攻小国也，大家之乱小家也，强之暴寡，诈之谋愚，贵之傲贱。此天之所不欲也。天欲人之有力相营，有道相教，有财相分也。又欲上者强听治，下者强从事”[98, p. 6]。类似论述亦见于公元前四世纪儒家典籍《书经》：“惟天监下民，典厥义。降年有永有不永，非天夭民，民中绝命。民有不若德，不听罪，天既孚命正厥德”[98, p. 7]。尽管思想体系各异，诸子百家在核心要旨上达成共识：风调雨顺、五谷丰登、国泰民安皆是“天心”嘉悦的明证（图 15）。为此，在公元之交（约公元 1-2 世纪）形成的中国神谱体系中，主神“玉皇大帝”周围设有专门“衙司”，统辖诸般元素与时间流转，兼管众灵[27, p. 344]（图 11）。民间信仰认为，上天持续监察君臣施政，若治国失道则降灾惩戒万民[98, p. 8]。故“正确”解读“天意”之能，被视作中国方术体系中至高无上的秘艺，唯通达的“圣人”方能掌握[98, p. 7]。

除了主要流行于宫廷知识分子阶层的复杂宗教哲学形而上学体系，普通民众自周代诸“王”统治的远古时期起，便一直竭力保存着对“天兽”神谱的高度神话信仰。普通民众始终坚信，例如，中国的水龟最初是由“天龟”所生，而威严的老虎则起源于它们的祖先“天虎”，并且所有这些“天兽”本身也都是星辰的自然造物。因此，中国人将星空的星图与地图相比较，把银河比作雄伟的黄河，这在中国语言中有所体现：“天河”（天上的河流），有时是“银河”（银色的河流）或“大川”（巨大的河流）（图 5）。全民对天——父的尊崇，也延伸到了主要发光体——太阳“阳”和月亮“阴”上，它们同样被视为两种本原的物质化身 [98, c .9]。此外，中国自古认为，所有天上的行星和恒星上必定居住着众多各异的神灵存在。中国古代鬼神学中主要的天灵之一是太阳主宰“日主”，他也被称为“日神”（太阳神）（图 5）。中国人相信，他乘坐由六条“赤龙”牵引的火战车从东向西行驶，夜晚则降临“地下国度” [98, c .9]。在神秘的道家哲学中，月亮的主宰被称为“月老”，除此之外，他还用婚姻纽带连接少男少女 [98, c .11]。月神也被认为是女神“月主”，有时被称为“月神”，但最常见的是“月亮女神”嫦娥，她被描绘成一位美丽女子的形象，或是“月蟾”的形象 [98, c .14]。每年

农历八月十五，中国人庆祝“中秋”节，这个节日是献给嫦娥的，长者一定会送给孩子们玉兔形状的糕饼 [98, c .15]（图 4）。

从纷繁复杂的神话、巫术与宗教哲学观念中，中国的民族文化空间逐渐结晶成形，并在很大程度上决定了其独特艺术的审美特性。与中国文化中所有哲学-美学范畴一样，基于宗教哲学融合主义的传统中国古代绘画思想艺术纲领，自古就界定了人在自然环境中存在的美学（图 6-8）。因此，道，作为一个永恒的、包罗万象的过程，持续不断地影响着中国绘画思想艺术纲领的形成，其表现之一便是“绘而非绘”的实践 [37, p. 92]。与此相关，在中国，只有那些能够在作品中体现“阴-阳”本原动态统一复杂瞬间的画家，才被传统上认为是真正的绘画大师，这些本原“彼此需要” [111, p. 43]。不可捉摸的道的哲学还定义了中国绘画的另一原则——“以无显有”的表现手法。运用被称为“无墨之墨”的晕染技法，中国画家作画时使色彩层接近纸张的自然底色（图 10）。另一项形成于 13 世纪的艺术手法被称为“空”，当需要以“灵化的空无”来构建画面的意义内涵时便会使用它，这种空无被认为比任何视觉形式都更具表现力。最后，第三种艺术手法名为“迹”，它描绘介于“有”与“无”之间的某种东西，如同消逝的现实 [93.]。

由于中国绘画与中国艺术的其它领域一样，都建立在数千年中国世界观中宗教哲学融合主义的基础之上，因此，古老神话意象的长期转型，伴随着对早期周文化中根本概念 ——“礼”的重新诠释。其结果是，“礼”脱离了它最初的祭祀语境，获得了新的意义：它成为中国人内在自我衡量的准则，成为衡量人生意义的道德尺度，以及人与天之间所体验到的共通性的体现。“礼”的结构性基础，体现在韵律、和谐、历法周期这些和谐的范畴中，后来被周传统的继承者们独立地阐释为存在之和谐统一的哲学-美学意象，或称理想美的典范[52, p. 519]。中国传统宗教哲学思想的核心理念，是探究“礼”作为象征行为的内在精神实质，这种行为指示着某种异质、甚至完全对立之物的存在，但最终，指示着万物归一[52, p. 519]。

在中国传统哲学中，存在的现实被理解为“天网”这一宇宙图案中无限复杂的对应关系游戏。因此，几乎所有不同学派和流派的古代中国思想家都将人格等同于人类存在的身体性，而用“心”这个词来表示理性与意识[52, c . 520]。甚至古人将世界转化为历史叙事的本能倾向，也完全不同于希腊或西欧对历史进程作为过去事件的年代学理解。中国所理解的传统历史是“古今”（古代的现代性），是披着历史外衣的乌托邦和神话，而且中国传统并不知道在古典文明中如此重要的“哲学”与“神话”概念之间的区别[52, p. 519]。由于自周代晚期以来，道已被视为人与宇宙的自然路径，因此，在关于

“君子”的学说中，孔子将道定义为“至高真理”，并将其与自古存在于伟大圣人时代的和谐状态联系起来（图 9 和图 12）。大约在公元前 4 至 3 世纪，老子与庄子两位宗师，最终确立了道的概念在道家宗教哲学学说中作为至高绝对的核心地位[27, p. 284]。中国画家在绘画中追随儒家和道家的不同流派，传统上依赖于冥想、巫术、炼金术、占星术和风水，但均在“合理的限度”内（图 15-16）。根据这种绘画理念，对画家而言，重要的不是描绘自然的现象世界，而是其不可见的精神流变性；不是物体的物理属性，而是它们的精神本质（图 17-18）。因此，只有那些能够描绘天与地之精神状态的人，才被认为是真正的山水画大师：“凡画山水，先立宾主之位，次定远近之形，然后穿凿景物，摆布高低。”[124]传统中国山水画中如此典型的对有与无之可见界限的自觉破除，仅仅向观者略微揭示了阴阳本原相互作用的玄妙法则。人并非中国大师画作中的主要角色，他仿佛被有意地“隐藏”在物体之中，但同时却又隐然地存在于山巅的神秘寂静或流水的潺潺声中（图 15-18）。就这样，通过刻意的含蓄和构图上有意的“未完成性”，中国大师们努力描绘人与自然的和谐统一，将“阴阳”精神本原在万物中得到视觉化呈现[124]。

2.3 影响山水画形成的中国古代文化实践

2.3.1 中国神话与宗教特质

令人深感遗憾的是，当代研究者已难以对中国古代神话做出确切的判断，因为现今我们仅能见到保存在较晚文献中的零星断章，且这些文献主要只能追溯到公元前 6 世纪以后。现今中国神话的个别片段内容，通常被划分为几个独立的组群或体系。例如，从探讨整个自然界如何从原始混沌状态产生以及人类如何单独出现的宇宙起源神话这一主要组群中，可以区分出两种最流行但彼此对立的创世宇宙观——“分离说” 神话概念与“化生说”神话 [51, p. 389]。根据“分离说”的神话版本，所有无生命和有生命的物体与角色的多样性，都是原始混沌分化为两个基本本原——阳（明亮的男性本原）与阴（黑暗的女性本原）——这一过程的结果。属于“化生说”概念的另一组神话，则将万物的出现描述为原始混沌自发转化的自然结果。从现存的神话中甄别出关于人类起源的原始中国神话本身就相当困难。例如，根据某些神话，人是由名为女娲的女神用泥土创造的。而根据另一个神话版本，女神女娲自己化身为无生命的物体和生物，从而充满了整个宇宙 [51, p. 389]。另一独立且相当宏大的组群，构成了丰富的宇宙神话图景，即那些讲述自然灾害和拯救人们于灾难的“伟大”英雄的中国古代神话。有趣的是，这类神话中最常强调的是两种自然灾害——洪水与干旱。在此神话概念中，对自然灾害发生原因的描述也不统一。例如，在一些神话中，洪水被表现为宇宙的某种原始状态，而在其他神话中，

这同一种自然灾害则是天为了惩罚人们的过错而降下的。中国神话中的干旱，通常是十个太阳同时出现（突然产生）的结果，它们的热量烧焦庄稼，威胁全人类灭亡。并且，在不同版本的中国古代神话中，人们被神话英雄从灾难中拯救出来——传奇的“大禹”将人们从洪水中解救出来，而传奇的“大神射手”（后羿）则用他的弓射落多余的发光体 [51, p. 389]。显而易见的是，这组以诗体形式讲述远古英雄的神话，反映了古代中国人将重要工程技术设施的发明者和创造者人格化的渴望。在诗化的神话世界图景中，几乎总是活跃着这样的英雄人物，他们教会人们生存的实用技能，例如通过摩擦取火或用天然材料建造住所（图 9）。不过，在中国神话中也经常出现更“务实”但同样英勇的人物。例如，那些提出了更有效生存方式的英雄，例如组织修建灌溉渠系。战国时期文学中最流行的主题是人与古代神灵的激烈斗争，且必定以中国“泰坦”的胜利告终。例如，关于西门豹的流行故事，他是公元前 5 世纪黄河流域邺地的长官，曾禁止活人献祭的习俗并驱逐了主持仪式的巫师 [52, p. 518]。类似的“英雄情节”也见于当时中国天下西南边陲蜀地长官李冰的生平记载。这位官员李冰凭借他的官印，制服了索要当地少女为祭的河伯。自然，这些神话英雄西门豹和李冰后来也被神化，尽管在中国士人精英的官方传统中，他们仅作为模范官员被接纳，而他们的“神性生涯”则属于民间传说的范畴 [52, p. 518]。另一个非常有趣的事实是，许多这类远古神话英雄常被描绘成牛头人形或蛇身（半人半兽）的形象，这很可能是古老图腾观念的神话化反映（图 4-9）。

关于“始祖”的传说自成一套独立的神话体系。这些始祖的诞生都非常神奇，是通过“贞洁受孕”这种非自然的方式完成的。比如，殷商部族的女始祖，据说是偶然吞下了一只玄鸟的蛋而怀孕；而周部族的女始祖，则是偶然踩到了一个巨人的脚印而受孕。这类神话细节，很可能保留了远古母系社会的观念残余——那时候人们可能只敬奉自己的母亲，而不敬奉父亲 [51, p. 389]。换句话说，这或许是古老的“大母神崇拜”在人们记忆中留下的印记。殷商人对死后世界的想象，简直就是他们现实社会结构的翻版。他们真心相信，天上和人间一样，有一个至高无上的神，叫做“帝”，所有人都要服从他，就像地上所有人都要服从商王一样。帝通过商王来管理人世间，赐下福泽或降下灾难，决定庄稼的收成，甚至掌管着风雨。很自然地，人们认为帝身边的随从，就是商王那些死去的列祖列宗。这些祖先在死后世界，就成了帝的“臣子”。去世的先王们，被认为是一种天上的“官员”（服务神灵），他们负责执行帝的各种命令，同时也会把在位的商王祈求国家平安、人民富足的愿望，转达给帝。因此，祭祀仪式在社会生活中就变得无比重要。商王通过向祖先献祭，来请求他们在帝面前为自己说好话，求得保佑（图 9）。所以，作为最高祭司的商王，他最重要的宗教职责之一，就是持续不断地与自己的祖先神灵“保持沟通”。因为这些祖先，正是连接神的世界和人的世界最重要的“中间人” [51,

p. 389]。这套观念在古人的脑子里根深蒂固，即使到了周朝初期，也没有发生根本性的改变。直到很久以后，人们的观念才发生了一个复杂的转变：他们开始把死后的“祖先世界”和神居住的天上世界区分开来。于是，古老的“祖先崇拜”就和等级森严的国家天神崇拜慢慢分家了（图 11）。正因为“阴间”和“天界”分开了，原来由君王担任的、作为神与祖先之间沟通桥梁的角色，就转移到了专门的祭司或巫祝身上。他们被认为拥有特殊能力，既能与神交流，也能与鬼魂沟通 [51, p. 390]。

孔子学说（这位在中国以“孔子”或“孔夫子”之名闻世的哲人的拉丁化名字）的兴起与传播[3]，在很大程度上促进了祖先神灵崇拜的强化，并促使古老的帝神信仰转变为天崇拜（图 13-14）。孔子是中国历史上第一位私人教师兼哲学家，身后留下了众多门徒（传说他有数千追随者），他们曾跟随他周游各诸侯国，后来许多成为著名的学者和思想家 [145, p. 58]。孔子的思想得以闻名并广受欢迎，很大程度上要归功于《论语》这部由其追随者编纂的言论集。有趣的是，在公元前 5 世纪至前 3 世纪儒家学说兴起和传播的时期，中国几乎同时存在着大量相互竞争的宗教哲学流派，中国人自己称之为“百家”（图 14）。随着时间的推移，一些中国历史学家和思想家开始尝试对众多纷繁的宗教哲学流派中的儒家方向进行分类。司马谈（卒于公元前 110 年）在其著作《论六家要旨》中提出的分类，理所当然地被认为是最早的分类之一 [145, p. 50]。另一位努力对“百家”思想进行分类的思想家是刘歆（公元前 46 年-公元 23 年）。他与刘向共同为皇家图书馆编纂了校订详尽的目录《七略》 [111, p. 51]。根据哲学家刘歆的说法，孔子本人属于“儒”家学派，因为他被认为是该学派的创始人，该学派“……游文于六艺之中，留意于仁义之际” [145, p. 59]。“六艺”一词字面意思是“六种技艺”，但其深奥的含义实指“六经”，包括以下典籍：《易经》（变化之书）、《诗经》（诗歌之书）、《书经》（文献之书）、《礼记》（礼仪记录）、《乐经》（音乐之书，此书未能流传至今）以及《春秋》（春秋编年）。最后的《春秋》本质上是孔子时代（从公元前 722 年至孔子逝世的公元前 479 年）一个诸侯国的编年史 [145, p. 59]。所有上述书籍的内容和总体背景从书名本身已可大致了解，但《易经》例外，它最初被认为是一本“占卜”之书。直到后来，并且是得益于孔子弟子的特殊阐释，这本书才被当作一部哲学著作来理解。正是由于这个原因，无论是“儒”家的传统，还是构成“六艺”的这些典籍本身（它们后来被翻译成西欧语言），都被视为孔子学说。然而，后来证实，孔子并非所有这些书的作者或注释者（图 15）。随着时间的推移，在受过教育的“士绅”中间，逐渐形成了两个儒家学派，其追随者对孔子在“六经”形成过程中的贡献有不同的解释。一个学派认为孔子是“六经”文本的完

[3] “子”是加在周代哲学家姓氏后的尊称，意为“老师”（例如庄子、荀子）。孔子，氏孔，名丘。他于公元前 551 年出生于今山东省南部的鲁国。其生平的详细记载，可见于成书于公元前一世纪初的《史记》（又名《太史公书》）。

全作者；另一个学派则认为只有《春秋》和《易经》的注释直接出自孔子之手。该学派的代表认为，孔子还修订了《礼记》和《乐经》，并对《书经》和《诗经》的文本进行了一些编辑整理 [145, p. 59]。

此后，在儒家学说被宋帝国采纳为官方国家意识形态之后，对新旧意义的官方阐释便成为所有天下臣民必须遵守的规范 [51, p. 390]。例如，在《书经》（公元前 4 世纪）中记载：“惟天监下民，典厥义。降年有永有不永，非天夭民，民中绝命。” [98, p.7] 根据这种观念，阴晴日子的自然交替、风调雨顺与五谷丰登、天下居民的和平生活与福祉，都可见地证明了天-父对现状的满意。相反，干旱的年份、突然的毁灭性洪水或日食，更不用说民众骚乱、饥荒时期和大规模瘟疫，在中国民众中被理所当然地视为“天怒”的明确征兆。特别值得指出的是，正确识别和解读天之“情绪”可见迹象的法术能力，被认为是最重要的方术，只有少数“圣人”才能掌握。正是由于这个原因，任何自然灾害都直接依赖于天的意志，这一点在汉语的词源体系中得到了直接反映 [144]。通过理解自然现象名称中的这种诗意，可以推断，天化身了整个宇宙和自然力量的“本质运动”，而地，尽管有多种自然力量（火灾、地震、洪水），却化身了静态的“静止”，因为它能在人脚下保持稳定。此外，在中国宗教哲学宇宙论中，地传统上仅被认为是天施加影响的被动客体，因为它只接受阳光、温暖、寒冷、雪或雨 [144]。

中国创造性思想中另一个独具特色的流派，当属哲学大师**墨子**（约公元前 479-400 年）的宗教哲学论述及其门徒形成的“墨家”学派。需着重指出，墨子其人其学对当世与后世影响非常之大，这位哲人曾享有与孔子比肩的声誉，至今中国人仍以“孔墨显学”并称。正如“孔夫子”，伟大的“墨夫子”在《墨子》中宣称：“天欲义而恶不义。率天下之百姓以从事于义，则我乃为天之所欲也。我为天之所欲，天亦为我所欲。天不欲大国之攻小国也，大家之乱小家也，强之暴寡，诈之谋愚，贵之傲贱。此天之所不欲也。天欲人之有力相营，有道相教，有财相分也。又欲上者强听治，下者强从事” [98, p.6]。墨子此论与中国“天惩恶行”的古传统完全契合：任何自然灾害无论水火旱飓，皆被视为天怒显征[98, p.8]。后来中国任何具有创造性的、社会政治的或思想艺术的主张，总是援引公元前 5 至 4 世纪的伟大智者墨子（墨翟）的权威。他的学说由弟子们在哲学家去世后编纂入同名著作《墨子》。在宗教哲学体系中，墨子强调：“从事于天下者，不可以无法仪…奚以为治法而可？莫若法天。天之行广而无私，其施厚而不德，其明久而不衰” [108, p.121]。

与官方祭祀体系并存的，是汉代民间信仰的蓬勃发展，这些信仰在其演进过程中呈现出浓厚的道教神秘主义色彩（图 15-18）。道家圣贤的玄学典籍（道经）中，持续记载着天之全能及其对宇宙万化

的影响。关于“道”之本体的核心命题，由宗师老子在其经典《道德经》首章即予揭示：“道可道，非常道；名可名，非常名。无名天地之始，有名万物之母”[145, p.117]。道家创立者老子[4]早在千百年前便已断言体道过程的自然本性：“为学日益，为道日损”（《道德经》第四十八章）[145, p.25]。

在道家与阴阳学派世界观中显现的宗教哲学融合性影响下，中国社会自然对“方士”的巫术秘法产生迫切需求。尽管这些多基于迷信的秘术实践光怪陆离，方士群体却常对早期科学观念的萌发有所贡献。此现象有其内在逻辑：秘术实践与现代科学同样致力于以实证主义范式阐释自然力，以认知并服务人类利益。类似将巫术（自然哲学）与秘术转化为科学的进程，亦出现于欧洲文艺复兴时期——当秘术“科学”家放弃对超自然力的朴素信仰，转以自然科学范畴阐释宇宙秩序之时（图 17）。故虽诸多中国古代巫术概念看似朴拙粗陋，其间仍蕴藏着未来科学观念的萌芽。这就是阴阳学派对中国科学认知方法论的核心文化历史贡献：该学派通过“实证主义”趋向，尝试对自然力作用现象作出“科学”阐释。此处所谓“实证主义”趋向，实指对宇宙现象的直观理性解读[145, p.154]。现代科学研究表明，中国古代宗教哲学传统中长期并存两大探求宇宙本源与结构的思想体系：一为阴阳学派各类经籍所代表的思想脉络，二为《易传》——孔子门人所纂《易经》补遗之作（图 18）。这两大思想体系最初长期独立发展，直至司马谈（公元前 110 年）时代方融合为统一的阴阳学派[145, p.155]（图 20）。

此类迷信思想在中国漫长历史中几乎始终存在。民间普遍认为，若河水无故泛滥、堤防失效而祸及百姓，便昭示河神对君主不满，必须尽快改立新君。中国境内频发的地震，也被百姓视为山神对当朝统治或官吏暴政的“不满”的明确表现（图 18）。古代神话与巫术形象的演变过程，逐渐伴随着对周文化核心概念——“礼”之内涵的宗教哲学阐释。古礼几乎完全脱离了原始的祭祀背景，转而成为个人自我修养的内在准则、衡量生命价值的礼仪道德尺度，以及人与天、人与人之间亲密沟通的情感体验。随着古代仪式在很大程度上丧失其宗教功能，其结构框架——体现于儒家伦理观念中的节奏协调、和谐理念与干支历法循环——也获得了独立存在。周代文化的继承者将其诠释为一种哲学美学理想，即艺术与和谐相统一的宇宙存在图景，并视其为美的标准范式[52, p. 519]。

在中国古典时期，治国理政之术被比作疏导水流——人们坚信应当顺应自然之势，不可强行阻断。帝王权力也被传统地比作无所不在的“风化”，正如古语所说：“草上之风必偃”[52, p. 520]。这些常以严谨数理形式呈现的宇宙对应体系，其构建材料源于古代神话中的分类图式，包括阐释阴阳明暗二

[4]老子（字面意为“年老的师长”），本名李耳（又称老聃），生于楚国，位于今河南省南部，具体生卒年份不详。其年辈长于孔子。所著同名著作《老子》，后世尊称为《道德经》（关于“道”与“德”的经典）。该书历来被奉为中国首部哲学著作，然此说法已为当代学术研究所否定。

元对立的“阴阳”学说，以及象征方位布局的“风水”体系[52, p. 520]。这种思维一方面引导人们自发领悟“生命的完满”，另一方面依据礼仪中“异类相感”的原则，促使人们将这种普遍而深刻的精神体验，通过抽象公式或艺术形象加以表达。二者统一于中国宗教哲学中的经典道家概念——“天网”，即自然万物相互连通。古代典籍《道德经》（公元前 6-3 世纪）如此论述：“天网恢恢，疏而不失”[52, p. 520]。所有这些文化艺术的对比特征，都标志着宗教社会深刻变革的时代。旧的祭祀仪式已不能满足新时代的宗教精神需求。处于危机中的古代艺术形式通过深刻转型，展现了通过全面“文化综合”创造新哲学体系、新思想学说的人文图景。基于对基本知识和经验的自发探索，中国哲学将“天人和谐”的宗教哲学理念置于核心地位。按照中国传统观念，万物固有的普遍之道（道）不仅不限制人的自由，反而使人获得自由。同时，开发人性中的“天基”，需要消除一切主观的、感性的和日常理性的成分[52, p. 521]。正因如此，在战国时期的艺术作品中，我们可以看到形式符号的程式化与抒情表现力并存，却未能形成统一的风格[52, p. 521]。

需要说明的是，古代中国各诸侯国的民众对日食和月食尤为恐惧，将其视作极凶之兆。后来由专门的宫廷官员向皇帝呈报未来将发生的日月食日期，皇帝则将这一信息传达给各省总督，令其遵照圣谕向各州县下属通告这一“天象”。星辰被视为特殊的天神，早在远古时期就已受到崇拜。星空被划分为十二“神兽”，分别对应：鼠、牛、虎、兔、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪、龙。因此占星家会根据星宿在中国黄道带中的位置来解读事件，即使在现代中国，太阳星座的重要性观念仍然广为流传[144]。例如，西方天区至今仍被称为“白虎之域”，因此人们根据白虎的栖息地来确定西方方位——正是因为在中国西部高原栖息着稀有的白虎品种。相应的，北方天区被称为“玄武之域”，因为“龟”的传统意象与冬季寒冷相关联，此时龟会潜入土中冬眠。与“鼠”星座对应的星象语义则表达着七月炎炎烈日高悬于此时，正值稻麦成熟。此时农田常遭大量黄鼠侵害，因此鼠的形象与首个星座之间的语义“关联”也就不言而喻了[144]。

例如，在中国人看来，水星若泛黄光预示丰收，若显暗调则预示洪灾；金星的位置影响战局，所有将领都依据其色泽与方位来判定布阵优势；火星发红光直接反映社会道德状况，警示统治者与民众战祸将至，智者还通过火星色调判断灾难（战乱、叛乱、饥荒、水旱灾害）的时长与发生时间。按中国星象学说，木星光芒明亮传统上预示天下太平，土星明亮主丰收，但若在初春呈红色则预示饥荒[98, p. 17]。此外，中国星象解读中还有一个有趣现象：若行星在白昼清晰可见，总被认为预示灾异。例如，白昼现水星主洪水，金星与火星白昼可见预兆火灾与战争，木星昼现预示大饥荒，土星昼现则意味严

重旱灾。中国人尤其崇奉“三光”（日、月、星），亦称“三辰”[144]。例如，日食必预示国家与统治者将遭大难，可能引发民变、饥荒、地方叛乱，甚至昭示皇帝驾崩。若夜空月亮突然变红或异常昏暗，则明确预示天下百姓将面临严峻考验与灾祸。尽管将天体神化，中国人自古也相信人类行为会反过来影响天象。人们认为，若国内大量男子行为不端、放纵无度，会导致日食；而若多数女子行为不检，则将引发月食[98, p. 17]。

在古代乃至中世纪中国的神话与宗教哲学观念中，将超自然的宇宙力量人格化为具体的人形形象，是一种常见的古老思维方式[144]。例如，俄罗斯学者В.Я. 西季赫梅诺夫指出，大约在公元纪元前后，中国民众的丰富想象力孕育了开天辟地的华夏“巨神”——盘古。他最初是“混沌的产物”，后来通过阴阳相互作用而形成。不过盘古并非独自创世，传说中他得到麒麟、龙、龟和虎这四种“神兽”的协同相助[98, p. 18]。在传统中国图像中，有时还能看到盘古的另一种形象：一手托着太阳，一手托着月亮。此形象很可能与一则古老传说有关：创世时太阳和月亮最初被放错了位置，使人们陷入黑暗。盘古向天祈祷七次，最终使天体回归“正确”位置，从而划分出昼夜[98, p. 18]。

在古代中国社会，还流传着其他关于宇宙起源神话。根据这些神话，宇宙最初是一个内含混沌的巨大鸡蛋。在这蛋中自行孕育了人类始祖"盘古"，他拥有蛇身和龙首。盘古从内部打破蛋壳，蛋壳破裂后，轻盈的物质上升形成天空，浑浊沉重的物质留在下方变成大地。盘古的头颅化作山峰，血液变成河流，胡须形成星辰，他的声音成为雷鸣，呼吸化为风和云。根据中国神话，盘古的四肢构成了四方，牙齿、骨骼和脑髓变成了金属，皮肤和毛发成为草木，而在他身上爬行的无数昆虫则转化成了人类[98, p. 18]。因此，尽管关于"盘古"的神话传记存在叙事差异，但共同点在于他作为全中国尊崇的人类始祖，被认为是整理混沌、分开天地的创世者。关于人类起源还存在其他说法，比如蛇身人面的女神女娲造人的传说。根据神话，女娲生活在盘古创造的世界中，那里已有山川、河流、森林、动物和昆虫，但还没有人类（图 5）。女娲为了消遣，用泥土捏造了男女形象，这些泥人突然活了过来并开始自主活动。为了延续人类，女神为每个男子分配了妻子，由此确立了婚姻仪式和家庭生活，使人类得以繁衍[98, p. 18]。

不过，尽管上述关于有形与无形宇宙诞生或创造的宇宙论模式流传甚广，但中国古人的宇宙观念并不仅限于此神话体系。因为在不同历史时期的各特定文化（乃至不同民族）中，其宇宙起源（包括神话）图景往往存在显著矛盾。无论中国神话观念看似存在多少分歧，它们始终贯穿着一个共同核心——即最初存在的三大主体：天（父）、地（母）与人（其子嗣）。这一全民族共有的理念，尽管存

在多样化的阐释，却几乎贯穿所有关于地球智慧生命起源的中国古代神话。在中国先民的认知中，人类自始便是被赋予理性与意志的存在，置身于由天（父）与地（母）这对宇宙本源构成的和谐宇宙之中——二者虽为对立的宇宙本源，却始终共创着统摄万有的太和之境[144]。

约在公元 2-3 世纪之交，佛教开始从印度次大陆逐渐传入中国，最初是以北传“大乘佛教”的形式。据传说，最早的大乘佛经是由一位僧人骑着白马驮载而来，后世为纪念此事在洛阳附近修建了“白马寺”，该寺庙留存至今。佛经的汉译及佛教在中国的传播过程相当复杂且漫长，大致可追溯至 4-6 世纪（图 19）。数百年来，历代佛教传教士与经本译者通过不懈努力，将独特的印度佛教概念与术语进行“中国化”改造，使其以原本的内涵转化为通俗易懂的汉语“对应词”融入日常生活。此外，佛教将生命本质视为苦厄轮回的消极世界观，与当时广泛流行的儒家伦理规范及中国行为准则存在根本性冲突。或许正因如此，唯有借助早期形成的中国本土宗教运动——道教的“协助”，佛教才得以在中国土地上稳固立足（自然是以“中国化”的形态）。值得注意的是，道教自身也同时从印度佛教神秘主义中汲取了大量养分。而最初的中国佛教团体，在当时仅被视作众多道教流派中别具一格的分支[27, p. 327]。

在漫长的历史时期中，佛教逐渐站稳脚跟，这一进程得益于 3-6 世纪南北朝时期的历史政治危机与连年战乱。在动荡不安的时局下，佛教僧人劝诫世人摒弃尘世纷扰、归隐深山古刹的宁静教诲对许多民众产生了吸引力。因此至 3-5 世纪期间，洛阳与长安等都城周边已建有约 180 所佛教寺院庙宇，及至 5 世纪末，东晋境内佛寺总数达 1800 座，寺内僧侣数量约 24000 人[27, p. 327]。佛教在中国民众间的传播过程，自然经历了显著的本土化改造。这在很大程度上源于儒家传统独特的韧性、适应性以及对外来文化的涵化能力。因此，任何外来宗教或政治思想，无论其影响力多么强大、涵盖范围多么广泛，在深入中国社会后都不可避免地经历这种民族文化转型——最终在非中国的原始根基上，形成完全符合中国特色的宗教哲学与社会政治体系，能够适应中国的传统规范与准则。这就导致所有外来文化元素随时间推移，最终仅能在宏观层面上隐约显现其原始宗教思想形态的轮廓（图 20）。

至公元 4 世纪左右，佛教在华夏地区的“中国化”程度已臻新境。如高僧孙绰等佛教权威人士，曾郑重向门徒阐释佛陀实为传统“道”之本体的又一次化身[27, p. 327]。中国佛教徒在强调佛法道德核心要义的同时，亦对儒家“孝”道原则秉持包容态度。不仅如此，中国佛教界曾自觉对经文章句进行本土化改写——例如将原典中“妻子照料丈夫起居”的表述，刻意置换为“妻敬夫”这一典型中国伦理表述[27, p. 327]。值得注意的是，中国佛教徒在石窟寺院中供奉菩萨造像时，常会镌刻传统儒家式祷

文：“伏愿救度我某氏历代宗亲...”[27, p. 327]。传统佛教教义与仪轨的本土化深刻变革，亦涉及佛教的其他层面。日本汉学家中村元曾特别关注中国佛教的这一特质[27, p. 327]。中国佛教初祖道安（312-385）在襄阳建立寺院，首开印度大乘佛教中国化之先河。这位儒生出身的佛学家精研佛法，逐渐成为新教义的权威阐释者与积极弘传者。他亲译《毗奈耶藏》戒律条文，制订中土首部佛教寺院清规。中国佛教史上首部汉译佛经清单的编纂亦归功于其开创性工作[27, p. 327]。此外，道安在僧团中推广使用源自佛陀乔达摩（释迦族）的“释”姓，并以此为基础在汉地创立了未来佛“弥勒”（弥勒佛）信仰体系（图 20）。自那时起直至当代，中国佛教徒始终将普世福祉的愿景寄托于弥勒佛陀的降临，这种信仰模式恰似基督教中的耶稣再临，亦如伊斯兰教中对马赫迪降世的期待。正因弥勒信仰的广泛影响，中国历史上诸多农民起义领袖常自称为弥勒化身，且“弥勒佛”崇拜至今仍在无数秘密结社的意识形态中占据核心地位[27, p. 328]。

继传奇高僧道安之后，中国佛教最具权威的大师当属慧远（334-417）。他初习儒术，后崇玄理，最终皈依佛门。慧远大师不仅广弘佛法，更在江西创建极具影响力的东林寺，这座寺院汇聚当时天下英才，成为佛学重地[27, p. 328]。慧远祖师在中国弘法事业的重要贡献在于创立"阿弥陀佛"信仰体系——这位“西方极乐世界”的教主，亦被尊称为“净土佛”，此举为中国乃至日本后期秘密教义“净土宗”的发展奠定根基（图 20）。“阿弥陀佛”这一特殊信仰，与民间广为流传的"弥勒佛"崇拜共同深入中国庶民阶层，逐渐演化为对人间“净土未来”的永恒向往。正因如此，中国历代阿弥陀佛信仰者（净土宗徒）与部分弥勒信徒，以及秘密结社“净土会”的信众，数百年来始终积极参与地下组织活动，多次发动具有革命性质的农民起义[27, p. 328]。

佛教在中国本土经历的独特转型，从根本上改变了其原始教义内涵，使其成功适应中国的国家体制结构，并顺应了社会文化规范与中国社会特有的传统宗教需求。这种灵活调适的典型表现是：佛教教义与其他宗教哲学学说一样，在中国统治阶层、市民阶层与农民群体中形成了差异化的认知体系[27, p. 328]。在普通中国民众的认知中，佛教很快演变为中国道教的一种简化变体。这一现象的形成，既源于佛教僧侣常与道士共同主持民间仪式、参与乡社庆典，也因二者在特定环境下需共同守护佛寺道观，供奉诸佛菩萨——这些神圣形象后来逐渐转化为中国民众熟悉的本土神祇与地方圣贤（图 108）。除佛教谱系核心的弥勒佛与阿弥陀佛外，源自中国本土慈悲女神观音菩萨的“阿缚卢枳低湿伐逻”（观世音）菩萨，逐渐成为广受尊崇的救苦佑民之神[27, p. 329]。就信仰普及度与宗教功能而言，观音（阿缚卢枳低湿伐逻）完全可比拟基督教文化中的圣母玛利亚崇拜。尤为引人注目的是，约自公元 8 世

纪起，观音（阿缚卢枳低湿伐逻）形象逐渐女性化——尽管此前在印度及中国早期造像中，这一菩萨的形象始终为男性。正是通过佛教的中国化转型，观音（阿缚卢枳低湿伐逻）最终演变为全民尊奉的女神，被崇奉为庇佑生育的“送子娘娘”。凭借其广泛信众基础，供奉观音的寺观曾遍布帝国疆域，即便在当代，观音殿内仍常年香火鼎盛，供奉丰饶[27, p. 329]。

由此，通过将大量基础佛教戒律与密宗法术及双修仪轨共同纳入融合性神谱，佛教元素相当自然地渗透进中国民众的日常生活，充分满足了民众基本信仰需求。而中国社会的知识精英阶层，则主要从佛教实践中汲取哲学思辨与形而上学思想——这些受过教育的哲人智士往往完全忽略佛教的仪式层面与法术实践（图 18）。或许正因如此，在宏伟寺院藏经阁的静寂中，中国文人学者孜孜研读濒临朽坏的经卷，通过解读佛经探寻玄奥真谛，并将其精义用于指导现实生活。

通过对佛教经典中多元思想的整合，并结合儒家实用主义与道家神秘主义，最终形成了世界思想史上最具独创性的学说之一——“禅宗”（在日本称为“禅佛教”）。这一学说即使在当今时代仍保持着特殊吸引力，并在全球范围内持续传播[27, p. 320]。最初，这一独特的“禅”流派是以秘密教派的形式出现的。中文“禅”是梵文“dhyana”（意为专注、冥想）的中国化表达。这一苦修流派“禅那学派”在印度佛教中有着古老渊源，但由于其严格的苦修要求——倡导信徒完全脱离世俗、遵循古印度修行方式，并未在佛教徒中广泛传播。严格的修行要求持续的内省，将全部思想与感官欲望集中于一点，从而深入精神本质。佛教“禅那学派”的终极目标是通过持续冥想进入深度恍惚状态（精神觉醒），因为在这种状态下，每个人都能窥见自己灵魂深处，获得如同乔达摩・悉达多在菩提树下开悟般的顿悟[27, p. 320]。“禅那”经典由佛教大师道安（312-385）译成中文，随后逐渐在中国一些佛教寺院中传播。不过中国传说认为，“禅佛教”早在六世纪初就由从印度来的菩提达摩祖师传入中国。这位祖师在与被视为中国佛教庇护者的梁武帝会面时宣称，一切“尘世浮华”与行为皆无价值。在梁武帝对此观点感到失望后，菩提达摩离开宫廷，带着追随者隐居，创立了“禅”宗派[27, p. 320]。然而现代学者对这一传奇性中国传说提出质疑，因为禅宗的建立及其最早发展阶段更可能属于神话范畴。

有文献记载的禅宗真实历史，大致可追溯到公元 7 世纪。当时由于第五代佛教祖师的圆寂，原本统一的僧团分裂为北宗和南宗，两派高僧争夺第六代祖师的地位。其中神秀大师秉持传统佛教观念，认为“觉悟”需要通过长期思考和深度禅修才能达到。另一位高僧慧能则提出截然不同的“顿悟”理念，主张通过“直觉顿彻”实现瞬间开悟。由于文化历史原因，正统的神秀"北宗"逐渐衰落并最终彻底消失。而慧能的南宗思想被整理成《六祖坛经》，这为后来中国禅宗的发展奠定了基础，也成为日

本禅宗的重要源头[27, p. 321]。随着时间推移，禅宗思想在中国社会日益普及，现在有些宗教学者认为这是对传统印度佛教的中国化改造。更具特色的是，中国化的禅宗成为所有世界宗教中唯一在中国广泛传播的体系，因为基督教和伊斯兰教至今仍只被少数人接受。禅宗成功地将中国人的务实精神与印度佛教的深奥神秘主义相结合。这尤其令人惊讶，因为禅宗最初其实是排斥所有传统佛教教义的（图108）。中国禅宗教导信徒：不必刻意追求涅槃境界，因为来世未必有什么真正吸引人的东西，何必为了成为“佛”或“菩萨”这种不确定的目标而苛待自己。明智的做法是关注现实生活，趁着活着的时候，学会在当下“好好生活”，充分体验生命的丰富[27, p. 321]。

从表面看，从一神论的角度可能会认为这纯粹是理性利己主义，甚至近乎完全的享乐主义，与宗教思想和精神伦理理想毫无关系。然而需要知道的是，中国禅宗所说的根本就不是感官享受——这一点无论是传统儒家还是传统佛教都是反对的。事实上，禅宗本质上重新“唤醒”了中国人心灵中早期道家宗教哲学思想，同时又以自己的方式，用印度神秘主义的深奥智慧丰富了这些思想。因此，中国禅宗呼吁信众不要追求超升之境、不要寻找绝对真理、也不要试图通过达到涅槃成为又一位佛陀[27, p. 321]。中国禅宗教义的核心在于：真理和佛陀本就存在于你身边和你内心，所以只需要学会去发现、认识和看见。根据中国禅宗教义，真理和佛陀无形地永恒存在于一切地方——在整个宇宙中，在树叶的沙沙声中，在山脉的壮美中。它们存在于大自然的神秘庄严中，存在于任何仪式的理性克制中，存在于启迪心灵的冥想中，最终，也存在于日常的喜悦和体力劳动的朴素尊严中。所以，如果一个人不能时时刻刻从周围的一切中领悟佛陀，那么他永远都无法在任何地方、任何时候寻得佛陀。按照中国禅宗的这一理念，人应当学会在体验生命丰盛的同时生活，时刻喜悦地感受存在的多样与完整[27, p. 322]。正因如此，要领悟中国禅宗的深意，并不需要特别严格、长期的苦修准备。禅宗的入门过程通常始于一套悖论体系，其中第一个悖论就是彻底否定一切知识，尤其是书本知识和宗教知识。

中国禅宗的一条重要教义认为，基于文本的智力逻辑分析永远无法触及现象的本质，也无助于真正领悟真理。这一理念后来在艺术创作理念中得到直观体现，影响了中国山水画的绘画传统（图 21-22）。禅宗智者通过口头和书面教导世人：既然每个人都可以抛开一切规则和权威，开启自己内在直觉的广阔天地，又何必不断耗费心神，让暂时的书本智慧占据头脑？正应当这样理解九世纪禅宗高僧义玄的那句话：“逢佛杀佛，逢祖杀祖！”[27, p. 322]。换言之，在专注修行和顿悟之人探索和认识真理的过程中，世间没有什么是不可以超越的。禅宗解决认识真理这个问题的方式既简单又充满悖论：既然真理是顿悟，那么它就会通过直觉的迸发和内心的觉醒突然降临，这是任何言语或形象都无法表

达的（图 20）。正是禅宗这种通过内在直觉顿悟来寻求真理的独特理解，对中国山水画艺术审美传统的形成和发展产生了重要影响（图 108）。

禅宗哲学思想对日本、朝鲜及越南文化发展产生了深远影响，这些地区的传统艺术大师皆深受中国“问答”中的直觉悖论、“公案”玄机以及该宗派神秘哲学理念的熏陶。尽管印度渊源的佛教哲学与神话体系曾长期影响着中国文化传统的建构——诸如印度哲学与瑜伽修行实践、佛教关于极乐净土与地狱酷刑的图景，最初均被中国人全盘接受。然而，随着时间的推移，这些涉及神迹、诸佛与圣徒生平的传统，逐渐与中国对自身古老历史及民族英雄的理性认知相融合。例如观音菩萨便被赋予了纯粹的中国身世，据传其前世原是周代一位诸侯的爱女[27, p. 328]。

禅宗思想的深远影响亦显著体现在北宋（960-1126）与南宋（1127-1279）时期新儒学哲学的发展中，这在朱熹（尊称朱子）所著典籍中得到充分反映——这位著名理学义理学派的奠基人[145, p 313]。朱熹对早期禅宗思想与传统儒家理论进行融贯阐释，将儒家核心典籍《论语》《孟子》《中庸》《大学》整合为“四书”体系。元仁宗于 1313 年颁布诏令，将其确立为科举考试的核心内容（图 20）。正是这套程朱学派的卓越哲学体系，在此后数百年间始终占据主导地位[145, p. 314]。朱熹学说对宋代画派形成与发展最关键的贡献，在于其关于“理”的阐述论：“万物皆有此理，理皆同出一原”[145, p. 315]。朱熹进一步阐释：“形而上者,无形无影是此理;形而下者,有情有状是此器”（《朱子语类》卷九十五）[145, p. 315]。

由此可见，禅宗传统经由理学学派的新儒学阐释，对 10 至 13 世纪宋代中国山水画派的形成发挥了至关重要的作用。朱熹及其理学学派的核心理论对宋代山水画家产生了深远影响（图 21-23）。《朱子语类》有云：“天不曾生个笔,人把兔毫来做笔。才有笔,便有理。”[145, p. 315]。根据这一观点，书画毛笔所蕴含的“理”之本质，即是毛笔的“本然之性”。这一普遍性的“理”法则同样适用于宇宙间一切主客体。因此，世间各类现象、事物与对象皆具其独有之“理”。依中国哲学观，无论某类现象是否实际存在，其共同本质皆由该类之“理”构成[145, p. 315]。理学学派众多追随者始终坚决主张：万物之“理”皆先于其形体诞生而存在。学派奠基人朱熹阐明：“未有这事，先有这理。”（《朱文公文集》/《朱子全书》卷四十六）[145, p. 315]。由此可见，在宋代山水画家笔下，西方绘画传统的线性透视法则几乎不存在——那些绢本卷轴上绵延的山峦林壑，被创作者与观赏者共同视为自然“太虚”的象征性图示[6]。正如 11 世纪绘画大师郭熙所言：“山水，大物也。人之看者，须远而观之，方见得

一障山川之形势气象[5]”[81, p.305]。

尽管禅宗在中国文化与艺术领域具有深远影响，但其始终是士大夫阶层中规模有限的秘传宗派，仅存于部分著名寺院的僧侣与修行者群体之中。然而历经数百年发展，这些寺院已成为中国文化宗教哲学融合体系的重要核心。历代哲人与艺术家皆曾在禅寺中通过冥思实践汲取灵感。佛教寺院的藏经阁保存着中国宗教哲学与艺术美学的珍贵遗产，这些瑰宝经由禅宗僧侣、译师与抄经人世代传抄流布。当代佛教学者经考证确认，原始佛教典籍《三藏》中诸多古老经论得以传世，完全仰赖中国禅宗僧侣。正是中国禅宗僧侣首创雕版印刷技艺——通过雕刻反向文字的木质印版，实现经文高效复制的技术[27, p. 338]。中国历史上禅宗传统亦包含关于茶叶起源与茶道传播的独特传说。有典故记载，禅宗初祖菩提达摩在坐禅时昏沉睡去，遂割下眼睑抛向大地，竟生出第一丛茶树新芽。后世中国僧侣便采摘此树叶芽烹制茶饮。虽仅为民间传说，但饮茶习俗确源于禅宗寺院——最初用作禅修提神之物，而后渐次演变为全民风习[27, p. 339]。

总体而言，可以确认中国化佛教（禅宗）已成为中国社会广泛存在的多种本土化宗教实践形态之一。更重要的是，随着时间推移——特别是在唐代（7-10 世纪），禅宗逐渐褪去其早期的特立独行色彩，与儒家、墨家及道家诸学派相互融合。与传统道家哲学并立，中国禅宗在中世纪形成的宗教融合体系中稳固扎根，与官方儒学共同构成中国特有的宗教思想格局[27, p. 334]。

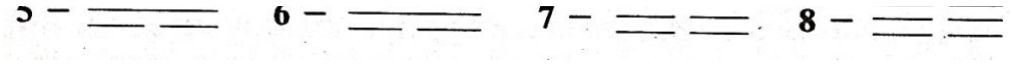
2.3.2 汉字书写体系的特性

现存最古老的中国文字实物为殷商时期（公元前 14-11 世纪）的甲骨卜辞。不过当代语言学家认为，古汉字体系的形成应追溯至更早时期，因为殷商文献已呈现高度成熟的文字形态。殷商文字的类型特征与现代汉字体系并无根本性差异。这是因为殷人使用的字符已能通过表意形式记录独立语言单位，这一特性与现代中文书写体系一脉相承（图 6）。殷商文字中的绝大多数符号构件已呈现为表意字：或是描绘物体的象形字，或是通过组合图像传递复杂语言概念的会意字。此外，殷商古文字体系已开始运用类同于现代汉字的特殊构形法则：字符的某个部件标示读音，另一部件则提示语义范畴。这种符号类型通过兼具表音与语义元素来记录单个词语的发音。不过，所有殷商文字仍具有区别于现代汉字的独特属性。首先，每个独立字符仍保持完整的物体轮廓形态，尚未分解为标准化部件；其次，殷商时期同一字符存在书写变体；再者，字符相对于书写行进方向的固定方位尚未完全确立。

周代对成熟殷商文字体系的承袭，推动其在前一千纪持续演进。然而汉字最深刻的变革发生于公

[5] 原文为“气象”

元前 2-1 世纪，随着各区域字符变体统一，近乎全新的文字书写范式得以确立（图 6-8）。由此可见，拥有约六万个字符的现代汉字表意文字体系，是与古埃及与苏美尔文明同时起源的古老文字系统之一。据古代典籍《易经》记载，该体系的创始者为传说中统治者伏羲——他观察龙马出水与天象运行，创制八卦，每卦由三爻组成，爻分阳爻（__）与阴爻（_ _）[98, c. 420]。阳爻（__）象征光明、太阳与阳刚之力；阴爻（_ _）则象征黑暗、月亮与阴柔本质。八卦体系构建了明暗、动静、正负两极的象征系统。由三条阳爻组成的乾卦象征天，三条阴爻构成的坤卦象征地。这些符号与自然现象相关联，天地虽由太极分化而生，万物皆在天地交感中化育而成。



1. 乾为天 2. 兑为泽 3. 离为火 4. 震为雷 5. 巽为风 6. 坎为水 7. 艮为山 8. 坤为地

八卦图形也根据太阳和月亮的运行相位来象征季节变迁。比如农历每月初三，月亮首次在阳光照射下显现，这个现象用卦象“震”（☳）表示：上方的两条断线象征月亮（消极的阴），下方的一条实线代表太阳（积极的阳）[98, p. 421]。《易经》记载的这八种“八卦”符号，至今仍在被各类占卜者、预言师和祭祀人员广泛运用于巫术仪式。因此《易经》特有的古老语言对我们来说难以理解，其中充满了神秘晦涩的语句。这本书的核心思想体现了其自然哲学理念——通过辩证方法论证万物变化的规律。而变化过程被描述为黑暗（阴）与光明（阳）两种宇宙力量相互作用的结果[98, p. 421]。

四千年来，汉语及文字体系的结构未发生根本性变革，仅字符形态有所演变。尽管词汇总量显著扩充，但构词法与句法规则始终如一。约两千年前中国学者许慎在《说文解字》中建立的汉字分类体系至今仍具学术价值。根据文字记录词汇的方式，他将所有汉字划分为六类：首类为象形字，通过具象图形表示实物（图 7）；次类“指事字”则表达抽象概念，如“工”字以工具形象示意匠艺（图 8）。第三类“会意”包含复合概念与逻辑组合，由两个及以上字符构成。如“女”字重复两次为“妓”（争吵），重复三次为“姦”（奸诈）。第四类“转注”意为“转义互训”，根据字符在文本中的位置赋予新义。第五类“假借”通过借音表意，同音异义词共用同一字符。第六类“形声”即“以声配义”，是最庞大的类别，占汉字总数十分之九，由表音的声旁与表义的形符组成。

汉字字符形态的演变在很大程度上受到书写材料制作技术发展的影响。例如中国书法最初盛行于竹简（偶尔用木牍），以绳串联成册。通常以毛笔蘸墨书写，错字用专刀刮除，文房用具的统称即源

于此。公元前一千纪中期，书法家始用绢帛创作，现代考古在汉代墓葬中发现了保存完好的“帛书”实物。至公元 4 世纪左右，中国人发明纸张并迅速普及，在之后数百年内，纸张几乎完全取代了所有传统书写材料（图 10）。数千年来，汉字构形的基本原则未曾发生本质改变，但其外在形态已历经显著演变。每个汉字由九种基础笔画构成，通过不同组合形成丰富字符体系。部分笔画在单字中可能重复出现二至三次，字符总笔画数从 1 画至 28 画不等。这种形态演进与书写载体（竹木、绢帛、纸张）密切关联。此时期的汉字已基本褪去原始“巫术符号”特质，故汉代文字（图 7）与现代汉字（图 8）在本质上已无根本差异。

2.3.3 中国文学的特性

现存最古老的文学作品得以流传至今，首要归功于公元前 11 至 6 世纪青铜器上的铭文。这些独特的押韵铭文，与编撰于公元前 11 至 7 世纪的《诗经》中的核心诗歌体裁十分相似[51, p. 393]。《诗经》是一部真正的瑰宝，收录了三百零五首古代诗歌，共分为四个部分：《国风》、《小雅》、《大雅》和《颂》[98, p. 417]。收录在第一部分《国风》中的民间抒情歌谣，至今仍以其真挚的情感打动读者。然而，这一部分的许多诗歌也充满了社会抗议之声，尖锐地批判了社会关系和残酷的统治者。第二部分《小雅》的作品则具有不同的风格特色，主要是描绘各种宫廷庆典仪式的诗歌。第三部分包含篇幅更长的诗作，与具体历史事件相关，基本上是个人创作，核心主题围绕着歌颂效忠君主、军事征伐、宴饮聚会和传统祭祀等。例如，第四部分《颂》则汇集了古老的宗庙乐歌，用以赞颂光荣的祖先和先王的虔诚、勇武与功绩[98, p. 418]。

《诗经》的宗教哲学阐释传统被公元前 6 世纪的后期作者继承，这些刻于石磬的文献史称“石鼓文”。战国时期成为中国古代文化发展的黄金时代，楚国诞生了公元前 4 世纪的杰出诗人屈原——其诗作形式完美而情感丰沛，使之跻身中国最璀璨的诗人之列。古代民间神话奠定了汉代诸多诗人的创作基础，而著名辞赋家司马相如的作品后被司马迁辑入传记文献[51, p. 393]。约公元前 4-3 世纪之际，哲学家孟子撰就同名典籍《孟子》，其中汇集了“……依循道义”治理臣民的政治箴言[98, p. 416]。孟子学说发展了儒家“天命”理论，极大促进了儒学体系的完善，使其在二百余年后成为统治阶层采纳的国家意识形态。其后以韵文写就的著名《书经》（《尚书》）记述了自尧帝至周初诸王的历史脉络，特设专章载录尧、舜、禹三代圣君关于治国本质的对话[98, p. 419]。

禅宗寺院在中国文学传统的形成中具有举足轻重的作用，这些寺院在数百年间始终是文化积淀的核心场所，无数哲学家、艺术家与诗人曾在此栖居创作。更重要的是，中国化的佛教（禅宗）逐渐向

知识阶层引介了小说这一当时尚属崭新的文学体裁，这类脱胎于佛教“变文”（承袭印度佛教“本生经”叙事传统）的原创话本，最终演变为中国最受欢迎的叙事文学形态[27, p. 338]。尽管传统中国学堂未将小说纳入必修课程，但众多学子在研习经典之余，仍广泛涉猎《红楼梦》《三国演义》《水浒传》《西游记》等经典章回体小说[98, p. 423]。尤需强调的是，中国禅宗僧侣开创了雕版印刷术——通过雕刻反向文字的木质印版进行文本复制的技术，成为后世印刷术的雏形[27, p. 339]。

2.4 中国艺术的特性——作为领悟玄妙之道的视觉精神途径

中国古代文学与诗歌极具音乐性，古代诗体“颂”（庙堂乐章）本溯源於“钟磬”之器，传统音乐伴奏形制深刻影响着中国文学体裁的诗律特征。在儒家传统中，乐、诗、舞三位一体的文化现象被视为人际伦理最和谐的体现。古代中国对音乐社会功能的定位是：“言可伪，貌可矫，惟乐不可作伪”[51, p.392]。中国古代乐器最初仅分三大类，即弦乐器、管乐器与打击乐器，专用于演奏宫廷雅乐。这套乐器体系在汉代得以延续，然至公元 1-2 世纪左右，逐渐开始普及从中亚及中央亚细亚邻近民族引入的其他乐器[51, p.392]。

自中国古代国家形成初期，便逐渐发展出独特的建筑技艺体系，这些技艺后来赋予汉代宫室庙宇建筑以鲜明特征。所有中国古代建筑结构体系的核心在于承重柱网——这些立柱支撑着屋面与梁架的全部荷载。中国匠人笃信 “无柱无梁不成厦”，此种理念在文献隐喻中时有体现：“子于郑国，栋也。栋折榱崩，侨将厌焉” [51, p.392]。建筑承重墙采用夯土版筑而成，然自公元前 2-1 世纪起，中国建筑开始使用烧制砖材。传统中式建筑屋顶通铺烧制陶瓦，屋檐前端装饰以圆盘状当，自汉代起这些瓦当便铭刻吉祥文字，表达健康、昌瑞与福寿的祈愿[51, p.392]。

汉代城市规划的典型范例当属帝都长安，这座都城是整个古代东方规模最宏大的城市之一。京畿外围筑有巍峨绵延的城垣，高耸的塔楼，十二座城门雄踞四方。城内最高耸的建筑当属分布各区的皇家宫阙，其间以飞阁游廊相连。宫苑周边多设官署建筑，通体施以丹黄（汉代以黄色为官署专属色，赤色则为帝王独尊之象征）。尤需注意的是，不仅宫室衙署，汉代富户宅邸也大多为重楼结构[51, p.392]。

根据当代考古发现，中国绘画作为独立艺术形式的起源不断向前推移，目前公认最早的实物是仰韶文化（公元前 5-4 千纪）绘有人面鱼纹的陶器[51, p.392]。至战国时期（公元前 5-4 世纪），墓葬中开始出现绢帛绘画，随后在公元前 3 世纪左右的秦代及汉代，逐渐形成独具特色的壁画体系[51, p.392]。与中国所有文化现象相同，古代绘画的生成植根于传统哲学思想及民族宇宙观中的人类定位。在孔子

的哲学伦理阐释中，“道”被视为至高社会秩序，是上古圣王尧、舜、禹时代曾存在的澄明社会和谐状态。值得注意的是，道家创立者老子与庄子同样将“道”奉为其宗教哲学体系的根本准则（图 20-23）。与道家哲学直接关联的是中国古代绘画的核心原则——“意到笔不到”，如古训所云：“夫犬马，人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅无形者，不罄于前，故易之也”[51, p. 392]。中国古代匠师尤擅描绘动物与鬼魅形象，1957 年洛阳古墓群发掘出土的大量壁画与浮雕可为明证。尽管这些作品属较晚的汉代遗存，但其核心创作原则无疑奠基于战国时期形成的早期艺术传统[7]。

需要特别说明的是，肖像画这一体裁在汉代得到了发展。该体裁最著名的作品是洛阳附近汉墓中的一幅壁画，描绘了公元前 3 世纪末一场内战的片段，画中绘有后来汉朝的开国皇帝。对于画中主要人物的写实风格，《史记》作者这样描述：“余以为其人，魁梧奇伟，至见其图，状貌如妇人好女”！[51, p. 393] 有证据表明，早在汉帝国时期，就有用壁画装饰宫殿内部的惯例，其中包括重要人物的肖像。不同可信度的众多史料都证实了这一点，其中还提到了当时一些著名画家的名字[203]。例如，有记载提到一位画家，时人曾赞叹其肖像画技艺高超，不仅能表现面部的美丽，还能传达出人物的年龄。其中还记载了这样一件事：有一次，在位的皇帝命令他为后宫宠妃画像，要求画作要尽显她们的魅力。许多妃子都试图贿赂画家，让他在画中把自己画得比实际更美，唯独容貌出众的王昭君不愿参与这种舞弊行为，因此皇帝未能通过画像见识到她的美貌。后来，当皇帝想选一位宫女作为皇家礼物嫁给匈奴单于时，选中了王昭君。在接见时，皇帝突然发现王昭君竟是后宫中最美的女子。震怒之下，皇帝立即下令处决了这位著名画家，因为他美化了平庸的妃嫔，却让真正的美人黯然失色[51, p. 393]。

中国独特山水画的诞生，必须被理解为一个系统的视觉呈现：它是中国特有的宗教哲学与艺术美学，对一个充满内化转变意识潜能的精神现实，所进行的一种投射，最终将理念外化为形式[203]。这主要反映了中华民族的认知方式，其首要目标之一在于揭示事物本质，这贯穿于艺术创作及一切活动之中。因此，中国画家在创作时，着力点不在感知自然的外在因素，而在于通过冥想式的内在直觉，去认识那个象征性的真实。或许正因如此，尽管山水画作为独立体裁直到公元 4 世纪才在中国绘画中确立，但其个别元素早在新石器时代的岩画中便可寻得[124]。

中国早期的绘画卷轴，就已经尝试用虽不熟练却充满诗意和沉思的方式，来表现周围世界的复杂景象（图 21-23）。这些绘于丝绸上的水墨山水，所呈现的宁静自然景观，仿佛悄然揭示了宇宙之“道”那种永恒而难以完全理解的特质；这种“道”在当时还未形成清晰的哲学边界，但已经过了画家内心的感悟与转化。无怪乎到了七至八世纪，中国传统山水画彻底成形并迎来鼎盛时期，这为整个远东地

区山水画的后续发展奠定了创作基础[124]。中国世界观中的哲学与宗教体系，拥有独特的艺术和创作潜力，这种潜力完全契合中国人认识世界的方式，这自然也就深刻影响了中国山水画在思想与艺术理念上的形成。

第三章 传统中国绘画艺术理念的融合性

3.1 宇宙观的整体性融合对传统中国绘画形成的影响

内涵各异的宗教哲学实践在中国数个世纪间相对和平共存，巧妙融合了儒家传统、道家玄学、中国禅宗、二元摩尼教、一神论信仰与景教基督教。中华文明展现了非凡的历史文化现象——不同教派与哲学流派在几个世纪的自由互动中相互磨合，最终在中国特有的融合性宗教哲学体系中找到各自的实用定位[51, p. 389]。逐渐成为中国政体官方学说的儒家，与关注灵性境界、关联万千神灵的道家玄学始终维持着相对和谐共存。印度大乘佛教的宗教实践则在中国孕育出禅宗这一民族性现象，其注重冥想观照与心灵启悟的特质深刻影响了社会[51, p. 390]。这种错综复杂的融合性宗教哲学体系最初起源于普通民众，植根于“投桃报李”功利关系的部落神话秘术传统。这种典型的中国式实用主义，使普通民众对精神谱系中的各路神祇建立起天然的虔信关系（图 2）。总体而言，中国古代先贤的宇宙观可归类为泛神论范畴，但并未形成严格的理论体系。

自周代远古时期起，中国民间便保持着对“天界神兽”的传统信仰。因此，在中国神话中，太阳的昼夜运行被联想为日神驾着火焰马车巡行天际[98, p.9]。中国古人坚信，就连日神在发生日食时，也可能被天狗突然“吞食”，因此需要人们相助和保护（图 11）。与此同时，中国人并不严格区分不同的宗教哲学流派，而总是同时向所有神灵世界求助，不论其教派归属。他们认为，听到其祈求并收到供奉的灵怪、鬼神或“圣贤”越多，祈求所获得的结果就会越理想[27, p. 340]。正是由于这种功利主义倾向，中国文化在西欧思维看来始终蒙着一层神秘面纱。因为中国人的神话与精神道德观念，反映了那些在远古魔法实践中形成、并传承下来的古老原型。

在孔子（孔夫子）的传统学说中，首次形成了系统化的文化中心主义理想模式，这种模式后来成为华夏传统官方意识形态的典型特征。积极宣导儒家文化将中国文化定位为道德践行与恪守传统的统一体。儒家学说将“充盈”（中国人谓之“弥补”）个体命运视作人生目标，使人之命运与自然等同，在无穷之道中寻求自我。拥有“志”之力的人，先天被赋予维持宇宙自然和谐的能力，并居于世界秩序的中心[52, p. 524]。儒家学说成为中国古代文化的基石，故“儒”者在古代即等同于“学者”。儒家传统的践行者有诸多称谓——“君子”或“贤人”，但最常被称为“士”。周朝时期，这个称谓特指与效忠君主的宫廷贵族，他们的道德准则规定：“食其食者，不避其难”[52, p. 524]。“士”阶层的文化信条是“超俗”——通过持守维系政治抱负与自尊的“凌云之志”来超越凡俗[52, p. 524]。

与个人德操崇拜紧密相连的“士”成为知识分子的理想形象，因此在动荡年代的社会阶层中，

“游士”群体开始扮演特殊角色——他们以“说客”或“客卿”身份周游列国，在各诸侯统治阶层寻求施展才华的机遇[52, p. 524]。公元前 5 世纪摆脱周代旧传统的中国士哲与智者，“游士”们推动形成新型社会形态：他们创建新学派、组建思想团体，诸如齐国都城设立的“稷下学宫”，成为汇聚天下游士的学术中心[52, p. 525]。政治割据局面极大促进了“自由”谋士理想的普及，故战国时谚云：“得士一人，胜得万里之田” [52, p. 525]。这本质上是种独特的双赢社会契约：如古代某位学者所喻——“犹市交易”[52, p. 525]。

在考察古代思想中“游士”学派对传统中国绘画发展的历史意义时，需关注两个关键因素：其一，所有学派皆形成于“游士”这一共同社会土壤，仅是对相同命题的不同回应；其二，中央集权制度的调控机制对古代社会的形成至关重要，因此中国直至公元前 3 世纪末未曾出现西欧古典时代那般频繁的阶级冲突。半独立城邦与小国并立的时代在中国古代史上相当短暂，与之相伴的意识形态（如墨家及其衍生哲学流派）未能在“游士”群体中持续发展[52, p. 534]。相反，正是凭借“游士”的努力，才建立起所有传统“经典”宗教哲学学派，并培育出“天朝”文化共同体的意识——这成为公元前 3 世纪中国古代政治统一的最重要推动力[52, p. 525]。

此时期最具独创性的思想当属墨翟（约公元前 479-438 年）的学说，这位中国首位彻底突破古代传统的哲人。据中国典籍记载，墨子早年受儒家教育，后毅然与孔门决裂。墨子的哲学与社会政治主张建立在“兼爱”原则之上，在其重构的“仁”概念中，人人皆应视他者如己[52, p. 525]。墨子从上古圣王传说中为“兼爱”原则寻得依据，将这些奉行舍己为公的传奇君主奉为道德典范。墨子将治水英雄“大禹”奉为此类君主的典范——尽管禹的原型可能是地方水神[52, p. 526]。墨家认为“兼爱”的根本动力在于承认私利与公利的统一性，同时主张人性本恶[52, p. 526]。按墨子学说，原始社会处于“万人相残”状态，因而民众推举最贤者成为专制君主[52, p. 526]。

在墨子构想的“兼爱”理想国中，所有个人利益皆服从于公共利益，任何事物均不得妨碍民众从事社会生产。因此墨家坚决反对日常生活的“奢靡”，尤其抵制儒家门徒崇尚的礼乐仪式。墨子学说中的重要概念“天志”成为普世乌托邦社会的宗教制裁 ——“天”被阐释为公正无私的“兼爱”化身，所有人都必须遵从，违者将遭天谴。墨子本人深信鬼神存在，认为鬼神能依天意对生者施行奖惩[52, p. 526]。对各类神灵的传统信仰本是民间信仰的自然组成部分，但墨家将其绝对化为对“天志”的无条件服从。因此墨家学者可能是中国古代唯一坚称其学说符合神意、违者必遭天谴的哲学家[52, p. 526]。墨门弟子效仿中世纪共济会模式组建封闭社团，内部实行严格的宗教般戒律。《墨子》（约公元前

479-400 年）有云：“天欲义而恶不义。然则率天下之百姓以从事于义，则我乃为天之所欲也。我为天之所欲，天亦为我所欲。天之意，不欲大国之攻小国也，大家之乱小家也，强之暴寡，诈之谋愚，贵之傲贱，此天之所不欲也。欲人之有力相营,有道相教,有财相分也。又欲上之强听治也,下之强从事也。”[98, p.6]。有意思的是，俄罗斯科学院院士 M.B.阿尔帕托夫在《世界艺术通史》中指出：由于宗教哲学的融合性，中国人自古将山水奉为圣地，这正是山水画派备受尊崇的根源[20, p.283]。

中国文艺创作实践的各个维度，历来都深受公元前 5-4 世纪著名智者墨子（墨翟）学说的影响，其门徒所著同名典籍《墨子》被奉为经典。值得注意的是，墨子学说对当时及后世的影响如此深远，以至其声望几与孔子比肩，中国历来有“显学孔墨”之说。根据中国古代“孔墨显学”的学说，人们传统上认为，山水画的精髓首先在于内外的宁静。因此，在面对“创造”山水这一奥秘时，中国画家总是借鉴道家关于对立面共存的辩证观念。阿尔帕托夫曾提出过类似观点，他指出：“……中国人并不像表达对世界的总体哲学态度、将整幅画面作为一个整体来把握那样，去同等地关注个别形式和细节。这似乎反映了道家创始人老子（今称老聃）的古训：'明察远观者，近行者视茫” [20, p .284]。伟大的智者、哲学家墨子教导说：“天欲义而恶不义。天之欲者，使人相爱相利。……天之意，乃世事之准绳，行为之楷模” [108, p. 124].。实际上，公元前 4 世纪的儒家典籍《书经》中也提出了类似主张：“惟天监下民，典厥义，降年有永有不永。非天夭民，民中绝命。民之秉彝，好是懿德” [98, p.7]。然而，作为中国思想界独立哲学流派的墨家，最终未能度过那个政治分裂的动荡时代。墨家学派消亡的原因至今尚未完全明晰。或许墨家学说本身的内在矛盾起到了重要作用——这个学派既倡导兼爱又强调功利效用，既主张权威统治又关注公共利益，既充满教化热情又带有宗教排他性。最终，那些组织严密且强调权威的墨家团体，成为了日益强化的中央集权体制的障碍，因而被国家机器彻底瓦解[52, p. 527]。

因此，到了公元前四世纪末期，“游学之士”中最受欢迎的学说是宣称“全性葆真”为最高智慧的杨朱学说，这并不令人意外。杨朱的道德伦理观基于其核心主张，即需要认识并展露每个个体与生俱来的本性，这必然要求摆脱抽象原则与理想的束缚[52, p. 528]。尽管其主要批评者——约公元前 372-289 年的儒家思想家孟子指责杨朱是极端利己主义者，称其“拔一毛而利天下不为也”[52, p. 528]。杨朱学说实质上主张：依照中国传统观念，获得王权本是拯救天下的必要条件，但即便得到帝王之尊，也不足以补偿失去一根毛发的损失。因此，被孟子斥为极端利己主义的行为，在杨朱看来只是对世俗诱惑的精神性超脱。不过，杨朱由此不自觉地揭示了享乐主义学说的内在矛盾——它既表现为对感官

愉悦的崇尚，又要求禁欲式的自我约束，形成了辩证的对立统一[52, p. 528]。

战国时代尖锐的思想政治斗争环境，促使儒家哲学学说必须寻求全新的阐释方向，而孟子（约公元前 372-289 年）在这一发展过程中作出了最为卓越的贡献。与孔子不同，孟子并未对周王室权力恢复抱有政治幻想，而是构建了一个更为抽象的“理想上古”图景，这一图景植根于宗教哲学体系的历史传统。在发展儒家“圣王”实行“仁政”的理想时，孟子主张统治者能以“天地”般广阔的意志使万民自发归附，同时积极倡导“顺应民心”这一传统理念。孟子试图为传统的儒家道德体系重新奠定哲学伦理基础[52, p. 531]。在宣扬“善端平等”原则时，孟子主张任何人只要愿意修行，皆可达到与古代圣贤同等的境界[52, p. 532]。孟子思想以及后期法家代表申不害、慎到的学说，经由韩非子的发展而得以深化。韩非子创造性地将道家“无为”与“虚静”这两个宇宙运行根本法则与权力象征概念融入法家体系。这种融合法家与道家传统的综合理论 ——“黄老学说”，在公元前三至二世纪广为流行。尽管这一学说仍显粗浅，但它确实揭示了中国古代政治哲学思想中某些共通的理论根基[52, p. 534]。值得注意的是，孟子曾提及的“农家学派”原始教义仍有史料传世。该学派以许行为代表，否定社会等级划分，主张统治者必须与平民共同躬耕劳作。这种要求全体国民参与生产劳动的主张，以及对农家学派所尊奉的神农氏宗教权威的推崇，使得“农家”思想与墨家学派非常相似。神话中的农业始祖神农氏，在古代中国南方地区被奉为原始农业神祇[52, p. 528]。

中国宗教哲学与艺术审美传统形成过程中特有的思想与社会矛盾，充分体现在道家哲学奠基者的遗产中——这一学说堪称中国古代思想中最具普适性与多面性的流派之一。然而与战国时期其他思想流派不同，道家呈现出极其模糊而难以界定的形态。甚至无法断定其是否真正作为独立流派或学派存在，因为“道家”这一术语本身直至公元前二世纪才出现。传统将伟大导师老子尊为道家始祖，据传说他为孔子稍早时代之人，但归名于老子的《道德经》文本，根据考证显然直到战国时期才最终定型[52, p. 529]。另一位被公认的古代杰出道家思想家是庄子（约公元前 369-286 年）。古代道家的世界观是对当时宗教哲学危机的自然回应，特别是针对“游学之士”意识形态的危机以及他们将理性哲学与传统宗教遗产相结合的尝试。道家宗教哲学学说的形成，深受古代中国南部和东部地区流行的神话崇拜与叙事题材的影响。值得一提的是，承袭了古代萨满信仰的华南文化传统，不仅孕育了道家的特色主题，更催生了中国文学典籍《楚辞》，这部作品奠定了中国抒情诗个人主义的传统。《楚辞》的编纂归功于伟大诗人屈原（公元前 340-278 年），他以“士”文化传统特有的伦理精神，对源自萨满仪式的古老象征体系进行了创造性重构[52, p. 529]。道家神秘主义与传统儒家哲学均为中国古典宗教哲学

思想的经典组成部分。这一历史地位的确立，源于古代道家与儒家同样针对中国传统文化的核心命题——揭示与彰显人性中的“天道”根基——提出了独到解决方案。与儒家相似，道家本质上并非全新的宗教哲学学说，而是对古老文化传统进行创造性阐释的独特范式。然而区别于儒家对特定历史文化形态的维护，道家更倾向于对文化及人类社会实践之所以可能存在的条件进行形而上的玄思[52, p. 529]。

道家思想家将实在界阐释为一切形态的终极——具有普遍性、超越实体性、象征性的本质，这种本质被类比作“虚”，即等同于“常无有”的范畴。其中“虚”作为终极实在被赋予两大根本特质：其一，它是存在的普遍界限，在此范畴内万物皆向其辩证对立面转化，这种无限的嬗变视野否定了将万物存在归源于某种恒定自同之本原的观点，反而确立了每次转化、每个创造性行为的独特性；其二，在道家学说中“虚”作为万物的象征或“种子”，虽隐没于外在形相之后，却构成了诸形相共存的可能性条件[52, p. 529]。根据道家哲人的观点，“虚”超越万物仅体现在它是柔顺、奉献与自我隐退的极致，正是因此道家将终极实在称为“玄牝”。由于"虚"既非物之理念亦非理念之物，道家宣称其完全“无用”，然此种无用性在最高层面又被视为“有用”—— 作为万物互通之原理，它规定了任何存在的功能属性，使万物之用与世界之诠解成为可能。“虚”本身具有的谦柔特质，通过道家传统核心术语的语义得以彰显，例如“极”、“忘”（对“虚”的全体体验）、“失”等概念。他们认为：界限若要成其为界限，其自身亦须被界定；“忘”的境界必须被超越，“失”的状态必须被扬弃，如此递进不已。道家“虚”的象征意义超越一切外在显象，正如“大道合一”之原理与存在之全体不可分割[52, p. 530]。

道家并非某种抽象阐释宇宙的形而上学理论，因为尽管道家哲学范畴具有多义性，其术语体系并未脱离日常语用实践，而是直接植根于每个人的生活经验。在道家观念中，智慧并非仅是知识的整合形态，更是对“道术”的精神性掌握——这种技艺既是人类一切活动的“种子”，又不完全归属于任何具体领域。依道家见解，生活智慧意味着能够体悟“虚”的终极整体性，这要求持续超越任何有限的观照视角，从而实现不断的“自我虚化”与“自我更新”，保持主体意识的清醒观照[52, p. 530]。几乎所有道家哲人都论及存在的“大化流行”—— 它隐于宇宙万象变迁之后，以其自身之“不在场”昭示存在，虽不可被理性认知，却必然令人“置信不疑”。道家思辨始终保持着永恒的神秘特质：既不区分至高精神明澈与日常意识蒙昧，也不割裂存在真实性的内在确信与永恒质疑。将“虚”阐释为存在瞬间本真性的条件、混沌无限多样性的源泉，古代道家坚决反对任何由国家强加于人生的统一规范。道家哲学家庄子指斥国家律法是“断鹤续凫”式的强制性手段，与哲人杨朱同样宣称“全性葆真”为

最高理想，以求达致生命的完满终结[52, p. 530]。

道家将人类历史（及广义上的艺术与文化）视为太初宇宙全一整全性不断崩解与流失的单一进程，此种流失仅被各种文化形式表面地遮掩。诸多道家典籍载有抨击中华文明外在成就的经典讽刺篇章，然此类批判不可与虚无主义的文化否定等量齐观。在道家观念中，人类文化、政治与技术活动的根本宗旨，在于持续守护那无垠的“虚”境——此境与“生命完满”本无二致[52, p. 531]。根据道家理念，理想的国家应对其民众“隐而不显”，而“理想君主”依道家哲学应通过"无为"进行治理——顺应道的宇宙流行，不持任何主观动机，因而完全不显露自身意志。君主仿佛“任物自化”，却由此成为虽隐微却具真正统御力的主宰，拥有不可抗拒的感化力量。在整体审视中国古代宗教哲学思想特质时，需要着重指出：除墨家外，其主要思想流派皆立基于人与宇宙、意识与存在在有机整体中相互关联的前提。（这种整体性）既不可被化约为某种单一本原或唯一秩序，最终也非西方哲学意义上的统一性原则或混沌概念，而是无始无终、超越理念与形相的无限丰富性[52, p. 534]。中国古代形而上学体系中，关乎精神修持的范畴如“性”、“心”、“情”、“理”，皆与宇宙存在构成有机对应[52, p. 534]。概念“气”的本义“生命气息”，在语义上统合了物质与能量之间传承延续的理念。现实是诸“气”在宇宙“一气”纯动态中的和谐平衡，此观念不仅深刻影响了宗教哲学思想，更塑造了中国古代科学的认知范式——其关注点不在实体本身而在于事物的功能属性，全然不受欧洲精神与物质二元论的影响[52, p. 535]。

根据这种多元阐释脉络，我们在中国基本概念“礼”中可见相应理解——因为对仪式本质（尤其是象征行为特性）的思考，实质上规定了中国传统思想的形成路径[81, p.15]。苏联艺术学家 M.B.阿尔帕托夫曾提出：“中国山水画的本质特征在于静穆与宁和……中国画家关注的与其说是树木山峦的形态，不如说是渲染萦绕其间的氤氲雾气、流动清风与苍茫空间”[20, p.284]。在中国礼学观念中，认知主体与客体的无形联结才是核心，这种万物互喻的机制使一切存在相互转化。礼仪实践被视作存在力的“先导”——在其发展过程中以永恒流变之姿作用于万象，同时成为诸存在的承载场域。中文术语“虚”（虚空的充盈）与“间”（凝聚的场域）正是对此的诠释[81, p.16]。由于严谨的传统礼制规定了自然实在动态变化的框架，每位中国画家历来保持着“宇宙主宰者”的身份象征——这种由礼制赋予的地位，恰似将天地“掌控于股掌之间”[81, p.16]。道作为涵容万有的根本途径，深刻影响了中国古代绘画基本法则的形成，确立了“画而不画”的创作原则[参见 127]。中国画家凭借其精神“统御力”的象征特质，掌握着创造性精神生命的奥秘。为维系存在之完满而传承的礼制，同时预设了个体事件

与宇宙整体进程之间的层级从属关系，并维护着一切功能所固有的普遍功能性[81, p.22]。

根据孔子“正名”学说，恰当地命名事物本质即意味着把握其真谛，因此真正的绘画大师被定义为能在作品中捕捉物象渐隐瞬间的艺术家[145, p. 43]（图 32）。此外，与“道”之涵义的宗教阐释紧密相连的，正是中国古代绘画中“无在”这一核心原则。M.B.阿尔帕托夫曾特别关注中国审美意识的此种特质：“中国山水画中的自然不以色彩绚烂取悦视觉，树木亦无繁茂枝叶。中国的自然本质上是寻求幽寂之境——在此人们通过超脱尘世执念获得心灵安宁，将自我消融于苍茫天地，这种境界正是老子与佛陀所倡导的”[20, p.285]。M.B.阿尔帕托夫同时指出：“为表现这种无垠之境，中国画家发展出诸多独特技法。其中最常用的是对细微之处的精微刻画，这种手法要求观者近距离品读山水——在无法一眼尽收的布局中，如同阅读文本行句般循着画卷“游观”，追随旅人微小的身影攀援山径、渡越津梁与飞瀑。通过引入第四维度即时间性，大师们摒弃了向画面深处逐层推进的透视建构。在那些可一览无余的景致中，深度感借由暗示体系与留白来实现——此种含蓄手法使艺术家得以将素纸或绢帛转化为氤氲的空气、迷蒙的雾霭与空濛的烟霞”[20, p.285]。基于这种观念，中国绘画传统发展出实现上述原则的特殊艺术技法。例如“墨无墨”技法——并非放弃用墨，而是通过晕染使墨色渐近纸本天然底色，营造出“似有若无的瞬间”，以此暗示物象本质。由此展露出“永续之无”的哲学精义：它以不映而映的方式涵容万有，缔造出契合大道永恒和谐的“无循之静”。11 世纪中国哲人常伊亦论及“天象”本质：“虚静之中，象已具足丰盈，犹如森罗林薮。恰似千寻之木：自本至末，浑然一贯……”[81, p.22]。这一哲学美学命题的延续催生了十三世纪出现的艺术手法"虚"——虽具古老道家渊源，却以留白形态呈现。画家通过刻意省略某些物象描绘来强化山水意境，借助比任何艺术形式更具表现力的灵性“虚空”达成此境。第三种手法名为“痕”，它游移于“有”“无”范畴之间：当画家试图捕捉已发生却正消逝的存在时，仅能攫取缥缈实相残留的“痕迹”（宛若字符）[104]。

在中国传统观念中，文字符号被认为是对自然万千“纹迹”的摹写——这些痕迹在“文”的范畴中被语义化，构成整个现象界的“宇宙图式”。六世纪刘勰《文心雕龙·原道》如是界定“文”之本质：傍及万品，动植皆文：龙凤以藻绘呈瑞...；云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇。夫岂外饰，盖自然耳。.....夫以无识之物，郁然有采，有心之器，其无文欤？”[81, p.23]。由此可见，中国绘画传统及其他文化表现形式，都是建立在宗教哲学融合思想的基础之上，这种思想自古便崇尚回归自然本源。早在公元前 4-3 世纪，伟大的思想家老子及其后的哲学家庄子，已将“道”确立为道家宗教哲学宇宙观中的终极核心[27, p.284]。在这种传统“文”观念的影响下，其他艺术审美标准仅被视

作存在世界中“混沌万物”构成的“天网”[81, p.23]。按照这种艺术创作理念，真正的画家应当能捕捉物象若隐若现的神韵：“落笔之前必先确立天地格局。其间悉心经营山水布局。”[6]

中国艺术家创作中一个永恒的重要主题，便是对自然的描绘。从唐宋时期开始，大部分中国传世名作都以山水为主题，或是描绘动物、花卉植物的自然小品。这些画作凝聚了最精粹的艺术审美，正如哲学家刘勰所说：“文肇自太极”[81, p.23].。而九世纪艺术评论家朱景玄在其《唐朝名画录》中的诗意表述更为生动：“窃观自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺，探赜钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。所谓神之又神而能精焉。夫画者，善究天地之灵，穷四时之变，挥毫墨而万象生，纳千岩于方寸。非夫妙解阴阳，孰能与此？”[81, p.24] 中国画家在创作时，常以蕴含哲思的诗文题跋补足意境，通过"与道合一"的方式达成精神上的和谐[145, p. 43].）。不过，源自中国古代儒释道等学派的艺术理论体系，并非在创立之初就被画坛广泛接纳并付诸实践。正因如此，中国艺术始终兼具教化功能与玄妙特质：在保持写意风格的同时，将装饰性与表现力融会贯通，形成精神内涵上的融合，并延续着意象凝练的创作传统。中国画家通过“意到笔不到”的留白手法与开放式构图，在作品中展现人与自然若即若离的微妙关系，这种“似有还无”的意境正是阴阳相生的直观体现。为增强意境传达，部分画作会题写古代经典诗文，以书法笔墨承载哲思。盛唐禅宗诗人王维开创的水墨山水，其诗画合璧之作既具形式创新性，又深得传统精髓。他集绘画才情与哲学诗境于一身，是后世文人中的传奇人物，与诗仙李白、诗圣杜甫并列唐诗巅峰。在历代编撰的《唐诗》经典选集中，王维的禅意诗画始终占据重要地位。

3.2 永恒的对立统一 —— 阴阳观念在中国传统山水画中的体现

为在实践中体现“道”作为万物统一体的理论观念，中国人传统上运用了大量基于“阴-阳”这对本源力量对立统一原理的动态技法。阴阳的和谐关系历来被视为中国绘画的基本准则，其本质最完整体现在“开合”这一宗教哲学范畴的呼应关系中。“开合”原则被视作阴阳转化的视觉化呈现，这种二元性贯穿绘画创作的各个环节——从笔墨工具的选择到作品主题与内容的确定。正如汉学家马良文所指出的中国书法传统要义：“上必载下，下必承外，上下相应，不相违背”［81, p.182］。可以合理推断，这一辩证层级原则在中国绘画中发挥的功能，与希腊化时期的“身心至善” (kalokagathia) 原则相对应——后者体现了在多样内容中追求形式统一的美学理想。两者核心区别在于：古希腊的“统一”强调从自然力（混沌）中建构井然秩序（宇宙），而中国的“阴阳”本源则是相生相契的对立两极——彼此不可或

[6] A.A.戈加。中国古今住宅建筑中绘画原则的审美艺术阐释– URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_35669393_28515756.pdf

缺，唯共生方得圆满。根据中国传统思想体系（包括远古信仰、儒家、墨家、道家及禅宗）的宗教哲学融合观念，“阴阳”结合的内在本质在于其和谐统一。从古希腊哲学视角看，这种二元力量贯通万物，通过持续交互催生出一切存在辩证法——诸如雄雌相济、生死轮回等永恒命题［145］。因此，传统精神中的二元对立观念，通过这种融合统一的宇宙观，渗透到了山水画的方方面面。中国画论大家们始终强调：“夫画有四法：纵、横、合、散，故曰阴阳既定，道用而行。”［81, p.182］

道家创始人老子在《道德经》第四十八章中早已阐明：“为学日益，为道日损” [145, p.25]。关于“道”的本质，老子在《道德经》开篇即提出：“道可道，非常道；名可名，非常名。无，名天地之始；有，名万物之母” [145, p.117]。既然人生的终极目标在于领悟大道（从西方哲学视角可理解为宗教哲学实践），那么一切专业创作活动都必然蕴含宗教哲学的观照与实践导向。正因如此，中国艺术——包括山水画——亦植根于宗教哲学原则与实践体系。这也解释了为何中国画家在构图时能够自由运用散点透视与多重视角：根据创作意图，物象既可纵向层叠，亦可横向延绵。这种对“阴-阳”关系的视觉化呈现，几乎体现在所有中国山水画的空间构图中：“主山最宜高耸，客山须是奔趋。远山低排，近树婆娑，俨然君臣上下之仪”［81, p.183］。这种与宋代山水画的恢宏静气相呼应的构图理念，其流畅自然的画风在后世依然传承不衰。汉学家马良文对此曾作出精妙阐释：“隐现之势，若舞女纤腰藏于云袖，仙人影绰隐现林间；似纸鸢倏坠碧波，惊兽疾驰原隰；时而如风雨骤至，瞬息的如流云漫卷”［81, p.183］关于画面视角的运用，明代画家沈周曾有过精辟的论述：“全正面则少势，全侧则必浮。”［81, p.183］。这种源于阴阳哲学的辩证原则，同样体现在画面中直线与斜线的搭配关系上——通过它们的巧妙组合，可以构建出整个山水画的骨架与气势。运用这种精神与视觉相结合的“视角游戏”来展现阴阳辩证关系的杰出代表，是画家王原祁。他尤其擅长在横构图的画面中，同时呈现出宛如正面全景般的开阔与纵深，这一技巧令传统画坛的鉴赏家们赞叹不已。而前文提及的明代绘画大师沈周，同样因其精湛的技艺而闻名于世。他备受推崇的独到之处，便是能够 “以正面作侧势” ［81, p.183］——即在描绘物体的正面时，却能传达出侧视所特有的动感与姿态。这种在绘画中自由驾驭尺度与比例的手法，让中国画家得以在艺术创作中突破程式的束缚，游刃有余地运用各种二元对立关系。正如古训所言：“作画正面惟难，须令偏侧乃见妙境；然偏侧易流于俗，又当于正面中寓偏侧之意。法则云：正面作画，须存侧面之想；侧面作画，须含正面之观。”［81, p.183］关于这种贯穿所有创作过程的宗教哲学原则，《庄子·外物》篇作出了充满诗意的阐释：“荃者所以在鱼，得鱼而忘荃；言者所以在意，得意而忘言。吾安得夫忘言之人而与之言哉！”［145, p.33］。

在传统山水画中，色彩的运用同样遵循着相辅相成的法则。汉学家马良维在翻译中国画论时发现，其中普遍存在着这样的要诀："疏密相间"、"浓淡相宜"、"凹突相应"［81, p.185］。这种传统的对比关系并非僵化的教条，正如另一条重要的艺术美学原则所揭示："虚实相生"［81, p.185］。除了这种表现对立统一的思想艺术二元论外，深受道家和宋明理学影响的中国山水画家，还将"阴阳"这一根本的宇宙法则，运用牵引和呼应画中万物的内在"气韵"："主山需有客山朝揖"，孤植苍松必伴矮树相依；"峻峰如揖青丘"［81, p.185］。这种辩证的对比关系，常常会以刻意营造的强烈反差形式出现。例如，我们可以从明代某位画家的明确主张中看到这种创作实践："作画须于茂林间置枯木"［81, p.185］。在中国山水画的创作中，这条法则是一条非常自然且合乎情理的艺术原则。其目的在于，通过枯树所蕴含的生命能量（气）来反衬和激活繁盛树木的生机活力（气）。这种"以枯映荣"的手法，非但不会被视作对植物表现的破坏，反而被认为是增强画面艺术感染力的重要途径。尽管中国历代山水画大师都极力追求自然景物的形态多变，但他们更为关注的，始终是描绘对象之间深层的宗教与精神联系。正如画论中所揭示的："嵯峨峻岭，突兀奇峰，须远映以遥岑"［81, p.185］。在此，我们再次触及到如何从思想与艺术层面诠释那不可分割的"道"——这正是老子于《道德经》开篇所提出的核心命题："道可道，非常道；名可名，非常名。无，名天地之始；有，名万物之母。"［145, p.117］。因此，中国画家始终需要处理的，是"道"所显现的、各种视觉对立因素之间那种完整的、相互依存的关系。例如，在构图中，近景的垂直线条必须在远景的水平线条中找到平衡与终结。换言之，"主峰正面，客山低伏；主峰侧立，客山远引"［81, p.186］。描绘山峦之美，要求画家把握尺度与比例；而表现景深，则必须遵循并设定好空间距离。从中国山水画这些蕴含深邃哲学美学的思想与艺术细节中，我们不可避免地会追溯到道家那些宗教神秘主义的悖论，尤其是必须厘清"阴阳"这一玄妙二元法则，以及"无为"原则在中国艺术创作中的作用。正是这一道家"无为"的原则，几乎隐含在所有中国山水画论的论述之中："欲山回转，逆笔以挫其势，后复旋笔以拨其锋"［81, p.186］。在中国山水画中，展现"阴阳"这一宗教哲学对立统一思想的艺术形式虽然多种多样，但其根基主要源于道家的传统。道家以其独特的、融合的智慧，深刻阐释了这两种辩证力量如何相互依存、和谐共处。正如画论中所指出的："目中有山，方可作树；意内存水，乃许图山"［81, p.186］。

3.3 笔墨的玄学：中国传统山水画中的笔与墨（笔为骨，墨为肉）

如前所述，对于所有中国画家而言，描绘"自然之语"的基本单元，源自占卜经典《易经》的卦象符号。《易经》的符号由两种基本线型——连贯的"阳爻"与中断的"阴爻"，以三爻或六爻组合而成，它们视觉化地呈现了宇宙两大根本本源："阳"（雄浑光明）与"阴"（幽柔晦暗）。古人认为，这种方

式能够体现万物真实的“天象”，而这些“象”的共同规律决定了宇宙间的一切现象与过程。中国人相信，“天象”并无地上万物具体的形态与轮廓，唯有通过精神之眼方能窥见［81, p.21］。对“天象”这一主题进行最深层次探索的，是新道家思想的历代先贤。他们通过创作抽象的、图示化的图形谱系，形成了具有思想与艺术价值的“图式”，这些图式象征性地映射出宇宙的“真形”［81, p.22］。

道家思想家们清楚地认识到，在象征性的解读中，若要阐释“内在”与“外在”如何“奇妙地契合”或同一，会面临形式逻辑上的困难。因此在道家的宗教哲学体系，存在对认知边界的持续思索——道家以“无”（一种恒常的“未被给予”状态）这个超越本质的概念来界定这一边界。根据道家学说，“道”无处不在，主宰万物；它永恒无限，无形无声；它恒常不灭，无穷无尽；它无可名状，没有定形。然而，正是这个“道”，赋予世间万物以开端、名称和形态。因此，即便是永恒的天空，也遵循于“道”。认知“道”、遵循“道”，并与之合而为一，这便是幸福人生的首要目标与意义。换言之，人的身体（生命机体）便是一个“小宇宙”，它遵循着“大宇宙”（整个天地）的所有根本法则。人体就像一个微缩的宇宙，其运行方式与天地万物完全相同，都是通过天与地的交互、以及阴阳这对根本力量的相互作用来实现的。不同的是，在人体内，代替星辰运行的是众多的“身神”（据说有三万六千）。智者的首要目标，就是通过静修、冥想、行善等方式，调和所有身神，为它们创造和谐的互动环境，从而领悟自己在“道”中的位置［28, p.317］。在道家核心经典、创作于公元前 4 至 3 世纪的《道德经》中，老子阐述了关于伟大之“道”（宇宙普遍法则）的学说，其中“德”的概念尤为重要。“德”是“道”的具体体现和流露 ——“道”生成万物，而"德"滋养万物。正如《道德经》第四十二章所明确指出的：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”［28, p.310］中国书法与绘画之间之所以存在紧密的联系，其根源正源于道家与玄学的宗教神秘哲学。二者不仅共享笔墨技法，更重要的是，它们在运笔用墨时遵循着相同的心性修养与冥想规则。11 世纪的画家郭熙曾教导说：“……笔法与墨法，书画本无二。”［81, p.172］（图 29）中国大师们的笔墨造诣在世界上无与伦比，这得益于他们自幼练习书写汉字的经验——每个独立的汉字都蕴含着独特的节奏感与绘画性的构成原理。汉字本身就是一种图像与符号结合的“抽象绘画”，其描绘的语义动机属于表意文字的一种。正因如此，中国大师们在笔墨技法中，找到了一种超越了单纯书写功能的、深藏的宗教哲学意涵［134］。正如书法家蔡邕所言：“夫书，禀乎人性，非达其情者，虽习无功。”［12, p.172］因此，在欧洲画家看来再普通不过的工具——笔与墨，在中国传统绘画中被视为“气”之能量所凝结的精神结晶。

书法对中国绘画的影响，在元代兴起的“笔墨”水墨画中变得尤为明显。当时，一些权威画家开始

推崇“写意”这一美学观念，这为后来清代“文人画”风格中独特的“书法性用笔”的形成奠定了基础 [81, p.169]。或许可以认为，书法的抽象性在某种程度上损害了中国绘画的描绘性，而绘画在本质上是具象的。例如，在画竹林时，如果画家刻意将竹枝竹叶塑造成类似书法的笔画，其生动的艺术形象就可能被破坏。又如在风俗画中，将人物衣褶用特定的装饰性笔法来表现，也会产生同样效果。当中国画家开始用类似“鼠尾”的笔法来吸引观众时，这种书法的程式化，在历史上就“复制”了欧洲绘画追求视觉错觉的倾向，反而限制了作品本身的意义表达 [81, p.169]。换言之，在世界艺术史中，西欧绘画因追求视觉真实而趋于过分写实，而中国绘画则在书法影响下趋于过度抽象。然而西方世界所欣赏和推崇的，恰恰是中国传统山水画中精湛的技力和风格上的装饰性。但对中国画家而言，画作的生机与节奏，并非源于单纯的技巧或形式装饰，而是来自于笔锋与纸面接触的那个瞬间——因为毛笔本身，正是画家灵魂的延伸 [134, p.134]。

在西欧绘画中，一件艺术作品的内涵在于其主题、空间和光线；其“光影游戏”的目的，在于创造一种和谐的形式，以反映作者的故事线与思想内涵。这种方法并不致力于展现笔、墨或颜料在纸绢上的内在精神特质。而对于中国画家来说，“笔墨”作为“气”的能量结晶，始终既是创作的目的，也是创作的手段。但这绝不意味着他们忽视了通过笔与墨本身来传递“气”的语义内涵 [81, p.170]。正因如此，“线条”作为绘画造型核心的主导作用，从巴洛克时期追求色彩表现力开始，便逐渐从欧洲绘画中消退；其色彩的绚丽，在很大程度上是以牺牲线条的独立性为代价的。此外，即使在近代欧洲艺术家那些略带中国画韵味的“新艺术”风格装饰图案中，其线条的排列也传统地依赖于通过阴影进行的光影建模，以使空间与形态相连。这种方法与欧洲的一个传统观念密切相关：即素描作为一种绘画形式，其本身最初仅仅是油画的预备草稿[81, p.170]。在中国的艺术实践中，一位成熟的大师致力于用一道或曲或断的线条，承载比西方同行更为丰富的内涵。尽管中国大师精通以笔线作为绘画的基础，但他们首要关注的，是那些能够最深层次地释放“气”之精神潜能的特质，这集中体现在对“笔力”的追求上。正如画家董其昌所言：“笔能显象，而象中寓神。……笔法还须辅以山水皴法，否则画作便失其笔意。” [81, p.173]

面对这种充满精神性与玄妙的艺术创作过程，中国人传统上始终回归道家“阴”与“阳”的辩证和谐思想。严格来说，“笔”与“墨”二者辩证关系的奥秘，在纯白纸面上运笔的哲学中，通过刘道醇在十世纪所阐述的“六要”之一得以揭示：“……于拙钝中求笔功精微；于精熟中求笔力刚健。”[81, p.174] 换言之，在中国绘画中，如果创作时在“精神上”没有刻意为之的紧张感，那么大师在“笔端”也自然不会有

内在精神的刻意紧绷。观者必须能从作品的笔触中，直接“感受到”画家内在的精神力量——无论这种力量是借助壮丽的江河、树木还是山峦（图 29）来展现。然而，中国画家面临的主要危险，恰恰在于这种“毫不费力”状态下对个人笔力的追求。因此，历来备受尊崇的大师们都告诫弟子：切莫将草率与粗疏误认为画艺的成熟，也不可将用笔的刻意粗拙与真大师的创作力量混为一谈。这一点现代研究者必须注意，因为即便中国大师鼓励弟子用笔要大胆，他所指的也是要以自身精神力量“力透纸背”。毕竟，根据中国笔墨的玄学，山水画的根本精神在于“静气”。所以，中国的山水画大师们常喜欢以画圣吴道子为例，他“……凝神静气，使其与造化的创化同频，继而以笔力创造出艺术形象。” [81, p.174] 中国画家所追求的“气韵”这一理想精神境界，在中国艺术史上的不同时代有着迥异的阐释。例如，一些艺术哲学论著的作者曾将其比作反映个人性格的笔迹：“……字迹展现一个人的高贵与低俗，缺点与优点。那么，书法或绘画之道，又怎能不体现出‘气韵’的特性呢？”（一笔）[81, p.174]。顺带一提，正是由于“用笔”这个问题至关重要，大多数中国画家兼哲人才会对它投入如此密切的关注，而这在欧洲艺术学中被仅仅归为纯技术领域。

所有中国艺术哲学论著的作者都相当明确地指出，“笔力”的核心价值在于，它是使画家在个人风格上达到艺术与审美成熟的可能且充分的条件。他们将此比作一个人的成熟笔体：与年轻人轻快、迅疾笔触中的朝气相比，成熟的风格更能流露出画家天性中内在的、自然的精神特质。大师成熟之美的艺术价值，更多地被归因于其个人独特的绘画哲学——这种哲学并非一蹴而就，它只能来自于长年累月、沉心静气的艺术冥想与精神修行，以及对前辈大师笔法技艺的精深研习。[81, p.174] 这种方法在很大程度上，是基于古代伟大智者墨子（墨翟，公元前 5-4 世纪）那备受尊崇的学说，该学说由其弟子记载于同名典籍《墨子》之中。需要指出的是，墨子学说对其同时代人及后世的影响极为深远，他的声望几乎与孔子齐平，因此在中国，人们常将二人并称为“孔墨显学”。墨子在其教诲中，曾为每位创作者提出这样的准则：“凡为天下之事，不可无法仪…然则奚以为治法而可？故曰：莫若法天。天之行广而无私，其施厚而不德…其明久而不衰。” [108, p.120]

传统上认为，依照“孔墨显学”的教导，山水画的精神首先应当体现为内在与外在的宁静。因此，在开始“创造”一幅山水画之前，中国画家几乎总会求助于道家的辩证思想，以理解对立面之间张力如何共存。如此一来，这种通过笔触运动视觉化呈现出来的、玄妙的道家二元辩证奥秘，便在大师刘道醇的论断中得以揭示：“……于拙朴中，当求用笔之精妙；于精熟中，当求笔力之刚健。” [81, p.174] (图 27) 此外，需要特别指出的是，除了“笔”的问题，中国山水画理论体系中另一个不可或缺的组成部

分，便是“墨”的品质特性，这遵循着“笔为主导，墨为辅佐”的原则。几乎所有著名的中国画家（他们通常也是艺术哲学论著的作者），除了将“笔力”视为达成个人风格艺术性与审美独特性的必要手段外，也都特别强调“墨法”（或称“墨气”）的重要性。中国伟大的画家兼诗人王维（701-761 或 699-759），作为唐代（618-907）禅宗“南宗”画派的奠基人之一，在其《山水诀》中教导说：“夫画道之中，水墨最为上。肇自然之性，成造化之功。” [1, p.298] 实际上，王维只是用他自己的话，诠释了那句中国著名的画谚：“笔为主导，墨为辅佐”。其后到了十七世纪，著名的理论家董其昌（1555-1636）特别推崇王维的画作，认为他的绘画重在表现内心世界，而非仅仅描绘外在的景致。在禅宗画派形成之前，中国画家对于墨作为表现事物基本手段的艺术与审美潜力，尚未有充分的认知。这种对墨的表现力在艺术形象塑造上的理解不足，持续了相当长的一段时间，直至宋代山水画进行各种探索的时期。在宋代，画家借助运用明暗色调以及透视变化（远近法）等手段，开始将作品形式与空间相结合，例如，一些传统的中国艺术评论家认为，唐代大师吴道子的画作“……有笔无墨” [81, p.175]。如此严苛的评价与当时的时代背景有关：那个在中国绘画史上很大程度上被视为古典的时代，其艺术造型观念是由追求“理想的描绘性”原则所塑造的。最初，是一些以墨画竹的画家开始探索墨的运用；而后，到了更晚的明、清时期，其他推崇墨之色调品质的画家，也开始富有表现力地描绘现实的情感与感官层面 [81, p.175]。

客观而言，墨在其基本的实用功能中，确实很早就被用于通过明暗对比来塑造立体形态，因为它能帮助确定景物在画面视觉空间中的位置。更何况，中国画家早已熟知并精通空气透视的基本原则——即 “远则淡”的墨色规律。不过，他们运用空气透视，主要还是为了在山水画中通过光感与墨色的晕染，来表现云雾的朦胧形态，或者描绘隐于雨雾烟霭之中的远山。[81, p.175] 此外，在中国，墨的色调表现力曾一度被视为色彩的主要且必要的替代与升华，因为属于社会上层的文人“绅士”画家们，将鲜艳的色彩视为俗趣的体现。正所谓：“墨色之中，足具五彩。” [81, p.176]正是这一点，造就了中国山水画的独特魅力——它运用精微的墨色层次，来表现天地间有形与无形之万物。正如大师王维在其《山水论》中富有诗意地阐述道：“观画者，先观气象，后观笔墨。然古人之作画也，非以案城域、辨方州、标镇阜、划浸流。” [1, p.281] (图 21)

与用笔一样，中国画家致力于创作一种抽象性与具象性浑然一体、难以明确区分的作品。在这方面，墨因其天然倾向于具象表现而最为胜任。中国墨的表現力，关键不在于明暗的对比度，而在于其通透感——正是这种通透感，直接揭示了景物的外在形质与空间的光氛明度。因此，中国古代山水画大师们曾指出：“云烟雾霭，通常留出绢素本色即可。但若画家意在凸显雾霭，则可用清明之墨整体烘

染，然须做到墨色氤氲，笔踪尽泯。” [4, p.175] 基于这一解读，我们可以确定墨在中国画家心目中的价值，即墨的内在品性与画家外在笔力之间的呼应。伟大的诗人画家王维曾描述这种状态：“手亲笔砚之余，有时游戏三昧。” [1, p.299]因此，在中国墨的众多艺术表现特性中，中国书画家最推崇的，是墨能“氤氲”的特性。沈括大师曾指出：“画之要旨在于：气韵生动几许，笔力刚健几许，墨色丰润几许。” [81, p.177]生命律动之“气韵”与画家的精神境界，无法用形式逻辑来界定，其美学真谛体现在“笔歌墨舞”这句谚语之中。沈大师认为：“墨无论浓淡干湿，皆不可带半分烟火俗气，如同精心烹制的菜肴失了真味。” [81, p.177] 将墨与食物相比，这种独特的比喻对中国传统的艺术思维来说却很好理解，因为“气韵”的特质正在于其纯净、清新与高雅。在汉语的诸多词汇搭配中，“韵”字常与“湿润”、“氤氲”等表示朦胧状态的词义相关联，这并非偶然。同时，在中国绘画里，“韵”还融合了两个相邻的概念：其一是“彩”（色彩感），字面意指“物象周围的辉光”；其二是“清”（清透感），关乎光色层次的微妙变幻。荆浩在其画论中写道：“墨之浓淡，须随物象之形，深浅相宜，厚薄有致。如此则色墨交融，浑然天成，宛如笔踪尽泯。” [81, p.177]

中国画家在探究墨的品质特性时，曾诗意地将其比作光泽与通透的视觉差异：“墨不宜过浓，过浓则失之浊秽，不见纯净；墨不宜过淡，过淡则失之枯涩，不见丰润。” [81, p.179]当画家意欲传达墨的内在神韵时，他必须保持内心的平和宁静：“墨若过干，则神韵不谐；若一味求取神韵，画作又会失于散漫。墨若过腻，则物象失真；若一味追求形似，画作又会失于板滞。” [81, p.179] 此类比喻的理论基础，源于新道家的二元辩证思想与禅宗的融合，这一体系是由吉藏（549-623）大师的“二谛”学派创立。该学派的信奉者认为：“世俗之人视万物为‘有’，而不知‘无’。故而佛陀开示：万物实为‘无’与‘空’。在这个层面上，说事物是‘有’是世俗意义上的真理，而说事物是‘无’是最高意义上的真理。” [145, p.268] (图 22) 基于这种玄妙的哲学世界观，中国绘画大师们认为，只有当画家与“道”精神和谐共振时，他才能将笔墨视作“精神容器”或精神力量的载体。唐岱大师特别关注其中的精微之处：“笔主动，故能体现阳；墨主静，故能体现阴。古之画家以笔之运动创造阳，以墨之沉静创造阴。他们通过传达笔的‘气’来创生阳，通过展现墨的‘彩’来创生阴。正是借助笔墨，他们赋予了阴阳以生命。” [81, p.179] 这种玄妙哲学思想的持久影响与传统延续，在宋代之后，例如甚至在十七世纪，依然清晰可见。山水画大家王原祁，承袭古法，同样在塑造山石肌理时，极为推崇“积墨法”。他曾提出：“作画用墨须毛…”，并特意强调，“…墨色之所以能‘毛’，在于画中蕴藏着古拙之气与天真之韵。”王原祁的观点，这正是画家有意使其创造的艺术世界，区别于自然山水的外在视觉真实性之处 [81, p.176]。

3.4 中国艺术形象“骨法用笔”视觉结构形成的融合特性

约公元 5 世纪末，画家兼哲学家谢赫在其艺术美学著作《古画品录》中提出了绘画六法：“虽画有六法，罕能尽该，而自古及今，各善一节。六法者何？一，气韵生动是也；二，骨法用笔是也；三，应物象形是也；四，随类赋彩是也；五，经营位置是也；六，传移模写是也”[7, p.383]。需要特别指出的是，在制定这些基本法则时，谢赫[7]特别强调了“骨法用笔”这一普遍原则，将其置于核心概念“气”之后位列第二。研究者 B.B. 马利亚温将这一原则直译为：“以笔铸骨”[7, p.152]。因此，决定中国绘画精神本质的关键原则“骨法用笔”，充分体现了绘画与书法相互关联的民族特性，二者如此紧密地交织在一起，以至于绘画常常类似于书法艺术。在论述这种联系的存在规律时，画家华琳指出：“虽几笔粗顽，而骨力坚卓，刍灵之似人，未有骨者也”[81, p.152]。

中国绘画的一个基本原则 ——“骨象”，在西方传统中常被翻译和理解为形象的“解剖结构”。研究者 Г.А.贾尔斯正是这样翻译和阐释的[8]。然而，只要将中国文本与二维中国绘画空间的形态层面进行仔细比对，就会发现这种“欧式”翻译完全找不到事实依据。因为在中国山水画中，所描绘形态的构造并不具备独立的造型统一性。它丝毫不同于欧洲那种艺术解剖学完整性的概念，原因在于中国视觉艺术中的这一民族性原则，反映的是对整个绘画画面在结构完整性上进行韵律组织的神圣态度[81, p.152]。在中国美学中，“气”的任何表现都与外部的解剖形态或透视构建无关，因为所有的艺术形象传统上都被视为“精神的果实”。“骨象”原则在中国民族书法中的传统盛行，就是证明其不适用于再现性和客观性原则的有力证据。例如，著名画家兼书法家张彦远大师就曾直接谈及其艺术作品中的“骨气”现象。另一位中国画家韩拙在论述绘画结构要素“体要”时，坚决地将“骨气”与其他术语对立起来，例如图像的肖似“形似”或形式上的形象相似“形形”[81, p.153]。

中国传统画家与书法家历来高度重视笔墨线条的“骨法”，在他们眼中，欧洲那种追求立体光影造型的原则显得相当粗浅甚至俗气。唐代画家，作为希腊-印度“理想”艺术造型形式的同期创作者，曾对其大加抨击；而后来的清代画家更是将传入中国的欧洲“巴洛克”风格画作贬称为匠气之作[81, p.153]。他们深信，任何一个中国匠人都能娴熟地复制自然万物，但断然拒绝将此种复制称为艺术。一位清代大师在仔细研究了西欧绘画中对各种形态的精雕细琢的立体感后，曾讥讽道：“…难道要认为欧洲人是半白半黑吗，不然为何他们半边脸是暗的？”[81, p.153]。不过，随着时间推移，部分中国画家渐持开放态度：“初学绘画者，未尝不可取西洋画之一二法，以增强画面之视觉吸引力。”[81, p.153]

[7] 谢赫——公元 5 世纪末南朝齐的著名画家，中国首部艺术评论专著《古画品录》（《古画品录》）的作者。他提出的“绘画六法”理论成为中国绘画艺术理论的基石。

[8] . 翟理思 (Herbert Allen Giles). 《中国概要》. 特鲁伯纳公司（伦敦）与别发印书馆（上海）联合出版。古登堡计划，1876 年。

中国人长期形成的宗教哲学观念融合传统，强调任何画作都具有独立的精神价值，这种传统所塑造的审美观，使得中国观众难以从欧洲艺术作品中看出其背后隐藏的存在现实。同样，直到近代，大多数欧洲人也无法理解和接受中国山水画中那些笔触与墨点的内在玄妙——即通过视觉冥想领悟“道”的形而上学。这是因为在中国山水画中，传达“骨象”的笔法特性，始终与独特的中国传统“皴法”技艺紧密相关，该技法旨在再现山石的地质结晶结构[204]。细心的观者只需从容静观，便能感受到山峦内在的“精神面貌”，它在山体轮廓与永恒之“道”的和谐中仿佛被注入了生命，并通过山石“皴纹”的节奏感显现出来。这种对山岳精神的传达如此鲜明，以至于画家甚至有意通过密集的细密笔触来表现山景中本应阴暗的区域，刻意在整体结构的韵律展开中营造出暗部效果[215]。

与欧洲传统追求通过光影的细腻变化来塑造完美的立体造型不同，中国山水画大师始终致力于通过精妙的笔法，揭示“骨法用笔”的精神美学结构。严谨的欧洲绘画鉴赏家会以他们的艺术审美眼光，将中国艺术形式视为某种线条骨架。因为在西方传统中，习惯依赖于构图平衡稳定的特定属性，目的正是为了赋予造型以视觉表现力[191]。中国画家在创作其精妙的绘画作品时，通常无需依靠物体的造型塑造，也无需依赖光线与阴影。他们仅通过线条的节奏、色调的对比以及空气雾霭的朦胧渐变，来展现人物与物体在空间中的布局。在中国传统绘画中，空间感知是自上而下的，因此大地表面仿佛垂直升起，地平线消失不见，远景则好似隐没于无尽的雾气之中。与欧洲透视传统不同，画中向深处延伸的透视线并非汇聚于一个灭点，而是始终保持平行；与此同时，物象本身在接近画幅下缘时，其比例会略微缩小[28, p.227]。

要更准确地理解中国山水画的意象与内涵，需要认识到：中国艺术思想的原型根植于远古时期。在那个意象世界里，最初构建完整绘画空间构图的那些质朴尝试，随着时间推移，逐渐变得技艺更为精妙，审美也更为明晰。为理解这一点，可以将犍陀罗静态的早期希腊化雕塑形式，与六世纪龙门石窟雕塑的民族化动态韵律，以及顾恺之时代的独特节奏感进行比较[81, p.169]。有趣的是，同样的艺术图形节奏，也隐现于李公麟大师的作品，以及描绘清代宫廷仕女优雅体态的画作之中。后来到了宋代，当自然生活的主题逐渐取代了人物画，那种旨在领悟所绘万物“本质”的传统宗教哲学取向，依然赋予其艺术图形节奏以一种独特的抽象特质，这与西欧的绘画实践截然不同。这种艺术思想体系，显然传统地根源于中华民族的宗教心理特性：他们是在自然的韵律中，而非在人体的造型中，凝望那种装饰性的艺术之美[81, p.169]。

当代汉学家认为，中国书法对绘画的影响，是在“笔墨”这一艺术哲学方向形成过程中，伴随着单

色绘画的发展而确立的。元代时，一些最具声望的画家深信，他们在创作山水画时是在“写意”，因为他们已然精通书法的所有精妙之处。他们由此为一种独特的书法式“风格主义”奠定了基础，这种风格最终在清代定型为“文人”画风[199]。这种取向的主要风险在于，绘画形式开始转变为一种程式化的、抽象图式化的、由个别艺术性笔触和线条构成的体系。这在清代许多不成功的“文人”画作中常有体现[81, p.154]。许多中国论者试图用书法对山水画技法的直接影响来解释这一现象，因为在整个中国历史上，这两个领域本质上是同源共体的。中国艺术的书法化风格根植于古老的“意象”思维（借用 Д. 罗利的术语），因此，抽象化在后期中国艺术风格中的盛行，是对传统抽象韵律结构进行民族化改造的必然结果。如果说在古典时代晚期的艺术美学中，古老的形式与韵律被唯心主义和自然主义的宇宙观所阐述的哲学-美学概念所抛弃，那么，在中国传统美学中，古老的意念性韵律则获得了新的、具有民族特色的发展动力，并切实影响了后世艺术。中国山水画中原本流畅且颇为逼真的茂密竹林形态僵化了，这恰恰发生在画家们开始有意将竹叶竹枝风格化，使其类似汉字字形的时候；发生在画家们努力吸引“知音”观众去留意那些单独的、诸如“钉头”或“鼠尾”般笔触的时候[81, p.170]。

遗憾的是，一些当代俄罗斯研究者，例如 B.B.马利亚温，错误地断言：中国传统绘画中的书法造诣，后来“扼杀”了画面的绘画性。他们通过类比西欧绘画来佐证其观点，认为西欧绘画追求视觉幻象，反而使其丧失了意义。依照 B.B.马利亚温的看法，中国绘画后来逐渐变得有些“抽象”，并失去了绘画本质中最初的“鲜活感”；而这种生命精神的丧失，在很大程度上是被过度的自然主义和人为的风格化所“葬送”的[81, p.170]。对中国艺术哲学而言，“生动”与“势”的原则天然地相互关联，因为它们表达了“气”能量的全部多样性。任何蕴含“气”的艺术作品，都将包含完整的精神本质与生命动态。因此，“势”原则的运用，明确地以画面的艺术效果展现了生命精神的存在。尽管“生动”原则仅关乎作品的韵律构建，但人物姿态、所绘对象的形态与物理属性以及其他再现性方面，总是在视觉上暗示着这种生命精神的隐性存在。通过分析画作本身的具体特点和不足，几乎总能辨识“生动”与“势”这两种原则的艺术表现之间的和谐关系。例如，若对“势”的理解不当，可能导致过度自然主义、崇高理想主义或作者个人表现的危机；而过度追求表现“生动”，则可能体现为风景的外在装饰性或作者的炫技倾向。研究者 B.B.马利亚温本人在其著作中就指出了这种过度倾向：“而在西方，人们称赞中国绘画，首先主要是因其技法精湛，欧洲评论家也乐于承认，我们（西方）的画家少有能在运笔技巧上接近中国画家的；其次，中国绘画受赞誉的是其装饰性品质，我们惊叹于其所特有的、通过笔触实现的风格化形式。”[81, p.170]。

关于中国绘画如何能同时、且无明显矛盾地容纳技法之精妙、画面之装饰性与“生动”这一概念的自然性，答案在于中国山水画空间韵律构建的复杂本质。例如，若说大多数西欧画家力图通过塑造形体，并单独强化或突出其装饰性来强调自然韵律的逼真再现，那么中国大师则有意致力于将动态与韵律结合为一个整体——无论是在造型艺术领域，还是在现代设计范畴内，皆是如此。在探讨如何表现韵律化的“生动”这一问题时，我们可以发现，中国大师刻意回避任何几何式的刻板明晰，转而青睐通过将自然本源的“活趣”与个别笔触的装饰性相结合，来展现形态的运动动态。除了直接依赖于“势”与“生动”的中国山水画所描绘的纯粹自然生命特质外，反映山水生命力的特殊背景，还由笔墨运用的独特性所塑造（这一点我们前文已探讨过）。一些专家认为，中国绘画与书法融合的真正内涵，正隐藏于此。中国画家郭熙明确指出：“……笔墨之难，在书艺与画道中本为一理。”[81, p.172]。

作者特别强调了 M.B.阿尔帕托夫 提出的观点：由于宗教哲学的融合性，中国人自古便将山水奉为圣地，因此极为尊崇“山水”这一绘画门类[20, p.283]。在发展这一论点时，作者指出，根据“孔墨显学”的教导，中国传统上认为山水之精神首先在于内外的宁静。因此，面对“创造”山水之谜，中国画家总是求助于道家关于对立面共存的辩证观念。值得玩味的是，M.B.阿尔帕夫 曾提出类似假说，他指出：“……个别的形式、细节，并未能如表达对世界的总体哲学态度、把握整幅画面如同一完整之物那般，吸引中国人同等的关注。这显然反映了道家创始人老子的古训：‘其出弥远，其知弥少。’”[20, p.284]。本论文作者证明：正是道家二元论中这一复杂的玄妙奥秘，通过中国画家的笔法得以视觉化呈现，这一点可由刘道士大师所归纳的六种基本用笔法则得以验证：“……作画关于笔者，一曰笔贫，力求工细；二曰笔富，力求其雄。”[81, p.174]。尤其需要指出的是，在撰写本段落过程中，作者亦遵循了 M.B.阿尔帕托夫 在其《艺术通史》中早先提出的论点：“在唐代（618-907 年），中国艺术形成了完全成熟的独特品格。这是中国艺术第一个，也是最辉煌的鼎盛时期之一。自然，这一时期的艺术与当时中国流行的宗教——儒、释、道——紧密相连。”[20, p.280]。沿着 M.B.阿尔帕托夫 所指引的学术思路，本文作者详细考察了唐、宋时期中国画家援引革新后的新道家“庄子”思想意象体系之范畴的事实。基于这一宇宙论体系，“道”的原则被定义为“玄之又玄”的概念，而“阴-阳”本原的和谐则象征着力量间相互扶持的辩证法。因此，基于“庄子”融合性范畴所发展出的艺术思想纲领，被中国山水大师们积极运用。他们采用“三远”法则来构建山水画的构图空间，通过有意识地区分前景、中景与远景，以呈现“玄之又玄”之境；其中每一景别在视觉上总是平行于画面的整体构图。

第四章 宗教哲学的融合对唐宋时期中国传统山水画结构与构图特点的影响

4.1 禅宗与哲学家朱熹"理学"学派的新儒家"静默哲学"对传统中国山水画中普遍原则"理"的表现之影响

几乎所有的中国哲学家和艺术家，在试图于其论著中阐述民族艺术的精神与神秘基础时，最多论述的是普遍原则"理"。根据中国的宗教哲学观点，这些原则"理"渗透于宇宙万物之中，其方式几乎类似于晚期希腊化时代新柏拉图主义哲学中的思辨"理型"。并且，无论是新儒家还是禅宗的思想家，都以此范畴来指代"道"行为的任何表现，而其被定义为"形而上者"。尽管这种诠释显而易见，一些研究中国艺术的现代学者仍不十分恰当地试图将中国概念"气"与古希腊的"理念"等同起来。不过，我们在前文已指出对这些概念存在截然不同的诠释实例，这些诠释常常导致以欧洲中心主义的视角，来看待唯心主义的希腊艺术与神秘的中国绘画在情感、艺术审美内涵及特性上的因果关系[10, p.150]。

此外，以"理学"学派为代表的新儒家禅宗，对中国古典绘画（包括十至十三世纪的宋代绘画）的繁荣发展起到了相当重要的作用。中文术语"禅"是梵文"dhyana"的音译，意为"冥想"，其在日语中读作"zen"。据传说，禅宗于 520 至 526 年间由菩提达摩（第二十八代印度祖师）传给中国第二代祖师慧可禅师（436-593）。后来，在第五代中国祖师弘忍（605-675）之后，禅宗弟子在其两大主要门徒之间发生了分裂。其中神秀（卒于 706 年）创立了北宗禅，而慧能（638-713）则开创了南宗禅。随着时间的推移，南宗在弘忍的传承者中逐渐占据了主导地位。因此，后世中国禅宗的所有传播流派都以慧能法系为宗[145, p. 278]。

在中国广受欢迎的新儒家"理学"学派由哲学家朱熹（1130-1200）创立。他有时被称为朱子（朱夫子），出生于福建，其时适逢宋朝统治危机时期。朱熹提出的宗教哲学体系后来被命名为"理学"学派，其基本原则阐述于《朱子语类》中，这一学说直到 20 世纪初仍是最具影响力的宗教哲学思想[145, p. 313]。

在"理学"学派兴起之际，宋朝屡遭北方征服者女真族[9]的入侵，他们甚至攻陷了都城开封。这迫使朝廷南迁至长江以南的杭州，并导致宋朝分裂为两个时期：北宋（960-1127）和南宋（1127-1279）。

朱熹学派影响力的提升，很大程度上得益于他对孔子学说“新经义”的主要文本，以新儒家论述的精神撰写了自己注释。这些注释由宋朝政治家王安石（1121-1086）编纂，并于 1075 年经神宗皇帝诏令正式颁行天下。正是朱子及其理学派学者的核心论点——认为"绝对真理"永恒明显存在于宇宙万物

[9] 女真人——通古斯部族，满族先民，曾建立自己的国家金帝国（金朝）。

之中，体现于巍峨山岳、潺潺溪流、日月光辉与太虚之境——对中国宋代画院的艺术家（山水画家）的思想艺术纲领产生了至关重要的影响。

《朱子语类》卷九十五有云："既有是物，则有其理。天不曾生笔，人取毛做笔，然笔有笔之理" [145, p. 315]。换言之，用于绘画或书法的毛笔所蕴含的"理"能量，决定了毛笔的本质属性。这一原则同样适用于中国宇宙论中的所有现象。由于所有事物和现象类型都有其独特的"理"，因此不论具体事物和现象是否存在，它们的共同本质都由该类别的"理"所构成。

“理学”派学者坚决主张：现象的"理"在现象本身物质化之前就已永恒存在，所以学派创始人朱熹强调："理在物先。未有物时，已具其理" [145, p. 315]。换句话说，蕴含于书法绘画所用毛笔的"理"即是笔的本质属性，此原理推而广之可适用于宇宙万象，因为每一类现象都有其专属的"理"。因此无论某类现象是否实际存在，某种类型的"理"本身的存在就已构成了这类类型的本质。

这种对问题的看法很大程度上借鉴了"程朱理学"的禅宗传统。"程朱理学"主张虽然并非所有认知范畴都具备意识，但它们都拥有各自独特的"理"之本性[145, p. 315]。

从表面形态来看，中国艺术基于对描绘对象"理"的视觉化呈现，与古代艺术实践中对自然塑性形式进行理想化处理相比，这种表现手法或许让我们觉得抽象甚至简略。然而，中国山水画的韵律布局实则更贴近自然的本真，因为它们"似自然而非形似，乃动作之似也"[10, p.150]。

根据 Д.罗利的观点，唐代以前中国山水画的“观念性特质”在很大程度上阻碍了画面和谐统一的实现[93]。在中国艺术的这个时期，作者对自然景物的视觉化处理，往往导致对风景中某些局部的刻意突出，其画面整体构图遵循“连接”的规则，将分散的单一主体在视觉上呈现为散布于画面空间的山水片段。

唐代以前采用此种艺术构图法则，很大程度上是因为构图布局看似带有"随意性"，或依赖于某个流行的传统图像原型。不过，在某些情况下，作品的构图也可能预先由定制画作的格式或特定的约定俗成所决定，例如依据"社会等级体系"将人物形象按上下尊卑进行排列[92]。

正因如此，在中国山水画流派形成时期，运用"元素呼应"原则成为将独立的绘画片段和谐地融合成统一图像构图的基础。这种融合或是通过重复同类的山水片段来实现，或是通过将统一的艺术节奏施加于不同的山水片段来实现。尤其需要指出的是，这些独特艺术手法的应用始终保持着其民族生命力，甚至在中国艺术实践的后期阶段仍被沿用[131]。

即使在现代中国"国画"中，我们依然可以在大型山水长卷的构图空间里，看到那些独立分布、重复出现的树木和山峦母题，其间以留白填充，这种处理总能让观者在整体框架内感受到和谐共鸣[94]。俄国艺术学家阿尔帕托夫（M.V. Alpatov）曾指出中国艺术审美意识的这一特点："中国山水画中的自然并不以色彩的丰富取悦眼眸，树木也没有茂盛的枝叶。中国的自然首先是一个让人寻求幽独、通过超脱尘世执念而获得内心宁静的处所，他将自我消融于广阔天地之间，这正是老子和佛陀都曾倡导的境界"[20, p.285]。

艺术家在描绘各类人物、"花鸟"等形象时，往往选择统一的节奏与色彩基调，这往往促使中国画家将形态各异的物体与意象——甚至它们之间存在显著差异——融合为统一的构图。为此，中国艺术家会充分发挥毛笔和墨汁的独特特性，配合特定笔触，力求将这种效果延伸至整幅构图，从而既营造出画面的整体基调，并赋予山水统一的精神审美意境[94]。这正是中国山水画与欧洲山水画的根本区别：在欧洲山水画中，理想自然景观的生命力几乎总是依赖于真实有机形态的塑造，这种形态虽达到艺术造型的完美，却不可避免地与真实自然属性产生了梳离；相反，中国绘画形态的内在魅力，正源于以"笔墨之魂"所呈现的冥想性运思，因此凭借其抽象特质的象征性，向观者传递某种超物质、超形体的存在感。

阿尔帕托夫（M.V. Alpatov）在其《世界艺术通史》中指出："为了表现这无边无际的广阔空间，中国画家们创造出诸多技法。其中最普遍的是对细节的细腻描绘，这要求观者近距离欣赏风景，无法一览无余，因此必须像阅读每行文字一样细细品味，仿佛在画中漫步，跟随旅人的微小身影攀登山峦、跨过栈桥和瀑布。在画面中引入第四维度——时间维度后，大师们摒弃了在画面深处构建连续的透视空间。当风景可一览无余时（166），深度感通过暗示手法来实现，这种未尽之言让大师们将素纸绢帛转化为氤氲空濛的云烟雾霭"[22, p.285]。

可以认为，中国的"理"与柏拉图及新柏拉图主义者所述的希腊"理念"，在语义层面都直接指向普遍的本体论存在原则，但二者对存在本质的理解各有不同。以剑为例：其功能上为武器，形态上由剑刃和剑柄构成，而剑的主要功能在于实施切割或劈砍。尽管武器的结构与功能在西欧和中国哲学中都被视为存在，但人们对该物存在性的精神认知却截然相反。古希腊哲学家基于其逻辑推理，必然着重强调剑的形态所衍生的"理念"，即"剑刃-剑柄"功能系统的形态学；而中国哲学家则首先关注剑的"理"，即其作为刺杀切割工具的本质属性。因此对中国画家而言，描绘树木时，其精神本质始终体现在树木天然的柔韧与弹性——也就是树木自身的"理"。正是由于其"理"，树木在本体本质上才成为树木，而中国

人并未以逻辑哲学范畴中的"共相"来替代这种“理”以界定"树木之为树木"的存在本质。

根据这种宗教哲学观点，要揭示山水画中“理”的深层内涵，中国画家必须使作品的思想艺术方案符合统一的“道”——自然万物的根本本源。而这反过来又不可避免地促使中国画家保持持续的个人冥想状态，以期领悟存在的精神基础，并洞悉所描绘对象的深层精神本质[10, p.150]。毫不奇怪，宋代山水画家根本不存在类似于直线透视及其“消失点”的概念，因为被描绘对象的格式，例如各种山峰的形态，使观者能够将山峦视为"太虚"的象征性具象化[6]。正如十一世纪著名画家郭熙所言："山水，大物也。须远观其形，方能领略其整体形态与精神意象[10]"[81, p.305]。（图 63-66）

在传统中国哲学宗教思想中，关于艺术的论述中，“理”的概念常常与一系列其他特定概念相联系，这些概念在不同方面都与整个世界观的基本原则相呼应。我们尤其需要关注三个基本的“宇宙学”原则。例如，著名中国山水画大师张彦远曾特别呼吁画家们注重作品的“主旨”，这种主旨源于创作者在创作过程中内在的专注与自我控制。后来，另一位权威大师荆浩在此概念基础上又引入了另一个重要原则——“思”（即“心念专注”），指从所描绘对象的“冗余”外在形态中抽象（抽离）出来，只保留最本质的部分[10, p.151]。 这个“思”原则本质上是作者在选择描绘对象的必要特征时，对作者选择性的实践应用，即作者有意将所有偶然特征或非本质特征从“理”中分离出来，从而消除所有“多余”的属性，只保留对象的一个“本质”。例如，在宋代一幅描绘孤独禅僧劈竹的著名画作中，作者的每道笔触都旨在向观者传达“竹之理”的理念，即“劈竹”这一行为的本质。

中国画家在创作中运用另一项宗教哲学（宇宙学）原则时，不得不将艺术构思具象化，这种构思被定义为“意”的原则。这自然意味着每位成熟大师都需要通过个人冥想实践，切身感悟所描绘对象的普遍精神内涵：“要恰当地表达思想或再现对象，就必须将其牢牢铭记于心，直至它与精神生命融为一体”[10, p.151]。基于上述观点，我们可以在中国山水画的所有表现形式中观察到这样一个事实：随着时间的推移，中国绘画在表达手段的应用上正朝着极致的凝练与外在的简朴转变，同时保留了内在的深邃性和多层面性。

特定的民族艺术美学“规范”仅作为精神（宗教哲学）层面的“气”能量之视觉成果的具象化呈现，才在中国形象绘画语言中形成并得以实现。因此，主要的艺术审美原则——其中最核心的是“骨法”的形象骨架和“势”的结构整合原则——在很大程度上决定了后续所有形态构建的规则，包括组织单个构图片段和整体艺术作品。其他基础性的宗教哲学概念，诸如“实”的写实原则和“景”的四

[10]原文直译为“能力意象”（气象）

时法则，仅旨在视觉化呈现万物艺术形象形态中自足存在状态的神圣维度。因此，表现生命运动的“生动”基本原则，有助于促使中国画家聚焦于中国传统宇宙论中“自然运化”原则的多样化表现形式。最后，其他艺术美学原则的应用，如“笔”的笔力与“墨”的墨韵，旨在为受过教育的中国画家提供选择具体表现手法的衡量标准[81, p.152]。

4.2 中国宗教哲学融合思想在“生命律动”之"生动"精神原则艺术表现中的体现。生命韵律的普遍和谐共鸣。

在中国传统绘画的构图中，“和谐原则”具有极其重要的体现，在山水画的构图中起着主导作用，而欧洲绘画传统中构图的“和谐”则处于相对次要的地位。这或许与欧洲传统中构图协调理念与挂毯、地毯、壁纸或织物等装饰应用艺术的发展史密切相关[81, p.188]。显然，正因如此，西欧艺术家始终强调“和谐原则”，通常特别注重其独特的艺术装饰特性。而中国传统绘画大师们则主要通过冥想，在“普遍和谐”原则中探寻深邃的宗教哲学内涵。

在夏圭或马远的画作中，细雨淅沥或微风轻拂于平静的平原之上，向观者传递着南宋时期典型自然山水构图中最为重要、最为深邃的意境。这些山水画仿佛贯穿着与不可捉摸的“道”共鸣的宇宙和谐，其中各构图要素以一种独特的方式融合成整体，山峦、岩石、树木、船只、房屋甚至单株植物的叶片都统摄于神秘舞蹈的统一韵律和谐。而我们却无法将这样的艺术构图称为装饰性作品。我们只能观察到，中国山水画大师们如何在不借助光影塑造物体立体形态的技巧下，主要通过线性韵律、色调对比和空气透明感来构筑空间体积的布局。

与此同时，中国画家们将绘画空间的运动方向可表现为"自上而下"的视觉流程，因此地平面在视觉上呈现为垂直状态，而自然地平线则在视觉上消失。由此，中国山水画的整个远景仿佛自然地消融于在雾霭般的空灵之中。最独特之处在于，那些延伸至画面深处的透视线虽保持平行，实际上永远不会汇聚于一点，仅仅是图像在接近画布边缘时，比例逐渐缩小[28, p.227]。

欧洲艺术研究者有时将此类空间图像称为逆向透视，但相对于中国传统山水画而言，这一术语并不恰当。根据 B.R.维珀的术语体系，只有当绘画构图不是由前向后展开画面空间，而是由后向前推进时，此类术语才符合客观公正的原则[28, p.227]。欧洲画家和观者习惯从前向后感知画面空间，视觉沿着消失点逐渐深入；而中国画家则自上而下观照画面空间。在中国山水画中，我们面对的是独具特色的空间概念，蕴含着特殊的圣洁意义。

中国画家从不将山水空间的组成部分划分为前景和背景，而是营造出它们始终被同时感知为近或

远的玄妙意境，因此山水仿佛悬浮于宇宙空间之上。这种对欧洲人而言完全陌生的宇宙观，唯有从宗教哲学角度，结合中国世界观的深刻融合特质方能解读。欧洲人传统上习惯以抽离的视角观赏艺术作品，在精神层面将自身（个人自我）与绘画图像对立起来。

对欧洲人而言，绘画是在二维平面上营造三维空间的视觉幻象，而这种艺术幻觉越强烈，作品本身就显得越卓越。欧洲画家创作画作时会将画布架在画架上置于眼前，目光仿佛投向画面空间的深处。而中国画家在创作时，则会将卷轴铺展在地面上，以自上而下的视角进行观照，中国观者也是如此欣赏。因此，无论是画家还是观者，中国人在精神上都会将自己置于所描绘的空间之中，成为画面中不可或缺的参与者，仿佛与艺术作品的节奏心神交融。他是所绘画面空间与整个故事情节的有机生命体，其中的技法完全契合其宗教哲学的世界观。

有趣的是，这种从西欧现代主义话语角度来看具有反空间的宇宙感知方式，其实也曾是东欧与早期西欧基督教艺术的特点。这种艺术审美观的基本原则早在早期基督教时期，受普罗提诺及其追随者（如卡帕多西亚教父）的新柏拉图主义美学影响便开始形成，并在西欧罗马式艺术与拜占庭帝国艺术中臻于成熟[28, p.228]。

当欧洲艺术家们初次接触到中国以及后来其他一些远东国家的原创绘画与装饰艺术时，他们在很长一段时间里将其视为纯粹的装饰艺术。基于西欧既有的传统观念，他们首先注意到的是在装饰性色彩斑斓的画面中，对物象进行风格化处理和平面化表现等显而易见的特征，却完全忽略了其中蕴含的另一种和谐共鸣的原则[81, p.180]。这种对中国山水画的误读，直到现代才被中国画研究者所澄清，因为许多清代传统山水画呈现出显著的装饰性与图案化特征，因此几乎无需修改就能完美地呈现在当时流行的中国瓷瓶上[81, p.188]。

值得注意的是，从现代艺术史和文化学研究的角度来看，南宋时期山水画构图中所体现的"生动"这一"普遍和谐"的最佳范例，即便在今天也未能被完全理解。这首先是因为欧洲学者传统上倾向于在此寻求视觉上的图式重复（重复单元），仿佛这些模式能增强所描绘对象的装饰效果，类似于欧洲巴洛克风格天花板和拱顶壁画中清晰的图式重复。而将"生动"所蕴含的"普遍和谐"的原始节奏——即通过视觉艺术装饰性的辩证对比来和谐组织中国山水画各元素或片段的原则——作为解读与领悟的对象，这一可能性直到近期才成为现代艺术史学者的研究课题 [81, p.189]。

在中国哲学与美学传统中，自宋代绘画实践以来，“生动”这一“普遍和谐”原则便持续获得深刻阐释，因为中国哲学家和艺术家传统上将其与“道”（即宇宙万物中原始存在的完整性）的感知联

系起来：“观天地生物之象，而见一元运化之机，此生生不息之妙用，秘贯万有，而各使之成”[81, p.190]。正因如此，中国山水画家在描绘无所不包的永恒“道”之统一时，试图表现峰峦形态、云蔼轮廓、水流态势或植物韵律，这些形态蕴含着“生动”原则的相似韵律，又消融于自然的无限多样性之中，从而创造出一种非数学秩序（ordo）的和谐统一，而是“普遍和谐”的共鸣。

尽管中国山水画的装饰效果，往往通过在风格化自然节奏时对自然形态进行有意改造而产生的，这种效果往往通过使用非自然色彩或在描绘空间中刻意引入视觉化图式重复来实现。然而，值得注意的是，对于中国山水画的视觉空间而言，其构成要素中没有任何一项曾作为“普遍和谐”自然存在的先验条件，因为这种普遍和谐唯有通过个别大师内在冥想实践的精神境界才能达成，并通过其对山水的独特诠释在视觉上得以体现——这也正是我们在宋代山水画中观察到的现象[81, p.190]。

严格来说，由于“生动”原则传统上是“气”能量的自然产物，因此在欧洲传统中，它常被粗略地类比为西方绘画的节奏。然而，值得注意的是，这一中国山水画术语蕴含着汉语语境中与该词相关的多重语义内涵。例如，“生动”节奏的一个语义概念在关于中国山水画的论著中经常被用作艺术本身的同义词。这是因为“生动”原则与西欧艺术的节奏原则相似，都与形成各种形式的有组织次序（ordo）的构建直接相关，即传达运动与尺度，为艺术作品反映生命力与风格化形式创造条件。

然而，这一原则也意味着作品在意义上存在某种未言明之处，同时有意识地强调片段式的重复和足够自由的构图布局。因此，作为中国艺术审美处理上述问题之本质基础的思想艺术纲领，完全可以由“生命运动”这一词组来准确传达——该表述先验性地预设了作者在呈现自然韵律时所赋予的个性化侧重点[81, p.192]。

在此我们再次触及中国意识中的宗教与哲学的融合性特征，这源于中国形而上学传统上将“气韵”这种精神和谐的任何体现，视为任何客体或主体存在的自然根源，而“生命运动”的存在本身则被视为这种和谐的产物：“人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至”[81, p.162]。在理解和诠释“生动”生命运动的自然性时，应当认识到中西方在视觉艺术空间构图中对运动自然性原则的理解存在差异。

自文艺复兴时期以来，西欧绘画大师们一直认为，研究并绘制人体解剖结构是学习绘画的最佳实践，无论是绘制动物、山水、静物、战争场景还是叙事场景。而中国山水画大师至今仍秉持截然相反的观点：“欲画人者，先画树石”[81, p.163]。这让我们再次认识到，中国方法不仅在绘画教学的教学方法论上与西方截然相反，更体现在艺术审美认知过程中宗教哲学方法论的本质差异，以及东西方文

明在文化历史世界观中对万物存在本质的迥异理解。

如果欧洲初学画术的学生通过描摹人体来学习绘画技艺，那么中国画家的学生则通过绘制大量树干或树丛的图形变体来磨练艺术造诣，这些练习同时也是独特的书法实践课程。这两种截然相反的艺术教学方法，其基础是两种不同的路径，通过这些路径，对节奏与比例、静态与动态、尺度、平衡和整体表现力的感知形成产生了不同的塑造。

年轻的中国画家在长期学习过程中，需要将纷繁错落的叶片、茎秆或枝条，在不对称分布的植物形态中不断加以整合，而非勤勉地将人体躯干的各个独立元素相互衔接，以塑造出体现人体形态次序的整体绘画性形体。值得一提的是，这个事实之所以有趣，还在于活体生物（包括人类）的自然塑形和韵律与植物的自然韵律截然不同，因为它承担着完全不同的生命功能。前者令欧洲艺术家将全部注意力集中在形态、结构、比例和整体骨骼肌肉系统的韵律上，这些要素最初都是单独绘制的，在可见的多样性中突出和谐的共鸣。而对于后者，中国画家在描绘叶片或枝条轮廓时，虽然这些轮廓虽重复却不复杂，相对“简单”，却促使他们从外部形态中寻求其精神本质（即其道），在“道”永恒的合理性中探寻自然生命力的体现。

例如，在中国人钟爱的竹枝图景中，视觉上的节奏重复显然源于生命能量“气”的显现。因此，竹枝上任何叶片在视觉上的位置，通过“气”的显现，必然揭示出整个植物的生命原则，与此同时，各种不同的视觉表现形式必然使作者与这个特点的竹枝作为整体一部分的存在特征联系起来[214]。

由于竹枝与竹叶作为宇宙整体的独立部分，在视觉上呈现出生命力，它们始终朝着太阳生长，沐浴在天体光芒的照耀下，因此中国画家们便致力于冥想式地观照万物生长的自然过程所蕴含的精神本质。在此过程中，他们有意识地将“开悟”的目光聚焦于自然界的发展进程，随后将其呈现在山水画的图式平面之上。在这种将各个景物元素进行绘画性空间组合的构图中，对于中国山水画家而言，唯有留白才能与单独的竹枝与竹叶共同营造出韵律感十足的整体性。

与此形成鲜明对比的是，欧洲画家在表现封闭人体形态的可塑性时，必须注重形体的完整性，而不特别关注留白。正因如此，中国山水画家在描绘单独人物形象时会刻意自我设限，完全放弃裸体人体的描绘，但会利用服饰褶皱的自然韵律来传递人物的动态气质[81, p.164]。欧洲人常常对中国服饰描绘方式的程式化感到惊讶，这种程式化并非基于被衣物遮蔽的人体形态特殊，而是基于视觉与精神层面的自然韵律隐喻性描绘，仅以被描绘服饰的几笔线条作为暗示，就勾勒出类似竹叶或折断芦苇的轮廓线。

正是借助这种哲学艺术手法，中国山水画中的人物形象——无论是单个个体还是群体——都获得了自然的动态特质，这种特质与自然本性相契合，即便在所描绘的人物看似静止不动的画面中亦是如此。如果有生命的东西（人或动物）被静态描绘，中国画家传统上不会执着于捕捉身体的真实形态，而是着力刻画该角色某种本质性的"理念"特征，比如竹叶、鸟羽或经过艺术化处理的鱼鳞。

中国艺术家在对生物体进行描绘时，常常有意识地忽略塑性艺术的各种特性。这种手法在创作神话中的龙形象时尤为常见，龙的艺术形象是最受欢迎的艺术主题之一，既体现了中国人对神话抽象的眷恋，也象征着自然韵律的永恒流动 [81, p.164]。

然而，值得注意的是，这种对中国山水画典型的动感和流动感的抽象形象的诠释，仅仅是宗教哲学对“阴阳”原则融合性二元论的一种解读方式。该原则传统上通过在平面圆周上绘制特殊弯曲线条，使二者相互镜像反射，以最大限度地展现万物存在的动态效果。

这是一个视觉象征性图像，描绘了宇宙的初始原则节奏。根据中国人的观点，这种节奏隐藏在一切可见的自然现象背后——从火焰的火舌、永恒飘浮的云彩，到单根树枝的生命律动，乃至山水画中山脉褶皱所蕴含的静态意境。

这种对生命韵律的哲学艺术解读所体现的思想艺术融合性，必然体现在“生动”原则的术语运用特色中。例如，在创作传统肖像时，中国画家兼哲学家们着重探讨“传神”的重要性，却鲜少提及所画人物与原型相似性的现实。在对植物、动物或鸟类进行的传统绘画中，中国画家致力于表现“写生”的生命力，将此术语理解为天地万物运动的天性活力。在传统山水画中，兼具诗人与哲思的画家们真诚地只追求以精神形式表现自然美景的永恒流逝，用诗意的短语“留影”来表达这种理念。

因此，在每个独立的绘画题材中，中国传统画家始终坚持以独特融合的方式表现普世的“生命运动”，展现对宇宙韵律“生动”的“普遍和谐”这一宇宙精神原则。

4.3 新儒学宇宙观对中国山水画中“势”这一概念作为结构统一原则或写实原则的认知影响

经过漫长的国家分裂与内战纷争后，公元 589 年，新的朝代隋朝（589-617）崛起，不惜代价努力统一中国。不久之后，一个更为强大的新王朝唐朝（618-907）取代了隋朝，最终重建了中央集权的统一帝国。现代学者一致认为，在政治和文化层面，唐朝的统治堪称中国社会的"黄金时代"，其重要性仅次于汉朝统治时期[145，p. 288]。

约在公元 622 年，唐朝统治者恢复了传统儒家思想所倡导的科举考试选拔官员的强制性制度。唐

太宗（627-649 年在位）于公元 628 年颁布诏令，在国子监修建全国性的孔子庙，随后在公元 630 年，又下令让国子监的学者们负责编撰儒家经典的官方合集。在 7 世纪 40 年代，哲学家孔颖达（卒于 648 年）完成了《五经正义》的新编订，成为新儒学教义的经典。在对这五部古代著作的阐释中，包含了宗教信仰、哲学、自然科学、法律与道德基础、社会与国家学说，以及对历史进程的思考等要素[36，p. 42]。

尽管到那时，传统的、更早期的儒学思想在很大程度上已经失去了孟子、荀子和董仲舒等古代哲学家原有的创造性精神动力。不过，哲学家冯友兰指出，国子监的学者们从当时大量已撰写的注释中，为《五经正义》挑选出了部分"规范性"文本[145，p.288]。

根据帝国诏令，在国子监乃至后来的整个天朝帝国中，这些"经典"文本与官方认可的注释一同被讲授。正是通过这种方式，经过新阐释的新儒学思想成为了唐朝官方的国家学说（图 24）。

然而，主要问题在于，官方的“经典”文本已无法反映其所处时代的精神需求。这在很大程度上源于道家宗教哲学思想的复兴，以及禅宗佛教的传播——正如冯友兰所言，这些思潮唤醒了中国社会对形而上学、超道德价值观以及自然与人类命运问题的浓厚兴趣[145, p.288]。唐代新的现实要求对帝国发生的一切作出截然不同的形而上学、宇宙学和精神道德解释，但官方的帝国经典学说恰恰缺乏这样的阐释。此外，唐朝统治时期，伊斯兰教和景教开始传入中国，这两种宗教都高度重视个人的精神修习[11] [36, p.43]。

为回应中国社会的这些需求，“道学”（关于真理的学说）或新儒家学说应运而生。尽管存在各种宗教哲学流派，但该学说在西方术语体系中主要由三大哲学思想流派构成。根据冯友兰的阐释，其首要渊源无疑是儒家思想本身，另一重要来源则是道家哲学及其在中国演变为“禅”的佛教流派。严格来说，对新儒家哲学学派而言，佛教和“禅”的概念是同义的，因此冯友兰认为，新儒家思想后来成为“禅”学逻辑发展的基础。最后，道家神秘宗教学说被公认为“禅宗”哲学学说的第三个来源，其中以我们之前提到的“阴阳”学派起了主要作用，该学派对新儒家思想宇宙观产生了至关重要的影响[145, p.290]。

这一时期新儒学最具权威的哲学家当属韩愈（768-824 年）以及李翱（约卒于 844 年）。韩愈著有独创性的著作《原道》（论原始之道），而李翱是《复性书》的作者。他们尝试为解读儒家经典《大

[11]景教（得名于牧首聂斯托利之教名）——五世纪上半叶的基督教异端学说，其信徒否认关于耶稣基督神性的普世教会教义。

学》和《中庸》开辟新的方向。这两位新哲学流派的创始人，为新儒学进一步发展成一套完整的宇宙论体系提供了强大的精神推动力。该体系最终在宋朝（960-1279 年）时期形成，宋朝在唐朝灭亡后统一了中国，并结束了随后的“动荡时期”（图 20）。

在很大程度上，正是在新儒学形而上学的深刻影响下，唐代开始形成独立的中国山水画流派，这一流派在中国绘画史上与"青绿山水"画家的鼎盛时期密切相关（图 29-31）。此外，同样在新儒家思想的直接影响下，八世纪的中国同时涌现了三位独特而伟大的中世纪诗人兼画家：王维（699-759 年）、李白（701-762 年）和杜甫（712-770 年）。王维这位最伟大的“诗人兼画家”不仅是重要的艺术理论家、画家、杰出的书法家和自然抒情诗大师，还是一位深邃的宗教哲学家（图 32-42）。

难怪画家王维在其著名的《山水论》中首先强调山水画的精神本质：“在绘画中，重要的是要使形式与精神力量融为一体，之后心灵便能创造出千变万化的境界。精神力量是看不见的，因此必须依靠不变之物[12]。然而，视觉有其局限，我们的眼睛无法亲眼看到一切。因此，需要通过一笔来再现大虚的本质[13]”[8, p.281]。在这段话中，王维的论述具有重要意义，因为《山水论》文中的这一处内容，几乎是中国哲学美学文献中首次对中国画本质的阐述，其基本单位是"一笔"，仿佛能体现存在的全部丰富性（图 32-42）。

王维接着富有诗意地阐述：“看我展开卷轴，凝视着字迹，眺望陌生的山海，绿林间清风拂过，白浪在水面上翻腾。诚然，如此景致岂能仅凭巧手描绘！唯有灵性之光方能照耀绘画！此乃绘画真谛所在”[8, p.282]。王维在绘画、哲学和诗歌领域享有如此崇高的权威，甚至在他生前就已如此，这绝非偶然。这位伟大大师的同辈们曾如此赞叹道：“他的诗作如画，他的画作如诗”[36, p.41]。

后来，中国绘画著名理论家朱景玄在其《唐朝名画录》中将王维归为"妙品"画家之列，并赞赏其山水画时写道："维山水松石，踪似吴生，而风致标格特出"[8, p.396]。而诗人兼画家、哲学家王维则曾这样诗意地评价自己："宿世谬词客，前身应画师"（马良文译）[8, p.397]（图 32-42）。

值得特别指出的是，中国肖像画正是在唐朝时期作为独立的艺术流派脱颖而出，而该流派最杰出的代表阎立本（7 世纪）甚至被绘画理论家朱景玄归入"神品"之列 [8, p.382]。阎立本最负盛名的画作《古帝王图》描绘了自汉代初年至六世纪末统治中国的十三位伟大的君主，作品呈长卷形式（图 25-

[12]B.B. 马良文在其译作中指出，此处的原文可能存在讹误，因此该句含义只能作大致传达。（王维《山水论》//《中国艺术：原理·流派·大师》，B.B. 马良文编译，莫斯科："OAO Люкс"出版社，2004 年，432 页，第 281 页）

[13]在将王维的这段文字翻译成英文时，S. 萨卡尼西用"宇宙"（Universe）一词替换了"大虚"（Great Emptiness）的概念。（坂西修《笔的精神》，伦敦，1939 年，第 44 页）

28）。

大约同一时期，各种宫廷场景的描绘在文人士大夫阶层中广为流行。例如，朱景玄在《唐朝名画录》中记载："他曾绘制《秦府十八学士图》及《凌烟阁二十四功臣图》，这些作品使他名垂青史。…… 据说他还亲自为慈恩寺的壁画上色，但如今已无迹可寻。他笔下那些身着礼服、头戴礼冠的人物形象，总是显得神圣完美。"[8, p.392]

中国史学界将唐朝时期确立为传统中国绘画与诗歌的“黄金时代”绝非偶然（图 25-28）。

唐朝之后中国绘画发展的下一个重要阶段是"五代"时期和宋朝。这一时期也是中国主要绘画流派的形成阶段。该时期最著名的画家包括隋代的展子虔、唐代大师李思训和画家吴道子[138]。

值得注意的是，朱熹（1033-1108 年）大师的哲学学说对这一时期的山水画家创作产生了相当重要的影响。朱熹是“理学”哲学学派的创始人，在中国也被称为朱子，出生于今福建省，当时正值宋朝统治时期的军政危机时代（图 20）。

正是在这个时期，宋朝开始遭受好战的女真族的系统性攻击[14]，他们最终攻陷了都城开封，这自然导致宋朝廷将都城迁往长江以南的杭州，并划分为两个时期：北宋（960-1126 年）和南宋（1127-1279 年）。

朱熹的融合性“原理学说”，在中国被称为“理学”学派，其思想在《朱子语录》一书中得以阐述，并作为中国哲学的一个流行体系，它的繁荣几乎一直延续到 20 世纪初[145, p. 313]。

朱熹哲学体系的统治地位在很大程度上也得益于他以新儒家精神，对孔子"新经义"文本撰写原创注释的事实，这些注释由宋朝政治家王安石（1121-1086 年）编纂，并于 1075 年经神宗皇帝敕令确立为官方标准（图 21-23）。

我们前文已指出，朱熹及其理学学派关于永恒之“道”与“绝对真理”始终存在于宇宙万物之中的基本论点，对宋代山水画派的艺术家们产生了深远影响。例如，在《朱子语录》第 95 卷所言：“既有是物，则有其理”[145, p. 315]。

也就是说，宇宙中每个个体或现象都先于其独特的“理”，因此，同类事物的共同本质由该类型的“理”构成。“理学”派的追随者坚持认为，任何现象的“理”在具体现象产生之前就已存在。朱

[14] 女真人——通古斯部族，满族先民，曾建立自己的国家金帝国（金朝）。

子提出：“理在事先。有此理，方有此器”[145., p. 315]。

朱熹这一学说主张在很大程度上与“程朱”禅宗流派的论点相符，即并非所有类别的客体都具有意识或情感，但都具有其独特的自然本质“理”[145, p. 315]。因此，早在元代前后，中国画家就提出，他们创作山水画是在“写意”[81., p. 154]。

由于朱熹学说和“理学”派的盛行，“山水画”这一绘画体裁在五代十国时期（907-960 年）最终成型。这个动荡时期被视为连接唐宋这两个中国文化（尤其是绘画艺术）鼎盛时期的纽带。

正是在这个时期，中国出现了最早的绘画学院，它位于南宋的“新”都南京——这个城市后来取代了唐朝的长安（图 21-23）。

五代十国时期的山水画，在五位伟大画家的作品中得到了最生动的展现，而这五位分别是荆浩、关仝、李成、董源和巨然。荆浩（荆浩：Jīng Hào，约 855-915 年）是五位画家中最年长的一位，他的艺术创新标志着山水画从独立画种发展成为中国绘画传统的核心画种（图 48-54）。

根据所有“博学”的中国绘画鉴赏家的论著，荆浩被视为中国山水画的“真正大师”之一。例如，明代著名画家兼理论家董其昌（1555-1636 年）将荆浩及其弟子关仝奉为北方山水画派的奠基者，还将其与董源、巨然（南方山水画派）并称为当时山水画派的开创者[138]（图 59-62）。

在中国许多文献中，荆浩被视为重要的哲学家和绘画理论家。他撰写了《笔法记》和《山水赋》等论著。[8 - 17]（图 58）。

这些《笔记》由荆浩以年轻画家与睿智哲人（隐士）对话的形式撰写，对话发生在崇山峻岭古松下的大自然怀抱中。《笔法记》是中国山水画领域的首部论著，其中系统阐述了专业术语体系、概念框架，并确立了美学标准（图 55-58）。

荆浩将五世纪伟大画家谢赫为风俗画阐述的艺术原则详细应用于山水画领域，将论著中宗教哲学的抽象概念具体化，使其更易理解。例如，在荆浩的论述中，“意”（原型、意象）一词被替换为“思”（构思）。

在自己的论著中，荆浩进一步区分了“似”与“真”这两个概念，这两个概念此前由谢赫提出[7]。此外，根据荆浩的阐释，真正的画家必须致力于在自己的山水画中传达“物之精神”，即“气”。

根据荆浩的原则，如果画家未能做到这一点，那么，其作品必然只能再现“相似”（似）；而如

果作者成功做到这一点，则画中便显现出“真实”（真）[7-17]。

此外，画家兼哲学家荆浩对“笔”与“墨”的优势进行了相当详细的论述，并对线性绘画与色调绘画的特征提出了重要的范畴区分[14]。

根据荆浩的观点，唐代大师作品的显著特征在于以线条风格为主导。因此，荆浩在试图调和这对概念的矛盾之处时写道：“吴道子画山水有笔而无墨，项容有墨而无笔，吾当采二子之所长，成一家之体。”[73]

如今，两幅现存的山水画卷被归为荆浩所作，然而，现代学者对其是出自这位大师本人之手，还是其门下弟子之手，亦或是同门师兄弟所作，仍存有疑问（图 55-58）。尽管如此，这两幅作品已均署荆浩之名，且都完全体现了早期中国单色山水画的构图特征。

同样在已提及的“五代”时期，必须特别指出杰出中国画家范宽的风景画，其作品《雪景寒林图》和《溪山行旅图》至今仍保存完好。宋代另一位颇具声望的风景画家是顾闳中大师[73]。

受“理学”派宗教哲学思想学说的影响，中国画家开始深入探讨“势”这一概念，即中国山水画中结构统一性（图像现实性）的原则（图 48-54）。在此之前，画家兼哲学家（文人）们对这一至关重要的绘画原则往往存在不同的理解和诠释[81, p.154]。

例如，在明清时期，这一原则被应用于画面结构关系的构建，因为中国山水画家们试图将其用于塑造整体形象和形成统一构图。为了遏制绘画中各种碎片化元素不规则分割的加剧趋势，中国的绘画大师们有意识地将山水空间的结构统一性置于首位。

伟大的美学家兼绘画大师赵左在其论著中，将领悟“势”的问题置于特殊地位：“画山水大幅，务以得势为主；山得势，虽萦纡高下，气脉仍是贯串。”[81, p.154]

从赵左的这段论述中可以看出，对“气”的呈现，必然决定了“势”的绘画原则。明代某位不具名作者也曾提及：“可以说，气韵（气）就蕴含在‘势’之中”[81, p.155]。

这句箴言揭示了中国画师们是如何通过某些技法来营造出山水画的虚幻空间感，即使他们需再现那种注重极致细节的“密体”的精致画风时，也是如此。

赵左大师的论述如此诠释“势”的体现：“林木得势，虽参差向背不同，而各自条畅二石得势，虽奇怪而不失理，即平常亦不为庸；山坡得势，虽交错而自不繁乱。”。[81, p.156-157]

对“势”的艺术性与象征性解读，需通过中文汉字文本解读中采用的语义建模方法来理解。其中，汉字的每一条笔画都仅仅是书法家个人精神世界的外部反映。无论笔画是粗重还是纤细难辨，是挺直还是弯曲，是短促还是悠长，作者都会赋予它自己的精神和艺术特征。

这些单独的图形线条经由娴熟技巧结合后，便形成了一种具体的艺术象征形态，该形态在汉字符号的整体结构布局中，具有特殊的象征属性：如扩张与收缩、浓密与稀疏、动感与平衡。这种中国人传统的艺术精神方法，最终形成了一种完整的书法结构，它具有一种特殊的语义特征，并拥有其自身的“势”[81, p.157]。

同理，对于“势”在中国山水画空间中所呈现的结构意象，我们亦应认识到其深受书法笔法影响这一特质。

与图像现实“势”的“形象骨架”特性相对立的，是“气”之能量显现的两个组成部分，它们彰显了中国大师们创作山水形态时生动逼真的技法（图 48-58）。中国人从未将这些“气”的造化成果与外形的逼真相联系，而只关注精神在其描绘的现实中所展现的生命力：“势是某种承载着气、并体现事物生命特质的东西，即气韵生动”[81, p.157]。

汉学家们常常将中国“势”原则的概念翻译成欧洲语言中的“现实”，意指“实”原则仅在画家通过内在冥想，达到与存在之现实直接精神交融时方能显现。在古代汉语中，“势”最初仅指“种子”一词，直至后来新道家思想发展起来，它才被赋予“实体”的概念。

然而，在中世纪中国作家的哲学美学著作中，“势”的概念有时会被刻意与文学概念“装饰”相对立，这完全符合中国在“阴阳”（果实与花朵）对立语境下的神秘主义譬喻：“……果为实，花为华”[81., p.158]。

然而，B. B. 马良文认为，此概念的任何一种译法都无法充分反映“势”在中国阐释中所意味的“生命自足性原则”这一深层内涵。马良文指出，中国画家认为沉迷于描摹性写实主义是扼杀画中生命之“势”的可靠方法，清代后期画家们精细刻画发丝的做法便印证了这一观点[81, p.158]。

然而，即使采用这种“精致工笔”的绘画手法，清代的中国山水画也并未完全丧失“势”概念所固有的品质。这再次证明了一个事实：画家们仅仅是运用“势”来“赋予其作品灵魂”，而不拘泥于次要细节，例如，作品的风格是以精细刻画个别细节为特点，还是保持总体素描的外观。

学者 B. B. 马良文认为，后来西方科学认知的论述方法在中国的传播，逐渐开始“扼杀”中国绘画

中对存在的生动表现，因为西欧式的“客观性”在写实自然描绘中开始排挤中国山水画的精神与艺术精髓 [81., p.159]。

在古希腊，对理想美（源自希腊语“eidos”）的美学标准的探索，催生了艺术规范的形成。在中世纪的中国文化中，人们追求领悟绘画主体与客体的理想原则，最终形成了标准范本，这些范本后来被收录于中国的百科全书中。因此，中国画家对“势”的艺术表现理想，并未经历中国其他生活领域（政治、经济等）那种实际的理性化过程。

根据这些范本，形成了人物形象、水域、山峦或植被的描绘。中国画家在创作新的艺术形象时，总是参照前辈大师的权威作品。因此，唐宋绘画发展到一定程度之后，中国山水画的风格始终通过“临摹”过去最优秀的艺术作品而不断演变。

本研究的作者认为，中国宗教哲学思想的融合主义必然使画家们不再追求通过自然比例的和谐结合来实现作品形象体系的美学（理想）之美，而是致力于领悟内在的精神现实，这种现实才是统一之“道”的“真实”的映射。

中国山水画的形式无论在清代经历了怎样的美学理性化和艺术标准化，始终保持着其原始的宗教哲学（冥想）能力，能够依托于思想艺术纲领，通过“势”的生命力来展现绘画现实。传统的中国表述也称：“须使‘势’与‘理’互不相碍”[81, p.160]。

“势”的概念完全契合形态形成的形态学空间，并成为实现宗教哲学传统融合艺术表现的手段，而该宗教哲学则传统运用“形而上”这一独特概念。中国画家认为，若画中“势”过多，则宗教哲学的核心范畴将变得模糊；若“势”体现不足，这些范畴便无法在画中显现。

因此，最杰出的中国画家们在艺术美学论著的篇页中始终告诫道：“若无‘势’，则搁笔” [81, p.160]。于是，我们面前再次展现了中国宗教哲学融合性对其艺术生命影响的谜题（图 48 - 58）。

我们已经指出，由于融合了朱熹和“理学”学派的中国宗教哲学思想，“山水画”这一绘画体裁在五代十国时期（907-960）最终成型。这个动荡时期被视为连接唐宋这两个中国绘画鼎盛时期的纽带。

正是在这个时期，中国出现了坐落于南宋“新”都南京的第一个画院。在中国，通常以画家荆浩（约 855-915 年）创作的山水画不仅视为独立画科的起点，更视为中国绘画主导画科的起点。无论新老中国学者均认为，荆浩居于首批山水画的“真正大师”之列[138]。

此外，荆浩同时被视为重要的绘画理论家，著有《笔法集》和《山水赋》等论著[8-17]。荆浩为山

水画制定了独特的分类体系，将宗教哲学的抽象概念具体化，使其更易于理解（图 55-57）。

根据荆浩的阐释，真正的画家必须致力于在其风景画中传达“物之精神”，即“气”。根据荆浩的原则，如果画家未能做到这一点，那么，其作品必然只能再现“相似”（似），而如果作者成功做到这一点，则画中便显现出“真实”（真）[7-17]。

因此，除了“势”的原则外，自此时起，中国画家对“气”（精神）原则的融合性理解也变得至关重要，这一原则象征着“道”及其造化成果在山水画中的完整呈现。中国画家真诚地认为，当画家能够领悟“气”之精神时，山水画中的其他元素便会自然呈现，这一事实本身就说明了理解并正确运用这一原则的重要性。

然而，如果作者无法领悟“气”之精神，那么无论外在美感或技法多么精湛，都无法挽救他的作品[81, p.146]。另一个有趣的事实是，就连那些试图领悟“气”之显现奥秘的中国大师自己也断言，领悟“气”是艺术作品所有艺术价值最深奥的秘密。

即便在中国艺术的早期阶段，在唐代之前，大师谢赫于公元五世纪在《古画品录》中，便已让“气韵生动”（精神和谐，生命运动）这一艺术原则成型 [7, p.283]。后来，到了宋代，随着新道家宗教哲学秘义丰富了中国画家的形象思维，这个“气”的原则在荆浩大师撰写的《六要论》中获得了独立的意义，成为一个单独的范畴[81, p.146]。

于是，大约在十一世纪，“气”这一范畴概念在语义上与“道”的概念建立起了联系。这一观点在画家韩拙的论述中得到了理论依据，他主张“绘画由创造力所创造，与‘道’具有共同的本源”[81, p.146]。换言之，从哲学美学的角度看，艺术的真实精神最终与宇宙的原始精神完全等同起来。

这种最终的论断导致每一位真正的画家都试图穿透外在的“虚幻”表象，探寻存在的内在现实，其出发点在于：真正的探索之路在很大程度上取决于他对精神与物质的认知（图 55-57）。

B.B. 马良文正确地指出，西方研究者对“气”这一术语在中国山水画中的精神本质存在完全错误的理解，这体现在西欧研究者将“气”的概念解释为“节奏性生命力”原则的提法上。近年来，西方艺术学者和评论家已习惯于对一切存在进行物质化，以致完全忽视了精神第一性、存在形式第二性的形而上学，而这在中国艺术中却是如此自然。

B.B. 马良文恰当地强调了“气韵生动”这一中文短语在语言学上的特殊性，该短语的后半部分仅可译为“生命的运动”，其内涵指向“精神共鸣”的显现[81, p.147]。因此，当中国画家张庚将“气”

的精神定义为“天机之动，忽然而露”时，他断然宣称，“惟静者能知其故”[81, p.147]。

在张庚大师论述三类精神神秘体验（即绝对本体、冥想法则与恍然大悟）的过程中，其观点清晰可辨：“绘画中的‘气韵’源于心灵的自由游走；而获得它则要靠上天赐予的灵感”[81, p.147]。张庚还认为，如此丰厚的天赋不可能是画家个人才华的产物，而这种观点在欧洲现代主义时期被认为是理所当然的。

任何中国画家都始终将自己视为传统意义上执行天意的“工具”。因此，依据哲人荆浩的学说，真正的画家必须在自己的山水画中体验“物之精神”，即“气”。正因如此，哲学家张庚在赞叹画圣吴道子的绘画时写道，他“……收敛其神，使其与‘道’合乎”[81, p.147]。

依照荆浩的绘画原则，如果画家未能传达“物之精神”，即“气”，那么，其作品必然只能再现“相似”（似），而如果作者成功做到这一点，则画中便显现出“真实”（真）[7-17]。因此，对于中国山水画大师而言，“道”本身始终是通过“气”的原则在绘画中显现的，而“气”作为一种纯粹的精神现实，唯有在达到冥想般的澄澈境界时，才能通过其在艺术作品中的映射得以具象化。

然而，值得注意的是，中国画家和绘画理论家几乎从未在任何地方具体阐明“气”的原则在艺术作品中究竟如何运作。他们始终致力于通过“气”的作用来呈现“道”在视觉层面上的显现，因此，在冥想中求助于宗教哲学范畴：如“自然”、“意”、“骨法”（形象的骨架）、“势”、“景”、“生动”、“笔”力与“墨”彩 [81, p.147]。

我们曾提到，很大程度上得益于朱熹新儒学思想理学和“理学”的流行，使山水画这一艺绘画体裁得以在画家荆浩（Jīng Hào，约 855-915 年）的创作中最终定型，而此时，山水画已成为中国绘画的主导画科[138]。作为重要的绘画理论家，荆浩撰写了《笔法记》和《山水赋》，这两部论著为中国山水画创立了独特的范畴体系，将宗教哲学的抽象概念具体化，使其更易于理解[8-17]。

例如，在荆浩的论述中，“意”（原型、理念）被替换为“思”（构思），并区分了“似”（相似）与“真”（真实）两个范畴，这些范畴此前由画家谢赫引入艺术实践[7]。根据荆浩的阐释，真正的画家必须致力于在其风景画中传达“物之精神”，即“气”，如果画家未能做到这一点，那么，其作品必然只能再现“相似”（似），而如果作者成功做到这一点，则画中便显现出“真实”（真）[7-17]。

从荆浩在《六法论》中运用于山水画的宗教哲学融合性中，自然衍生出了“景”（四季）的原则。

依 B. B. 马良文所言，该术语常被不甚准确地译为“风景”（景观）。然而，根据 B. B. 马良文的解释，“景”这一术语的精确含义在于“赋予画面季节氛围，展现其神秘之处，并借此确立真理”[81, p.161]。

这一阐释向我们展现了山水画达成感染力的独特表现手法，它并非通过所描绘物体的形态特征与造型来呈现山水的真实性，而是借助贯通万物的“物之精神”，即“气”，使自然意象与本体原型相融合，这种融合既符合“真”的本质要求，又顺应时间的自然流变（图 63-66）。

中国画家认为，如果山水画作者能感受到特定季节或天气状态的“气”，那么画作的气韵必然会充满可被感知的“真”。关于“景”的运用意义，十一世纪的伟大画家郭熙曾充满诗意地写道：“林川之景，朦胧之图，常如梦中向我们显现，我们的眼睛和耳朵却无法感知。但在巧匠的手下，它们又重新出现在我们面前。于是，足不出户，我们便能置身幽谷，听见猿猴啼鸣、鸟儿啁啾，目睹山峦闪耀、溪流流光溢彩。这难道不令人心旷神怡吗？正因如此，人们才如此推崇绘画艺术”[6, p.305]。

在其论述的另一处，郭熙进一步指出：“春山笼罩着薄雾，令人心旷神怡。夏山绿树成荫，景致怡人。秋山清雅纯净，林间落叶令人心生微悲。冬山被乌云笼罩，沉寂无声，令人心生寂寥之感。如此描绘的山景，能唤起人们如同身临其境般的感受。它们显得如此真实，而非绘画之作” [81, p.162]（图 63-66）。

4.4 体现在中国山水画的“开合”（整体统一）与“章法”（构图）概念中的新道家玄学学派的宗教哲学融合思想。本节探讨如何通过“三远法”原则从多视角布局描绘对象来传递“道”的流变不息之特质

传统中国艺术美学世界观的核心特征在于：每一位中国画家都更倾向于数百年传承的传统经验，而非冷酷的逻辑“理性”，因此不会断然宣称：“我思故我在”（Cogito ergo sum），而是以更富诗意的表达方式展现这一思想：“我感受故我创作”。而且，这个事实与拒绝对任何思维过程和创造过程（包括艺术过程）进行逻辑形式化有关，这从根本上违背了中国生存文化的传统宗教哲学融合性。

因此，中国山水画从一开始就蕴含着“士绅”知识分子全部的传统精神思辨，它从一开始就不依赖于枯燥的逻辑，而是依赖宗教哲学经验所衍生的冥想实践[81, p.79]。

中国画家并不试图通过“真”或“善”这类范畴来形式化地表现“美”这一概念，更不将其视为最高的宗教道德神学价值。因为在中国，艺术美学概念“美”的最高定义从来没有被理解为一种智力哲学甚至神学上的独立存在。

在中国人的融合性世界观中，美作为永恒之“道”的不变显现，始终无形地存在于全部日常生活乃至存在的平凡琐碎之中，并且只能通过冥想式的精神宗教“顿悟”进行认知。

因此，中国的智者与画家兼诗人细致入微地探讨“气”之精神，而非关于美的形式范畴或其外在的美学价值。

“气”能量显现的多种造化成果，自然而和谐地决定了中国的艺术美学方法论，凭借这种方法论，画家在个人冥想过程中，仿佛“构想”出了自己“理想”的山水形式。

如果考虑到以下事实，这一点就变得完全可以理解了：对于中国思想家和画家而言，“气”能量的造化成果从来都不与所描绘对象的外在真实性相关联。因为它们与可视化表现的内在“精神力量”状态相契合，并符合用汉字“势”所表示的概念，但在绘画中，它们却有不同的图形写法：“势是某种承载着气并代表事物生命特质的东西，这就是气韵生动”[81, p.157]。

几乎所有在创作中依托众多传统精神“学派”之宗教哲学经验的中国画家都相信，在冥想过程中领悟某一特定自然景物的“气”时，他们同时也在领悟自然之整体的“气”，进而能够将这种“气”推广到他们其他作品的构图之中[81, p.179]。

根据中国画家的艺术美学理解，构成山水画的所有片段在整体构图理念、艺术图形和韵律秩序上，在精神和视觉层面上，彼此都完全无法分离。因为山水画中任何单独的笔触都是整个绘画构图“气”之精神完整性的一部分，并且将始终不变地存在于其全部艺术性之中。

在著名的《山水论》一文中，伟大画家王维特别强调了画家应关注山水画的精神本质：“……因此，需要通过一笔来再现大虚的本质[15]”[8, p.281]。

对于“太虚”这一概念，中国画家完全依据儒家宇宙论来理解，认为它并非佛教或道家宗教哲学阐释中“无”的概念，例如，在“阴阳”学派的阐释中，它是“无”的理念。

新儒家宇宙论的权威思想家张载明确主张：“太虚即气，则无无”[145, p.300]。

张载在其著作《张子全书》（卷二）中这样解释道：“太虚（道之太和）不能无气，气不能不聚而为万物，万物不能不散而为太虚。循是出入，是皆不得已而然也”[145, p.301] 。

后来，这种宇宙论在以下两大最具影响力的宗教哲学学派的学说中得以定型：程朱学派，或称

[15] 在将王维的这段文字翻译成英文时，S. 萨卡尼西用“宇宙”（Universe）一词替换了“大虚”（Great Emptiness）的概念。（坂西修《笔的精神》，伦敦，1939 年，第 44 页）

“理学”学派（关于“理”的学说）；以及陆王学派或称“心学”学派（关于“心”的学说）[145, p.302]。

所有中国画家在通过“开合”的艺术语义统一性来解决艺术构图问题时，普遍且必然地依赖于通过激活画面各部分的“气”来连接道家普遍的生命运动，而未特别关注艺术表现与透视几何等构图要素。

用“开和”的概念（换言之，即“混沌统一”）所描述的这种创作，我们不仅能在唐宋时期中国山水画最终形成阶段找到，在更晚的时期也同样可见。

例如，宋代中国思想家张载（1020-1077）在其《正蒙》一书中写道：道之“大和”即为“气”之圆满显现，故称之为“游气”[16]（《张子全书》卷二）。

张载特别阐明了这种显现的运作机制：在“升与动”的影响下，显现由“阳”发动，“气”能量逐渐“浮而上升”；而在“沉降与静止”的作用下，由“阴”开始，气能量则“沉而下降”[17]（《张子全书》卷二）。

基于此，他得出结论：“当气凝聚时，它便显现出来，并形成（个体事物的）物质形态。当气散逸时，它便不再显现，物质形态也不复存在”[145, p.300]。

十八世纪，另一位哲学家沈宗骞在其论著中使用“开合”一词来描述艺术创作过程，并将其与“气”的永恒运动相联系：“从整个世界的变化到我们自身的呼吸，没有什么不是开合。理解了这一点，就可以判断是什么赋予画面以完整性。当你洞悉宏大的开合时，在其中还能领悟到更广阔的开合。对于最后一块石子、最后一棵树，万物皆向外奔涌，同时守护着内在的充盈。事物生长扩张之处，即为“开”；事物达到内在圆满之处，即为“合”。在扩张时需考虑保持完整性，如此方能呈现秩序感。在保持完整性时，需要考虑扩展，这样就会呈现出精致的朴素和无穷的精神力量。在用笔和构图时，一刻也不能离开“开合”[81, p.180]。

可以确认这样一个事实：根据传统宗教哲学学说的融合性，运用相同范畴的“开合”有助于画家在实践中将注意力集中在某个单独的景物（元素）上，这自然使整件艺术作品传递出构图上的完整性。

换句话说，在追求山水画构图的完整性时，中国画家必然不追求描绘自然的现实“客观性”，而

[16] 张载 ——《张子全书》卷二。
[17] 张载 ——《张子全书》卷二。

是基于“气”的和谐原则，通过精神冥想来创造“开合”的韵律关系（图 32-42）。

反之，中国画家深信，“构图将因创作的爆裂力量而崩解，整体的结构统一性也将丧失”[81, p.181]（图 58-103）。

我们可以认同 B. B. 马良文的观点，即这些趋势在中国汉字书写传统中同样存在[18]。

在研究宗教哲学融合性对中国山水画思想艺术纲领的影响时，无法绕过“阴阳”这一范畴在中国艺术美学空间中的独特理解。

前文已提及，哲学家张载（1020-1077 年）在其《正蒙》中界定“道”之“太和”时，将其确认为“气”的能量显现，称作“游气”[19]。张载随后详细描述了“气”之“浮而升”以及“沉而降”的过程[145, p.300]。

中国哲学家和画家对“阴阳”这一对立统一、局部与整体相似的概念进行了不同的诠释。

在第二章中，我们已较为详细地探讨了“阴”与“阳”相互关系的传统阐释，“阴”与“阳”相互关系被视为中国传统绘画、书法和诗歌的最重要原则。

由于“开合”（韵律平衡）仅被视作“阴阳”相互作用的一种反映，因此这种辩证认知被投射到中国山水画的所有构成要素上，即作品主题的选择，而主题本身在很大程度上又决定了运笔时蕴含的精神性与冥想性技巧（图 58-103）[20]。

根据“理学”学派（原理学说）代表人物的融合性学说（该学派以儒家和道家的宗教哲学传统为基础），“阴阳”统一的本质在于宇宙本源的不可分割性。

在朱熹的阐释中，神秘的二元论源于中国宇宙学的本源：“当阳动而阴静时，太极既不动也不静。但有动静之‘理’。‘理’不可见，仅现于阳动阴静之间。‘理’居于‘阴’中，如同人骑于马背之上”（《语类》卷九十四）[145, p.319]。

“理学”派学者对“太极”意义和本质的理解，在某些方面类似于亚里士多德宇宙论中“不动的推动者”这一古典范畴，其自身不动，却推动着周围万物运转。但事实并非如此。

---

[18] 详情参见注释 4.4.1：B.B.马良文《中国艺术》。/B.B.马良文——莫斯科：阿斯特雷尔出版社，2004 年。432 页，含插图。

[19] 请参阅《张子全书》卷二。

[20] 详情参见注释 4.4.2：B.B.马良文《中国艺术》。/B.B.马良文——莫斯科：阿斯特雷尔出版社，2004 年。432 页，含插图。

哲学家朱熹及其学派的宇宙论仅是重复了周敦颐[21]和邵雍[22]的古老思想，承袭了古老学说，即万物的基础并非“不动的推动者”，而是永恒的“阴阳”辩证法，这种辩证法孕育出“五行”，进而生出一切有形与无形的宇宙万物[145, p.319]。

例如，中国著名哲人邵雍（1011-1077）认为：“太极，一也，不动；生二，二则神也。神生数，数生象，象生器（即个体事物）。”（《易经》卷三，第 12b 章）[145, p.297]。

相应地，这种对山水画现象的宗教哲学研究方法，其本身便表达了宇宙间“阴阳”的相互渗透。因此，中国山水画被诗意地称为“山水画卷”绝非偶然，因为唐宋画家始终将山水画的形象性理解为两种本原“阴阳”相互作用的视觉化辩证法[23]（图 58-101）。

反映“阴阳”本原二元性的正侧面布局原则，被运用于直线、斜线与曲线等所有线条的相互作用中。例如，著名中国山水画家王原祁就以运用侧面视角营造山水画正面感的卓越才能令观者赞叹。

明代大师沈周也备受推崇，他能够“以正面描绘之法，表现侧面视角之景”[81, p.183]（图 103）。

这类源于宗教哲学融合传统的灵性冥想实践，催生了诸多思想艺术纲领，为中国画家提供了在传统二元论框架内进行“精神游戏”的完全自由，使其得以突破严谨的秩序规范。

马良文翻译了一段反映山水画中应用规则的有趣话语：“规则的含义在于：绘制正面形象时，切勿忽略侧面视角；而绘制侧面视角时，亦不可忽视正面形象”[81, p.183]。

关于中国山水画现象在思想艺术纲领上的独特性，宋代大师沈括在 12 世纪下半叶曾作过对诗意的描述：“主峰犹如君王端坐于宝座，其余山峦宛若其亲近的重臣，而下方错落的树木、岩石与房屋，恰似卑微的下属”[81, p.183]。

1070 年，沈括在《梦溪笔谈》中曾这样写道：“画中隐秘的构图，犹如舞女弯曲的腰肢，如神仙在林间掠过，如风筝俯冲入水，或如受惊的野兽奔逃于平原；时而如风雨般骤然，时而如浮云般变幻莫测”[81, p.183]（图 70-119）。

沈括的这两则论述，充分契合了宋代壮丽山水画中那种宁静的宗教哲学精神，这种精神后来也以

[21] 周敦颐（1017—1073 年），濂溪先生，宗教哲学论著《太极图说》的作者。该著作融合道教玄学与儒家理学视角，对古代《易经》进行了独创性阐释。
[22] 邵雍（1011—1077 年），百泉先生，曾运用道家卦象图（六十四卦中，以十二卦构成统一循环的体系）为古代《易经》作注。
[23] 详情参见注释 4.4.3：B.B.马良文《中国艺术》。/B.B.马良文——莫斯科：阿斯特雷尔出版社，2004 年。432 页，含插图。

同样的冥想方式体现在后世山水画作品中。

我们认为，这主要是因为不能将中国传统山水画仅仅视为艺术作品，而与其核心的宗教哲学（精神）内涵割裂开来。

中国山水画值得被视为一种冥想式的宗教哲学精神实践，更准确地说，是一种以色彩呈现的独特“东方神学”，因为画中恰当地运用了与基督教圣像画传统（圣像绘画）的类比。

中国艺术理论家沈括在《梦溪笔谈》中进行的哲学与神学论述印证了这一判断：“真正的画作诞生于心灵被心意充盈的瞬间，此时画家沉浸于精神世界，领悟创造性转化的真谛。如此方能体悟天意。但对此，沉溺于世俗庸俗之人实难言明”[17, p.308]。

沈括大师的论断非常明确，他声称：“古语有云：‘古人绘画，意在笔先，不专于形似’” [17, p.308]（图 70-119）。

然而，必须时刻牢记的是，中国山水画大师在追求作品题材多样化的同时，几乎总是将更复杂的思想艺术纲领中的精神美学与艺术道德范畴纳入考量：“险峻的岩壁、陡峭的悬崖在远山背景下拔地而起”[81, p.185]。

因此，中国山水画家在处理相互依存本原的传统辩证法时，力求通过“远”（后）景的水平构图来“平衡”“近”（前）景的垂直构图，从而使所创作的山水画面达到和谐统一。

中国人传统上用诗意的形式来表达这一新儒家原则：“……主山应正面描绘，客山则应低矮；当主山以侧面呈现时，宾山则应远离”[81, p.186]。

在这里，中国山水画的观者（沉思者）不可避免地面临着艺术形象的两难困境：构图高度的呈现要求严格遵守画幅的尺度，然而同时，表现山水空间的深度又要求在画面中保持距离感。

中国山水画家在墨的色调特性上也几乎始终采用同样的“辩证”手法，即“稀疏与浓密应相互交融”，而“明暗需相互平衡”[81, p.185]。

中国山水画中，塑造艺术空间的某些技法具有很强的原则性，例如“凹处应呼应凸处”，以及“浓墨应以纤细笔触承载”[81, p.185]。

为了在以天空为背景的二元山水构图中实现艺术美学的清晰度，中国画家运用了宗教哲学意涵的二元对位法原则。

构图的动态效果是通过以下方式实现的：一只鸟的飞行方向必须向上，而另一只鸟的飞行方向则必须向下。然而，山水画家并未以绝对或形式主义的方式在绘画中再现这种动态对比：“空与实应相互生成”[81, p.185]。

在艺术美学层面对所描绘的对立元素达到和谐统一的方法，必然涉及运用“阴阳”学派的宗教哲学原则，这种原则通过被描绘对象间的相互“吸引”，在视觉上得以显现。

几乎在每一幅传统中国山水画中，任何雄伟的“主山”都需要有更为谦逊的“客山”相伴，以便让观者领会：“……山峰仿佛在向青翠的丘陵致意” [81, p.185]。

诚然，到了明代后期，此类辩证的对位法逐渐趋于公式化，通过刻意突出明显的对比来加以实现。

明代后期山水画家认为，真正的大师“在画中必须描绘枯树，即使在茂密的树丛中”。在我们看来，这显然仅仅体现了对唐宋权威大师的盲目崇拜（图 70-119）。

前文我们已指出，观赏中国山水画时，沉思者必然面临艺术形象的两难困境：画面中高度的视觉呈现需要在整体构图中进行“尺度经营”，而山水画空间深度的表现则要求遵守画面边界的距离关系。

中国画家运用另一项关于描绘空间各部分比例关系的原则——即“和谐统一”原则，来创造出山水画中各个空间部分相互呼应的统一构图。

值得注意的是，中国艺术批评家很少关注如何实现构图统一性的原则，因为自古以来，这种原则就始终存在于中国绘画之中。

而前述新道家的“阴阳”对立原则，实则是由宋代的后世理论家进一步阐述完善的。

例如，依据 Д. 罗利的观点，唐代以前绘画的“观念性特质”在很大程度上阻碍了画面构图完整性的实现[93]。

在唐代以前，宗教哲学内容的视觉化往往仅使画面的局部特征突出，构图统一性是通过纯粹的“机械性”方式拼接各个部分来实现的。

这种“机械性”的结果是，各种零碎的景物趋于混乱，在视觉上零散分布于整个图像空间。

同时，构图空间的整体框架由某个最重要的图像元素（人物或山岭）贯穿连接，有时甚至完全由画作本身的格式所决定。

在此背景下，“和谐统一”原则成为通过单一景物的节奏性重复来连接单个片段的方式，旨在形

成连接作品中多样片段的统一韵律纽带。

在更晚的时期，这些古老而成熟的技法已融入唐宋时期中国山水画的构图特色之中[81, p.187]。

在唐宋时期中国山水画的构图中，“和谐统一”的原则得到了进一步体现，在道家哲学的影响下发挥着特殊作用，因为中国山水画大师们正是从中找到了其作品的核心哲学美学意义。

B. B. 马良文在其译著中列举了运用这些原则的若干实例：“马远或夏圭笔下风雨拂过平原的典型南宋山水画，处处渗透着和谐的韵律，以至于山峦、岩石、树木、舟船、屋舍乃至画中叶片的位置，都在节奏的呼应中浑然一体。”[81, p.188]。

中国山水画运用“和谐统一”的原则所产生的精神美学效果，是通过冥想般地摒弃对自然形态的写实模仿来实现的。这种效果通过对自然生命节奏“气”的“精神性提炼”、刻意运用非自然的色彩体系，以及构建二维空间来达成，这一点在宋代杰出的山水画中表现得尤为明显。

面对那显现于自然万象之中的永恒之“道”，中国山水画大师通过冥想，致力于营造峰峦与云霞的繁复构图、水流蜿蜒的奇异曲线与树枝动态的有机结合。这一切共同视觉化地体现了“和谐统一”的原则。（图 58-119）

正因如此，自宋代山水画开始，“和谐原则”最终确立为中国山水画思想艺术纲领的重要范畴，这在很大程度上得益于其与贯穿宇宙的统一之“道”相契合：“观察天地所生之万物，可以领悟到统一的精神创造了一切变化，而这股不可阻挡的力量玄妙地贯穿着一切存在，并将每一事物引向完成”[81, p.190]。

因此，在这一时期的山水画卷中，贯穿整个构图的树木、山峰和河流等相互独立的重复主题，在统一的构图完整性中营造出和谐之感。通过运用独特的笔触技法和统一的整体色调，整个画面赋予了山水画统一的哲学美学意境。

与此同时，许多唐宋时期的山水画作，无需过多修改与润色，便常常被运用于中国瓷器绘画之中。（图 58-119）。

正如我们对特定艺术作品美学价值的认知，通过协调多样性、运用平衡、节奏与动态，形成了关于构图统一性的普遍艺术美学原则。

中国的宗教哲学观念奠定了“开合”、“阴阳”、“和谐统一”和“张力平衡”等精神美学原则，

塑造了解决中国山水画布局核心问题的传统路径，即如何将独立片段融合为具有整体性的完整艺术构图，这一传统法则即所谓的“章法”。

众所周知，构建和谐艺术构图的主要任务在于将片段连接为整体，因此中国山水画家更关注所描绘对象中“气”的精神显现，而非其图像与现实的吻合度。

他们刻意创造了精心挑选的元素组合，这些组合在视觉上对观者而言看似不真实，然而对任何受过教育的中国人来说，却在概念上不言自明。

为实现这种效果，每组景物中片段的最大数量必须完全处于视觉感知能力的范围内。

这种将艺术作品的思想内容和视觉内容归结为其精神性（本体性）本源的必要性，随着时间的推移，促使中国绘画中逐渐盛行一种特殊的绘画组合形式：即尽可能精简的物象组合，但每组描绘的元素通常不超过三至五个。

即使在山水画的图像要求描绘超过五个物象的情况下，整个构图也会被刻意地分割为若干独立的组合片段。

这种构建山水画构图的传统手法被应用于山石或树木的组合方式，被称为“五数法则”[81, p.192]。

正因如此，在山水画的前景中，当物象（如山峰）的数量具有表意功能时，画家进行组合通常遵循“五数法则”。

然而，在描绘密林景致的山水画中景里，画家会有意将树木表现为一个作为独立单元的庞大组群。

不过，此规则亦存在特例。在特殊情境下，当某些群体被神圣主体（例如被随从簇拥的帝王）所凝聚时，法则允许变通。

在此类情形下，中国画家会将整个群组构图塑造为一个统一整体，而不适用"五数法则"的数量关系[81, p.192]。

尽管如此，实际上，每当山水画大师们在创作完整艺术构图的过程中需要处理描绘大量物象的难题时，他们几乎总是尽力运用传统的“五数法则”。于是，中国绘画中形成了一条传统的构图规则：“识五木，则可画千林”[81, p.192]。

然而，即便是这一古老原则，中国的画家兼哲学家们也未曾让其僵化为教条。例如，如果中国山水画的思想艺术特质暗示了需要一种精神性的解决方案，中国画家便会优先考虑通过“阴阳”二元论

或“开合”原则来揭示“气”。

尽管中国自然环境中丰富的亚热带植被遍布广袤的丛林，但在中国山水画中，最受推崇的却是那些仅描绘寥寥数杆或几茎的作品。因此，虽然构图时单枝竹竿遵循着“五数法则”，但其总数却被茂密的竹叶有意遮掩，以营造植被繁盛的视觉幻象。

依照这种手法，观者在意识中刻意形成了植物多样性的视觉感知，中国画家也根据这种感知将它们描绘成一个整体。

前文我们已经指出，基于“阴阳”二元论在山水画各元素间运用“章法”构图原则，乃是对新道家学派“玄学”（关于玄奥的学说）之宗教哲学神秘主义进行艺术美学阐释的结果 [145, p.240]。

该学派产生于公元 3 至 5 世纪，深受道家哲学家向秀与郭象的学说及其对《庄子》注疏的影响。在《庄子》中，永恒的“道”被界定为“玄之又玄”（玄奥中的玄奥）。“玄学”这一术语的使用，明确证明了道家哲学早期的发展是为了阐释古代经典《道德经》的第一章，其中“玄”这一范畴被解释为“幽暗、玄奥、神秘”。（据郭象对《庄子》最后一章的注释）[145, p.240]。

在诠释“阴阳”二元论时遵循宗教融合主义，中国画家传统上偏好两个客体或主体的并置，仅偶尔（且极为罕见地）会使用三个。由四个独立片段构成的艺术构图则甚少使用。遇此情况，传统的“五数”构图会被作者有意识地划分为两个独立的组，每组包含二或三个对象 [81, p.193]。

严格来说，无论中国山水画大师面临何种创作任务，构图片段所允许的最少数量几乎总是严格遵循“开合”法则。因此，必须指出“开合”原则对中国山水画构图中哲学美学要素的形成具有特殊影响。

在揭示决定山水画意义内涵的思想艺术纲领内容时，这种方法要求画家具备以少言多的能力，仅借寥寥数个形象便表达出山水的全部意蕴。在“开合”哲学原则的构图使用方面，中国山水画在观感上具有一种清晰性与简洁性，正是这种特质使得中国山水画的艺术感染力异常强大 [81, p.193]。（图 58-119）。

前文曾指出，中国山水画题材中丰富多样的物象与空间内容，往往被作者刻意限制在严格的精神美学范畴内。这些选择基于宗教哲学上的融合主义，精选了体现道家自然观的传统范畴与绘画原则。

例如，中国山水画所有十六种主要传统风格，都直接受到了新道家魔法的启发，这种魔法专注于各种岩石物理晶体结构的神秘特性。

正因如此，山水画卷上山岩的结构能引发与它们所取材的那些山峦轮廓相同的精神视觉联想。

在唐宋时期的山水画中，我们常见到成对自然物象的描绘，但种类不超过两种，与此同时，作者们传统上仍采用“五数”构图 [210]。

然而，作者在多样的树木种类中刻意只描绘两对，这显然将观者的思路引向“阴阳”辩证法则，并成为一种观者能够心领神会的传统实践。

不过，偶尔中国山水画家为了强调“章法”构图片段的直观性与节奏连贯性，会同时描绘三种树木形态，并有意识地以一种山峦形态与之形成平衡。

如果有画家想要达成某种特定的艺术美学多样性，他会有意在其山水画构图中加入某一种动物，不过这些动物仅扮演次要的构图角色。

在此类情况下，即便在以创作极为精雅的山水作品著称的明代，画家也是通过有意识地将山、水、树木、动物（或禽鸟）“强制”地结合成一个统一整体，来实现“章法”原则的艺术美学效果。

中国对“章法”构图的理解，决定了山水画的构图清晰性，即使这有损于视觉透视关系的“艺术可信度”。例如，在中国山水画空间中，远处的树木未必因透视原理而显得更小，因为中国画家真正关注的是所描绘物象所具有的融合性精神与心理幻觉。

有时候，如果“章法”构图蕴含的形而上学本质要求如此，中国画家甚至会刻意将远景树木描绘得比近景树木更大（图 58-119）。

在思考比例对于山水画的重要性时，中国画家总是强调：“若形态充分显露（‘透’），即使短促也会显得悠长；若形态已然隐没（‘漏’），即便厚重也会显得轻灵”[81, p.197]。

一位宋代山水画大师在描述自己对完美表现“章法”的追求时曾指出：“笼罩山巅的云层必须显得厚重！我为此苦苦钻研三十年，却始终未能如愿。后来我的老师告诉我：‘只需将山峦画的层叠稠密，云气自然也会显得厚重’”[81, p.197]。

在强调理想化清晰度与简洁性所体现的精神艺术特质时，我们必须始终铭记，这种采用“章法”构图原则的做法，内在隐含着对构图美学与节奏特性的深刻理解不足。在某些作品中，由于传统中国绘画理论中缺乏对艺术空间表现的统一认知，这种不足不自觉地导致了山水画意境的失调（图 58-119）。

为避免构图散乱之感，弥补艺术模仿所创造的完整性，最杰出的中国山水画家运用了一种微妙的、内在的宗教冥想式情感进行空间的艺术布局，从而构成了“章法”构图的基础。

画家兼哲学家董其昌在其论述中强调：“创作山水画时，必须注重景物的分离与呼应；构图单元的精当组合才是一切的根本。领悟此道者，便已掌握绘画大半精髓”[81, p.198]。

这些论述以及其他类似论述，始终向我们揭示着中国古代认知观念中关于感官经验世界之虚幻性的古老思想，这些观念后来在新道家的宗教神秘主义学说中得到了进一步发展和最终定型。

在这里，宇宙亘古**间隔**所生成的节律，在个别现象的节奏关系中扮演着神圣的角色，其重要性正如线条的韵律性交替与连接使“章法”构图神圣化一样。

正因如此，构图中单个片段在山水画统一构图平面上具体位置的重要性，被有意识地与普遍精神的显现相关联：“形体-位置（形理），即是肉眼可见的生命气息（生气）”[81, p.198]。

因此，即使中国画家在山水画空间中所描绘的竹林丛在视觉上看似一片连绵的叶海，但细心的观者——不仅是普通观者，更是沉思者——仍能辨识出由不超过五片竹叶组成的独立韵律群组。

并且，在这些群组中，每一片单独的叶子在意义上都与其他叶子相互连接。因为所有此类构图群组始终必然符合“章法”的韵律规律性之哲学美学原则（图 58-119）。

中国山水画中个别艺术元素之间“开合”对应手法的这些难以捉摸的微妙之处，源于“阴阳”宗教哲学二元论，因此“章法”这一总体构图元素，只是玄学新道家学派神秘论著中范畴体系的反映结果[24] [145, p.240]。

此一颇具原创性的“玄学”宗教哲学流派产生于公元三至五世纪，直接受到向秀、郭象对《庄子》等道家注疏的影响，将“道”的概念阐释为“玄之又玄”。

“玄学”原则的运用表明，该学派的学说仅延续了对《道德经》首章数百年道家阐释传统的发展，根据这一传统，“玄”的范畴被理解为“幽暗、玄奥、神秘”（郭象对《庄子》最后一章的注疏）[145, p.240]。

道家的普遍玄奥原则“无为”同样鲜明地体现在了众多哲学美学画卷中。这些典籍在论述艺术时提到“……树木如何相互对抗又相互避让”，或阐释：“若欲山峦呈现盘旋之势，当以笔锋先逆其势

[24] 三至五世纪的新道家宗教哲学学派“玄学”（玄奥之学）——其诞生深受向秀与郭象对《庄子》注疏的影响，注疏中将“道”解释为“玄之又玄”。这些注疏依据道家对《道德经》首章的诠释，其中“玄”字意为“幽暗、玄奥、神秘”。（参看郭象对《庄子》最后一章的注释）[145, p.240]。

而行，继而反转方向”[81, p.186]。

道家学说的影响还体现在另一离奇的论断中：“惟眼前有山，方能画树；惟眼前有水，方能画山”[81, p.186]。

这些诗句般的表述向我们揭示了基于感性认知虚幻性的古老原始观念，这些原始观念后来在道家神秘主义中得到了最终的哲学形式：“山外有山，看似相隔，实则不然；树外有树，看似相连，实则亦不然”[81, p.186]。

因此，对中国山水画而言，这种看似形式化、丰富多样的“阴阳”对立统一表现形式，仅仅是通过众多各异的双重动态对位形象来视觉化地呈现，而这些形象却往往难以被西方学者所察觉。

基于道家宗教哲学传统中的《庄子》篇章，其中将宇宙原理“道”描述为“玄之又玄”，运用“阴阳”基本原理来构建山水画的构图与艺术和谐，反映了相互对立又相互依托的要素之间的自然关系。

因此，唐宋时期的中国山水画实质上通过将“玄”这一范畴阐释为“幽暗、深奥、神秘”，进一步视觉化地体现了诠释《道德经》的道家哲学神秘主义传统（郭象对《庄子》最后一章的注疏）[145, p.240]。

中国山水画的另一重要特征，即空间深度的独特表现，在很大程度上是由新道家学派“玄学”的宗教哲学融合主义所决定的（图 58-119）。

在晚期古典艺术和欧洲艺术传统中，绘画作品深度表现的问题（尤其考虑到直线透视法）直接取决于两种技法：一是对背景中所描绘物象进行渐次缩小的技法，二是根据一个或多个消失点对垂直线进行视觉缩减的处理方式[28]。

以按照《庄子》的思想进行更新的道家宇宙观为基础（其中将“道”定义为“玄之又玄”，而“阴阳”原则表示相互支撑的力量的辩证法），中国山水画大师们运用了名为“三远法”原则[81, p.212]。

此外，为了在美学上符合这一原则，旨在体现“玄之又玄”概念的山水画视觉空间深度被作者们有意划分为前景、中景和远景，且每个景深在视觉上都平行于整体构图的总方向。

由于运用了这种手法，观者（更准确地说是沉思者）的目光不可避免地从一个“玄之又玄”的感知层面流向另一个，冥想般地漫游于永恒之“道”的不可测度空间之中。

显然，这种对绘画画面空间的思想艺术理解，不可能在宗教哲学范畴体系形成之前出现——这些范畴最终由新道家在《庄子》的宇宙论中确立。

俄罗斯学者 B. B. 马良文曾精确地指出，唐宋时期以前的中国古代画家在其画作中常常将物象的平面布局以独立的层级呈现，这与古代中国剧院侧翼的层级布局如出一辙。

因此，中国大师们有意识地将画作最重要的片段置于较高层级，以便在视觉上强调山水画的宏达和纵深距离[81, p.212]。

在中国山水画中运用“三远法”这一艺术美学原则，为画家提供了广泛的创作可能性，使其能够实现对所创艺术形象的充分视觉感知，从而有意识地引导观者不仅关注山水画单个景物的构图位置，更关注其象征性位置。

因此，作者通过有意识地变化画卷垂直或水平方向上的不同间隔，达成了描绘永恒之“道”的视觉幻象。例如，为了视觉美学地体现“玄之又玄”这一宗教哲学深度原则，中国画家力求通过填充不同层次之间的空白来优化山水画的明暗效果，使云霭或雾气显得更为朦胧，从而仿佛在山水画平面上视觉化地表达了“道”与“气”能量的不可言喻性（图 58-119）

十一世纪著名画家郭熙曾如此描述这种描绘方法：“山水，大物也。须远观其形，方能领略其整体形态与精神意象[25]”[6, p.305]。

此外，由于没有统一的地平线，中国画家能够自由地同时在所有三个层次上运用图像，创造出整体性的全景视觉效果，从而扩展了所观照山水画的统一幻觉空间。著名画家郭熙曾如此描述这种艺术美学效果：“世之笃论，谓山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者。画凡至此，皆入妙品”[6, p.306]。

在这种由“玄之又玄”新道家学派思想艺术纲领所定义的描绘体系中，中国山水画的三个景深层次都被画家有意识地以最有利的观察高度呈现，并在平面化铺陈中同时伴随着移动的视点。

此类独特的山水构图手法，为视觉化地呈现中国绘画的基本宗教哲学原则“起伏”奠定了艺术美学基础，而该原则本身又必须体现“道”的“玄之又玄”[81, p.214]

遵循其“三远法”这一思想艺术原则，中国山水画家传统上根据其艺术美学特性，对空间层次进行了分类。十一世纪宋代伟大画家郭熙在其论著中，就明确区分了中国山水画的三种独特的空间表现

[25] 原著中“气象”一词字面意思为“能量形象”（译者：B.B. 马良文）

类型。

具体而言，他提出的第一种空间类型是“高远”，这种透视法在自下而上仰望山巅时，会在想象中自然形式。

第二种空间视觉化类型称为“深远”，郭熙认为这种透视法意味着从上方俯视所描绘的山峰。

最后，第三种类型“平远”，郭熙大师指的是我们仿佛是从较低的山丘或丘陵之上远眺群山的视觉化方式[81, p.214]。

大约在十三世纪，著名画家兼理论家韩拙在郭熙提出的三种空间类型的基础上，合理地补充了属于自己的第四种空间类型，定义为“阔远”：“……近岸广水，旷阔遥山者”；“迷远”，谓烟雾暝漠，野水隔而仿佛不见者；最后是“幽远”，谓景物至绝而微茫缥缈者”[转引自 81，p.214]。

值得注意的是，韩拙在山水画中引入“阔远”这一概念，在很大程度上预示了后世“平远”构图概念的出现，这种刻意在山水画宽度上延展的山水布局，在十四世纪已被画家倪瓒同样用“水流”概念来诠释。

因此，新道家关于永恒流逝的“存在”的理念，在艺术上转化为在空间中创造“幽远”之境的绘画技法。这种宗教哲学方法主张通过“藏形”来表现山水最灵动、最难以捉摸的深度，这最终形成了南宋山水画家偏爱的表现手法，其特征是对山水形态进行形式上的细致刻画，这与唐代和北宋画家所热衷的方式一脉相承（图 58-119）。

后世各时期的画家们所领悟并传承的，或许正是这种对“三远法”构图原则的理解。十八世纪的沈宗骞大师在阐释“三远”这一艺术美学原则时，便特别强调了观照山峦的三种不同境界。

沈宗骞将构图视角分为三类：一是自下而上的仰视，他认为这种视角能令观者感受到山体向上的升腾之势；二是平视，使观者仿佛能穿透画面进行凝视；三是他视为“鸟瞰”的俯视，即一种让画中景致尽收眼底的空间布局［81, p.214］。

尤为值得注意的是，在郭熙画论中提出的三到四种中国山水画空间类型里，几乎所有画家都将山岳视为构建视觉空间深度的主导元素。

欧洲山水画的传统是通过云彩的色彩渐变（空气透视法）来营造绘画平面与透视景深，而这种传统在中国山水画中完全不存在。在中国山水画中，构图透视的深度幻觉是借助山峦形态的多样性来实

现的。

这种现象的出现与宗教哲学因素密切相关，即中国山水画在视觉象征层面被感知为一个垂直的艺术空间——尽管中国山水画家们致力于在其山水画中营造深度的幻觉。因此，每一种特定的空间类型都严格对应着特定的描绘技法。

例如，“高远”法则（峻峭之高）要求放大瀑布的尺寸，并增强山峦的陡峭度；而“深远”法则（叠嶂之深）通过描绘隔断峰峦的云雾或卷云，刻意强化了视觉上的空间层次感。

作者运用“平远”技法（即平缓开阔的景深使万物交融），通过描绘低垂弥漫的雾气，营造出山水空间的柔和朦胧的幻境［81, p.215］。

正如 M.B.阿尔帕托夫在其《艺术通史》中所指出的：“在唐代（618-907 年），中国艺术已呈现出完全成熟的特征。这是中国艺术第一个，也是最辉煌的鼎盛时期之一。这一时期的艺术自然与当时中国流行的宗教——儒教、佛教和道教紧密相连”[20, p.280]。

唐宋时期的中国山水画家［210］积极运用《庄子》中所体现的新道家宇宙观的基本原则——该宇宙观通过“玄之又玄”这一原则以及象征着力量相互扶持之辩证法的“阴阳”原则来诠释“道”，并广泛应用了他们所创立的“三远”法则［81, p.212］。

严格遵循此种创作方法，中国山水画中表现“玄之又玄”意境的空间深度，被有意识地划分为前景、中景与远景三个层次，且每一层次均以平行于整体构图-画面空间的方式精心排布。

得益于这个方法，山水画观想者的目光仿佛能穿透“玄之又玄”的原则，从而领悟永恒之“道”。这些基本原则同样也适用于绘画中关于“‘三远’之中的人物与景物”的描绘［81, p.215］。

例如，运用“高远”透视法意味着物体在远处清晰可见（因其位置较近）。而“深远”透视构图则通过缩小与放大的距离变化，使物体呈现出视觉上的“纤细”效果。在“平远”的透视构图中，通过营造雾气与平坦地表交融的幻觉，使物体呈现出刻意模糊的状态。

因此，采用“高远”式竖幅构图的中国山水画，其空间布局总是突出前景；“深远”式景深空间的构建，则是通过突出画面中的中景来实现；而“平远”式横向山水空间的艺术构图表现力，通常通过刻意虚化的画面远景来强化。

这些构筑空间布局的思想艺术方案，在“玄学”学派对“阴阳”本原的哲学美学融合思想的最终

革新之前，是无法最终形成的 [145, p.240]。

该神秘学派兴起于三至五世纪，深受道家思想家向秀与郭象注疏《庄子》的影响，并最终在《庄子》一书的新道家宇宙观中完成其体系的构建，该学派将“道”原则阐释为“玄之又玄”（图 58-119）。

中国中世纪山水画植根于宗教哲学学说的传统基础，这些学说由中国关于人在宇宙中地位的独特观念所决定；同样，传统“道教”信仰被视为永恒且包罗万象的宇宙之流，它直接影响了中国山水画基本思想艺术纲领的形成。

“道”是永恒的存在，遍及万物，无时无刻不显现——这是“道”这个“多元中的统一”的宗教哲学原则。在山水画作中展现这一原则时，山水画家们会在其作品中以明月为诗意化隐喻，创造出一种永恒的形象，并将这一意象映照在“万千水流”之镜中。

因此，在我们艺术研究中探讨中国艺术里作为永恒之“道”基本原则的“气”之精神在绘画中的表现现象时，必须使用纯粹的中国传统术语。

在审视中国山水画的每一个艺术美学概念时，都必须从其存在的不同侧面，透过宗教哲学融合的棱镜进行观照，否则研究者便可能将西方逻辑经验主义植入这些概念中。

这主要是因为，对于中国的艺术家兼哲学家而言，所领悟并加以视觉化呈现的真理，如果缺乏一种特有的高雅韵味与精妙意趣，便不足以被视作真正的“真理”。

因此，最负盛名的中国传统艺术作品几乎总是充盈着一种内在的、精妙的未言明之意蕴，这种意蕴似乎总在趋向于消隐 [81, p.146] (图 58-119)。

中国画家凭借其精神“伟力”的象征性本质，掌握了精神创造性生活的奥秘。

冥想仪式中的世界延续性还暗示着单个事件与整个宇宙的普遍事件性、以及存在本身的整体功能性之间存在一种从属关系。

换言之，按照孔子的“正名”学说，准确无误地命名（或描绘）一个物体或对象，就意味着认知了其本质。

因此，在中国山水画领域，唯有那些善于依据“阴阳”这一对立统一原则，在画作中体现真实物象那难以捉摸的“消隐”之妙的画家，才被尊称为真正的大家。

山水画仿佛揭示了一种关于“恒常空无”这一宗教哲学理念的思想艺术纲领，这种“空无”以“通感万物”而终结，创造出世界和谐之“道”中不可动摇的运动（而非跟随）之静谧。

综上所述，值得指出的是，作者有意将一些重要方面排除在本论文研究范围之外，比如，宗教哲学（冥想）方法在表现“道”及其在中国山水画中的体现时所蕴含的隐性精神象征主义。此外，我们还刻意将对后期中国山水画家大量卷轴作品的形式与风格分析，以及对中国当代山水画的图像志分析排除在研究范围之外。不过，这些仅被论文作者略微提及的问题及其他问题，可为该课题的进一步研究提供前瞻性基础。

结论

在学位论文研究的最终总结中，作者得出以下结论，这些结论已预先在本人科学研究各章节末尾阐述过。

为完成所设定的研究任务，在第一章《中国传统绘画史学概述》中，论文作者已对专门筛选出的一批来源文献和科学出版物进行了细致分析，从中提炼出了中外学者针对中国艺术与文化一系列关键问题的主要研究成果。同时，论文作者提出了自己独创的史学分类法，该分类法在本论文第一章中已有相当详尽的论述。

作者认为，尽管如今研究中国古代文化的学者们拥有数量相当可观且较为可靠的、经过断代和验证的书面资料，但在研究中国艺术的思想艺术纲领时，仍会遇到某些困难。中国学者对传统装饰艺术的研究为数众多，然而，这些具有文化学和艺术学性质的著作仅以中文形式呈现，供研究者参考[35, p.112 - 120]。遗憾的是，迄今为止，学界仍缺乏关于中国传统艺术思想艺术纲领的专门研究。若不深入探究中国社会的宗教哲学、精神伦理与其艺术思想纲领之间的内在关联，任何关于中国传统山水画乃至整个中国艺术文化的客观研究都将无从谈起。

许多学者都忽略了一个事实：中国山水画在唐宋时期能形成独立的绘画门类，其背后的民族性思想艺术纲领在很大程度上是由于新儒学（融汇了新道家和禅宗元素）被奉为中国官方宗教哲学学说。正因如此，基于论文第一章中所进行的分析性综述，得出的结论是：尽管书目资料丰富，但中国山水画涉及的诸多问题仅是在一般艺术学或历史文化学问题的语境下进行探讨。

作者在论文第一章中对历史文献的分析成果，必将对拓展中国艺术的认知边界产生实质性影响。

采用这种整体性研究方法，将使其他学者能够客观地认识和理解宗教哲学融合对传统中国山水画这一独特现象之思想艺术纲领的形成与发展所产生的多元而统一的影响过程，该过程贯穿于历史时间的连续体之中。

这是因为，在特定的历史时期之前，宗教哲学论著与文本仅仅作为精神哲学思想的见证而存在，而艺术作品则仅作为历史以及物质与艺术文化史的事实而存在。

然而，后来中国画家们在一系列宗教美学论著中，将这两个方面整合为一套统一的规则体系，即画家精神观修行为的文化规范；不过，在积极吸收欧洲艺术遗产的当代阶段，这种联系却常常断裂消失。

作者认为，运用这种综合性的方法来研究宗教哲学遗产与艺术遗产之间的相互关系，对当代中国艺术教育体系至关重要。

得益于道家、佛教、儒家典籍、注释与解读的存在，当代研究中国传统艺术的学者能够将这种联系重建为一个完整的体系。

值得注意的是，这种联系的某些具体方面可以在马良文的著作中寻得线索。因为他作为文本的翻译者和注释者，既精通艺术作品，又熟悉那些他首次俄译成俄语或加以注释的文本资料。

正是由于思想艺术纲领的影响不仅在中国传统绘画层面清晰可辨，而且贯穿于中国艺术所有其他层面的物质空间环境、门类与种类之中，因此才有必要在史论研究部分纳入对中国建筑营造活动的研究。

为解决第二项研究任务——“阐述宗教哲学与艺术美学图景的融合性特征及其在唐宋时期中国山水画思想艺术纲领特色形成中的作用”，作者深入探究了中国历史、宗教哲学及文化艺术的特点。

基于对材料的分析与后续综合，作者得出以下结论：作为中国艺术理论思想中宗教哲学融合的一部分，中国传统山水画的思想艺术纲领具有以下特征：

1、宗教哲学历史发展脉络的连续传承性。作者上文所述的所有因素，最终孕育出中国山水画独一无二的艺术形态。

2、存在一套明确具体的传统宗教哲学学说体系，这些学说是在历史上始终围绕以下核心问题逐步形成的：对“自然”的独特理解、依据精神美学标准界定艺术创作在中国宇宙观中的地位。对中国山水画最重要的思想艺术原则之一，即“未尽之意”原则的理解，就与对“道”本质的理解相关 [35, p.112 - 120]。

3、对于直接关联到山水画艺术层面的各种宗教哲学冥想实践，其独特特征至今仍被视为中国艺术创作过程（其思想艺术构成部分）不可或缺且决定性的组成部分。正是这种实践体现在中国基本概念“礼”的仪式中，因为对仪式本身的思考，特别是对象征性行为本质的思考，恰恰决定了传统中国山水画的思想艺术纲领。仪式性冥想实践被视为存在力量的“先驱”，它既是所有存在功能的运作机制，也是万物共有的普遍场域。在中文术语中，这用“虚”（空虚的充盈）这一概念和“间”（凝思的场域）这一范畴来表示，其中仪式实践与观照物体外部形态或模仿“存在”或物体的外部形态毫无关联。

面对自然万象，中国画家凭借其精神“伟力”的象征本质，掌握了精神创造生命的奥秘。冥想仪

式中的世界延续性，意味着在“存在”普遍功能性的框架下，单个事件与整个宇宙的普遍事件之间存在从属关系。换言之，按照孔子的“正名”学说，准确无误当地命名（或描绘）一个物体或对象，就意味着认知了其本质。

由此，山水画作中仿佛揭示着一种关于“恒常空无”这一宗教哲学理念的思想艺术纲领，这种“空无”塑造着万物之间的和谐，保持着“道”之和谐的运行。正如 11 世纪中国思想家程颐所言：“在虚空与静谧之中，万象已臻圆满丰盈，犹如密林丛生。它们犹如千丈参天大树：从根部到树梢，构成一个绵延不绝的整体……”

这一哲学美学问题在约十三世纪形成的“留白”这一艺术手法中得以延续与发展。

第三章的内容致力于解决上述第三项研究任务，阐述了作者论述的总体内容。 基于对第三章材料的科学分析，作者得出结论：传统中国山水画的思想艺术纲领体现了中国宗教哲学世界观的融合性，具有以下特定特征：

1、在第 3.1 节中，作者指出历史悠久的中华文明文化空间具有令人惊叹的融合性。 对转瞬即逝的瞬间的理解，使画家能够触及物象本质的暗示，揭示了“恒常空无”（承续性）的哲学，最终达到对一切事物及万物之中的“预见”。这便创造了“非刻意追随”“道”之世界和谐的那种不可动摇的静谧，创造了那表征着变幻莫测之现实的“文字”。

作者认为，中国大师们艺术创作的真实主题是自然的形而上学，因此中国绘画杰作中的很大一部分要么是山水画，要么是包含动植物描绘的山水画片段。

为证明其假说，作者援引了九世纪朱景元大师《唐朝名画录》中的段落：“我谦恭地聆听古人的话语，他们说画家是伟大的智者，因为他包容天地所不能容纳之物，显现日月所不能照耀之物。笔尖驱散万物幽暗，心间寸许容纳千里。他永续精神之源，赋予万物永恒之形：淡墨洒落素绢，化作千姿百态，生出无形之物……” [81., p.24]。

作者通过研究道家（新道家）传统中对非具象图式和构图的运用，追溯了“天象”描绘问题的后续发展，这些图式和构图象征着整个宇宙“道”之神力的“真实形象”。

作者指出一个事实：所有中国艺术大师都认为，简单词语和概念的意义内涵之前，存在着“原象”的理念，换言之，是与真实精神现实相结合的语言。

由于汉语的基本单位是汉字，而汉字本身具有集语义、表意与艺术美学内涵，因此中国山水画这

一体裁的思想艺术纲领，其根基正是源于占卜典籍《易经》中所描述的“自然之语”的图形符号。

根据这种传统观点，中国画家需要表现的不是现象本身，而是其流动性；不是物体的外部相似性，而是其精神本质：“下笔之前，务必确定天地的位置。在天地之间精心布置山水”[26]。

作者指出，中国山水画这一哲学美学传统的进一步发展，体现在后来的艺术手法中，即画家刻意通过富有灵性的“留白”来突出画面构图。

2、在第 3.2 节中论证指出，为了在实践中贯彻“道”作为万物统一体的宗教哲学融合理念，中国人传统上运用了大量动态创作手法，这些手法与两个最古老的本原“阴阳”的对立统一性（相似性）密切相关。

作者认为，由于这两种本原的相互作用完全契合“开合”这一和谐呼应原则的本质术语描述，因此正是“开合”原则的意义内涵，有效展现了中国绘画中“阴”和“阳”本原的艺术美学互动。

中国画家将这两种基本本原的独特二元性，自然延伸至绘画传统的所有层面——从毛笔和颜料的选择，直至作品题材主题的确定。

例如，中国绘画中有一条特殊规则规定：“上部应包容下部，而下部应包容外部，使二者相互呼应，而非相互抵触”[81, p.182]。

论文作者提出一个推测：这一原则在中国绘画中所起的作用，类似于古希腊的“卡洛卡加西亚”（kalokagathia，指内涵和外涵的和谐）原则在西方艺术传统中的地位。

然而，这种大胆类比在思想艺术层面的一个本质区别，在于对“统一”这一术语的独特理解：在古希腊观念中，它意指从自然力量（混沌）的自发多样性中构建出的有组织的次序（宇宙）。

而中国“阴阳”本原的辩证内涵，则意指相互依存之对立面的协同结合——它们彼此不可或缺，唯有共生共在、不可分割，方能获得其存在意义上的完满性（整体性）。

作者特别强调，正是由于建立在古代和中世纪中国的宗教哲学学说（上古思想、儒家、墨家、道家、禅宗佛教、新儒学等）基础上的融合传统，“阴阳”本原的辩证统一性的精神宗教本质与艺术美学本质，并不仅从这两种本原的二元对立关系来理解。

这种对“阴阳”二元论进行精神性解读的融合性观点，蕴含着完整的“存在”宇宙图景，自然而

[26] 戈加・A・A. 《古代与现代中国居住建筑中绘画原理的美学艺术诠释》. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_35669393_28515756.pdf

然地会延伸至中国山水画的思想艺术纲领之中。

正因如此，这种绘画传统上被称为“山水画”，在精神层面暗含着宇宙两大基本本原之间“既对立又互动”之辩证原则的统一性。

作为对这一论点的补充佐证，作者引用了由 B. B. 马良文翻译的中国绘画理论家著作中的语句：“绘画艺术包含四个维度：垂直、水平、聚合与消散，正因如此，人们说‘阴阳’关系确立了‘道’的运行” [81, p.182]。

3、在第 3.3 节中指出，中国艺术哲学论著的创作者们有意识地强调用笔的“力”。

这首先是因为，大师的艺术美学成熟度传统上与其所属的个别哲学宗教流派相挂钩，因此，艺术的成熟唯有画家通过基于深入研习公认大师的笔法技巧，并进行从容的冥想式精神修炼方能达成

作者认为，这种方法在很大程度上是基于中国古代智者墨子（墨翟，公元前五至四世纪）的学说，该学说由其弟子在同名著作《墨子》中阐述，并在中国备受尊崇。

由于墨子的宗教哲学学说对中国社会的影响至今仍十分深远，他享有与孔子同等的声誉，在中国人们至今仍称他们“孔墨显学”。

因此，基于古代哲学家墨子的权威，几乎所有中国艺术哲学论著的作者都指出了绘画创作中三种传统的“笔病”。

首先，他们指出笔力板结（板）的问题，这会导致用笔艰涩（刻），进而引起笔法纠结（结）。

众多中国艺术理论家在他们的美学论著中始终强调运笔时手臂应达到一种理想的自由“翱翔”状态：“用笔之‘板’（僵硬），源于手腕无力且笔毫过于拘谨，无法自在挥洒。如此一来，线条便显得平扁单薄，形态缺乏圆润饱满的收束。而用笔之‘刻’（艰涩），则是因为下笔犹豫不决，致使心意与手臂动作之间失去了和谐统一的步调”[81., p.174]。

为避免中国画家的内在精神拘束在艺术作品中显现，要求作者通过静观与冥想修习，达到运笔时全然无内在拘束的状态。

传统观念教导我们，大师不可将草率与潦草视为创作的成熟，也不应将刻意追求的简单粗放与画家的创造力混为一谈。

作者赞同 M. B. 阿尔帕托夫提出的论点，即由于宗教哲学思想的融合性，中国人自古便将山与水

作为圣物来崇拜，也因此高度尊崇"山水"这一绘画体裁[20, p.283]。

作者在其论文中指出，根据“孔墨显学”的学说，中国传统上认为山水画的精神首要在于内在与外在的宁静。

因此，在面对山水画“创作”的奥秘时，中国画家总是求助于道家关于对立面之间张力共存的辩证理念。

论文作者指出，道家二元论的复杂神秘性，通过冥想般的笔触运动得以视觉化呈现，这种神秘性早被中国山水画大师刘道醇所揭示：“……技艺拙劣者，当追求笔触的精妙；技艺精湛者，当追求笔触的力量”[81, p.174]。

4、在探讨中国艺术形象“骨法用笔”视觉结构塑造问题的过程中，作者依据 M. B.阿尔帕托夫在《艺术通史》中提出的观点展开研究：“唐代（618-907 年）中国艺术已呈现出完全成熟的特征。这是中国艺术第一个，也是最辉煌鼎盛时期之一。这一时期的艺术自然与当时中国流行的宗教——儒教、佛教和道教紧密相连”[20, p.280]。

在延续 M· B· 阿尔帕托夫提出的学术思想脉络时，本论文作者针对中国唐宋时期画家援引《庄子》新道家宇宙观体系中意识形态范畴这一现象展开研究[210]。

根据这一宇宙观，“道”被表述为“玄之又玄”的概念，与之相应，“阴阳”本原则意指相互依存之力构成的二元统一体。

中国山水画家们将基于《庄子》范畴体系发展出的思想艺术纲领积极运用于“三远”这一艺术美学原则的实践中。根据该原则，表达“玄之又玄”理念的山水画空间构造深度被划分为前景、中景与后景三个层次。

于是，观画者的视线仿佛透过“玄之又玄”的原则流动，从而领悟永恒之“道”。

例如，在“高远”类型的山水画中，山峦被刻意描绘成仿佛从远处清晰可见的模样。而在“深远”类型的山水画中，山峦在视觉上显得渺小，因为作者特意缩短了与山峦的距离。而在“平远”类型的山水画中，作者则刻意将山峦与平坦地表上的雾气视觉上“融为一体”，且“高远”风格的垂直构图则有意识地突出了前景的大型图像。

中国山水画体裁的空间思想艺术方案，基于“阴阳”二元论的哲学基础，不可能在“玄学”学派

这一哲学美学融合体系形成之前出现。

该学派在三至五世纪，受道家哲学家向秀、郭象的影响而产生，并最终在《庄子》这一新道家宇宙论著作中得以确立，该著作将“道”描述为“玄之又玄”[145, p.240]。

因此，在总结第三章时,作者认为：中国画家们为了在作品中揭示“一多相即”（指“统一性”与“多样性”相互依存、不可分割的哲学原理）这一宗教哲学原则的本质，运用了了哲学诗性的形象。

正因如此，传统中国山水画始终充盈着趋向消隐的精微未尽之意[221]。

在探讨最后的第四章提出的任务时，作者详细研究了中国人力图通过“理”这一“普遍原则”来诠释一切艺术之神秘本质的问题。根据中国融合性传统，“理”这一“普遍原则”贯穿于万物之中。

作者特别指出，在新儒家和禅宗哲学中，这一术语泛指宇宙中“形而上”的“道”之显现。这是因为，在“理学”学派的新儒家版本中，禅宗佛教总体上对古典中国绘画的繁荣起到了重要作用，包括十至十三世纪宋代时期的绘画。

作者指出，在中国哲学宗教思想中，正如在中国山水画中一样，“理”原则的普遍性始终与一系列特定概念紧密相连，这些概念或多或少都与世界观的基本普遍原则相关联[215.]。

作者在论述中援引著名山水画家张彦远关于“立意”的论述，提炼出一种基于画家创作过程中内在冥想专注的山水画创作之思想艺术原则。

后来另一位画家荆浩在“立意”概念之外，提出了独特的“思”（精神专注）原则，这一原则指的是艺术家需要摒弃所描绘对象不必要的外在形式，仅保留最本质的特征。

作者特别强调，中国山水画家采用选择性原则来提取对象的必要特征，将所有暂时性和偶然性特征从“理”的理念中剥离出来，力求仅保留并展现事物唯一的本质特征。

此外，当中国山水画家在论著中谈及画家的构思（即其“意”）时，他们所指的是一种冥想过程，即在画家创作的个人精神层面上，将被描绘对象的“意”进行转化的过程[223]。

因此，作者在研究中得出了一个重要结论：所有风格类型的中国山水画都始终体现出经济性原则——在看似简约的外表下蕴含多层次的深邃意境，以及在表现手法的运用上体现出书法般的精妙韵味。

作者认为，这类在民族精神宗教与艺术美学标准背景下实现的思想艺术计划，得以在中国绘画语言中形成，成为精神冥想的体现，展现了“气”能量的具象化造化成果。

其中最主要的造化成果——"骨法"（形象的骨架）和"势"（结构整合），构成了构图的基本原理。

其他宗教哲学原则，如“实”（具象真实）、“景”（四季）、“生动”（生命运动），仅决定了宇宙有机运动形式的多样性，而“笔”（笔法）与“墨”（墨韵）的范畴，则是所有中国人文山水画家共同运用的表现手段。

在分析中国山水画构图中的“和谐原则”时，作者认为，自宋代绘画始，“生动”原则（普遍谐韵）就获得了特殊的意义，因为中国哲学家和画家们明确地将其与存在于宇宙万物中的统一的“道”联系起来[221]。

在描绘“道”的统一性之无所不在的显现时，中国画家试图从自然的无限多样性中选取山峦的形态、云霭或水流的轮廓，这些形态能够体现“生动”的类似韵律，从而创造的和谐并非外在秩序（“ordo”）的和谐，而是“普遍和谐”的完整性。

作者强调，在中国山水画的绘画空间中，任何最重要的艺术片段都不能被视为创造“普遍和谐”交响曲的必要条件。

在山水画整体构图的和谐中，这些有意识的重复只能通过作者对空间最精细的划分来实现，这一点我们在宋代山水画中可以看到[221]。

由于“生动”原则是“气”能量的自然造化成果，“生动”韵律的概念在中国山水画中常被用作艺术本身的同义词。

中国艺术美学对“生动”原则的诠释问题，其本质内涵已由“生命运动”这一概念清晰传达，因此在中国形而上学中，“气韵”的精神和谐被视为主体或现象的真实本源，而“生命运动”范畴仅是这一本源的反映结果。

在中国山水画中，观者面对的是一个独特而非凡的空间概念体系，这一体系具有其特有的神圣内涵。

这种对于我们来说完全陌生的宇宙观，只能从宗教哲学的角度才能加以阐释，这源于中国世界观中深厚的融合主义特质[215]。

作者得出结论认为，这种对生命韵律的融合性宗教哲学与艺术审美的理解，体现在中国人对“生动”理念所使用的各种特定术语之中。

例如，在山水画传统中，中国画家兼诗人试图通过“留影”这一诗意表达来捕捉自然美景的转瞬即逝。

在每一个独立的绘画题材中，中国山水画家始终秉持着融合主义的独特性，既表现普遍的“生命运动”，又展现宇宙韵律“生动”中所体现的“普遍和谐”这一宇宙精神原则。

在研究过程中，作者详细分析了新儒家宇宙观对“势”概念的影响，将这一问题视作中国山水画表现现实的基本原则，并将其确立为山水画流派形成的核心理念。

作者指出，唐代统治成为中国社会的“黄金时代”，唯有汉代可与之比肩。然而，新时代的现实要求对正在发生的一切作出截然不同的形而上学、宇宙学和精神道德解释，因为在唐朝统治时期，伊斯兰教和景教开始传入中国。

为回应这些时代需求，产生了“道学”哲学（关于真理的学说）或称新儒学。尽管存在不同的宗教哲学流派，该学说由三大主要思想流派构成。

根据冯友兰的阐释，第一个来源科被视为儒家学说本身，第二个来源是禅宗佛教，第三个来源则以“阴阳”学派为主流的道教，该学派对宇宙论产生了至关重要的影响。

作者通过援引新儒学学派最具权威代表人物的论著（如韩愈（768-824 年）的《原道》和李翱（卒于 844 年）的《复性书》），分析了宇宙论体系的概念范畴框架，这一框架最终在宋朝（960-1279 年）统治时期形成。

作为完整学派的“理学”或称“原理学说”，由朱熹在《朱子语类》中作了系统分阐述。该著作在很大程度上也通过创作具有新儒学精神的原创性注释，来解释孔子学说的“新经义”文本，这些注释最终由宋代国家改革家王安石（1021-1086 年）审定并刊行。

正是王安石这套带有其孔子学说阐释的注释体系，根据神宗皇帝 1075 年的诏令，被最终确立为规范标准。

作者论证指出，正是由于朱熹以及“理学”学派在注释和阐释中体现的宗教哲学融合性，“山水”这一画科在五代十国时期（907-960 年）得以最终定型。

正是在这个时期，随着画家荆浩（约 855-915 年）的创作，山水画开始不仅成为独立画科，更成为中国绘画的主导体裁。

为证明这一论点，论文作者援引了中国绘画重要理论家荆浩的著作——其撰写的《笔法记》与《画山水赋》作为依据[8-17]。

画家荆浩在其论著中为山水画创立了独特的范畴体系，使宗教哲学的抽象概念获得具体化表达。

根据荆浩的阐释，真正的画家必须致力于在其山水画中传递“物之精神”，即“气”，如果画家未能做到这一点，那么，其作品必然只能再现“相似”（似），而如果作者成功做到这一点，则画中便显现出“真实”（真）[7-17]。

荆浩艺术美学论著的新颖性，在于其对“意”（意象、理念）这一范畴的重新诠释——将其转化为“思”（构思）的范畴。

此外，荆浩在其阐释中论证了中国绘画两个传统范畴（即“似”与“真”）在意义上的根本区别，这两个艺术美学概念是由谢赫最早提出的[7]。

当画家荆浩在其《六法论》中运用这种宗教哲学上的综合思想，专门构建中国山水画的范畴体系时，必然衍生出对“景”（四季）这一原则的崭新理解。

根据 B. B. 马良文的翻译，术语“景”的意义在于“为画面赋予季节氛围，揭示其中的神秘性，并由此确立真实”[81, p.161]。

这一阐释向我们展现了山水画达成感染力的独特表现手法，它并非通过所描绘物体的形态特征与造型来呈现山水的真实性，而是借助贯通万物的“物之精神”，即“气”，使自然意象与本体原型相融合，这种融合既符合“真”的本质要求，又顺应时间的自然流变。

山水画家在多大程度上捕捉到了季节循环或天气条件所蕴含的“气”之精神氛围，所创造的山水画就在多大程度上被存在性现实所“精神化”，达到了“真”的境界。

作者还论证指出，除了“势”的原则外，对于中国画家来说，最为重要的是对“气”（精神）这一原则的综合理解，它意味着“道”及其造化成果在山水画中呈现的完整性。

根据论文作者的论点，理解并正确运用这一原则的重要性，尤其体现在以下事实上：那些努力参透“气”之奥妙的中国绘画大师和理论家们普遍认为，对“气”这一原则的本质领悟任何艺术作品最深意义和艺术美学价值的基础。

作者指出，尽管五世纪伟大画家与理论家谢赫在《古画品录》中将核心艺术原则“气韵生动”阐

释为“精神和谐，生命运动”，但“气”概念与永恒之“道”的最终等同，却发生在十一世纪韩拙哲学美学论著中。韩拙主张“绘画由创造之力形成，与道同源”[转引自 81, p.146]。

因此作者认为，对中国山水画家而言，“道”的运作在绘画作品中始终被等同于“气”原则的显现，而“气”原则本身作为纯粹精神实体，其视觉呈现只能通过其造化成果来揭示。

最后在第 4.4 节中，作者系统阐述了新道家学派“玄学”所创立的山水画的思想艺术基本概念。

作者认为，在中国，形式化的艺术美学概念“美”并未当作一种作为独立概念来理解，相反，美始终融贯于日常精神宗教（冥想）体验的整体之中，或称之为“气”。

如前所述，“气”能量所产生的造化成果，孕育了中国画家创造非凡山水形态的艺术手法。

“气”能量的造化成果，即艺术形象中生命精神的显现，同样也用“势”这个汉字来表示，不过其书写形式却截然不同：“‘势’是蕴含‘气’并体现事物生命品质的东西，这就是所谓的‘气韵生动’”[81., p.157]。

中国画家们基于宗教哲学学派权威人士的观点，深信若能领悟“气”的精神本质，从而掌握其全部造化成果（哪怕仅从个别自然景物中），便完全能够理解这些原则将如何在整个作品构图中得到体现。

根据中国艺术美学感知的融合传统，山水画的总体构思与其完整的构图结构，以及所有组成部分独特的节奏性结合，在精神与视觉层面皆不可割裂。

山水画的每一笔触都是整个绘画构图的有机组成部分，因为“气”之精神既创造局部，又贯通整体。

在著名的《山水论》一文中，画家王维特别强调山水画的精神本质：“……因此，需要通过一笔来再现大虚的本质[27]”[8, p.281]。

需要注意的是，根据新儒家宇宙论的传统，几乎所有中国艺术家都将“太虚”理解为某种空无之境，这大致对应于禅宗佛教传统或“阴阳”学派的道教宗教哲学诠释——即“无”（虚无）的原则。

中国画家在构思其思想艺术方案时，为解决“开合”艺术构图的视觉统一性问题， 始终不依赖于艺术造型构建或透视几何构建，而是基于宗教哲学辩证法的结合，类比于通过激活其山水画中每一局

[27] 在将王维的这段文字翻译成英文时，S. 萨卡尼西用"宇宙"（Universe）一词替换了"大虚"（Great Emptiness）的概念。（坂西修《笔的精神》，伦敦，1939 年，第 44 页）

部的“气”，实现“道”的自然永恒运动

作者认为，通过特定的“混沌统一”实现“开合”概念的创作过程，不仅存在于唐宋时期传统中国山水画的形成阶段，更延续至后世时期[215]。

中国画家和书法家在传统上认为，在将艺术作品的各个部分进行衔接时，必须对生成“开合”的“气”之生命力进行有效冥想，如此必能使绘画空间达到和谐统一。

由于绘画与汉字书写的这种关联，我们便能理解为何在中国绘画与书法理论中，对“开”概念的扩展解释必然引发对保持“合”之统一性的呼应，因为中国人认为，否则构图的完整性将分崩离析，结构的统一性也将不复存在。

一种由宗教哲学融合传统所决定的精神冥想实践，不可避免地催生了思想艺术纲领，这些纲领要求中国画家在与“开合”一切表现进行“精神性”游戏时，享有审美自由，常常背离传统的严格有序性的原则。

关于中国传统山水画这种独特的哲学美学与思想艺术特质，学者沈括在 1070 年的《梦溪笔谈》中曾富有诗意地论述道：“画中隐秘的构图，犹如舞女弯曲的腰肢，如神仙在林间掠过，如风筝俯冲入水，或如受惊的野兽奔逃于平原；时而如风雨般骤然，时而如浮云般变幻莫测”[81, p.183]。

沈括诗意般的描述，完全契合了宋代壮丽山水画所展现的宁静精神与宗教哲学的恢弘境界，这种意境后来在后世中国山水画中，也以同样的冥想方式部分地得以延续。

基于所进行的学位论文研究，作者得出如下结论：传统中国山水画不能仅被视为独立的艺术作品，而应与其精神层面的宗教哲学内涵相联系。

中国山水画应当仅被理解为中国宗教哲学实践（类似于冥想）的精神体现，是一种以色彩呈现的独特民族神学，因此在此直接类比于基督教圣像画传统是恰当的。

这种类比可通过中国艺术理论家沈括在其著作《梦溪笔谈》中提出的哲学神学论断得到验证：“真正的画作诞生于心灵被心意充盈的瞬间，此时画家沉浸于精神世界，领悟创造性转化的真谛。如此方能体悟天意。但对此，沉溺于世俗庸俗之人实难言明”[17, p.308]。

沈括在其论著中明确断言：“古语有云：‘古人绘画，意在笔先，不专于形似’” [17, p.308]

最后必须指出这样一个事实，即遗憾的是，在本学位论文的研究范围之外，仍有一系列重要问题

尚未得到阐明。

例如，由于中国著名山水画家创作生涯的特殊性，山水画中自然意象的隐含象征意义未能纳入研究范围。

在本研究框架内，作者未对当代中国画家的山水画作品进行分析。

不过，作者所指出的这些重点，未来或可成为研究该问题的前瞻性方向。

参考书目

文献（中国古典派专题论文）：

1. 王维。《画学秘诀》 // 《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页。

2. 王维。《山水论》 // 《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页。

3. 王绎。《写像秘诀》 // 《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页，第 309-310 页。

4. 王僧虔。《笔意赞》 // 《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页。

5. 郭若虚。《图画见闻志》 / 郭若虚著；自中文翻译和评论：К. Ф. 萨莫秀克。莫斯科：科学出版社，1978 年，240 页。// 郭若虚：《图画见闻志》 /翻译和评论：K. F. 萨莫秀克。莫斯科：东方文学出版社，1978 年，160 页。

6. 郭熙。《林泉高致》 // 《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页。另外参见：郭熙。《林泉高致》/E. B. 扎瓦茨卡娅自中文翻译并做出评论。莫斯科：科学出版社，1978 年，140 页。

7. 谢赫。《六法论》 //《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页。

8. 朱景玄.《唐朝名画录》//《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页，第 382-406 页。*（朱景玄著作由 B. B. 马良文根据 1947 年上海《美术丛书》第 8 册所发表的文本译出）*。

9. 吴太素。《松斋梅谱》//《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页。

10. 韩非子。《论画》//《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页。

11. 黄钺。《二十四画品》//《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页。

12. 蔡邕。《笔论》。《九势》//《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页。

13. 曹昭。《格古要论》//《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页。

14. 宗炳。《画山水序》//《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页，第 279-281 页。

15. 蒋骥。《传神秘要》//《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页。

16. 石涛。《苦瓜和尚画语录》/E. B.扎瓦茨卡娅自中文翻译并做出评论。莫斯科：科学出版社，1978 年，280 页/《芥子园画传》/E. B.扎瓦茨卡娅翻译、写序言并做出评论。莫斯科：科学出版社，1969 年，518 页。

17. 沈括。《论画》//《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页，第 308 页。

18.虞世南。《笔髓论》//《中国艺术：法则、流派、大师》/编译，自中文和英文翻译，引言、随笔及评论：B. B. 马良文。莫斯科：Lux 出版社，2004 年，432 页。

俄文文献：

19. B. M. 阿列克谢耶夫。《中国文学论集》/B. M. 阿列克谢耶夫著。莫斯科：东方文学出版社，第一册，1988 年，385 页。

20. M. B. 阿尔帕托夫。《艺术通史》，两卷本，第一卷 。莫斯科：国立艺术出版社，1948 年，385 页，含插图。

22. Л. Е. 别任。《“风流”的标志：三至四世纪中国画家的生活方式》/ Л. Е. 别任著。莫斯科：科学出版社，1982 年，231 页。

23. В. Г. 别洛泽罗娃。《中国画卷》/В. Г. 别洛泽罗娃著。莫斯科：科学出版社，1995 年，152 页。

24. B. Г. 别洛泽罗娃。《中国传统艺术》，两卷本，第 1 卷/B. Г. 别洛泽罗娃著。莫斯科：德米特里·扎波尔斯基大学出版社，2016 年，648 页。

25. T. 布特科维奇大司祭。《论恶：恶的本质与起源》。1897 年版影印本，圣彼得堡，2005 年，505 页。

25. A. A. 鲍克夏宁。《十五世纪初期的中华帝国（国内政策）》/A. A. 鲍克夏宁著。莫斯科：科学出版社，1976 年，360 页。

26. M. A. 布尔加诺娃、向武。《汉唐时期中国纪念性雕塑中的动物形象》\\《装饰艺术和空间环境。莫斯科斯特罗加诺夫工艺美术学院学报》，第 1 期，2021 年，第 34-44 页。

27. Л. С. 瓦西里耶夫。《东方宗教史：高校教学参考书》，第二版，修订增补版。莫斯科：高等学校出版社，1988 年，416 页。

28. Б. Р 维珀。《艺术的历史研究导论》，第三版，莫斯科：B. 舍甫丘克出版社，2004 年，368 页。

29. Э. 沃纳。《中国神话与传说》/Э. 沃纳著。莫斯科：中央印刷出版社，2005 年，365 页。

30. H. A. 维诺格拉多娃。《中国山水画》/H. A. 维诺格拉多娃著。莫斯科：科学出版社，1972 年，405 页。

31. H. A. 维诺格拉多娃、H. C. 尼古拉耶娃。《远东诸国艺术》/《小型艺术史》系列丛书/H. A. 维诺格拉多娃、H. C. 尼古拉耶娃著。莫斯科：艺术出版社，1979 年，305 页。

32. H. A. 维诺格拉多娃。《中国艺术》/H. A. 维诺格拉多娃著。莫斯科：造型艺术出版社，1988 年，250 页。

33. H. A. 维诺格拉多娃。《中国艺术。画册》/《世界各国和人民的艺术》系列丛书/H. A.维诺格拉多娃著。莫斯科：东方文学出版社，1988 年。231 页。

34. H. A. 维诺格拉多娃。《古代中国雕塑：各个时代的精神符号》/H. A.维诺格拉多娃著。莫斯科：特亚特拉利斯出版社，2010 年。250 页。

35. 汪洋、И. И. 奥尔洛夫。《中国传统艺术研究程度简析：学术史考察》《装饰艺术与空间环境》。莫斯科：莫斯科 С. Г. 斯特罗加诺夫国立工艺美术科学院学报，2023 年第 3 期第 1 部分，第 112-120 页（截止 2023 年 7 月 17 日的俄罗斯联邦高等教育认证委员会评审学术期刊名录第 1044 号）。

36.《世界通史》苏联科学院，十卷本，第三卷/编委会：H. A. 西多罗夫（责任主编）、H. И. 康拉德、

И. П. 彼得鲁舍夫斯基、Л. В. 切列普宁。 莫斯科：国家政治文献出版社，1957 年。第 696 页。

37. 王杨、И. И. 奥尔洛夫、T. O. 贝尔德尼克。《影响中国传统山水画的世界图景融合现象》 - 《装饰艺术与空间环境》。莫斯科：С. Г. 斯特罗加诺夫国立工艺美术科学院学报，2024 年第 1-1 期，第 90-103 页。

38. И. В. 根尼斯。《中国与日本文化》/И. В. 根尼斯著，莫斯科：ACT 出版社。2020 年。320 页。

39. О. Н. 格卢哈廖娃、Б. 杰尼克。《中国艺术简史》/О. Н. 格卢哈廖娃、Б. 杰尼克著。莫斯科：艺术出版社，1948 年。256 页。

40. Т. П. 格里戈列娃。《道与逻各斯》/Т. П. 格里戈列娃著。莫斯科：科学出版社，1992 年，424 页。

41. Б. П. 杰尼克。《中国》/Б. П. 杰尼克著。莫斯科：全苏建筑科学院，1935 年，123 页。

42. 《中国精神文化》：百科全书，六卷本，主编：米哈伊尔·列昂季耶维奇·季塔连科；本卷主编：М. Л. 季塔连科、А. И. 科布泽夫、А. Е. 基扬诺夫。莫斯科：俄罗斯科学院东方文献出版社，2006-2010 年。第 5054 页。

43. E. B. 扎瓦茨卡娅。《石涛的<苦瓜和尚画语录>》/E. B. 扎瓦茨卡娅著。莫斯科：东方文献出版社。1978 年，第 156 页。

44. E. B. 扎瓦茨卡娅。《智慧的灵感：米芾》/E. B. 扎瓦茨卡娅著。莫斯科：艺术出版社。1983 年，第 160 页。

45. E. B. 扎瓦茨卡娅。《芥子园画传》/E. B. 扎瓦茨卡娅著。莫斯科：东方文献出版社。1969 年，第 183 页。

46. E. B. 扎瓦茨卡娅。《古代中国绘画的审美问题》/E. B. 扎瓦茨卡娅著。莫斯科：科学出版社。1975 年，第 280 页。

47. E. B. 扎瓦茨卡娅。《东方文化在当代西方》/E. B. 扎瓦茨卡娅著。莫斯科：科学出版社。1970 年，第 236 页。

48. E. B. 扎瓦茨卡娅。《画像与文字》//论文集：《中国与朝鲜文献体裁与风格》。莫斯科：莫斯科大学出版社。1969 年，第 180 页。

49. 《<大明律>带综合评注与条例附编》/Н. П. 斯维斯图诺娃翻译、研究、注释并加附录。莫斯科：

AST-PRESS 出版社，1997 年，200 页。

50. 《历代名画记》/由乌·埃克翻译成英文并做评论。伦敦：牛津大学出版社，1971 年。第 213 页。

51. 《古代东方史》：高校历史专业学生用的教学参考书\A. A. 维加辛、M. A. 丹达马耶夫、M. B. 克留科夫等；主编：B. И. 库济辛。第二版修订增补版。莫斯科：高等学校出版社，1988 年。416 页。

52. 《古代世界史》/ 主编：И. M. 季亚科诺夫、B. Д. 涅罗诺娃、И. C. 斯文齐茨卡娅，第 3 版修订增补版。莫斯科：科学出版社。出版社东方文献总编辑部，1989 年[第 2 册]《古代社会的繁荣》，责任主编：И. C. 斯文齐茨卡娅，572 页//《中国史：中国精神文化：论文集》。莫斯科：欧罗联茨出版社，2003 年，216 页。

55. И. A. 卡梅纳罗维奇。《古典中国》/И. A. 卡梅纳罗维奇著。莫斯科：韦切出版社，2006 年，278 页。

54. Ф. X. 克西迪。《从神话到逻各斯》/Ф. X. 克西迪著。莫斯科：思想出版社，1972 年，312 页。

55. 《三至十四世纪中国山水抒情诗》。莫斯科：莫斯科大学出版社，1984 年，260 页。

56. 《中国传统民居》/蒋驰、赵毅著。莫斯科：莫斯科 C. Г. 斯特罗加诺夫国立工业美术科学院出版社，2014 年，139 页。

57. P. Д. 科林伍德。《艺术原理》/P. Д. 科林伍德著。莫斯科：奥尔玛出版社，1999 年。274 页。

58. 孔子。《论语》/孔子著。莫斯科：凤凰出版社，2005 年，560 页。

59. И. P. 科罗斯托维茨。《建筑与艺术：旧中国的生活与风俗》 /И. P. 科罗斯托维茨著。 斯摩棱斯克：鲁西奇出版社，2003 年， 496 页。

60. M. E.克拉夫佐娃。《中国古代诗歌》 /M. E.克拉夫佐娃著。 圣彼得堡：凤凰出版社，1994 年，268 页。

61. M. E.克拉夫佐娃。《世界艺术文化：中国艺术史》 /M. E.克拉夫佐娃著。莫斯科：AST-PRESS 出版社，2000 年，980 页。

62. M. E.克拉夫佐娃。《中国艺术史》 /M. E.克拉夫佐娃著。圣彼得堡：扁角鹿出版社，2003 年，416 页。

62. M. E.克拉夫佐娃。《中国艺术史：教学参考书》 /M. E.克拉夫佐娃著。圣彼得堡：扁角鹿出版社，

三位一体出版社。2004 年，960 页。

64. Ю. Л. 克罗尔 《论规定中国君主遵守法律的文化观念》 //《东方民族文献遗存与文化历史问题：通报与报告》。第 1 部分。莫斯科：思想出版社，1979 年，第 200 页。

65. M. B. 克留科夫 、B. B. 马良文、M. B.索弗罗诺夫。《中世纪门槛上的华夏民族》 / . M. B. 克留科夫 、B. B. 马良文、M. B.索弗罗诺夫合著。 莫斯科：科学出版社，1979 年，450 页。

65. M. B. 克留科夫 、B. B. 马良文、M. B.索弗罗诺夫。《中国人的民族史：中世纪与近代之交》 /M. B. 克留科夫 、B. B. 马良文、M. B.索弗罗诺夫合著。 莫斯科：科学出版社，1987 年，356 页。

67. Л. Е. 库兹缅科 .《蓝孟<冰嬉图>卷中的风景（来自国家东方民族艺术博物馆的收藏品）》 //《传统中国学说中的人的问题》。莫斯科：东方文献出版社，1983 年，260 页。

68. Л. И. 库兹缅科、В. Л. 瑟乔夫。《中国艺术》/Л. И. 库兹缅科、В. Л. 瑟乔夫著。莫斯科：艺术出版社，1990 年，315 页。

69. 老子。《道德经》/老子。莫斯科：AST-PRESS 出版社，1999 年，197 页。

70. А. П. 洛博达诺夫。《艺术符号学：历史与本体论：教学参考书》 — 第 2 版。莫斯科：莫斯科大学出版社，2013 年，680 页，含插图、表格、图表及乐谱示例。

71. 梁思成。《图像中国建筑史》/梁思成著。伦敦：麻省理工学院出版社，1984 年，201 页。

72. 李孙，А. Ф. 霍华德等。《中国古代雕塑》/李松、А. Ф. 霍华德、杨泓、巫鸿合著。-北京：外国文学出版社，耶鲁大学出版社，2003 年，275 页。

73. 鲁兹基，《中国绘画的艺术风格与意象符号世界观念》。专业方向：5.10.3 – 艺术种类（美术、装饰应用艺术与建筑）。评艺术学副博士学位论文摘要，莫斯科：“波斯特-M”出版社，2023 年，27 页。

74. Д. 麦高恩。《中国典籍》/Д. 麦高恩著。斯摩棱斯克：鲁西奇出版社，2003 年，496 页。

75. 亨利 • 马伯乐。《古代中国》。马萨诸塞大学出版社，1978 年，527 页\A. 马伯乐。《中国宗教》。圣彼得堡：科学出版社，2004 年。376 页。

76. B. B. 马良文。《十六至十七世纪的中国》//B. B. 马良文著。莫斯科：凤凰出版社，1995 年，355 页。

77. B. B. 马良文。《洞察之书》/B. B. 马良文著。莫斯科：AST 出版社，1997 年，463 页。

75. B. B. 马良文。《心灵中的闪电：中国传统文化中的精神觉醒》//B. B. 马良文著。莫斯科：AST 出版社，2000 年，316 页。

78. B. B. 马良文。《中华文明》/B. B. 马良文著。莫斯科：AST 出版社，阿斯特雷尔出版社、设计信息制图出版社联合出版，2001 年。192 页。

79. B. B. 马良文。《登升于“道”》//B. B. 马良文著。莫斯科：AST 出版社，2003 年。428 页。

80. B. B. 马良文。《道之黄昏：新时代门槛上的中国文化》//B. B. 马良文著。莫斯科：阿斯特雷尔出版社有限公司，2003 年，520 页。

81. B. B. 马良文。《中国艺术》//B. B. 马良文著。莫斯科：AST 出版社、阿斯特雷尔出版社联合出版，2004 年，432 页，含插图。

82. B. B. 马良文。《中国的精神经验》//B. B. 马良文著。莫斯科：阿斯特雷尔出版社，2006 年，397 页。

83. B. B. 马良文。《中国精神，或宁静的馈赠》//B. B. 马良文著。伊万诺沃：小树林出版社，2016 年，522 页。

84. A. C. 马尔蒂诺夫 《儒家学说：<论语>》 /A. C. 马尔蒂诺夫著。圣彼得堡：彼得堡东方学出版社，2001 年， 第 2 卷，384 页。

85. A. A. 马斯洛夫。《孔子的秘密代码》/A. A. 马斯洛夫著。顿河畔罗斯托夫：凤凰出版社，2005 年，260 页。

86. C. A. 马察耶夫、B. Г. 奥尔洛夫。《汉语词语音译与拼写教程》 /C. A. 马察耶夫、B. Г. 奥尔洛夫合著。 莫斯科：科学出版社，1966 年，130 页。

87. A. A.梅利克-帕沙耶夫。《现代艺术词典-手册》/A. A.梅利克-帕沙耶夫著。莫斯科：奥林匹斯出版社，1999 年，816 页。

88. M. A. 涅格林斯卡娅。《十五世纪至二十世纪初叶的中国景泰蓝》。莫斯科：心爱之书出版社，2006 年，166 页，带彩色插图。

89. M. A. 涅格林斯卡娅。《清朝宫廷（1644 ~ 1911 年）的中国风格和欧洲前现代主义》【专著，纪念俄罗斯科学院东方学研究生成立 200 周年】/M. A. 涅格林斯卡娅著。俄罗斯科学院东方学研究所联邦国家科学预算机构。莫斯科：卫星+出版社，2018 年，431 页，带插图、传真件、肖像表格；22 开本。

90. B. B. 奥森穆克。《中国南宋时期（十二至十三世纪）的禅宗绘画与学院派山水画》/B. B. 奥森穆克著。莫斯科：意义出版社，2001 年，384 页。

91. T. A. 波斯特列洛娃。《十至十三世纪的中国画院》/T. A. 波斯特列洛娃著。莫斯科：1976 年，312 页。

92. Б. 罗兰。《东方与西方艺术》/Б. 罗兰著。莫斯科：艺术出版社，1958 年，189 页。

93. 乔治·罗利。《中国绘画原则》/乔治·罗利著。【自英文翻译，后来由 B. B. 马良文翻译】。莫斯科：科学出版社，1989 年，158 页，带插图（翻译按 G·罗利的《中国绘画原则》完成。美国：普林斯顿大学出版社，1970 年，182 页）。

94.《艺术史与艺术理论分册。艺术学教育。公共教程大纲。第二部分》/主编：B. П. 戈洛温、B. C. 图尔钦。莫斯科：罗蒙诺索夫国立莫斯科大学历史系，2007 年，213 页。

95. 任昕、王杰。《庄子思想与中国画精神——兼论中西绘画之差异》。《东方丛刊（第一辑）》。广西外国文学协会。广西师范大学出版社，2000 年 4 月 1 日，第 1 期，第 137-152 页

96. К. Ф. 萨莫休克。《论王翚的山水画》/《国立埃尔米塔日博物馆报告》第 36 期。列宁格勒：埃尔米塔日博物馆，1973 年，71 页。

97. К. Ф. 萨莫休克。《仇英<十八罗汉>卷》/《国立埃尔米塔日博物馆著作集》第 27 期。列宁格勒：埃尔米塔日博物馆，1989 年，75 页。

98. В. Я. 西季赫梅诺夫。《中国：历史的篇章》。斯摩棱斯克：鲁西奇出版社，2000 年，464 页，带插图/В. Я. 西季赫梅诺夫著。《中国：历史的篇章》。莫斯科：科学出版社，1987 年，356 页。

99. O. 喜龙仁。《五至十四世纪的中国雕像》/奥斯瓦尔德·喜龙仁著。栾晓敏、邱丽媛翻译。广东人民出版社，2019 年。

100. L. 西克曼、A. 索珀。《中国的艺术与建筑》/ L. 西克曼、A. 索珀合著。哈蒙兹沃恩：企业图书出版社，1971 年，499 页。

101.《芥子园画传》/由 E. B. 扎瓦茨卡娅翻译并做出评论。莫斯科：艺术出版社，1969 年，250 页。

102.《汉、三国、晋、南北朝时期诗集》/丁福宝编辑。第 1-2 卷。北京，1959 年，620 页。

103. C. H. 索科洛夫。《阐释经典：作为中国古典绘画中的一种艺术方法》//《传统中国学说中人的问

题》。莫斯科：科学出版社，1983 年，156 页。

104. C. H. 索科洛夫。《倪瓚的山水画》//《亚非国家的艺术瑰宝》，第 1 期。莫斯科：艺术出版社，1975 年，43 页。

105. C. H. 索科洛夫-列米佐夫。《文学、书法、绘画：论远东艺术文化中的艺术综合问题》//C. H. 索科洛夫-列米佐夫著。莫斯科：艺术出版社，1985 年，30 页。

106. C. H. 索科洛夫-列米佐夫。《从中世纪到近代：十七世纪至十九世纪初中国与日本绘画史论集》//C. H. 索科洛夫-列米佐夫著。莫斯科：艺术出版社，1995 年，186 页。

107. C. H. 索科洛夫-列米佐夫。《中国书法：通过民族特色表达普遍性》//C. H. 索科洛夫-列米佐夫著。莫斯科：艺术出版社，1996 年，56 页。

108. П. С. 塔拉诺夫。《四十五代的哲学》/画家 Ю. Д. 费迪奇金。莫斯科：AST 出版社股份有限公司，1999 年，656 页，含插图。

109. E. A. 托尔奇诺夫。《东方和西方哲学之路：对超然界的认知》/E. A. 托尔奇诺夫著。圣彼得堡：字母表-经典出版社，2005 年，480 页。

110. 常盘大定、关野贞。《中国文化历的史古迹》 /常盘大定、关野贞合著。杭州：浙江人民美术出版社，2017 年，536 页。

111. 吴晗。《朱元璋传记》/吴晗著。莫斯科：艺术出版社，1980 年，150 页。

112. 庄子。《庄子》/B. B. 马良文翻译并做出注释。莫斯科：东方文学出版社，1995 年，178 页。

113. 张安治。《中国绘画史》/张安治著。由 C. 杰明自英文翻译，顿河畔罗斯托夫：凤凰出版社，2008 年，350 页。

114. М. Ю. 舍夫琴科。《中国建筑与城市规划史》，丛书系列：建筑世界。莫斯科：建筑-С 出版社，2019 年，480 页。

115.《诗经》/A .A.什图金翻译并做出注释。莫斯科：东方文学出版社，1987 年，210 页。

116. Л. А. 什莫季科娃。《中国古典绘画》/Л. А. 什莫季科娃著。莫斯科：艺术出版社，1981 年，300 页。

117. Ю. К. 舒茨基。《中国古典<易经>》/Ю. К. 舒茨基著。东方文学出版社，1960 年，240 页。

118. 杨兴顺。《中国古代唯物主义思想》 / 杨兴顺著。莫斯科：科学出版社，1984 年，160 页。

119. 杨兴顺。《中国古代哲学家老子及其学说》 / 杨兴顺著。莫斯科：科学出版社，1950 年，180 页。

120. 杨荣国。《中国古代思想史》/杨荣国。莫斯科：科学出版社，1980 年，223 页。

俄文参考文献清单：

121. 王以坤。《古书画的摹仿和伪造简述》。《文物》，1962 年第 10 期。

122. 王连起。《赵孟頫为妻代笔》。《紫禁城》，1984 年第 1 期（总第 23 期）。

123.王先谦。《汉书补注》。1～8 卷。北京，1959 年，第 81 章。

124. 《伟大的艺术传统图录》。/作者-编者：郑振铎。上海，1955 年。

125. 《大百科全书：绘画分支条目：清代绘画》。《故宫博物院院刊》，1987 年第 4 期。

126. 《大百科全书条目选粹：绘画分支条目：元代绘画》。《故宫博物院院刊》，1987 年第 2 期。

127. 叶秋。《画史外传》。《文物》，1965 年第 8 期。

128. 楼庆西。《中国古代建筑装饰五书》。北京：清华大学出版社，2011 年。 450 页。

129. 聂崇正。《清代宫廷画家续谈》。《故宫博物院院刊》，1987 年第 4 期。

130. 谢稚柳。《论书画鉴别》。《鉴余杂稿》。上海，1979 年。

131. 《宋元明清名画大观》。第 1-2 卷。东京，1931 年。

132. 孙大章。《中国古代建筑史》，共 5 卷，第 5 卷。中国建筑工业出版社，2009 年， 557 页。

133. 徐邦达。《黄公望〈溪山雨意图〉真伪四本考》。《文物》。1973 年，第 5 期。

134. 许慎。《说文解字》。北京：中华书局出版社，1963 年。

135. 徐忠林。《谈黄公望〈富春山居图〉》。《故宫博物院院刊》。1987 年第 2 期。

136. 徐书成。《杨补之和〈四梅花图〉卷》。《文物》。1973 年第 1 期。

137. 薛永年。《华嵒的艺术》。《美术研究》。1981 年第 2 期。

138. 《唐宋元明清选画》。上海，1960 年。

139. 《唐五代宋元名迹》/作者-编辑：谢稚柳。上海，1957 年。

140. 《特别展：美国两大美术馆所藏中国绘画》。东京，1977 年。

141. 佟柱臣。《基于文化研究的中国文化起源问题》。《文化遗产》。1975 年第 6 期，第 29-33 页。

142. 田傲霜。《中国的世界观》。北京：2004 年。

143. 范晔。《后汉书》。第 3 卷，北京，1958 年。

144. 冯时。《中国古代的天文与人文》。北京：中国社会科学出版社，2018 年，355 页。

145. 冯友兰。《中国哲学简史》/ 翻译：P. B. 科坚科，科学编辑：E. A. 托尔奇诺夫。圣彼得堡：欧亚出版社，2017 年。376 页。

146. 傅熹年。《浅谈做书画鉴定工作的体会》。《文物》。1996 年第 11 期，第 39-51 页。

147. 胡蛮。《中国美术史》。上海，1954 年。

148. 《华园丹青（中国绘画瑰宝）》。第 1～3 卷。上海，1955 年。// 附俄文对照文本。

149. 启功。《书画鉴定三议》。北京，1986 年。

150. 《清代帝后万寿庆典文物展览》 / 《故宫博物院》。香港，出版年份不详。

151. 翟瑞芬。《书画复制二则》。《文物天地》。1986 年第 2 期。

152. 张珩。《怎样鉴定书画》。《文物》。1964 年第 3 期。

153. 方闻。《超越再现：八至十四世纪的中国书画》。纽约：大都会艺术博物馆，2000 年，576 页。

154. 傅熹年。《中国传统民居》//傅熹年著：《建筑史文集》。沈阳：辽宁美术出版社，2013 年，502 页。

155. 陈师曾。《中国绘画史》。上海，1929 年。

156. 赵萌。《中国雕塑艺术》。/赵萌著。北京：人民美术出版社，2013 年，140 页。

157. 周积寅。《清代扬州画派》。《江苏画刊》。1979 年第 6 期。

158. 《中国历代名人图鉴》。第 1-2 卷。上海，1989 年。

159. 《中国画论类编》 / 编辑：俞剑华。第 1-2 卷。北京，1957 年。

160. 《中国书画家印鉴款识》。第 1-2 卷。上海，1987 年。

161. 商承祚、黄华。《中国历代书画篆刻家字号索引》。北京，1960 年。

162. 沈从文。《织金锦》/沈从文著。《龙凤艺术》。香港，1986 年。

163. 杨新。《三卷弘仁山水画真伪考辨》。《故宫博物院院刊》。1987 年第 1 期。

164. 杨新。《书画鉴定三感》。《故宫博物院院刊》 1987 年第 3 期。

165. 方闻。《历史即艺术：书画同体》。普林斯顿大学：艺术与考古学系，唐氏东亚艺术研究中心，2014 年。479 页。

166. 高居翰。《气势撼人：十七世纪中国绘画中的自然与风格》。剑桥、马萨诸塞州与伦敦：哈佛大学出版社，1982 年，250 页。

167. 高居翰。《诗之旅：中国与日本诗意绘画》。剑桥：哈佛大学出版社，2002 年，251 页。

168. 喜龙仁。《绘画艺术中的中国人：从汉至清历代画家评论家的评述》。纽约：多佛出版社，2005 年。288 页。

168. E. J. 柯尔曼。《石涛的绘画哲学：石涛对〈画谱〉的译解》。海牙、巴黎、纽约：穆东出版社，1978 年 7 月 1 日初版 / 2011 年重印版，148 页。

170. 段晓琳。《西湖十景》//《中古中国视觉文化与物质文化》。波士顿：博睿出版社，2017 年，第 151-190 页。

171. 文以诚。《〈秦淮怀古〉：石涛与南京画派》。《亚洲艺术档案》。1977/1978 年，第 31 卷，第 6-31 页。

172. 文以诚。《本源与显影：石涛梦境的心理与社会性探析》。《东方艺术》（中国绘画）。1995 年，第 25 卷，第 61-72 页。

173. 王伊、I • I • 奥尔洛夫 、M • L • 波洛温基娜。《中国传统艺术史学概览》//第二十一届国际科学会议《第三个千年的科学成就》论文集。2023 年 8 月 15 日。美国洛杉矶，2023 年，共 40 页，第 14-18 页。

175. 倪肃珊。《悠然见南山：陶渊明、庐山与隐逸的图景》。《亚洲艺术档案》。2000/2001 年第 52

卷，第 11-43 页。

176. 巫鸿。《重屏：中国绘画中的媒介与再现》。芝加哥：芝加哥大学出版社，1996 年，296 页。

177. 巫鸿。《石涛（1643 ~1707）与中国传统废墟观念》//《英国学术院会刊》第 167 期。伦敦：英国学术院出版社，2010 年，第 263-294 页。

178. 程玛丽、邓伟雄、蔡瑞尧。《中国绘画词类汇编》。香港：香港城市大学出版社，2018 年，410 页。

画册与目录：

178. 画册：《中国绘画》。凤凰出版社，顿河畔罗斯托夫，2006 年，160 页。

179. 图册：《苏联博物馆中的中国艺术珍品》。莫斯科，1958 年。

180. 王洪、O. H. 格鲁哈廖娃。《中国绘画展》。目录 / 王洪、O. H. 格鲁哈廖娃合著。莫斯科：艺术出版社，1937 年。//存于国立东方博物馆档案馆中的原件，档案号：147，卷宗号：7，目录号：1。

181. 《中国艺术》展览。目录。编者：O. 格鲁哈廖娃、Б. 杰尼凯。莫斯科-列宁格勒，1940 年，100 页。

182. O. 格鲁哈廖娃编。《中国美术》。图册。莫斯科，1956 年/O. 格鲁哈廖娃和 M. 克列切托娃合编。莫斯科。《苏联博物馆中的中国艺术珍品》。图册。莫斯科，1959 年。

183. 国立东方民族艺术博物馆。《日本绘画：16 幅复制品》。莫斯科：“造型艺术”出版社，1988 年。国立东方民族艺术博物馆。画册。作者-编辑：H. C. 瑟乔娃。莫斯科：艺术出版社，1981 年，107 页。

184. 《故宫博物馆收藏历代名画集》，北京，1965 年。

185. 《故宫书画集》，古宫故宫博物院书画收藏。北京，1935 年。

186. Б. П. 登尼克 编，《中国》画册，莫斯科，1935 年。

187. 《和谐之灵：十论中国绘画》/ 画册 / 文字编辑：И. С. 西罗特科-西比尔斯卡娅。圣彼得堡：ИБТ 出版社， 2007 年，136 页：含肖像，彩色插图；33 厘米。

188. 《绘画：中国传统绘画》/画册。莫斯科：“热力机械”联合出版社；台北：光华出版社，1996 年，11 页，带插图；19 厘米。

189. 《中国美术》/画册。编者及序言作者：O. 格鲁哈廖娃。莫斯科：苏联国家美术出版社，1956 年，

148 页。

190. 《中国艺术》/画册。作者与编辑：H. A. 维诺格拉多娃。莫斯科：造型艺术出版社，1988 年，54 页。

191. 《艺苑集锦》，画册，北京，1959 年。

192. 《宋代画家作品选》。10 幅，出版年份不详，出版地不详。故宫出版社。北京，1970 年。

193. 目录。《中国传统绘画“国画”展览图录》：姜石仑/ 作者编辑：O. 米哈伊洛娃。新西伯利亚：出版社不详，1983 年，11 页，带插图；25 厘米。

194. 《中国绘画》。目录。编辑和序言作者：A. B. 克雷日茨基。基辅，1965 年。\《中国经典绘画》，图册，作者：Л. A. 什莫季科娃。莫斯科：美术出版社，1981 年/国立东方民族艺术博物馆。

195. A. B. 克雷日茨基编辑。《基辅国立西方与东方艺术博物馆中的中国绘画集》，目录，基辅，1965 年。

196. O. B. 鲁缅采娃。《国立东方民族艺术博物馆：馆藏概览》/O. B. 鲁缅采娃著。莫斯科：艺术出版社，1982 年，100 页。

197. O. B. 鲁缅采娃。《国立东方民族艺术博物馆：馆藏概览》/O. B. 鲁缅采娃著。莫斯科：艺术出版社，1993 年，112 页。

198. 大村西崖。《中国雕塑史》（全三册）。/ 大村西崖著，范建明译。 – 北京：中国画报出版社，1915 年。

199. 《历代著录画目》/作者-编辑：傅凯森（J • Fergusson）。1-6 卷。南京，1934 年。

200. 方闻。《归乡：石涛的山水花卉画册》。纽约：乔治·布拉齐勒出版社，1976 年，91 页。

201. E. 卢博-列斯尼琴科 编。《国立艾尔米塔什博物馆藏中国古代卷》。目录。列宁格勒，1961 年。

202. 梁章钜。《退庵金石书画跋》。第 1-2 卷。台北，1972 年。

203. 《两宋名画册》。北京，1963 年。

204. 谢稚柳。《水墨画》。画册。上海，1957 年。

205. 《现代中国绘画：中国国家美术馆藏品选》/ 展览图录。莫斯科：全苏对外宣传广告文化出版社。

1987 年，45 页，带彩色插图。

206. 《宋人画册》。宋代（十至十三世纪）画家作品复制图册。上海：上海人民出版社，1979 年，55 页，带插图。

207. 《宋画》，目录，北京，1955 年。

208. 《宋元明时画家画珍图》，图册，北京，1930 年。

209. 徐悲鸿。《画册》/正文作者：O. 格鲁哈廖娃。莫斯科：苏联国家美术出版社，1957 年，14 页。

210. 童书业。《唐宋绘画》。目录。北京，1958 年。

211.《中国明清书法名品图册》，1-2 卷。大阪，1985 年。

212. 《天津市艺术博物馆藏画集》。北京，1959 年。

213. 《汉语大字典》。1-8 卷，成都，四川辞书出版社，1992 年。

214. 《画苑丹青》。画册，上海，1955 年。

215. 《中国历代名画集》。画册，北京，1959 年。

216. 郑振铎。《伟大的艺术传统图录》。画册，北京，1956 年。

217. 郑振铎、张珩、徐邦达。《宋人画册》。画册，北京，1957 年。

218. 《中国历代绘画》（故宫博物院藏品复制画册）。北京，人民美术出版社，1981 年。第 1-2 卷，87 页，带插图。

219. 《姜石仑：中国传统绘画“国画”》，展览目录/编辑：Л. И. 库兹缅科。 鄂木斯克。鄂木斯克州美术博物馆，1989 年，36 页，带插图。

220. 齐白石。《画册》/序言：H. 尼古拉耶娃。莫斯科：苏联国家美术出版社。1958 年，12 页。

209. 单国霖。《仇英〈右军书扇图〉析评》。《上海博物馆藏宝录》。上海—香港，1989 年。

221. 于非闇。《宋代绘画》。画册，北京，1957 年。

222. 余绍宋。《书画书录解题》。第 1～2 卷。杭州，1982 年。

223. 《域外所藏中国古画集》。第 1-7 卷。成都，1990 年。

224.《恽寿平画册》。北京，1959 年。

225.《于非闇工笔花鸟选集》。北京，1959 年。

226. 方闻。《两种文化之间：大都会艺术博物馆藏安思远珍藏之十九至二十世纪中国绘画》。纽约：大都会艺术博物馆；纽黑文：耶鲁大学出版社，2001 年，286 页。

227. A. 普里斯特。《南宋山水：册页》//《大都会艺术博物馆馆刊》（新系列），第 8 卷，第 8 期（1950 年 4 月），第 242-252 页。

228. 傅申、王妙莲。《鉴定研究：纽约及普林斯顿萨克勒藏中国绘画》。 普林斯顿大学出版社，1974 年，375 页。

229. 谢柏轲。《中国绘画风格：媒介、技法与形式原理》。西雅图：华盛顿大学出版社，1982 年，132 页。

230. B.格雷。《中国山水画：东方艺术画廊展览图录》// 《大英博物馆季刊》，1962 年，第 20 卷，第 3 期。

231.《弗利尔美术馆藏中国册页》。华盛顿：史密森学会出版社，1961 年，54 页。

232. 何慕文。《如何读中国绘画》。纽约：大都会艺术博物馆，2008 年，184 页。

233. 金德尔。《晚明苏州“誉扬”与“名胜”绘画中的视觉体验》//《东方艺术》第 36 卷，第 137-177 页。

234. 方闻。《宋元绘画》。画册。纽约，1973 年。

235.《中国古代书画鉴定图录》，第一卷。北京，1985 年。

236.《特别展：美国两大美术馆所藏中国绘画》// 东京，1977 年。

237. 何慕文。《精粹之境：韦尔夫妇藏中国绘画》。纽约：大都会艺术博物馆，2002 年，204 页。

238. 乔迅。《创伤后的艺术：明代“遗民”绘画研究》// 《幽隐之士：十七世纪中国的绘画、诗歌与政治》。圣巴巴拉，2012 年，第 76-93 页。

239. 单国霖。《仇英〈剑阁雪山图〉析评》// 《上海博物馆藏宝录》。上海—香港，1989 年。

附录

扩展注释

注释 2.1：古代中国绘画产生的社会文化前提

1、现代研究者根据新石器时代文化遗址的考古发掘数据，将原始中华文明的起源年代定于约公元前五千纪至三千纪。该文明主要形成于黄河中游地区。黄河流域成为了一个特殊族群共同体——可暂称为“原华夏族”——形成的主要发源地，正是他们后来创造了古代东方这一独特的文明。伟大的黄河流经海拔约 400 至 1500 米的肥沃黄土高原，自北向南奔流，继而陡然东转，注入渤海湾。数千年间，黄河河道，尤其是其下游段，曾多次改变其岸线形态，并相应地改变了渤海湾海岸线的轮廓。在海湾受河流冲积物持续作用的影响下，海岸线不断向海推进，从而为农业生产释放出新的土地资源。由于这些因素，该地区的气候也在不断变迁，年平均气温由高向较转换，同时年平均湿度也随之下降[51, p.350]。*（引自：《古代东方史：高等院校历史专业学生教材》/ A.A.维加辛，M.A.丹达马耶夫，M.B.克留科夫等编著；由B.И.库济辛主编。– 第2版，修订增补。– 莫斯科：高等学校出版社，1988 年。– 416 页。）*

2、现代古生物学研究表明，约在公元前四千纪至二千纪，黄河中游流域曾自然栖息着如大象、犀牛等大型热带动物，这是因为当时众多的河流支系滋养着广袤的热带丛林。因此学者们指出，在数千年间，黄河中游流域的绝大部分地区曾被茂密的亚热带森林所覆盖，而这些森林至今已几乎消失殆尽。此外，学者们现已接触到公元前三千纪后半叶的早期中国铭文遗存，其中记载了被称为“霖雨”的丰沛雨季——降雨几乎遍及原始中国国家全境，持续时间长达整年，仅偶有短暂间歇[51, p. 350]。黄河流域河谷与众多支流沿岸肥沃的冲积土壤，结合温和的气候，为农业发展创造了优越的自然条件。因此，早在公元前一千纪开始之前，黄河及其支流附近的黄土阶地上就已出现众多定居点，尽管华北平原的相当大部分区域在当时仍未得到充分开发。这是因为，在没有铁制工具和广泛推行土壤改良技术的情况下，开垦新土地尚不可行。沿河农耕使居民的生活与水紧密相连，同时也伴随着相当严重的洪涝灾害。因此，在最古老的中国文献中，“灾”这个字正是以象形“水患”的字符来记录的。这显然与持续的洪水威胁有关，当时的人们尚不懂得如何有效应对，以致田舍与家园遭到洪灾的系统性摧毁 [51, p. 350]。*（引自：《古代东方史：高等院校历史专业学生教材》/ A.A.维加辛，M.A.丹达马耶夫，M.B.克留科夫等编著；由 B.И.库济辛 主编。– 第 2 版，修订增补。– 莫斯科：高等学校出版社，1988 年。– 416 页。）*

注释 2.2.2 年代与分期

公元前四千纪至公元前 3 世纪古代时期的原始中国绘画。新石器时代晚期“原始”彩绘的宇宙生成语义及原始文字的后续演变，湖南省长沙漆器微绘技术的出现，以及公元前 5 至前 2 世纪丝绸绘画技艺的形成[125]。

公元前 221-207 年秦代中国艺术。秦始皇陵兵马俑装饰性雕塑人物造型中个体性特征的呈现[125]。

公元前 206 年至公元 220 年汉代统治时期的绘画发展。中华民族宗教审美自觉意识的形成，动物形象“汉式天马”的艺术装饰性表现[123]。

386-534 年南北朝时期中国绘画。主要题材的发展、民族风格与表现技法，敦煌壁画中佛教“罗汉”像的特殊构图特征，中国绢本卷轴绘画的发展。四世纪王羲之关于书法与绘画的论著，五世纪画家谢赫及其著作《古画品录》（“绘画六法”），宗炳（375-443）的审美观念，顾恺之（344-406）的绢本绘画艺术特色[151]。

唐代（618-907 年）中国绘画（含隋朝 589-618 年形成前期）。唐代作为中国绘画“黄金时代”的确立期，其特征表现为宏大的构图、和谐的布局与丰富的色彩。唐代民族绘画体裁体系的发展，中国“山水”类风景画。基于宗教哲学融合的思想艺术纲领，最终形成“高雅”、“通俗”体裁分野。诗人画家王维著作《山水诀》中的思想艺术纲领[145]。

北宋时期（960-1279 年）中国绘画艺术。开封翰林图画院的设立及其在民族卷轴画发展中的作用。五代与北宋时期（960-1127 年）山水画的发展：动物题材的演进、“花鸟”体裁的形成、“草虫”民族体裁的发展。荆浩大师的哲学美学思想及其 9 世纪末至 10 世纪初著作《笔法记》。郭熙在《林泉高致》中的创新观点，以及苏轼（苏东坡）以诗体阐述的独特绘画理论，成为“文人画”风格发展的先声[139]。

南宋时期（1127-1279 年）中国绘画。杭州翰林图画院的设立及其对南宋山水画民族特色形成的作用。马远与夏圭的画作及民族山水“马夏画派”的形成。独立流派“文人画”的确立。以牧溪大师作品为例的佛教“禅宗”中国画家[139]。宋代山水画在远东地区其他国家独特绘画艺术形成与发展中的作用。

蒙古元朝统治时期（1279-1368 年）中国绘画。蒙古元朝的建立与统治，蒙古及西藏装饰图案在中国的流行。绘画装饰性增强背景下的中国山水画特征。

明朝（1368-1644 年）与清朝（1644-1911 年）时期中国绘画。原建于 1420 年的“祈年殿”在毁于火灾后于 18-19 世纪重建[132]。15-17 世纪中国绘画特点：体现在模仿传统与古代大师作品的显著复古倾向。重建后的翰林图画院在 15 世纪末至 16 世纪初宫廷圈层山水画家作品中推动民族艺术“典范化”的作用。

（参见注释 2.1.2 艺术史论系.艺术学教育.通识课程大纲.第二部分/由 B.П.戈洛温、B.C.图尔钦编辑。-莫斯科：莫斯科国立大学历史系，2007 年.– 213 页）

关于 4.4 条的注释：体现在中国山水画的“开合”（整体统一）与“章法”（构图）概念中的新道家"玄学学派的宗教哲学融合思想。本节探讨如何通过“三远法”原则从多视角布局描绘对象来传递“道”的流变不息之特质。

1. 由于其宗教哲学上的融合性，象形文字书写中的线条与留白之间存在着复杂的精神关联，这个关联使其摆脱了过度追求形似。象形文字的每一道笔划都完全符合“开合”原则，象征着一种力的取向，这种力取向朝着“气”能量的方向传播，最终汇聚成一个新的力场，而这种新的力场凝聚着精神力量，在象形文字完整形态中达到最终的平衡[81, p.181]。这种通过线条与留白之间间距的大小和配置来实现平衡的宗教哲学式创作态度，在书法和绘画中尤为显著。汉代后期风景画家将其称为“间逸”（过渡性空间）[81, p.181]。中国画家和书法们认为，在衔接艺术作品的各个部分时，必须始终思虑“气”的生命力，正是“气”所生发的“开合”之道，将绘画空间和谐地融为统一的整体。中国艺术家们认为，若不如此，艺术创作的成果将沦为各组成部分的“机械拼凑”，必然会丧失“气”的生机勃勃并且会破坏山水画的完整性。绘画与象形文字符号如此紧密的关联，为我们揭示了中国画论著述中“开”的拓展原则必然蕴含着"合"的统一原则之辩证关系[81, p.181] *（B. B.马良文，《中国艺术》/B. B.马良文著。 莫斯科：ACT 出版社，阿斯特雷尔出版社联合出版，2004 年，432 页，带插图）*。

2. 俄罗斯翻译家 B. B. 马良文特别指出这一观点，并强调中国绘画的哲学美学立场常通过“呼应”来阐释，即“……上部应包容下部，而下部应包容外部，使二者相互呼应，而非相互抵触”[81, p.182]。依照此种阐释，若以过于肤浅的视角看待中国山水画的诠释问题，便可能滋生一种错觉，即认为中国绘画中的“呼应”原则与古希腊的“卡洛卡加西亚”（kalokagathia，指内涵和外涵的和谐）原则之间存在类比性。然而，中国哲学对“内外和谐”的理解，即“和谐统一”，在宗教哲学“阴阳”学派的阐释中，体现为永恒秩序，这种次序在自然虚幻而动态的状态中得以显现。而“阴”和“阳”这两大本原，被理解为永恒之“道”中相互补充的基本法则，孕育出万物的完整性。*（B. B.马良文，《中国艺术》/B. B.马良文著。 莫斯科：ACT 出版社，阿斯特雷尔出版社联合出版，2004 年，432 页，带插图）*。

3. B. B. 马良文对此论述道：“绘画艺术包含四个维度：垂直、水平、聚合与消散，正因如此，人们说‘阴阳’关系确立了‘道’的运行” [81, p.182]。依据所采用的宗教哲学学说之冥想实践，中国画家在营造山水构图时，可以将各类物象以正面、横向乃至侧面等多个视角展开加以描绘。画家如此处理，

是为了在其作品的整个艺术平面上，更精确地呈现（可视化）这一对“阴阳”关系。学者 B. B. 马良文对中国山水画中正面与侧面视角的选择进行了富有诗意的译释：“……若仅以正面视角描绘万物，则画作失其生动之趣；若仅以侧面视角呈现物象，则画面则有过渡流动的风险”[转引自 81，p.183]。*（B. B.马良文，《中国艺术》/B. B.马良文著。 莫斯科：ACT 出版社，阿斯特雷尔出版社联合出版，2004 年，432 页，带插图）。*

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЛИПЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

на правах рукописи

ВАН ЯН

Идейно-художественные программы отображения природы и жанровое своеобразие китайской пейзажной живописи VII–XIII вв.

Специальность: 5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
Том II (Приложение)

Научный руководитель:
доктор искусствоведения
профессор
Орлов Игорь Иванович

Липецк 2026

俄罗斯联邦国立高等教育部预算教育机构

利佩茨克国立技术大学

手稿

汪洋

七至十三世纪中国山水画中自然表现的思想艺术纲领与体裁特色

专业方向：5.10.3. 艺术种类（美术、装饰应用艺术与建筑）

申请艺术学副博士学位论文

第二卷

导师：

艺术学博士，教授

伊戈尔·伊万诺维奇·奥尔洛夫

利佩茨克 2026

Список иллюстраций

Рис. 1. Культура древнего Китая. (Березнев А.Т. Культурология в схемах и определениях: Учебное пособие. – Воронеж: ВИ МВД России, 2000. – 104 с.). Символика основных первоначал «Янь – Инь». Великие Учителя китайского синкретизма.

Рис. 2. Изображение молитвенного ритуала перед табличками духов предков. Изображение духа домашнего очага Цзао-ван. «Желтый Император» первый легендарный правитель династии Ся (современные графические изображения)

Рис. 3. Тьерр де Лакьюпери и первое издание его книги «Древняя китайская цивилизация»

Рис. 4. Лунная богиня Чан Э и Лунный Заяц (современные китайские изображения)

Рис. 5. Дух долголетия. Дух Желтой реки. Богиня Нюйва (современные изображения)

Рис. 6. Изображение изобретателя китайской письменности Фу – Си. Последовательность расположения триграмм: 1. Цинь - небо; 2. Луй – водоем; 3. Ли – огонь; 4. Чжень – гром; 5. Сюнь – ветер; 6. Кань – вода; 7. Гэнь – гора; 8. Кунь – земля.

Рис. 7. Первая и вторая категория иероглифических знаков

Рис. 8 Современное начертание китайских иероглифов

Рис. 9 Пять «божественных» императоров, особо почитаемых во всей Поднебесной

Рис. 10. Четыре драгоценности китайского живописца: кисть, бумага, тушь и сосуд для туши

Рис. 11. Изображение Нефритового императора Юй-хуан и Владыки ада Янь-ван, который судит и наказывает грешников

Рис. 12. Изображение Кун-Цзы (Конфуция» и Лао-Цзы на каменном барельефе II в.

Рис. 13. Старинное изображение Учителя Кун-Цзы и современное изображения Конфуция

Рис. 14-1. Обряд поклонения Конфуцию в китайской школе

Рис. 14-2. Основные ценности «благородного мужа» по учению Кун-Цзы (Конфуция). (Березнев А.Т. Культурология в схемах и определениях: Учебное пособие. – Воронеж: ВИ МВД России, 2000. – 104 с.).

Рис. 15-1. Изображение Лао-Цзы по рисунку У Дао-цзы VIII в. со стелы в храме. Сучжоу. Лао-Цзы верхом на быке (портрет Джао Бучжи) XI – XII вв. Монумент Лао-Цзы у горы Циньюаньшань г. Цюаньчжоу, провинция Фуцзянь, XIII в.

Рис. 15-2. Основные заповеди даосизма (Березнев А.Т. Культурология в схемах и определениях: Учебное пособие. – Воронеж: ВИ МВД России, 2000. – 104 с.).

Рис. 16. Художник Де Юйхоу. «Даос и Природа». Даосские Учителя Лао-Цзы, Гэ Хун и Бао-лу-цзы.

Рис. 17. Китайские печати и даосские талисманы: от кровотечений, от опухолей, от стрессов

Рис. 18. Лао-цзы (дословно Старый Учитель) Изначальное имя Ли Дань (Лао Дань) родился в царстве Чу на юге нынешней провинции Ханань, точная дата не известна. По возрасту был старше Конфуция. Написал одноименный трактат «Лао-цзы», который впоследствии стал называться «Дао-де цзин» (Канон Пути и благой силы) традиционно считался первой философской книгой в Китае. Однако эта версия отвергнуто современной наукой.

Рис. 19. У-Даоцзы (У Даоюань, Дао Сюань) «Будда Шакьямунья. » Великий китайский художник жил в эпоху династии Тан (VII в н.э.). Его называют «божественным художником» и «корифеем живописи». Он написал более ста картин, в основе которых преимущественно лежат чан-буддийские и даосские сюжеты. Чань-буддистское изображение наказаний грешников в аду.

Рис. 20. Портрет **Чжу Си** (кит. 朱熹, известен как Чжу Юаньхуэй, Чжу Чжунхуэй, Чжу Хуэйань; 1130 -1200) конфуцианский философ династии Сун (960—1279), основатель китайского не-оконфуцианства (основатель **школы «Чэн-Чжу»**). Портрет основателя Чань-Буддизма **Сунь Чо** (314-371) 孫綽. В Древнем Китае изначально существовали два направления мысли, пытавшихся объяснить происхождение космоса. Одно представлено сочинениями школы «Инь-Янь», другое «Крыльями» составленными последователями Конфуция к тексту «Книги перемен». Оба этих направления длительное время развивались

независимо друг от друга, хотя впоследствии во времена Сыма Таня (110 до н.э.) они объединились в одну школу «Инь-Янь».

Рис. 21. Самый первый самостоятельный китайский пейзаж «Весенняя прогулка» художника Чжань Цзыцянь 展子虔 ок. 550-604 гг. Взято из: Сюэ, Юннянь. «Лидай Минхуа Цзи 歷代名畫記» [Знаменитые картины в истории]. Китайская энциклопедия (1-е изд.). Архивировано с оригинала 2007-09-29. Взято: Ци хай бянь цзи вэй юань Хуэй (辞辞辞会). Ци хай (辞海海). Шанхай: Шанхай Ци Шу Чу бан-ей (上海辞书出版社), 1979.

Рис. 22. Фрагмент пейзажа «Весенняя прогулка» художника Чжань Цзыцянь 展子虔 (ок. 550-604). Взято из: Сюэ, Юннянь. «Лидай Минхуа Цзи 歷代名畫記» [Знаменитые картины в истории]. Китайская энциклопедия (1-е изд.). Архивировано с оригинала 2007-09-29.

Рис. 23. Фрагмент пейзажа «Весенняя прогулка» художника Чжань Цзыцянь 展子虔 (ок. 550-604). Взято из: Сюэ, Юннянь. «Лидай Минхуа Цзи 歷代名畫記» [Знаменитые картины в истории]. Китайская энциклопедия (1-е изд.). Архивировано с оригинала 2007-09-29.

Рис. 24. Династия Тан 618 – 907 гг. Поднебесная империя основанная Ли Юанем в 618 году.

Рис. 25 Янь Либо́нь (кит. трад. 閻立本, упр. 阎立本, пиньинь Yán Lìběn; род. ок. 600 г. — ум. 673 г.) — китайский художник периода династии Тан 618 – 907 гг.

Рис. 26. Янь Либо́нь (阎 立 本 , пиньинь Yán Lìběn) (600 или 601, Ваньнянь, область Юнчжоу, ныне Сиань, провинция Шэньси – 673), китайский государственный деятель, один из ведущих живописцев раннего периода Тан.

Рис. 27. Янь Либэнь (Yan_Liben). «Сяо И пытается выманить «Свиток Павильона Орхидей». Сунская копия. Гугун, Тайбэй. National_Palace_Museum,_Taipe.

Рис. 28. Янь Либэнь (Yan_Liben) и Янь Лидэ «Иностранные посланники приносящие дань». Сунская копия. Гугун, Тайбэй._Palace_Museum,_Beijing. Список произведений приписанных Янь Либэню: 1. Императорский паланкин. Свиток. Имеется колофон, в котором сообщается о дате создания — 641 г. Вероятно, сунская копия. Пекин, Гугун. 2. Приношение даров (западные варвары приносят дань). Свиток. Копия минского периода. Гугун, Тайбэй. 3.Сяо И пытается выманить «Свиток Павильона Орхидей». (Гугун, Тайбэй). Свиток. Возможно, копия периода Пяти династий. 4. Иностранные посланники

приносят дань. (Гугун, Тайбэй). На свитке изображены 24 фигуры. Сунская или более поздняя копия. 5. Восемнадцать учёных. Свиток. Датирован 662 годом. Минская копия более ранней работы.(Гугун, Тайбэй). 6.Пятеро учёных в бамбуковой роще. (Гугун, Тайбэй). Поздняя копия. 7. Портрет Вималакирти. Приписывается Либэню. Демонстрировался на выставке в Нанкине. 8. Портреты мудрецов. Свиток. Поздняя копия, либо имитация. Собрание Фудзи Юринкан, Киото. 9. Тринадцать императоров. Свиток. Сунская копия. Бостон, Музей изящных искусств. 10. Учёные Северной Ци переписывают классические тексты. Раннесунская копия. Бостон, Музей изящных искусств. Приписывалась ранее Янь Либэню. 11. Деяния Лю Цзуня. Свиток. Вероятно, очень близкая копия Минского периода. Датирован 1613 г. Галерея Фрир, Вашингтон. 12. Пьяные поэты. Галерея Фрир, Вашингтон. Приписывается как Либэню, так и его брату Лидэ. 13. Царь-дракон выказывающий почтение Будде. Приписывается Либэню. Возможно работа Чэнь Хуншоу в поздний период эпохи Мин. Галерея Фрир, Вашингтон. 14. Сяо И пытается выманить «Свиток Павильона Орхидей». (Ляонин, Провинциальный музей). Вероятно, сунская копия. По книге “James Cahill. An index of early Chinese painters and paintings: Tang, Sung, and Yüan». University of California Press. 1980.

Рис. 29. Ли Сысюнь «Путешествие Минхуана в Шу». Копия эпохи Мин. Гугун, Пекин. Художник Ли Сысюнь 李思训, (династия Тан, 651—716 гг) считается снователем «сине-зеленого стиля» пейзажной живописи, которая традиционно делиться на: «большой» (**大青**绿山水) и «малый» (**小青**绿山水) стили. В стиле китайского «сине-зеленого пейзажа» чаще всего применялись приемы техники, которую мы называем «тщательная кисть» (гун-би, **工笔山水**). Ли Сысюнь был признан ключевым представителем Танского стиля цветного пейзажа и одним из основоположников северной школы профессиональных живописцев. По книге “James Cahill. An index of early Chinese painters and paintings: Tang, Sung, and Yüan». University of California Press. 1980.

Рис. 30. Художник Ли Сысюнь 李思训, (династия Тан, 651—716 гг) пейзаж «Плывущие лодки на берегу реки Терем». «Большой» (**大青**绿山水) и «малый» (**小青**绿山水) стили.

Рис. 31. Пейзажи художника Ли Сысюнь 李思训, (династия Тан, 651—716 гг). Представитель Танского стиля «сине-зеленого» стиля цветного пейзажа и один из основоположников Северной школы живописцев. По книге “James Cahill. An index of early Chinese painters and paintings: Tang, Sung, and Yüan». University of California Press. 1980.

Рис. 32. Ван Вэй (**王維** , 701-761), одним из самых художников-поэтов известных в мире живописи и литературы династии Тан (618-907) - золотого

века искусства Китая. Основатель легендарной Южной школы художников-поэтов.

Рис. 33. Ван Вэй (王維, 701-761) «Просвет после снегопада в горах у реки» (фрагмент копии 31,33 X 207, 3 см). Школа **чань** династии Тан (618-907). Ссылка: 林泉高致,（宋）郭, 宋）郭思著,济南：山东画报出版社 \\ The Art of East Asia. Konemann. 1999.

Рис. 34. Ван Вэй (王維, 701-761) «Река Янцзы в снегу». Династия Тан (618-907). Нововведением Ван Вэя считают монохромность (**shuimo** - вода-тушь). Отказ от использования цвета. Наиболее известны его снежные пейзажи.

Рис. 35. Ван Вэй (王維, 701-761) «Горы». Династия Тан (618-907). Ван Вэя также считают изобретателем техники разбрызганной туши - **по мо** (破墨). До него художники писали картины преимущественно линиями, а не размывами туши. Ссылка: 林泉高致,（宋）郭, 宋）郭思著,济南：山东画报出版社 \\ The Art of East Asia. Konemann. 1999.

Рис. 36. Ван Вэй (王維, 701-761) «Горы». Династия Тан (618-907). Живопись Ван Вэя можно воссоздать лишь в своём воображении, на основе записей современников и дошедших копий его работ. Известно, что он написал множество работ с использованием различных стилей.

Рис. 37. Ван Вэй (王維, 701-761) «Бабочки и цветы». Династия Тан (618-907). Пустота в композиции картин Ван Вэя занимает больше половины пространства, как олицетворение вечного Дао - невыразимого принципа сотворения мира.

Рис. 38. Ван Вэй (王維, 701-761) «Горы». Династия Тан (618-907). Пустота и пространство олицетворяют вечное Дао. Ссылки: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons.jpg
https://w.histrf.ru/articles/article/show/van_vei

Рис. 39. Ван Вэй (王維, 701-761) «Горы». Династия Тан (618-907). Пейзажи Ван Вэя одновременно инновационные и традиционные. Талант живописца в сочетании с поэтическим дарованием сделал его легендой в глазах последующих поколений.

Рис. 40. Ван Вэй (王維, 701-761) «Горы». Династия Тан (618-907). Практически каждая антология китайской поэзии включает его работы, наряду с поэтами Ли Бо (李白, 701-762) и Ду Фу (杜甫, 712-770), как одного из величайших

художников-поэтов школы «чань» династии Тан. Ссылки: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons.jpg https://w.histrf.ru/articles/article/show/van_vei

Рис. 41. Ван Вэй (王維, 701-761) «Стихотворение». Школа «чань» династии Тан (618-907). Уже в XVII веке китайский критик Дун Цычань (董其昌, 1555-1636) определил живопись Ван Вэя как более заинтересованную в выражении внутреннего мира изображаемого, нежели живописной формы.

Рис. 42. Ван Вэй (王維, 701-761) «Мудрец на берегу». Школа «чань» династии Тан (618-907). Талант живописца и поэтического дарования сделали его легендой в глазах всех последующих поколений.

Рис. 43. Великий китайский художник У Даоцзы (У Даоюань, Дао Сюань) жил в эпоху династии Тан в VII веке. Пейзажи с изображением даосов - «The Daoist Official of Earth» (MFA Boston). У Даоцзы называют «божественным художником» и «корифеем живописи». Известно, что он написал более ста картин, в основе которых преимущественно лежат буддийские и даосские сюжеты.

Рис. 44. Ли Чжаодао «Путешествие императора Мин Хуана в Шу». Сунская копия картины, созданной ок. 800 г. Гугун, Тайбэй. Ли Чжаодао 李昭道 сын художника Ли Сысюня 李思训, (династия Тан, 651—716 гг). Также как и его отец писал «высоко-декоративным и тщательным» стилем, характеризовавшимся монументальной величественностью горной панорамы и пространством.

Рис. 45. Ли Чжаодао Фрагмент пейзажа «Путешествие императора Мин Хуана в Шу». Сунская копия картины, созданной ок. 800 г. Гугун, Тайбэй. В стиле китайского «сине-зеленого пейзажа» применялись приемы техники, которую называют «тщательная кисть» (гун-би, 工笔山水).

Рис. 46. Ли Чжаодао (Li ZhaoTao) Пейзаж. 李昭道), 传唐李昭道洛阳楼图. 李昭道.李思训 Техника «тщательная кисть» (гун-би, 工笔山水).

Рис. 47. Ли Чжаодао (Li ZhaoTao) Пейзаж «Путники в горах» около 800 г. Техника «тщательная кисть» (гун-би, 工笔山水).

Рис. 48. Ли Чэн (кит. 李成, 919–967 гг.) «Путники в зимнем лесу» (161.6x100 см. Фрагмент). В ранние годы своего творчества Ли Чэн подражал работам Цзин Хао и Гуань Туна.

Рис. 49. Ли Чэнь (кит. 李成, 919–967 гг.) Пейзаж « **北宋 李成** 归渔图(传)». Известен пейзажами, где изображал пару высоких морщинистых старых вечнозелёных деревьев на контрасте с низким, плоским рельефом.

Рис. 50. Ли Чэнь (кит. **李成**, 919–967 гг.) «Буддийский храм в горах» (111.76 × 55.88 см. –Фрагмент). В ранние годы своего творчества Ли Чэн подражал работам Цзин Хао и Гуань Туна, однако, позднее он разработал собственный стиль. Новации Ли Чэна заключались в изменении принципов изображения объектов ближнего плана. Именно ему принадлежит цитата «берегите тушь как золото» (惜墨如金).

Рис. 51. Ли Чэнь (кит. 李成, 919–967 гг.) «Буддийский храм в горах» (111.76 × 55.88 см). Ли Чэнь писал мягкие горные образования провинции Шаньдун приёмом «кудрявые облака» (**卷雲皴**). Важная особенность живописи Ли Чэна - мастерство использования принципа «ровной дали».

Рис. 52. Ли Чэнь (кит. **李成**, 919–967 гг.) «Горы провинции Шаньдун» Ли Чэн, **北宋 李成 秋山**萧寺图 **台北故**宫博物院 приём «кудрявые облака» (**卷雲皴**). Цзин Хао, Гуань Тун и Ли Чэн – школа Северных художников.

Рис. 53. Ли Чэнь (кит. **李成**, 919–967 гг.) «Горы провинции Шаньдун» **北宋 李成 山居**萧寺图(传) **弗利**尔美术馆 - использование принципа «ровной дали» (**卷雲皴**).

Рис. 54. Ли Чэнь (кит. **李成**, 919–967 гг.) «Горы провинции Шаньдун» **北宋 李成** 读碑窠石图 **大阪市立美**术馆. В ранние годы Ли Чэн подражал работам Цзин Хао и Гуань Туна, (Цзин Хао, Гуань Тун и Ли Чэн - Северные художники). Позднее Ли Чэнь разработал собственный стиль. Автор множества пейзажей, выполненных разбавленной тушью и приёмом «кудрявые облака» (卷雲皴). В отличие от пейзажей Цзин Хао и Гуань Туна, Ли Чэн помещает на передний план обрезанные краем свитка единичные детали — корни старой сосны, сухие древесные ветви, противопоставляя их глубине разворачивающегося ландшафта.

Рис. 55. Цзин Хао (荆浩; Jīng Hào, ок.855—915) «Гора Куан Лу». (185,8x106,8 см). Цзин Хао принадлежал к первым «настоящим мастерам» пейзажа династии Тан, когда пейзаж становится не просто самостоятельным , а именно ведущим жанром. Цзин Хао, Гуань Тун и Ли Чэн – школа Северных художников.

Рис. 56. Цзин Хао (荆浩; Jīng Hào, ок.855—915) «Путники среди покрытых снегом гор». (135.9 x 74.9 см. Фрагмент). Дун Цичан (1555-1636), теоретик и критик династии Мин причислял Цзин Хао и его ученика Гуан Туна к

создателям монументальной школы Северного пейзажа и вместе с Дун Юанем и Цзюй Жанем (Южный стиль), считал их родоначальниками вообще пейзажной школы своего времени.

Рис. 57. Цзин Хао (荆浩; Jīng Hào, ок.855—915) «Гора Куан Лу». (185,8x106,8 см. Фрагмент). В источниках Цзин Хао упоминается как крупный учёный, и как теоретик живописи. Он написал трактаты «Бифа цзы» («Записки о приемах письма кистью») и «Хуа шаньшуй фу» («Гимн пейзажной живописи»).

Рис. 58. В истории китайской живописи самостоятельный жанр пейзажа сформировался в эпоху правления династии Тан, в связи с расцветом мастеров «Сине-зеленого пейзажа». Свое дальнейшее развитие жанр а «Гор и вод» получает в период «Пяти Династий и Десяти Царств» (五代十國, 907 - 960). Это время можно назвать связующим звеном между двумя различными периодами наивысшего расцвета китайской культуры: эпохами Тан и Сун. В этот период возникла самая первая в Китае академия живописи в Нанкине «новой Южной Столице», сменившей Танскую столицу Чанань. Пейзажи эпохи «Пяти Династий и Десяти Царств» лучше всего представляют художники: Цзин Хао, Гуань Тун, Ли Чэн, Дун Юань и Цзюй Жань.

Рис. 59. Гуань Тун (кит. 关仝, ок. 906-960 гг.) - ученик и продолжатель школы Цзин Хао. Для живописной манеры Гуань Туна характерны сочетания размывов туши со свободным владением линией. Северная школа.

Рис. 60. Гуань Тун (кит. 关仝, ок. 906-960 гг.) - ученик и продолжатель школы Цзин Хао. Гуань Тун и Ли Чэн – школы Северных художников. Художник часто писал пейзажные виды провинции Шеньси с её парящими и морщинистыми горами. Китайский теоретик искусства Го Жо-сюй (кит. 郭若虛 , XI в.) говорил: «Когда Гуань рисует листья деревьев, он покрывает пространство (между листьями) тушью, сильно разведённой в воде; когда же показывает высохшие ветки, удары (его) кисти сильные и широкие. Его ученикам трудно (этого) достичь».

Рис. 61. Гуань Тун (кит. 关仝, ок. 906-960 гг.) «Осенние горы в сумерках». (140.5x57.3 cm). Гуань Тун утверждал: «чем проще кисть, тем сильнее воздух, чем меньше сцен, тем больше смысла» 筆愈簡而氣愈壯，景愈少而意愈長. Гуань Тун, Цзин Хао и Ли Чэн – школа Северных художников. https://ci.spbu.ru/archive/2010/01-2010/files/assets/basic-

Рис. 62. Гуань Тун (кит. 关仝, ок. 906-960 гг.) «Путники на горной дороге». (144.4 x 56.8 cm). Заслуга Гуань Туна в китайской живописи заключается в том,

что он сумел придать монохромному пейзажу высокую степень достоверности и правдоподобия, популяризировав его сначала в Северном Китае, а затем по всей стране. Северная школа.

Рис. 63. Го Си (1000-1090 гг.) «Горы» **北宋 郭熙 早春**图 **台北故**宫博物院. китайский художник XI в.

Рис. 64. Го Си, (1000-1090 гг.) **北宋_郭熙_溪山秋爽**图 китайский художник XI в.

Рис. 65. Го Си **郭熙** (1000-1090 гг.) «Осень в долине реки». XI век. Жанр «горы и воды». Галерея Фрир. Вашингтон.

Рис. 66. Го Си **郭熙** (1000-1090 гг.) «Деревья-и-ровная-даль» Жанр «горы и воды». XI век.

Рис. 67. Дунь Юань, «Летние горы». Деталь. **五代 董源** 潇湘图(**画芯**) **故**宫博物院

Рис. 68. Дунь Юань. «Летние горы». Деталь. **五代 董源** 潇湘图(**画芯**) ок. 950 г. Шанхай, Городской музей.

Рис. 69. Дунь Юань. «Речной пейзаж». **五代 董源** 潇湘图(**画芯**) **故**宫博物院 Гугун, Тайбэй.

Рис. 70. Ма Юа́нь (кит. трад. **馬遠**, упр. 马远, пиньинь *Mǎ Yuàn*), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Bailando y cantando» 29 x 37.6 см. Национальный музей Тайбэй.. Родился в семье придворных живописцев на землях столичной Линьаньской управы (территория современного Ханчжоу). Период правления династии Сун связан с интеграцией трёх крупнейших учений: Даосизма, Буддизма и Конфуцианства в рамках новой триединой идеологии «неоконфуцианства». Основателями нового направления в пейзажной живописи стали Ма Юань 马远, Ся Гуй 夏圭, Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米黻, Му Ци 牧溪 (Южная школа).

Рис. 71. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун «Garza en el río helado» 29 x 37.6 cm. Национальный музей Тайбэй. Был членом Императорской академии. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель). Живописная манера его и Ся Гуя получила название «школы Ма-Ся». Ма Юань

马远 вместе с Ся Гуй 夏圭, Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪 (Южная школа) был основателем нового направления в пейзажной живописи.

Рис. 72. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Ученый со слугой на горной дороге». Национальный музей Тайбэй.

Рис. 73. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Весной на горной тропе». 27.4 x 43.1 см. Национальный музей Тайбэй. Вместе с Ся Гуй 夏圭, Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪 (Южная школа) был основателем нового направления в пейзажной живописи.

Рис. 74. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Sitting_under_a_Pine_site». Национальный музей Тайбэй. Вместе с Ся Гуй 夏圭, Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪 (Южная школа) был основателем нового направления в пейзажной живописи.

Рис. 75. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Мудрец и луна». Национальный музей Тайбэй. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель). Живописная манера его и Ся Гуя получила название «школы Ма-Ся».

Рис. 76. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Любование Луной». Национальный музей Тайбэй. Известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель). Живописная манера Ма Юаня и Ся Гуя получила название «школы Ма-Ся».

Рис. 77. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Лунный пейзаж». Национальный музей Тайбэй. Южная школа «Ма-Ся».

Рис. 78. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Желтая река». Национальный музей Тайбэй. Южная школа «Ма-Ся».

Рис. 79. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Рыбак в лодке». Национальный музей Тайбэй. Южная школа «Ма-Ся».

Рис. 80. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Сон в лодке». Национальный музей Тайбэй. Южная школа «Ма-Ся».

Рис. 81. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Ученый мудрец - даос». Национальный музей Тайбэй. Живописная манера его и Ся Гуя получила название «школы Ма-Ся». Вместе с Ся Гуй 夏圭, Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪 (Южная школа) был основателем нового направления в пейзаже.

Рис. 82. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Утки скала и мейхуа». Национальный музей Тайбэй. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель). Живописная манера Ма Юаня и Ся Гуя получила название «школы Ма-Ся». Вместе с Ся Гуй 夏圭, Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪 - (Южная школа) был основателем нового направления в пейзаже.

Рис. 83. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Созерцание». Национальный музей Тайбэй. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель). Живописная манера Ма Юаня и Ся Гуя получила название «школы Ма-Ся».

Рис. 84. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Созерцание Луны». Национальный музей Тайбэй. Живописная манера Ма Юаня и Ся Гуя получила название «школы Ма-Ся».

Рис. 85. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Пейзаж». Национальный музей Тайбэй. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель) - «школа Ма-Ся».

Рис. 86. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. Цикл «Лунный пейзаж». Национальный музей

Тайбэй. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель) - «школа Ма-Ся».

Рис. 87. Ма Юáнь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. Цикл «Лунный пейзаж». Национальный музей Тайбэй. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель) - «школа Ма-Ся».

Рис. 88. Ма Юáнь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. Цикл «Одинокий рыбак в лодке». Национальный музей Тайбэй. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель) - «школа Ма-Ся».

Рис. 89. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». Родился в уезде Цяньтан Линьаньской управы (территория современного Ханчжоу провинции Чжэцзян). Состоял в академии живописи при императоре Нин-цзуне. Как и его современник Ма Юань, порвал с орнаментальным стилем придворной живописи, обратившись к более лаконичной, простой и эмоциональной манере художников эпохи Тан. В пейзажах предпочитал асимметричные композиции, упразднение деталей, беспокойные состояния природы «Хижина у озера среди деревьев и бамбука». Шёлк, тушь, краски, 34х26 см. Национальный дворец-музей, Пекин.

Рис. 90. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». Родился в уезде Цяньтан Линьаньской управы (территория современного Ханчжоу провинции Чжэцзян). Свиток. «溪山清远图» (Ясные дали потоков и гор). Бумага, тушь, 46,5×889,1 см. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Живописная манера Ся Гуя и Ма Юáня получила название «школы Ма-Ся». Ся Гуй 夏圭 вместе с Ма Юáнь 馬遠, Mǎ Yuàn Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪) был основателем нового направления в пейзаже – «Южная школа».

Рис. 91. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Полнолуние». Веер. Шёлк, тушь, краски, 24,7х25,7 см. Национальный дворец-музей, Пекин и «Взирая на ливень». Шёлк, тушь, краски, 24,7х25,7 см. Национальный дворец-музей, Тайбэй.

Рис. 92. Ся Гуй (кит. 夏 圭 , пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Парусник под дождём». Шёлк, тушь, краски, 23,9x25,1 см. Museum of Fine Arts Boston, США и «Игра на цине у потока». Шёлк, тушь, краски, 25,5x25,5 см. Национальный дворец-музей, Пекин. Продолжая традицию Ли Тан вскоре он разработал личный стиль упростив прежний стиль композиции, чтобы добиться более быстрого, поразительного эффекта.

Рис. 93. Ся Гуй (кит. 夏 圭 , пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Ивовая лодка на Западном озере». Сиху (Западное озеро). Во время правления императора Нинцзуна Ся Гуй служил в Императорской академии живописи (Yuhuayuan 廷 畫院) в Ханчжоу, заняв в один из высших академических постов «дай-чжао» 待詔 («ожидающий императорских указаний»).

Рис. 94. Ся Гуй (кит. 夏 圭 , пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Рынок в горах, поднимающийся туман».. Шёлк, тушь, 24,8 x 21,3 см. Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк. Ся Гуй и его современник Ма Юань были одними из самых влиятельных художников своего времени; у них было множество последователей, которых теперь называют принадлежащими к школе «Ма-Ся», (馬 夏). Названа так в честь великих художников Южной Сун - **Ма** Юань и **Ся** Гуй использовавших стиль живописи создающий ощущения безграничного пространства и бесконечной пустоты.

Рис. 95. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Несколько храмовых зданий дают сердцу спокойствие». О жизни Ся Гуя известно очень мало, сохранилось лишь немногим более 50 работ (свитков и альбомных листов), приписываемых Ся Гую, которые находятся в различных музейных и частных коллекциях, преимущественно в Китае, на Тайване и в Японии и США. Из-за композиционной направленности их пейзажей, которые часто находятся в одной части работы, их называют «Один уголок Ма и одна сторона Ся».

Рис. 97. Ся Гуй (кит. 夏 圭 , пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Далёкие горы дикие гуси». Как и его современник Ма Юань, Ся Гуй порвал с орнаментальным стилем придворной живописи, обратившись к более лаконичной, простой и эмоциональной манере художников эпохи Тан.

Рис. 98. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Рыбацкая флейта в уединении». В пейзажах предпочитал асимметричные композиции, упразднение деталей, беспокойные состояния природы. Философские откровения затронули все стороны жизни средневекового Китая, в том числе, искусство пейзажа. Именно в период Южной Сун появилось понятие «Чань цзу хуа», которое можно перевести, как Чаньская (Дзенская) живопись или «Медитативная живопись». Ся Гуй вместе с Ма Юань 马远, Лян Кай 梁, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪. основателями нового направления «Южной школы».

Рис. 99. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Лист из безымянного альбома». Шёлк, тушь, краски, 22,5х25,4 см. Национальный музей, Токио

Рис. 100. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Беседа с гостем в заснеженном доме». Шёлк, тушь, краски, 28,2х29,5 см. Национальный дворец-музей, Пекин.

Рис. 101. Неизвестный художник Южной школы «Ма Ся» последователь Ся Гуя. «Резиденция на берегу озера». Шёлк, тушь, краски, 25,2х26,1 см. Муниципальный художественный музей Осаки. Ся Гуй вместе с Ма Юань 马远, Лян Кай 梁, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪. стали основателями нового направления «Южной школы». В период Южной Сун появилось понятие «Чань цзу хуа», которое можно перевести, как Чаньская (Дзенская) живопись или «Медитативная живопись». Композиции школы «Ма-Ся» асимметричны, один угол или сторона заполняется предметами, а остальная часть шелка или бумаги остается пустой или слегка заполненной.

Рис. 102. Ми Фу 米芾, изображенный на картине Чао Бужи 1107 года. Школа Южная Сун. Каллиграфия Ми Фу, тушь на бумаге, коллекция Токийского национального музея. «Стихи в лодке Уцзи» (часть), чернила на бумаге, частная коллекция в Нью-Йорк. **Ми Фу** (米黻, пиньинь Mǐ Fú, также Ми Фэй, 米芾, пиньинь Mǐ Fú, Mǐ Fèi; прозвания: Юань-чжан, 元章, пиньинь Yuánzhāng; Хайюэ-вайши, 海岳外史, пиньинь Hǎiyuè wàishǐ; Сянъян-маньши, 襄陽漫士, пиньинь Xiāngyáng mànshì; Да Ми, 大米, пиньинь Dà Mǐ; Ми Нань-гун, 米南宮, пиньинь Mǐ Nángōng; Ми-дянь, 米顛, пиньинь Mǐdiān; Ми-чи, 米痴, пиньинь Mǐchī) (1051 или 1052, Сянъян, ныне Сянфань, провинция Хубэй – 1107 или 1109, Жуньчжоу, ныне Чжэньцзян, провинция Цзянсу). китайский каллиграф и живописец, историк и теоретик искусства, поэт, коллекционер. Крупный

представитель направления «вэньжэнь-хуа». Вместе с Цай Сяном (1012–1067), Хуан Тинцзянем и Су Ши относится к «четвёрке мастеров каллиграфии» эпохи Сун» (Сун сы цзя). Ми Фу достиг намеченной в молодости цели, которая заключалась в трёх трудно переводимых на европейские языки качествах: «уравновешенная простота» (пин-дань), «небесная истина» (тянь-чжэнь) и «осмысленная направленность» (и-цюй). См. горизонтальный свиток «Стихи, [написанные] на реке Хунсянь», почерк синшу, бумага.

Рис. 103. Ми Фу (米黻, пиньинь Mǐ Fú, также Ми Фэй, 米芾, пиньинь Mǐ Fú, Mǐ Fèi; прозвания: Юань-чжан, 元章, пиньинь Yuánzhāng; Хайюэ-вайши, 海岳外史, пиньинь Hǎiyuè wàishǐ; Сянъян-маньши, 襄陽漫士, пиньинь Xiāngyáng mànshì; Да Ми, 大米, пиньинь Dà Mǐ; Ми Нань-гун, 米南宮, пиньинь Mǐ Nángōng; Ми-дянь, 米顚, пиньинь Mǐdiān; Ми-чи, 米痴) 1051 или 1052 гг, Сянъян, ныне Сянфань, провинция Хубэй – 1107 или 1109 гг. Пейзаж «Горы и сосны весной», Национальный дворец-музей Тайбэй. Школа Южная Сун.

Рис. 104. Ми Фу (米黻, пиньинь Mǐ Fú, также Ми Фэй, 米芾, пиньинь Mǐ Fú, Mǐ Fèi; прозвания: Юань-чжан, 元章, пиньинь Yuánzhāng; 1051 или 1052 гг, Сянъян, ныне Сянфань, провинция Хубэй – 1107 или 1109 гг.. Пейзаж «Беседы у горного потока». Школа Южная Сун. В пейзажах Ми Фу отказался от обязательного тушевого контура и моделировал склоны гор рассеянными горизонтальными точками (хэн дянь), представлявшими собой версию укороченного штриха Дун Юаня «распущенная конопля» (пима-цунь). По всей вероятности, горизонтальные точки Ми Фу ставил быстрыми касаниями сильно наклонённой кисти, после чего обильно смачивал лист водой. Использовал он и размывы «разбрызганной туши» (по-мо), разработанные художником Ван Ця по прозванию Ван-тушь (?–805).

Рис. 105. Му Ци (кит. упр. 牧溪, пиньинь Muqi, 1181/1210, провинция Сычуань, Китай — 1250/1281, Линьань, провинция Чжэцзян, Китай) - один из ведущих представителей чаньской живописи и крупнейший художник эпохи Южная Сун (1127—1279). Пейзаж «Река и горы» (Kyoto_National_Museum, Япония) и «Птица багэ на старой сосне» Му Ци это псевдоним буддийского монаха Фачаня (в миру носил фамилию Ли). Получив традиционное образование, он переехал на юго-восток и принял буддизм. Вначале Му Ци стал послушником в монастыре Чанцинсы (провинция Чжэцзян), а через некоторое время настоятелем им же основанного монастыря Людунсы в пригороде столицы Линьань, куда приезжал жить живописец Лян Кай. В монастыре, возглавляемом Му Ци, возник главный центр Чаньской живописи, где

создавали произведения основных китайских жанров, таких как «жэнь-у (хуа)», «живопись/изображения фигур», пейзаж — «шань-шуй (хуа)» «живопись/изображения гор и вод» и «хуа-няо хуа» «живопись/изображения цветов и птиц». Пейзажи Му Ци представленные четырьмя композициями из серии: «Сяо Сян ба цзин» (Восемь видов рек Сяо и Сян), «Юй чунь си чжао ту» (Закат над рыбацкой деревней), Национальный музей, Токио, «Пин шало янь» (Садящиеся дикие гуси), коллекция Сасаки, Япония, «Юань пу гуй фань» (Лодки, возвращающиеся к отдаленной отмели), частная коллекция, Япония и «Янь сы вань чжун» (Буддийский монастырь в тумане и вечерний колокол).в жанре «жэнь-у» оказалии глубокое влияние на последующее развитие живописи тушью в Японии.

Рис. 106. Лян Кай (кит. упр. 梁楷, пиньинь Liáng Kǎi) мастер фигуративной живописи, один из классиков «лапидарной кисти» (цзянь-би 減筆), монах школы «чань». Пейзаж «Шакьямуни, спускающийся с горы». («Шицзя чу шань ту» 釋迦出山圖),..Токийский национальный музей. Один из величайших художников своего времени, мастер жанра жэнь-у («люди и вещи» 人物) и продолжателем стиля Ли Лунмяня (Ли Гунлиня 李公麟), одного из знаменитейших живописцев эпохи Северная Сун. Этот стиль, который называется си-би («тонкая кисть» 細筆), у Лян Кая приобретает самобытные черты. Этот свиток полагается одним из лучших произведения Лян Кая с точки зрения его художественной композиции господство плавного и изящного линеарного рисунка над уточненными узорами ветвей дополняется размывами одеяний буддийского пророка.

Рис. 107. Лян Кай (кит. упр. 梁楷, пиньинь Liáng Kǎi) мастер фигуративной живописи, один из классиков «лапидарной кисти» (цзянь-би 減筆), монах школы «чань». Картина «Ли Бо на прогулке читает стихотворение» Токийский национальный музей. Эта работа считается одной из лучших работ художника, выполненная буквально несколькими мазками и показывает нам Ли Бо 李白, великого поэта эпохи Тан, который ходит из стороны в сторону (на что указывает легкий наклон тела и изображение ног). В работе нет никакого постоянства движения кисти, то она сильным нажимом прорисовывает разрез глаз, то медленным и плавным, но легким движением прорисовывает контур накидки поэта. Лян Кэй оказал сильное влияние на развитие китайской живописи. Цикл «Древние истории о восьми прославленных монахах» («Ба гао сэн гуши ту» 八高僧故) состоял из восьми свиток, связанных с чань-буддизмом. Стилистика Лян Кая представлена скорее лишь одним из приемов, а именно «цзянь-би» («сокращенная кисть» 減筆), который иногда также называют

«лапидарной кистью». Этот прием характеризуется упругими гибкими линиями, которые напоминают траекторию полета брошенного предмета, образованными не графически тонким рисунком кисти, но растушеванным поворотом тугой кисти, выделяющей нажимом только часть рисунка.

Рис. 108. Сю Дао Нин «Горные пейзажи» (Северная школа). Пейзажная живопись династии Северная Сун представлена большим числом монохромных монументальных, написанных крайне кропотливо пейзажей. Многие из этих пейзажей охватывают размеры до 8 метров по высоте и ширине, в отличие от пейзажной живопись южной Сун, которая более «интимна», пуста, и представлена уже не только гигантскими пейзажами, но и миниатюрами.

Рис. 109. Ли Чэн 李成 (Li_Cheng). «Свет пробивается сквозь расстояние». Великие художники Северной школы X века Гуань Тун 關仝, Цзюй Жань 巨然, Ли Чэн 李成, Фань Куань 范寬.

Рис. 110. Ли Чэн 李成 (Li_Cheng). «Монастырь в горах». Начатое ещё во времена «эпохи» пяти династий», закончили и отточили художники Северной школы эпохи Сун: Го Си, Ли Тан, Сю Даонин, жившие уже в XI веке.

Рис. 111. Фань Куань 范寬 «Горы». После восстания Ань Лушаня, заставившего Ван Вэя уйти в горы династия Тан так и не восстановила своё могущество. Оставшиеся 100 лет правления династии Тан превратились в сплошную междоусобицу, обострившуюся в середине IX века с началом «эпохи пяти династий и десяти царств». Многие учёные люди вынуждены были бежать из столиц и больших городов в горы, дабы там найти покой и безопасность как и поступил Цзин Хао 荊浩 (855-915), которого заслуженно считают вторым после Ван Вэя основателем китайского монохромного пейзажа. Он был первым из череды художников, создавших то, что мы сейчас называем «Китайским монументальным монохромным пейзажем».

Рис. 112. Фань Куань 范寬 «Горы». Северная школа эпохи Сун. Пейзажную. живопись Цзин Хао 荊浩 (855-915) продолжили великие художники X века Фань Куань 范寬, Гуань Тун 關仝, Цзюй Жань 巨然, Ли Чэн 李成,.

Рис. 113. Дун Юань (Dong Yuan)._»Летние горы» Фрагмент..950 см. _(из коллекции Shanhai museum).

Рис. 114. Дун Юань «Летние горы». Фоагмент. 50 х 320 см. Северная школа Сун. Музей Ляоань

Рис. 115. Дун Юань «Летние горы». 50 x 320 см. Фоагмент. Северная школа Сун. Музей Ляоань

Рис. 116. Лу Чжи «Три пика весной». Поздняя копия пейзажа эпохи династии Мин. Свое новое развитие жанр «Гор и вод» получает в период «Пяти Династий и Десяти Царств» (五代十國, Wǔdài Shíguó, 907 - 960). Это время можно назвать связующим звеном между двумя различными периодами наивысшего расцвета китайской культуры: эпохами Тан и Сун. Пейзажи эпохи «Пяти династий и десяти Царств» представлены художниками: Цзин Хао, Гуань Тун, Ли Чэн, Дун Юань и Цзюй Жань.

Рис. 117. Ван Мэн, 元 王蒙 秋山草堂图 纸本 123.3x54.8 см. Национальный музей Тайбэй.

Рис. 118. Скульптурные изображения трех великих Учителей традиционного религиозно-философского синкретизма Китая: Кун-цзы (Конфуций), Лао-цзы и Будда.

NB: © Иллюстрации по умолчанию взяты с WIKIcommons, с официальных сайтов музеев и с сайтов:

https://baike.baidu.com

https://ci.spbu.ru/archive/2010/01-2010/files/assets/basic-

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons.jpg

https://w.histrf.ru/articles/article/show/van_vei

Ци хай бянь цзи вэй юань Хуэй (辞辞辞会). Ци хай (辞海海). Шанхай: Шанхай Ци Шу Чу бан-ей (上海辞书出版社), 1979.

林泉高致, (宋) 郭, 宋) 郭思著,济南：山东画报出版社 \\ The Art of East Asia. Konemann. 1999.

插图列表

图 1. 中国古代文化。（A.T. 别列兹涅夫：《图示与定义中的文化学：教学用书》，沃罗涅日：俄罗斯内务部沃罗涅日学院，2000 年，共 104 页。）阴阳两种基本本原的象征符号；中国宗教融合思想中的伟大宗师。

图 2. 祖先牌位前的祭拜仪式；灶王神像；“黄帝”——传说中夏朝的第一位统治者（现代绘制的图像）。

图 3. 泰里安·德·拉古伯利及其著作《古代中国文明》的初版。

图 4. 月宫女神嫦娥与玉兔（现代中国绘制的图像）。

图 5. 寿星、黄河河神与女娲（现代绘制的图像）。

图 6. 中国文字的创造者伏羲形象。八卦的排列顺序为：1、乾（天）；2、兑（泽）；3、离（火）；4、震（雷）；5、巽（风）；6、坎（水）；7、艮（山）；8、坤（地）。

图 7. 第一类与第二类汉字符号。

图 8. 现代汉字的书写形式。

图 9. 在中国各地受到广泛尊崇的五位“神圣”帝王。

图 10. 中国绘画的文房四宝：毛笔、纸张、墨和砚台。

图 11. 玉皇大帝与阎王的形象，后者负责审判和惩罚罪人。

图 12. 2 世纪石浮雕中的孔子与老子形象。

图 13. 孔子的古代画像与现代形象。

图 14-1. 中国学校举行的祭孔仪式。

图 14-2. 孔子学说中“君子”的核心价值观念。（A.T. 别列兹涅夫：《图示与定义中的文化学：教学用书》，沃罗涅日：俄罗斯内务部沃罗涅日学院，2000年，共 104 页。）

图 15-1. 苏州寺庙碑刻上的老子像，根据公元 8 世纪吴道子的画作摹刻。晁补之《老子骑牛图》，11-12 世纪。福建省泉州市清源山老子石像，13 世纪。

图 15-2. 道教的基本戒律。（资料来源：A.T. 别列兹涅夫《图表与定义中的文化学：教学参考书》，沃罗涅日：俄罗斯内务部沃罗涅日学院出版社，2000年，共 104 页。）

图 16. 画家戴玉浩，《道士与自然》。道教宗师老子、葛洪和抱朴子。

图 17. 中国印章与道教符箓：用于止血、治疗肿瘤及缓解精神压力的符箓。

图 18. 老子，本名李聃（老聃），出生于今河南省南部的楚国，具体生年不详。据记载，老子的年龄长于孔子。他著有以其名命名的《老子》一书，后世称为《道德经》（意为“道与德的经典”）。传统上，该书被认为是中国第一部哲学著作，但这一观点已被现代学术研究所否定。

图 19. 吴道子（吴道元、道玄），《释迦牟尼佛》。吴道子是中国古代杰出的画家，生活于唐代（公元 7 世纪），被誉为“画圣”和“绘画巨匠”。他创作了百余幅绘画作品，题材主要涉及禅宗佛教与道教。描绘禅宗佛教中罪人在地狱遭受惩罚的场景。

图 20. 朱熹像（中文：朱熹，又称朱元晦、朱仲晦、朱晦庵；1130-1200），宋代（960-1279）儒家哲学家，中国新儒学的创始人（“程朱学派”创始人）。禅宗创始人孙绰（314-371）像。在中国古代，最初存在两种试图解释宇宙起源的思想流派。一派见于“阴阳”学派的著作，另一派则见于孔子追随者为《易经》所编纂的《翼》类文本。这两种思潮长期各自独立发展，尽管后来在司马迁（公元前 110 年）时代，它们合并为一个“阴阳”学派。

图 21. 中国现存最早的独立山水画——画家展子虔（约 550-604）的《游春图》。取自：薛永年《历代名画记》。中国百科全书（第 1 版）。原件存档于 2007 年 9 月 29 日。取自：《辞海》编纂委员会。《辞海》。上海：上海辞书出版社，1979 年。

图 22. 画家展子虔（约 550-604）山水画《游春图》局部。取自：薛永年《历代名画记》。中国百科全书（第 1 版）。原件存档于 2007 年 9 月 29 日。

图 23. 画家展子虔（约 550-604）山水画《游春图》局部。取自：薛永年《历代名画记》。中国百科全书（第 1 版）。原件存档于 2007 年 9 月 29 日。

图 24. 唐朝，618-907 年。李渊于 618 年建立的天下帝国。

图 25. 阎立本（约生于 600 年，卒于 673 年）——中国唐代（618-907）画家。

图 26. 阎立本（600 或 601 年，万年，雍州，今陕西西安——673 年），中国政治家，唐代早期主要画家之一。

图 27. 阎立本。《萧翼赚兰亭图》。宋代摹本。台北故宫博物院。

图 28. 阎立本与阎立德《职贡图》。宋代摹本。台北故宫博物院。归于阎立本名下的作品目录：1. 帝王步辇。卷轴。附有题跋，其中载明创作年代为 641 年。或为宋代摹本。北京，故宫。2. 贡奉（西方蛮夷进贡）。卷轴。明代摹本。台北，故宫。3. 萧翼赚兰亭图。（台北故宫）。卷轴。或为五代时期摹本。4. 外国使节贡奉图。（台北故宫）。卷轴上绘有 24 个人物。宋代或更晚摹本。5. 十八学士。卷轴。纪年为 662 年。明代对更早作品的摹本。（台北，故宫）。6. 竹林五学士。（台北故宫）。晚期摹本。7. 维摩诘像。归于立本名下。曾在南京展览中展出。8. 圣贤像。卷轴。晚期摹本或仿作。京都藤井有邻馆藏。9. 历代帝王图。卷轴。宋代摹本。波士顿，美术博物馆。10. 北齐学士抄写经典文本。北宋早期摹本。波士顿，美术博物馆。此前曾归于阎立本名下。11. 刘祖胤事迹。卷轴。或为非常接近原作的明代摹本。纪年为 1613 年。华盛顿，弗里尔美术馆。12. 醉诗人。华盛顿，弗里尔美术馆。同时归于立本及其兄立德名下。13. 龙王礼佛。归于立本名下。或为明代晚期陈洪绶之作。

华盛顿，弗里尔美术馆。14. 萧翼赚兰亭图。（辽宁省博物馆）。或为宋代摹本。据詹姆斯·卡希尔《中国早期画家与画作索引：唐、宋、元》。加利福尼亚大学出版社。1980 年。

图 29. 李思训《明皇幸蜀图》。明代摹本。北京，故宫。画家李思训（李思训，唐代，651-716 年）被认为是“青绿山水”画风的创始人，该画风传统上分为“大青绿山水”与“小青绿山水”两种风格。在中国“青绿山水”风格中，最常采用的是我们所称的“工笔”技法（工笔山水）。李思训被公认为唐代设色山水风格的主要代表人物，以及职业画家北派创始人之一。据詹姆斯·卡希《中国早期画家与画作索引：唐、宋、元》。加利福尼亚大学出版社。1980 年。

图 30. 画家李思训（唐代，651-716 年）山水画《江岸楼阁泛舟图》。“大青绿山水”与“小青绿山水”风格。

图 31. 画家李思训（唐代，651-716 年）的山水画。唐代“青绿”设色山水风格的代表人物，以及画家北派创始人之一。据詹姆斯·卡希尔《中国早期画家与画作索引：唐、宋、元》。加利福尼亚大学出版社。1980 年。

图 32. 王维（701-761），唐代（618-907）——中国艺术黄金时代——绘画与文学界最著名的画家兼诗人之一。传奇性的南派文人画家创始人。

图 33. 王维（701-761）《江干雪霁图卷》（31.33×207.3 厘米摹本局部）。唐代（618-907）禅宗画派。参考文献：林泉高致，（宋）郭熙、郭思著，济南：山东画报出版社 \ 《东亚艺术》。科内曼出版社。1999 年。

图 34. 王维（701-761）《长江积雪图》。唐代（618-907）。王维的创新被认为是单色画（水墨——水与墨）。即放弃使用色彩。其雪景山水最为著名。

图 35. 王维（701-761）《山峦》。唐代（618-907）。王维亦被视为破墨技法的发明者——即破墨。在他之前，画家作画主要用线条，而非墨的晕染。参考文献：林泉高致，（宋）郭熙、郭思著，济南：山东画报出版社 \ 《东亚艺术》。科内曼出版社。1999 年。

图 36. 王维（701-761）《长江积雪图》。唐代（618-907）。王维的绘画只能根据同时代人的记载及流传至今的其作品摹本，在想象中加以再现。已知他曾运用多种风格创作了大量作品。

图 37. 王维（701-761）《蝴蝶和花》。唐代（618-907）。在王维画面的构图中，空白占据了一半以上的空间，作为永恒之道的化身——即不可言说的创世原则。

图 38. 王维（701-761）《山峦》。唐代（618-907）。空白与空间象征着永恒之道。来源：https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons.jpg https://w.histrf.ru/articles/article/show/van_vei

图 39. 王维（701-761）《长江万里图》。唐代（618-907）。王维的山水画既具创新性，又具传统性。其绘画才能与诗歌天赋相结合，使他在后世眼中成为传奇。

图 40. 王维（701-761）《雪中芭蕉图》，《山庄雪霁图》。唐代（618-907）。几乎每一部中国诗歌选集都收录其作品，他与诗人李白（李白，701-762）和杜甫（杜甫，712-770）并列为唐代“禅”派最伟大的画家兼诗人之一。来源：https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons.jpg https://w.histrf.ru/articles/article/show/van_vei

图 41. 王维（701-761）《诗意图》。唐代（618-907）“禅”派。早在 17 世纪，中国批评家董其昌（董其昌，1555-1636）便将王维的绘画界定为更关注表现所绘对象的内在精神世界，而非绘画形式本身。

图 42. 王维（701-761）《小山远歌图》。唐代（618-907）“禅”派。其绘画才能与诗歌天赋相结合，使他在后世所有人眼中成为传奇。

图 43. 中国伟大画家吴道子（吴道玄、道玄）生活于唐代 7 世纪。描绘道教的山水画——《地官图》（波士顿美术博物馆）。吴道子被称为“神画家”和“画坛巨擘”。已知他创作了一百余幅作品，其题材主要以佛教和道教内容为基础。

图 44. 李昭道《明皇幸蜀图》。约创作于 800 年的宋代摹本。台北，故宫。李昭道（李昭道），画家李思训（李思训，唐代，651-716 年）之子。与其父一样，以“高度装饰性且精细”的风格作画，其特点为山峦全景的宏伟壮丽与空间感。

图 45. 李昭道，《明皇幸蜀图》山水局部。约创作于 800 年的宋代摹本。台北，故宫。在中国“青绿山水”风格中，采用了被称为“工笔”的技法（工笔山水）。

图 46. 李昭道，传唐李昭道《洛阳楼图》（工笔山水）。

李昭道，李思训。“工笔”技法（工笔山水）。

图 47. 李昭道，山水画《明皇幸蜀图》，约 800 年。“工笔”技法（工笔山水）。

图 48. 李成（919-967 年）《古木丛篁图》（161.6 × 100 厘米。局部）。李成在创作早期模仿荆浩和关仝的作品。

图 49. 李成（919-967 年）山水画《湖村渔乐图》（传）。他以描绘一对高大、布满皱褶的苍老常绿树木，与低矮平坦的地形形成对比的山水画而闻名。

图 50. 李成（919-967 年）《晴峦萧寺图》（111.76 × 55.88 厘米——局部）。李成在创作早期模仿荆浩和关仝的作品，然而后来他发展出了自己的风格。李成的创新在于改变了近景对象的描绘原则。正是他提出了“惜墨如金”这一说法。

图 51. 李成（919-967 年）《晴峦萧寺图》（111.76 × 55.88 厘米）。李成以“卷云皴”技法描绘山东柔和的山体形态。李成绘画的一个重要特点，是运用“平远”原则的技艺。

图 52. 李成（919-967 年）《茂林远岫图》。李成，北宋李成《秋山萧寺图》，台北故宫博物院。“卷云皴”技法。荆浩、关仝和李成——北方画家画派。

图 53. 李成（919-967 年）《秋山楼阁轴》。弗里尔美术馆。“平远”原则（卷云皴）。

图 54. 李成（919-967 年）《读碑窠石图》。北宋李成《读碑窠石图》，大阪市立美术馆。李成早年模仿荆浩和关仝的作品，（荆浩、关仝和李成——北方画家）。后来李成发展出了自己的风格。他是众多以淡墨和“卷云皴”技法完成的山水画的作者。与荆浩和关仝的山水画不同，李成将个别被画卷边缘截断的细节置于前景——老松的根、干枯的树枝，并将其与展开的山水景致的纵深形成对照。

图 55. 荆浩（约 855-915 年）《匡庐图》（185.8 × 106.8 厘米）。荆浩属于唐代最早的“真正大师”之一，此时山水画不仅成为独立的门类，而且恰恰成为主导性的门类。荆浩、关仝和李成——北方画家画派。

图 56. 荆浩（约 855-915 年），《雪山行旅图》（局部，135.9 × 74.9 厘米）。明代艺术理论家与批评家董其昌（1555-1636 年）将荆浩及其弟子关仝视为北方巨碑式山水画派的创始人，并将他们与董源、巨然（南方风格）并列，认为这四位画家共同开创了其所处时代的山水画传统。

图 57. 荆浩（约 855-915 年），《匡庐图》（局部，185.8 × 106.8 厘米）。史料记载，荆浩是一位学识渊博的学者，也是一位绘画理论家。他著有《笔法记》和《画山水赋》等绘画理论著作。

图 58. 中国山水画作为独立绘画门类的形成可追溯至唐代，与当时青绿山水画的发展和繁荣密切相关。至五代十国时期（907-960 年），山水画得到了进一步发展。这一时期可以视为中国文化史上唐、宋两个繁荣时代之间的重要过渡阶段。这一时期，在取代唐代都城长安、被称为“新南都”的南京，建立了中国最早的画院。五代十国时期山水画的代表人物主要有荆浩、关仝、李成、董源和巨然。

图 59. 关仝（约 906–960 年），荆浩的弟子，也是其画派的继承者。

关仝的绘画风格以水墨渲染与自由娴熟的线条运用相结合为主要特征，属于北方山水画派。

图 60. 关仝（约 906–960 年），荆浩的弟子及其画派的继承者。关仝与李成均为北方山水画派的代表画家。关仝经常描绘陕西地区的山水景观，尤其擅长表现高耸入云、山体褶皱起伏的群山。

中国古代绘画理论家郭若虚（11 世纪）曾评价道：“关仝画树叶时，以大量清水稀释的淡墨渲染叶间空隙；描绘枯枝时，则运用刚劲而宽阔的笔触。这种技法是他的弟子们难以企及的。”

图 61. 关仝（约 906-960 年），《秋山晚翠图》（140.5×57.3 厘米）。

关仝主张：“笔愈简而气愈壮，景愈少而意愈长。”关仝、荆浩和李成均为北方山水画派的代表画家。

图 62. 关仝（约 906-960 年），《关山行旅图》（144.4×56.8 厘米）。

关仝对中国绘画的重要贡献在于，他赋予水墨山水画高度的真实感与自然表现力，并推动这一绘画形式先在中国北方、继而在全国范围内得到广泛传播。北方山水画派。

图 63. 郭熙（1000-1090 年），《早春图》。北宋，11 世纪中国画家。藏于台北故宫博物院。

图 64. 郭熙（1000-1090 年），《溪山秋爽图》。北宋，11 世纪中国画家。

图 65. 郭熙（1000-1090 年），《溪山秋霁图》。11 世纪，山水画。美国华盛顿弗利尔美术馆藏。

图 66. 郭熙（1000-1090 年），《树色平远图》。11 世纪，山水画。

图 67. 董源，《潇湘图》（局部）。藏于故宫博物院。

图 68. 董源，《潇湘图》（局部），约 950 年。藏于上海博物馆。

图 69. 董源，《潇湘图》（局部）。藏于台北故宫博物院。

图 70. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《踏歌图》，29×37.6 厘米。原文标注为台北故宫博物院藏。马远出生于宫廷画师世家，家族长期居住于南宋都城临安府（今浙江杭州）一带。宋代是中国儒、释、道三家思想相互交流与融合的重要时期，儒学在吸收佛教、道教思想的基础上得到进一步发展，逐渐形成以理学为代表的新儒学体系。马远、夏圭、梁楷、米芾和牧溪等画家共同开创了山水画的新风格，并将其归入南方画派。

图 71. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《雪滩双鹭图》，29×37.6 厘米。藏于台北故宫博物院。马远曾供职于南宋宫廷画院，以构图简练、意境深远的水墨山水画著称。其山水画主要使用水墨，亦有设色作品。马远与夏圭的绘画风格在中国美术史上被合称为“马夏画派”。

马远与夏圭、梁楷、米芾及牧溪共同开创了南方山水画的新风格。

图 72. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《踏歌图》藏于台北故宫博物院。

图 73. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《山径春行图》，27.4×43.1 厘米。藏于台北故宫博物院。

图 74. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《松下高士图》。藏于台北故宫博物院。

图 75. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《松下闲吟图》，藏于台北故宫博物院。马远以构图简练、意境深远的水墨山水画著称，其与夏圭的绘画风格在中国美术史上被合称为“马夏画派”。

图 76. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《对月图》。藏于台北故宫博物院。马远以构图简练、意境深远的水墨山水画著称，其与夏圭的绘画风格在中国美术史上被合称为“马夏画派”。

图 77. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《对月图》。藏于台北故宫博物院。南方画派“马夏画派”。

图 78. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《寒塘清浅》。藏于台北故宫博物院。南方画派“马夏画派”。

图 79. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《月下泊舟图》。藏于台北故宫博物院。南方画派“马夏画派”。

图 80. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《秋江渔隐图》。藏于台北故宫博物院。南方画派“马夏画派”。

图 81. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《道教高士》。台北故宫博物院。马远与夏圭的绘画风格被称为“马夏画派”。他与夏圭、梁楷、米芾及牧溪（南方画派）共同开创了山水画的新流派。

图 82. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《梅石溪凫图》。台北故宫博物院。马远以简练的单色山水画（水墨画或水彩画）而闻名。马远与夏圭的绘画风格被称为“马夏画派”。他与夏圭、梁楷、米芾及牧溪（南方画派）共同开创了山水画的新流派。

图 83. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《赤壁图》。藏于台北故宫博物院。马远以简练的单色山水画（水墨画或水彩画）而闻名。马远与夏圭的绘画风格被称为“马夏画派”。

图 84. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《松荫会琴图》。藏于台北故宫博物院。马远与夏圭的绘画风格被称为“马夏画派”。

图 85. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《秋江待渡图》。台北故宫博物院。马远以简练的单色山水画（水墨画或水彩画）而闻名，属于“马夏画派”。

图 86. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《高士观瀑图》系列。台北故宫博物院。马远以简练的单色山水画（水墨画或水彩画）而闻名，属于“马夏画派”。

图 87. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《无题》系列。藏于台北故宫博物院。马远以简练的单色山水画（水墨画或水彩画）而闻名，属于“马夏画派”。

图 88. 马远（1160-1225 年），南宋画家，《寒江独钓图》系列。藏于台北故宫博物院。马远以简练的单色山水画（水墨画或水彩画）而闻名，属于“马夏画派”。

图 89. 夏圭（约 1195-1224 年），南宋画家，禅宗僧人。出生于临安府钱塘县（今浙江省杭州市）。宋宁宗时期供职于皇家画院。与同时代的马远一样，夏圭突破了宫廷绘画的装饰性风格，转而借鉴唐代画家更加简练、质朴且富有情感表现力的绘画方式。他在山水画中偏好不对称构图、省略细节，并着重表现自然景象的动态与变化。

《梧竹溪堂图》。绢本，水墨设色，34×26 厘米。藏于北京故宫博物院。

图 90. 夏圭（约 1195-1224 年），南宋画家，禅宗僧人。《溪山清远图》。纸本水墨，46.5×889.1 厘米。台北故宫博物院藏。

夏圭与马远的绘画风格被称为“马夏画派”。夏圭与马远、梁楷、米芾及牧溪共同开创了山水画的新流派——“南方画派”。

图 91. 夏圭（约 1195-1224 年），南宋画家，禅宗僧人。

《松溪泛月图》。扇面，绢本设色，24.7×25.7 厘米。藏于北京故宫博物院藏。

《观瀑图》。绢本设色，24.7×25.7 厘米。台北故宫博物院藏。

图 92. 夏圭（约 1195-1224 年），南宋画家，禅宗僧人。

《风雨行舟图》。绢本设色，23.9×25.1 厘米。藏于美国波士顿美术馆。

《临溪抚琴图》。绢本设色，25.5×25.5 厘米。藏于北京故宫博物院。

夏圭继承李唐的绘画传统，并在此基础上逐渐形成了个人风格。他简化了以往的构图方式，以获得更加直接而鲜明的视觉效果。

图 93. 夏圭（约 1195-1224 年），南宋画家，禅宗僧人。《西湖柳艇图》。西湖。

宋宁宗在位期间，夏圭供职于杭州的皇家画院，并担任画院高级职务“待诏”，即“候奉皇帝诏命之人”。

图 94. 夏圭（约 1195-1224 年），南宋画家，禅宗僧人。《山市晴岚图》。绢本水墨，24.8×21.3 厘米。藏于美国纽约大都会艺术博物馆。

夏圭及其同时代画家马远是当时最具影响力的画家之一。他们拥有众多追随者，这些画家如今被归为“马夏画派”（马夏）。

该画派以南宋著名画家马远和夏圭的姓氏命名。他们的绘画风格能够营造出广阔无垠的空间感与深远空灵的意境。

图 95. 夏圭（约 1195-1224 年），南宋画家，禅宗僧人。《溪山清远图》。

关于夏圭的生平，现存史料记载十分有限。目前仅有 50 余件被归于夏圭名下的作品（包括画卷和册页）保存于世界各地的博物馆及私人收藏中，主要分布在中国大陆、台湾地区、日本和美国。

由于马远与夏圭的山水画在构图上具有明显的偏向性，画面中的主要景物往往集中于一侧，因此后人将他们的构图特点概括为“马一角，夏半边”。

图 96. 夏圭（约 1195-1224 年），南宋画家，禅宗僧人。《山水十二景图》（局部）。绢本水墨，27.94×293.37 厘米。藏于美国堪萨斯城纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆。

夏圭擅长运用单色水墨技法进行绘画创作。其山水画按照题材与风格可分为不同类型，其中一类是以横向长卷形式表现的全景式山水画。

图 97. 夏圭（约 1195-1224 年），南宋画家，禅宗僧人。《吴兴清远图卷》。与同时代的马远一样，夏圭摆脱了宫廷绘画的装饰性风格，转而采用唐代画家更加简练、质朴且富有情感表现力的绘画方式。

图 98. 夏圭（约 1195-1224 年），南宋画家，禅宗僧人。《山水十二景图卷》。

夏圭在山水画中偏好不对称构图，注重省略细节，并倾向于表现自然景象中动荡不安的状态。哲学思想的深刻启示影响了中国古代社会生活的各个方面，其中也包括山水画艺术。正是在南宋时期，出现了“禅宗画”这一概念，可译

为“禅画”或“冥想绘画”。夏圭与马远、梁楷、米芾和牧溪共同成为山水画新流派——“南方画派”的创始人。

图 99. 夏圭（约 1195-1224 年），南宋画家，禅宗僧人。《无题-山水页》。绢本，水墨设色，22.5×25.4 厘米。藏于日本东京国立博物馆。

图 100. 夏圭（约 1195-1224 年），南宋画家，禅宗僧人。《雪堂客话图页》。绢本，水墨设色，28.2×29.5 厘米。藏于北京故宫博物院。

图 101. “马夏画派”的佚名画家，夏圭的追随者。《湖畔幽居图》。绢本，水墨设色，25.2×26.1 厘米。藏于日本大阪市立美术馆。

夏圭与马远、梁楷、米芾和牧溪共同成为山水画新流派——“南方画派”的创始人。南宋时期出现了“禅宗画”这一概念，可理解为“禅画”或“冥想绘画”。“马夏画派”的构图具有不对称的特点，画面中的景物通常集中于某个角落或一侧，而绢本或纸本的其余部分则留白，或仅以少量笔墨加以点缀。

图 102. 米芾，赵补之于 1107 年所绘肖像中的形象。米芾书法，纸本水墨，东京国立博物馆藏。《吴江舟中诗》（局部），纸本水墨，纽约私人收藏。

米芾（1051 或 1052 年生于襄阳，今湖北省襄樊；1107 或 1109 年卒于润州，今江苏省镇江），亦称米黻、米颠，字元章，号海岳外史、襄阳漫士，别称大米、米南宫、米痴等。中国书法家、画家、艺术史家、艺术理论家、诗人及收藏家，是文人画的重要代表人物。米芾与蔡襄（1012-1067 年）、黄庭坚和苏轼并称为宋代“四大书法家”，即“宋四家”。米芾实现了自己年轻时确立的艺术追求，即达到三种难以准确译为欧洲语言的艺术境界：“平淡”“天真”与“意趣”。参见其纸本行书横卷《虹县诗》。

图 103. 米芾（1051 或 1052 年生于襄阳，今湖北省襄樊，1107 或 1109 年卒），亦称米黻、米颠，字元章，号海岳外史、襄阳漫士，别称大米、米南宫、米痴等。《春山瑞松图》。藏于台北故宫博物院。

图 104. 米芾（1051 或 1052 年生于襄阳，今湖北省襄樊；1107 或 1109 年卒），亦称米黻、米颠，字元章。《二士观瀑图》。

米芾在山水画创作中摒弃了以墨线勾勒轮廓的传统方式，转而采用分散的横向墨点（横点）表现山坡的形态。这种技法可以视为董源“披麻皴”中短线笔触的一种变化形式。

米芾很可能通过快速运用大幅倾斜的毛笔点染出横向墨点，随后再以大量清水润湿画面。他还运用了“泼墨”的渲染技法。这种技法由绰号“王墨”的画家王洽（卒于 805 年）发展而来。

图 105. 牧溪（1181 或 1210 年生于中国四川，1250 或 1281 年卒于浙江临安），是禅宗绘画的重要代表人物之一，也是南宋时期（1127-1279 年）最杰出的画家之一。

《远浦归帆图》、《叭叭鸟图》，藏于日本京都国立博物馆。

牧溪是佛教僧人法常的别号，其俗姓李。接受传统教育后，他迁居东南地区并皈依佛教。牧溪最初在浙江长庆寺出家修行，后来担任自己在南宋都城临安郊外创建的六通寺的住持。画家梁楷也曾来到该寺居住。牧溪主持的寺院成为禅宗绘画的重要中心，艺术家们在此创作了中国传统绘画主要门类的作品，包括人物画（人物画）、山水画（山水画）和花鸟画（花鸟画）。牧溪的山水画以《潇湘八景》系列中的四幅作品为代表：《渔村夕照图》，东京国立博物馆藏；《平沙落雁图》，日本佐佐木收藏；《远浦归帆图》，日本私人收藏；《烟寺晚钟图》。

这些作品对日本后来的水墨画发展产生了深远影响。

图 106. 梁楷，中国画家，人物画大师，减笔画法的重要代表人物之一，禅宗僧人。

《出山释迦图》，东京国立博物馆藏。

梁楷是其时代最杰出的画家之一，擅长人物画，并继承了北宋著名画家李龙眠（李公麟）的艺术风格。这种被称为“细笔”的绘画风格，在梁楷的创作中逐渐形成了鲜明的个人特色。《出山释迦图》被认为是梁楷在艺术构图方面最出色的作品之一。画面中，流畅而优雅的线条表现占据主导地位，精细的树枝纹理与佛陀衣袍上的水墨渲染相互映衬。

图 107. 梁楷，中国人物画大师，“减笔”画法的代表人物之一，禅宗僧人。《李白行吟图》，东京国立博物馆藏。

这幅作品被认为是梁楷最优秀的作品之一。画家仅以寥寥数笔，便生动地描绘出唐代伟大诗人李白行吟的形象。人物身体略微倾斜，双腿的姿态也表现出其正在踱步的状态。

作品中的运笔方式富于变化：时而以较重的笔力勾勒人物眼部的轮廓，时而以缓慢、流畅而轻盈的笔触描绘诗人衣袍的外缘。梁楷对中国绘画的发展产生了深远影响。

《八高僧故事图》系列由八幅与禅宗佛教有关的画卷组成。

梁楷的绘画风格主要通过“减笔”这一技法表现出来，有时也被称为“简笔”。这种技法的特点是线条富有弹性、灵活多变，其运动轨迹仿佛投掷物体

在空中划过的路径。这些线条并非通过细致的笔锋勾勒形成，而是借助较为坚挺的毛笔在运笔过程中的转折、侧锋与晕染，并通过笔力的轻重变化突出画面的局部形态。

图 108. 许道宁，《关山密雪图》。北方画派。

北宋时期的山水画以数量众多、绘制精细的巨幅单色水墨山水作品为代表。其中一些作品的高度和宽度可达 8 米。相比之下，南宋山水画更具含蓄、空灵的特点，其表现形式不仅包括大型山水画，也包括小幅绘画作品。

图 109. 李成，《茂林远岫图》。10 世纪北方画派的杰出画家包括关仝、巨然、李成和范宽。

图 110. 李成，《晴峦萧寺图》。

始于五代时期的山水画艺术，在宋代北方画派画家的创作中得到进一步发展与完善，其中包括生活于 11 世纪的郭熙、李唐和许道宁。

图 111. 范宽，《溪山行旅图》。

安禄山叛乱迫使王维隐居山林，此后唐朝始终未能恢复昔日的强盛。唐朝统治的最后约一百年陷入持续的内部纷争，并在 9 世纪中叶进一步加剧，最终进入五代十国时期。

许多文人学者被迫离开都城和大城市，前往山林寻求安宁与安全，荆浩（855-915 年）便是其中之一。他被认为是继王维之后，中国单色水墨山水画的第二位奠基者。

荆浩是开创如今所谓“中国巨碑式单色水墨山水画”传统的一系列画家中的第一位。

图 112. 范宽，《溪山行旅图》（右）。关仝，《秋山晚翠图》（左）。宋代北方画派。

荆浩（855-915 年）开创的山水画传统，由 10 世纪的杰出画家范宽、关仝、巨然和李成等人继承和发展。

图 113. 董源，《夏山图》（局部）。藏于上海博物馆。

图 114. 董源，《夏山图》（局部）。50×320 厘米。宋代北方画派。藏于廖昂博物馆。

图 115. 董源，《夏山图》（局部）。50×320 厘米。宋代北方画派。廖昂博物馆藏。

图 116. 陆治，《三峰春色图》。明代山水画的后世摹本。

山水画在五代十国时期（907-960 年）获得了新的发展。这一时期可以视为中国文化史上唐代与宋代两个繁荣时代之间的重要过渡阶段。

五代十国时期山水画的代表画家包括荆浩、关仝、李成、董源和巨然。

图 117. 王蒙，元代，《秋山草堂图》。纸本，123.3×54.8 厘米。藏于台北故宫博物院。

图 118. 中国传统宗教与哲学思想融合体系中三位伟大思想导师的雕塑形象：孔子、老子和佛陀。

注： © 插图默认取自维基共享资源（Wikimedia Commons）、博物馆官方网站及以下网站：

https://baike.baidu.com

https://ci.spbu.ru/archive/2010/01-2010/files/assets/basic-

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons.jpg

https://w.histrf.ru/articles/article/show/van_vei

《辞海》，辞海编纂委员会编，上海：上海辞书出版社，1979 年。

《林泉高致》，（宋）郭熙、郭思著，济南：山东画报出版社。

《东亚艺术》（The Art of East Asia），Konemann 出版社，1999 年。

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ





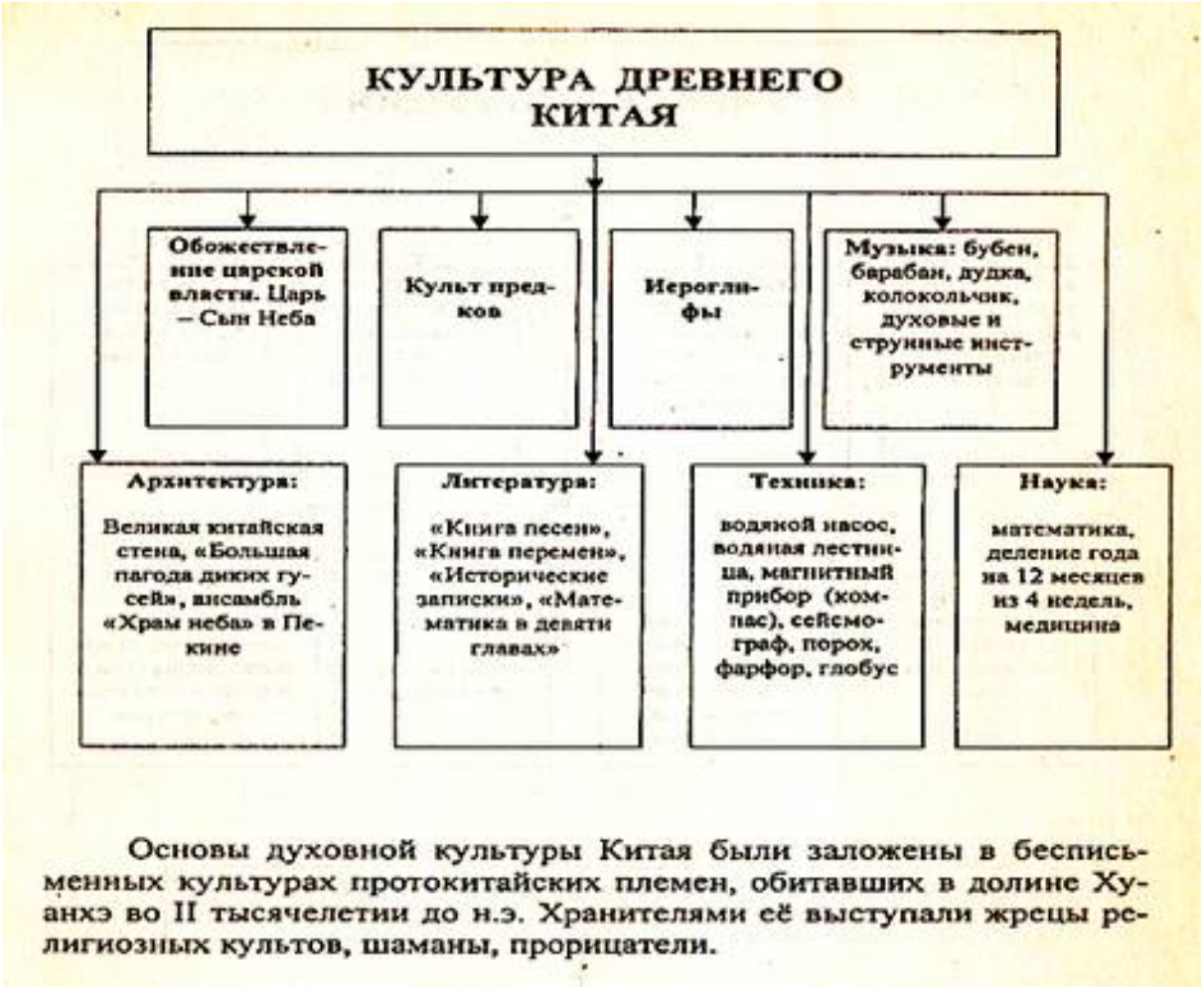


Рис. 1. Культура древнего Китая. (Березнев А.Т. Культурология в схемах и определениях: Учебное пособие. – Воронеж: ВИ МВД России, 2000. – 104 с.).

Символика основных первоначал «Янь – Инь». Великие Учителя китайского синкретизма.

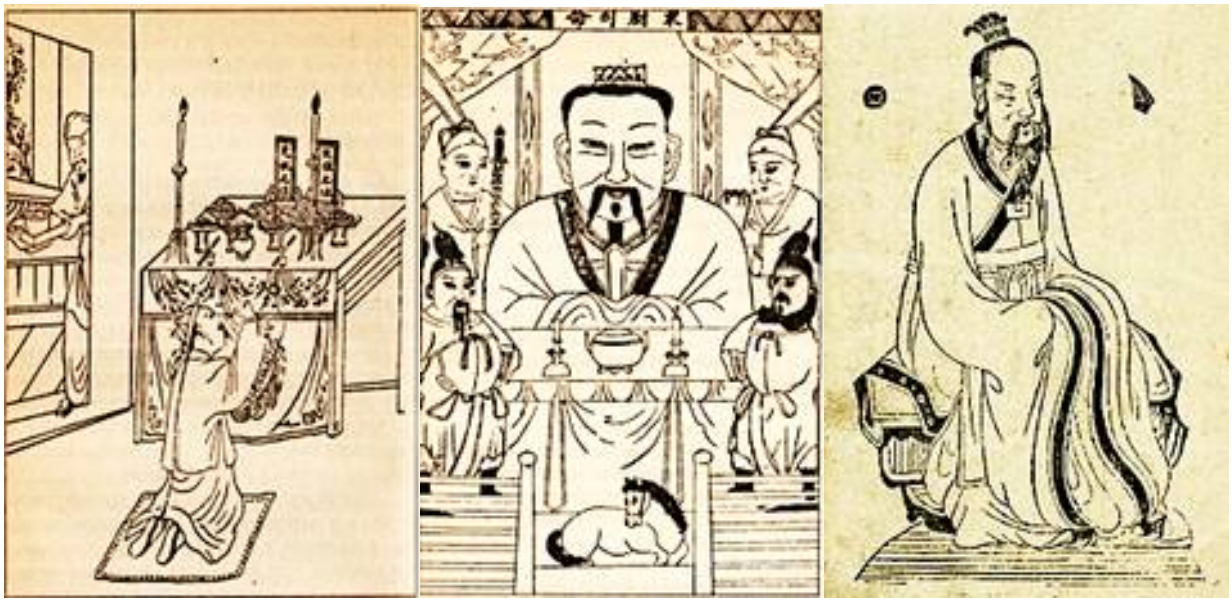


Рис. 2. Изображение молитвенного ритуала перед табличками духов предков. Изображение духа домашнего очага Цзао-ван. «Желтый Император» первый легендарный правитель династии Ся (современные графические изображения)

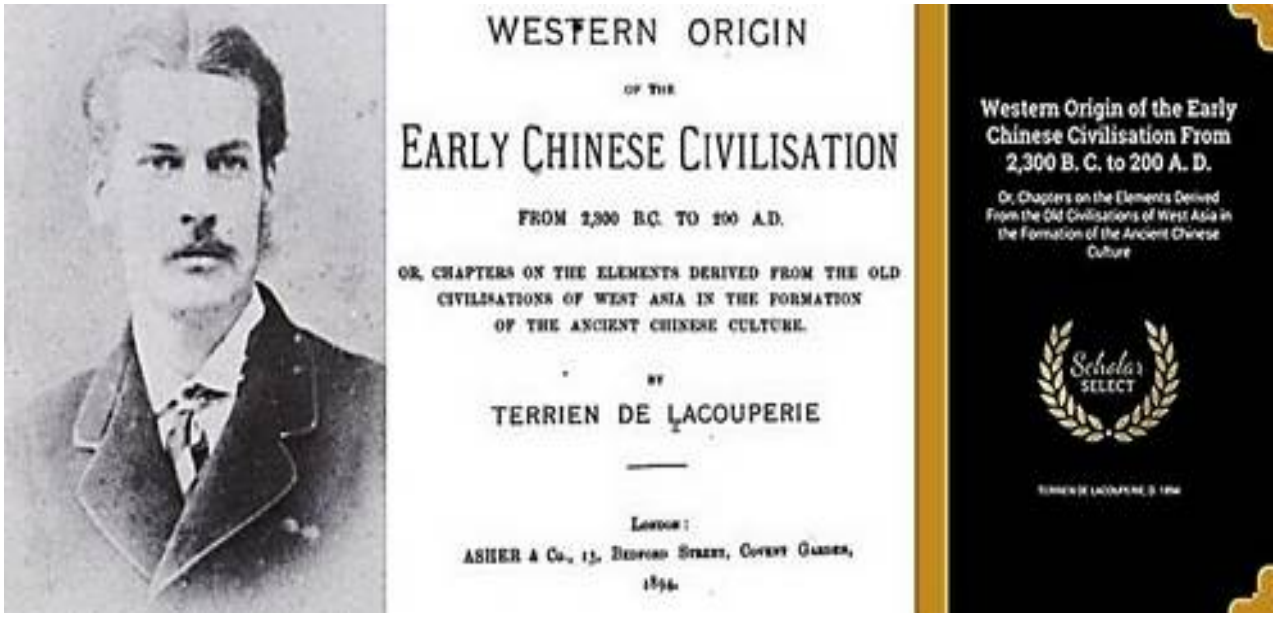


Рис. 3. Тьерр де Лакьюпери и первое издание его книги «Древняя китайская цивилизация»



Рис. 4. Лунная богиня Чан Э и Лунный Заяц (современные китайские изображения)



Рис. 5. Дух долголетия. Дух Желтой реки. Богиня Нюйва (современные изображения)

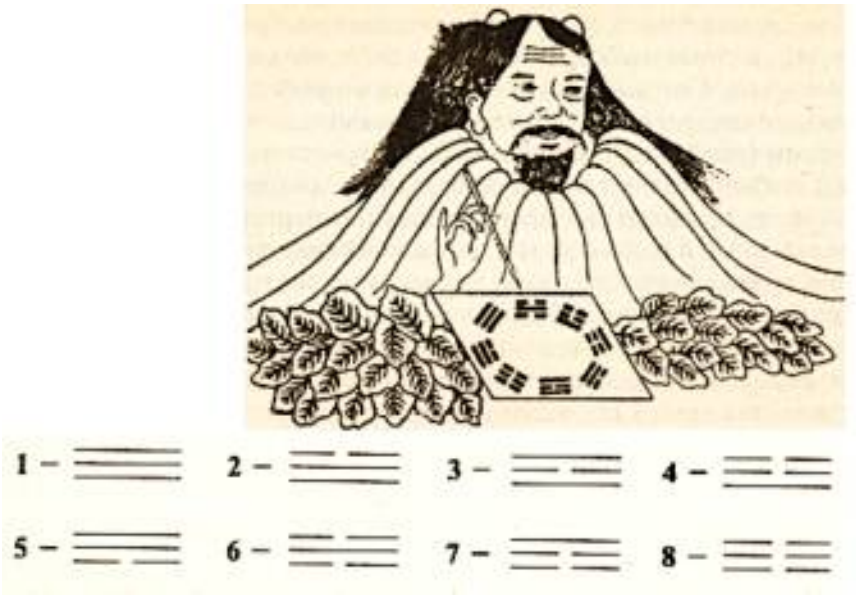


Рис. 6. Изображение изобретателя китайской письменности Фу – Си. Последовательность расположения триграмм: 1. Цинь - небо; 2. Луй – водоем; 3. Ли – огонь; 4. Чжень – гром; 5. Сюнь – ветер; 6. Кань – вода; 7. Гэнь – гора; 8. Кунь – земля.



Рис. 7. Первая и вторая категория иероглифических знаков



Рис. 8. Современное начертание китайских иероглифов



Рис. 9 Пять «божественных» императоров, особо почитаемых во всей Поднебесной





Рис. 10 Четыре драгоценности китайского живописца: кисть, бумага, тушь и сосуд для туши

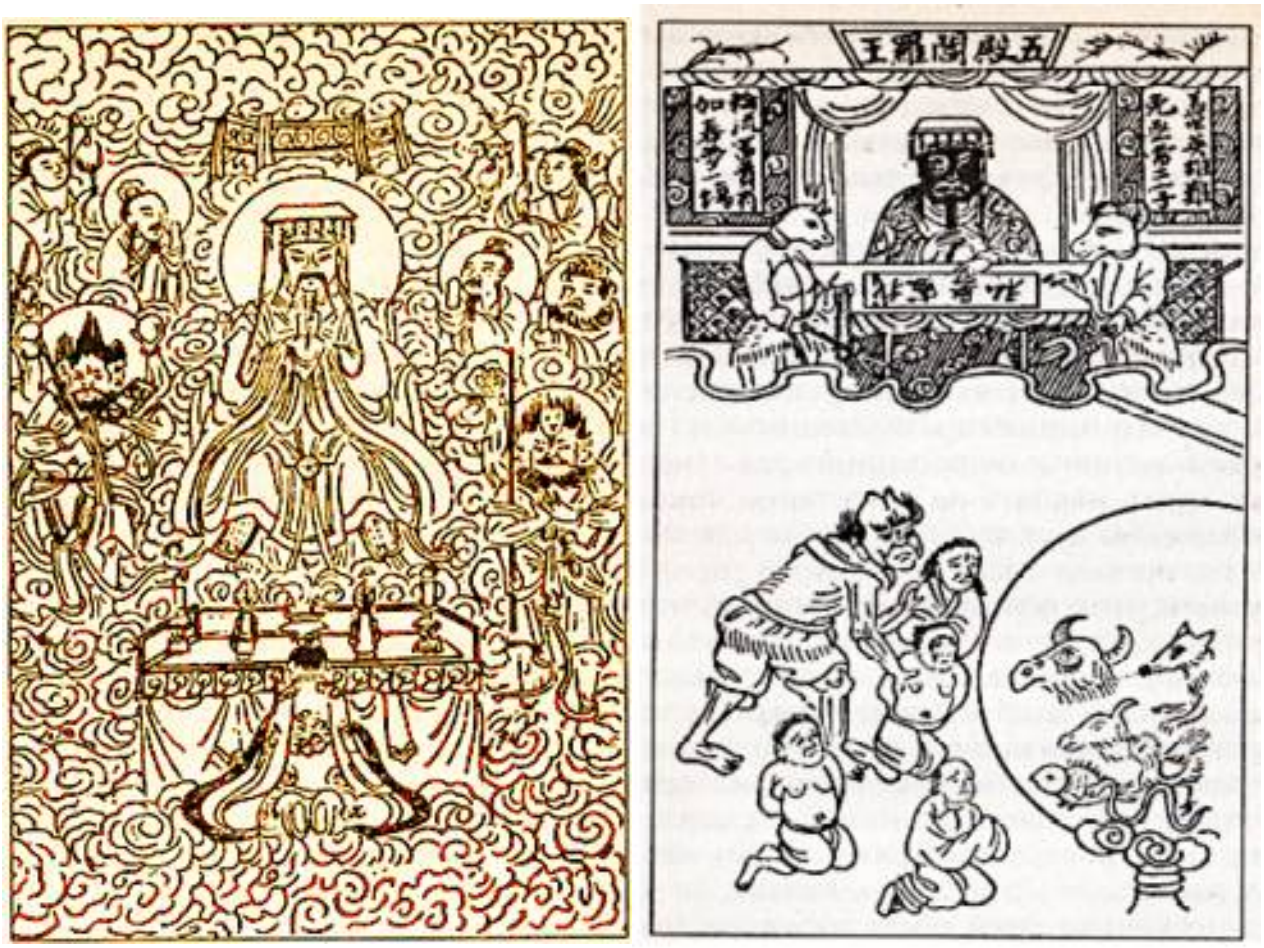


Рис. 11 Изображение Нефритового императора Юй-хуан и Владыки ада Янь-ван, который судит и наказывает грешников



Рис. 12. Изображение Кун-Цзы (Конфуция» и Лао-Цзы на каменном барельефе II в.



Рис. 13. Старинное изображение Учителя Кун-Цзы и современное изображения Конфуция



Рис. 14-1. Обряд поклонения Конфуцию в китайской школе



Рис. 14-2. Основные ценности «благородного мужа» по учению Кун-Цзы (Конфуция). (Березнев А.Т. Культурология в схемах и определениях: Учебное пособие. – Воронеж: ВИ МВД России, 2000. – 104 с.).



Рис. 15-1. Изображение Лао-Цзы по рисунку У Дао-цзы VIII в. со стелы в храме. Сучжоу. Лао-Цзы верхом на быке (портрет Джао Бучжи) XI – XII вв. Монумент Лао-Цзы у горы Циньюаньшань г. Цюаньчжоу, провинция Фуцзянь, XIII в.



Рис. 15-2. Основные заповеди даосизма (Березнев А.Т. Культурология в схемах и определениях: Учебное пособие. – Воронеж: ВИ МВД России, 2000. – 104 с.).



Рис. 16. Художник Де Юйхоу «Даос и Природа». Даосские Учителя Лао-Цзы, Гэ Хун и Бао-лу-цзы.



Рис. 17. Китайские печати и даосские талисманы: от кровотечений, от опухолей, от стрессов



Рис. 18 Лао-цзы (дословно Старый Учитель) Изначальное имя Ли Дань (Лао Дань) родился в царстве Чу на юге нынешней провинции Ханань, точная дата не известна. По возрасту был старше Конфуция. Написал одноименный трактат «Лао-цзы», который впоследствии стал называться «Дао-де цзин» (Канон Пути и благой силы) традиционно считался первой философской книгой в Китае. Однако эта версия отвергнуто современной наукой.





Рис. 19. У-Даоцзы (У Даоюань, Дао Сюань) «Будда Шакьямунья. » Великий китайский художник жил в эпоху династии Тан (VII в н.э.). Его называют «божественным художником» и «корифеем живописи». Он написал более ста

картин, в основе которых преимущественно лежат чан-буддийские и даосские сюжеты. Чань-буддистское изображение наказаний грешников в аду.




Рис. 20. Портрет **Чжу Си** (кит. 朱熹, известен как Чжу Юаньхуэй, Чжу Чжунхуэй, Чжу Хуэйань; 1130 -1200) конфуцианский философ династии Сун (960—1279), основатель китайского не-оконфуцианства (основатель **школы «Чэн-Чжу»**). Портрет основателя Чань-Буддизма **Сунь Чо** (314-371) 孫綽. В Древнем Китае изначально существовали два направления мысли, пытавшихся объяснить происхождение космоса. Одно представлено сочинениями школы «Инь-Янь», другое «Крыльями» составленными последователями Конфуция к тексту «Книги перемен». Оба этих направления длительное время развивались независимо друг от друга, хотя впоследствии во времена Сыма Таня (110 до н.э.) они объединились в одну школу «Инь-Янь».



Рис. 21. Самый первый самостоятельный китайский пейзаж «Весенняя прогулка» художника Чжань Цзыцянь 展子虔 ок. 550-604 гг. Взято из: Сюэ, Юннянь. «Лидай Минхуа Цзи 歷代名畫記» [Знаменитые картины в истории]. Китайская энциклопедия (1-е изд.). Архивировано с оригинала 2007-09-29.

Взято: Ци хай бянь цзи вэй юань Хуэй (辞辞辞会). Ци хай (辞海海). Шанхай: Шанхай Ци Шу Чу бан-ей (上海辞书出版社), 1979.



Рис. 22. Фрагмент пейзажа «Весенняя прогулка» художника Чжань Цзыцянь 展子虔 (ок. 550-604). Взято из: Сюэ, Юннянь. «Лидай Минхуа Цзи 歷代名畫記» [Знаменитые картины в истории]. Китайская энциклопедия (1-е изд.). Архивировано с оригинала 2007-09-29.



Рис. 23. Фрагмент пейзажа «Весенняя прогулка» художника Чжань Цзыцянь 展子虔 (ок. 550-604). Взято из: Сюэ, Юннянь. «Лидай Минхуа Цзи 歷代名畫記»

[Знаменитые картины в истории]. Китайская энциклопедия (1-е изд.). Архивировано с оригинала 2007-09-29.



Рис. 24. Династия Тан 618 – 907 гг. Поднебесная империя основанная Ли Юанем в 618 году.



Рис. 25 Янь Либо́нь (кит. трад. **閻立本**, упр. 阎立本, пиньинь Yán Lìběn; род. ок. 600 г. — ум. 673 г.) — китайский художник периода династии Тан 618 – 907 гг.



Рис. 26. Янь Либо́нь (阎 立 本 , пиньинь Yán Lìběn) (600 или 601, Ваньнянь, область Юнчжоу, ныне Сиань, провинция Шэньси – 673), китайский государственный деятель, один из ведущих живописцев раннего периода Тан.



Рис. 27. Янь Либэнь (Yan_Liben). «Сяо И пытается выманить «Свиток Павильона Орхидей». Сунская копия. Гугун, Тайбэй. National_Palace_Museum,_Taipe.



Рис. 28. Янь Либэнь (Yan_Liben) и Янь Лидэ «Иностранные посланники приносящие дань». Сунская копия. Гугун, Тайбэй._Palace_Museum,_Beijing. Список произведений приписанных Янь Либэню: 1. Императорский паланкин. Свиток. Имеется колофон, в котором сообщается о дате создания — 641 г. Вероятно, сунская копия. Пекин, Гугун. 2. Приношение даров (западные варвары приносят дань). Свиток. Копия минского периода. Гугун, Тайбэй. 3.Сяо И пытается выманить «Свиток Павильона Орхидей». (Гугун, Тайбэй). Свиток. Возможно, копия периода Пяти династий. 4. Иностранные посланники приносят дань. (Гугун, Тайбэй). На свитке изображены 24 фигуры. Сунская или более поздняя копия. 5. Восемнадцать учёных. Свиток. Датирован 662 годом. Минская копия более ранней работы.(Гугун, Тайбэй). 6.Пятеро учёных в бамбуковой роще. (Гугун, Тайбэй). Поздняя копия. 7. Портрет Вималакирти. Приписывается Либэню. Демонстрировался на выставке в Нанкине. 8. Портреты мудрецов. Свиток. Поздняя копия, либо имитация. Собрание Фудзи Юринкан, Киото. 9. Тринадцать императоров. Свиток. Сунская копия. Бостон, Музей изящных искусств. 10. Учёные Северной Ци переписывают классические тексты. Раннесунская копия. Бостон, Музей изящных искусств. Приписывалась ранее Янь Либэню. 11. Деяния Лю Цзуня. Свиток. Вероятно, очень близкая копия Минского периода. Датирован 1613 г. Галерея Фрир, Вашингтон. 12. Пьяные поэты. Галерея Фрир, Вашингтон. Приписывается как Либэню, так и его брату Лидэ. 13. Царь-дракон выказывающий почтение Будде. Приписывается Либэню. Возможно работа Чэнь Хуншоу в поздний период эпохи Мин. Галерея Фрир, Вашингтон. 14. Сяо И пытается выманить «Свиток Павильона Орхидей». (Ляонин, Провинциальный музей). Вероятно, сунская копия. По книге “James Cahill. An index of early Chinese painters and paintings: Tang, Sung, and Yüan». University of California Press. 1980.



Рис. 29. Ли Сысюнь «Путешествие Минхуана в Шу». Копия эпохи Мин. Гугун, Пекин. Художник Ли Сысюнь 李思训, (династия Тан, 651—716 гг) считается снователем «сине-зеленого стиля» пейзажной живописи, которая традиционно делиться на: «большой» (大青绿山水) и «малый» (小青绿山水) стили. В стиле китайского «сине-зеленого пейзажа» чаще всего применялись приемы техники, которую мы называем «тщательная кисть» (гун-би, 工笔山水). Ли Сысюнь был признан ключевым представителем Танского стиля цветного пейзажа и одним из основоположников северной школы профессиональных живописцев. По книге “James Cahill. An index of early Chinese painters and paintings: Tang, Sung, and Yüan». University of California Press. 1980.



Рис. 30. Художник Ли Сысюнь 李思训, (династия Тан, 651—716 гг) пейзаж «Плывущие лодки на берегу реки Терем». «Большой» (大青绿山水) и «малый» (小青绿山水) стили.



Рис. 31. Пейзажи художника Ли Сысюнь 李思训, (династия Тан, 651—716 гг). Представитель Танского стиля «сине-зеленого» стиля цветного пейзажа и один из основоположников Северной школы живописцев. По книге “James Cahill. An index of early Chinese painters and paintings: Tang, Sung, and Yüan». University of California Press. 1980.



Рис. 32. Ван Вэй (王 維 , 701-761), одним из самых художников-поэтов известных в мире живописи и литературы династии Тан (618-907) - золотого века искусства Китая. Основатель легендарной Южной школы художников-поэтов.



Рис. 33. Ван Вэй (王 維 , 701-761) «Просвет после снегопада в горах у реки» (фрагмент копии 31,33 X 207, 3 см). Школа **чань** династии Тан (618-907).

Ссылка: **林泉高致**,（宋）**郭**, **宋**）**郭思著**,济南：山东画报出版社 \\ The Art of East Asia. Konemann. 1999.



Рис. 34. Ван Вэй (**王維**, 701-761) «Река Янцзы в снегу». Династия Тан (618-907). Нововведением Ван Вэя считают монохромность (**shuimo** - вода-тушь). Отказ от использования цвета. Наиболее известны его снежные пейзажи.



Рис. 35. Ван Вэй (**王維**, 701-761) «Горы». Династия Тан (618-907). Ван Вэя также считают изобретателем техники разбрызганной туши - **по мо** (**破墨**). До него художники писали картины преимущественно линиями, а не размывами

туши. Ссылка: 林泉高致,（宋）郭, 宋）郭思著,济南：山东画报出版社 \\ The Art of East Asia. Konemann. 1999.



Рис. 36. Ван Вэй (王維, 701-761) «Горы». Династия Тан (618-907). Живопись Ван Вэя можно воссоздать лишь в своём воображении, на основе записей современников и дошедших копий его работ. Известно, что он написал множество работ с использованием различных стилей.



Рис. 37. Ван Вэй (王維, 701-761) «Бабочки и цветы». Династия Тан (618-907). Пустота в композиции картин Ван Вэя занимает больше половины пространства, как олицетворение вечного Дао - невыразимого принципа сотворения мира.



Рис. 38 Ван Вэй (王維, 701-761) «Горы». Династия Тан (618-907). Пустота и пространство олицетворяют вечное Дао. Ссылки: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons.jpg https://w.histrf.ru/articles/article/show/van_vei



Рис. 39. Ван Вэй (王維, 701-761) «Горы». Династия Тан (618-907). Пейзажи Ван Вэя одновременно инновационные и традиционные. Талант живописца в сочетании с поэтическим дарованием сделал его легендой в глазах последующих поколений.





Рис. 40. Ван Вэй (王維, 701-761) «Горы». Династия Тан (618-907). Практически каждая антология китайской поэзии включает его работы, наряду с поэтами Ли

Бо （李白, 701-762) и Ду Фу （杜甫, 712-770), как одного из величайших художников-поэтов школы «чань» династии Тан. Ссылки: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons.jpg
https://w.histrf.ru/articles/article/show/van_vei



Рис. 41. Ван Вэй (王維, 701-761) «Стихотворение». Школа «чань» династии Тан (618-907). Уже в XVII веке китайский критик Дун Цычань (董其昌, 1555-1636) определил живопись Ван Вэя как более заинтересованную в выражении внутреннего мира изображаемого, нежели живописной формы.



Рис. 42. Ван Вэй (王維, 701-761) «Мудрец на берегу». Школа «чань» династии Тан (618-907). Талант живописца и поэтического дарования сделали его легендой в глазах всех последующих поколений.



Рис. 43. Великий китайский художник У Даоцзы (У Даоюань, Дао Сюань) жил в эпоху династии Тан в VII веке. Пейзажи с изображением даосов - «The Daoist Official of Earth» (MFA Boston). У Даоцзы называют «божественным художником» и «корифеем живописи». Известно, что он написал более ста картин, в основе которых преимущественно лежат буддийские и даосские сюжеты.



Рис. 44. Ли Чжаодао «Путешествие императора Мин Хуана в Шу». Сунская копия картины, созданной ок. 800 г. Гугун, Тайбэй. Ли Чжаодао 李昭道 сын художника Ли Сысюня 李思训, (династия Тан, 651—716 гг). Также как и его отец писал «высоко-декоративным и тщательным» стилем, характеризовавшимся монументальной величественностью горной панорамы и пространством.



Рис. 45 Ли Чжаодао Фрагмент пейзажа «Путешествие императора Мин Хуана в Шу». Сунская копия картины, созданной ок. 800 г. Гугун, Тайбэй. В стиле китайского «сине-зеленого пейзажа» применялись приемы техники, которую называют «тщательная кисть» (гун-би, 工笔山水).



Рис. 46. Ли Чжаодао (Li ZhaoTao) Пейзаж. **李昭道**) , 传**唐李昭道洛阳楼**图. **李昭道**.**李思**训 Техника «тщательная кисть» (гун-би, 工笔山水).



Рис. 47. Ли Чжаодао (Li ZhaoTao) Пейзаж «Путники в горах» около 800 г. Техника «тщательная кисть» (гун-би, 工笔山水).



Рис. 48. Ли Чэн (кит. 李成, 919–967 гг.) «Путники в зимнем лесу» (161.6x100 см. Фрагмент). В ранние годы своего творчества Ли Чэн подражал работам Цзин Хао и Гуань Туна.



Рис. 49. Ли Чэнь (кит. 李成, 919–967 гг.) Пейзаж « **北宋 李成** 归渔图(传)». Известен пейзажами, где изображал пару высоких морщинистых старых вечнозелёных деревьев на контрасте с низким, плоским рельефом.

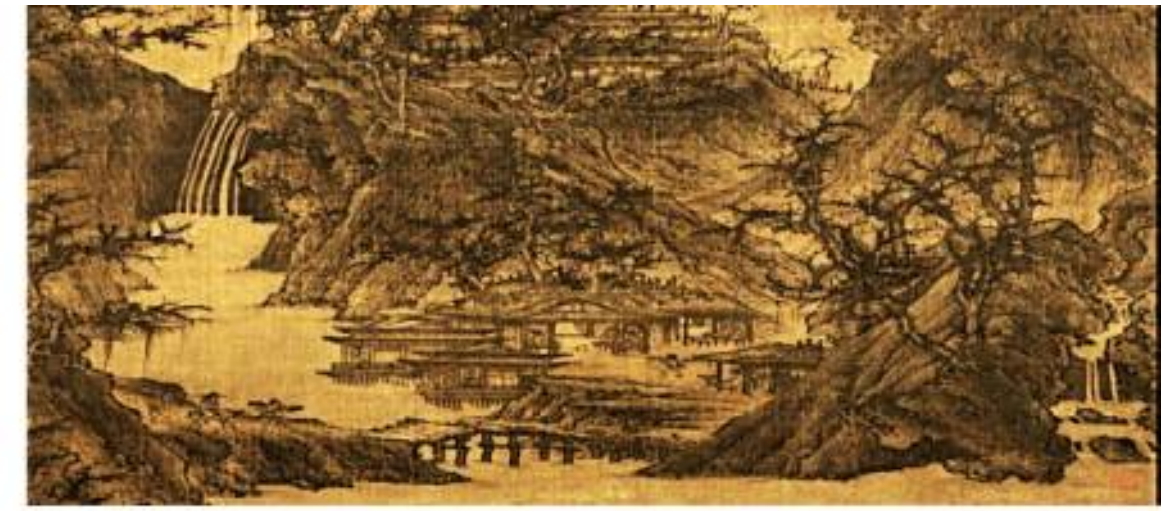


Рис. 50. Ли Чэнь (кит. **李成**, 919–967 гг.) «Буддийский храм в горах» (111.76 × 55.88 см. –Фрагмент). В ранние годы своего творчества Ли Чэн подражал работам Цзин Хао и Гуань Туна, однако, позднее он разработал собственный стиль. Новации Ли Чэна заключались в изменении принципов изображения объектов ближнего плана. Именно ему принадлежит цитата «берегите тушь как золото» (惜墨如金).



Рис. 51. Ли Чэнь (кит. 李成, 919–967 гг.) «Буддийский храм в горах» (111.76 × 55.88 см). Ли Чэнь писал мягкие горные образования провинции Шаньдун приёмом «кудрявые облака» (卷雲皴). Важная особенность живописи Ли Чэна - мастерство использования принципа «ровной дали».



Рис. 52. Ли Чэнь (кит. **李成**, 919–967 гг.) «Горы провинции Шаньдун» Ли Чэн, **北宋 李成 秋山**萧寺图 **台北故**宫博物院 приём «кудрявые облака» (**卷雲皴**). Цзин Хао, Гуань Тун и Ли Чэн – школа Северных художников.



Рис. 53. Ли Чэнь (кит. **李成**, 919–967 гг.) «Горы провинции Шаньдун» **北宋 李成 山居**萧寺图(传) **弗利**尔美术馆 - использование принципа «ровной дали» (**卷雲皴**).



Рис. 54. Ли Чэнь (кит. **李成**, 919–967 гг.) «Горы провинции Шаньдун» **北宋 李成** 读碑窠石图 **大阪市立美**术馆. В ранние годы Ли Чэн подражал работам Цзин Хао и Гуань Туна, (Цзин Хао, Гуань Тун и Ли Чэн - Северные художники). Позднее Ли Чэнь разработал собственный стиль. Автор множества пейзажей, выполненных разбавленной тушью и приёмом «кудрявые облака» (卷雲皴). В отличие от пейзажей Цзин Хао и Гуань Туна, Ли Чэн помещает на передний план обрезанные краем свитка единичные детали — корни старой сосны, сухие древесные ветви, противопоставляя их глубине разворачивающегося ландшафта.

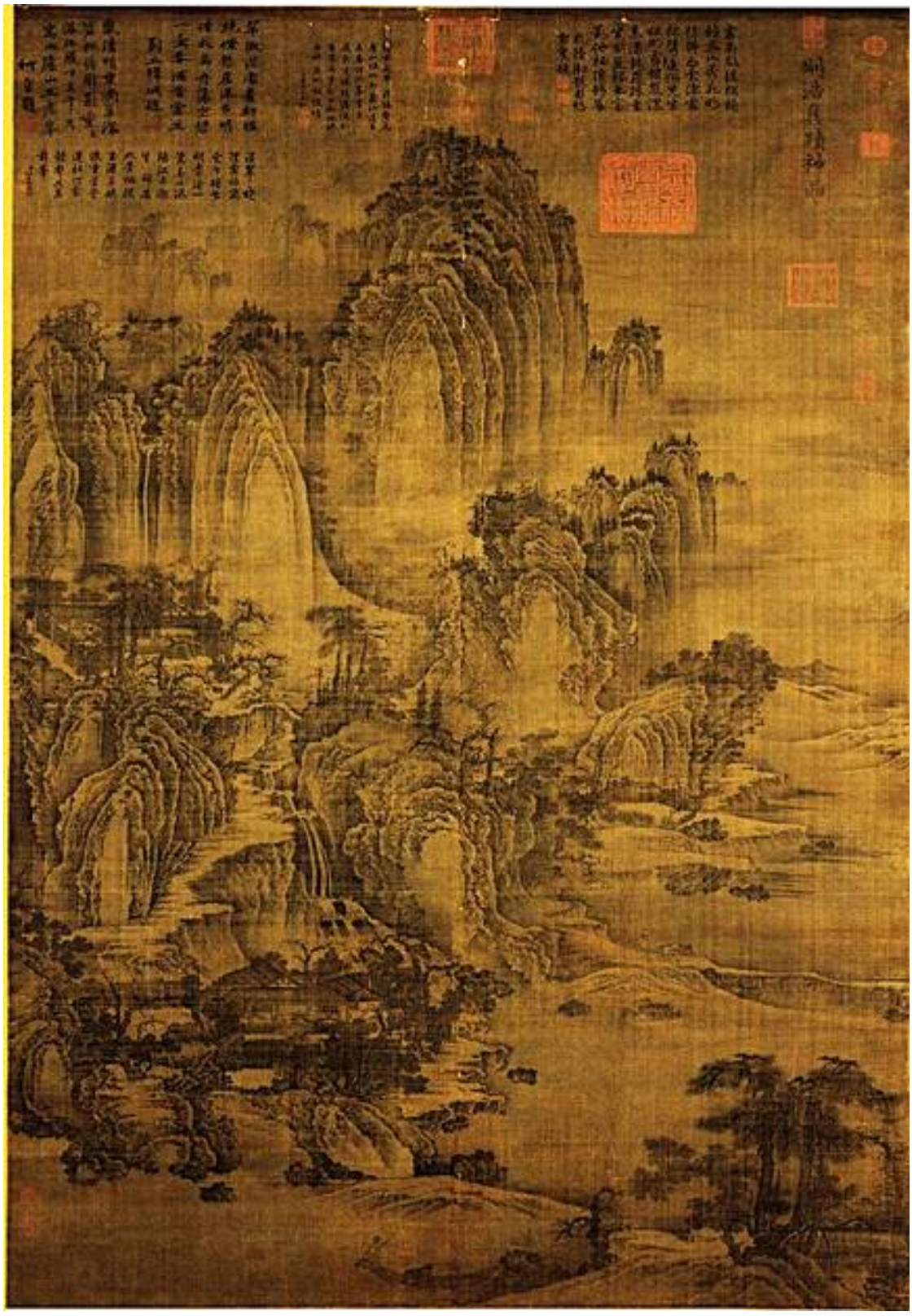


Рис. 55. Цзин Хао (荆浩; Jīng Hào, ок.855—915) «Гора Куан Лу». (185,8х106,8 см). Цзин Хао принадлежал к первым «настоящим мастерам» пейзажа династии Тан, когда пейзаж становится не просто самостоятельным , а именно ведущим жанром. Цзин Хао, Гуань Тун и Ли Чэн – школа Северных художников.



Рис. 56. Цзин Хао (荆浩; Jīng Hào, ок. 855—915) «Путники среди покрытых снегом гор». (135.9 x 74.9 см. Фрагмент). Дун Цичан (1555-1636), теоретик и критик династии Мин причислял Цзин Хао и его ученика Гуан Туна к создателям монументальной школы Северного пейзажа и вместе с Дун Юанем и Цзюй Жанем (Южный стиль), считал их родоначальниками вообще пейзажной школы своего времени.



Рис. 57. Цзин Хао (荆浩; Jīng Hào, ок.855—915) «Гора Куан Лу». (185,8x106,8 см. Фрагмент). В источниках Цзин Хао упоминается как крупный учёный, и как теоретик живописи. Он написал трактаты «Бифа цзы» («Записки о приемах письма кистью») и «Хуа шаньшуй фу» («Гимн пейзажной живописи»).



Рис. 58. В истории китайской живописи самостоятельный жанр пейзажа сформировался в эпоху правления династии Тан, в связи с расцветом мастеров «Сине-зеленого пейзажа». Свое дальнейшее развитие жанр а «Гор и вод» получает в период «Пяти Династий и Десяти Царств» (五代十國, 907 - 960). Это время можно назвать связующим звеном между двумя различными периодами наивысшего расцвета китайской культуры: эпохами Тан и Сун. В этот период возникла самая первая в Китае академия живописи в Нанкине «новой Южной Столице», сменившей Танскую столицу Чанань. Пейзажи эпохи «Пяти Династий и Десяти Царств» лучше всего представляют художники: Цзин Хао, Гуань Тун, Ли Чэн, Дун Юань и Цзюй Жань.



Рис. 59. Гуань Тун (кит. 关仝, ок. 906-960 гг.) - ученик и продолжатель школы Цзин Хао. Для живописной манеры Гуань Туна характерны сочетания размывов туши со свободным владением линией. Северная школа.



Рис. 60. Гуань Тун (кит. 关仝, ок. 906-960 гг.) - ученик и продолжатель школы Цзин Хао. Гуань Тун и Ли Чэн – школы Северных художников. Художник часто писал пейзажные виды провинции Шеньси с её парящими и морщинистыми горами. Китайский теоретик искусства Го Жо-сюй (кит. 郭若虛 , XI в.) говорил: «Когда Гуань рисует листья деревьев, он покрывает пространство (между листьями) тушью, сильно разведённой в воде; когда же показывает высохшие ветки, удары (его) кисти сильные и широкие. Его ученикам трудно (этого) достичь».



Рис. 61. Гуань Тун (кит. 关仝, ок. 906-960 гг.) «Осенние горы в сумерках». (140.5x57.3 cm). Гуань Тун утверждал: «чем проще кисть, тем сильнее воздух, чем меньше сцен, тем больше смысла» 筆愈簡而氣愈壯，景愈少而意愈長. Гуань Тун, Цзин Хао и Ли Чэн – школа Северных художников. https://ci.spbu.ru/archive/2010/01-2010/files/assets/basic-



Рис. 62. Гуань Тун (кит. 关仝, ок. 906-960 гг.) «Путники на горной дороге». (144.4 x 56.8 cm). Заслуга Гуань Туна в китайской живописи заключается в том, что он сумел придать монохромному пейзажу высокую степень достоверности и правдоподобия, популяризировав его сначала в Северном Китае, а затем по всей стране. Северная школа.

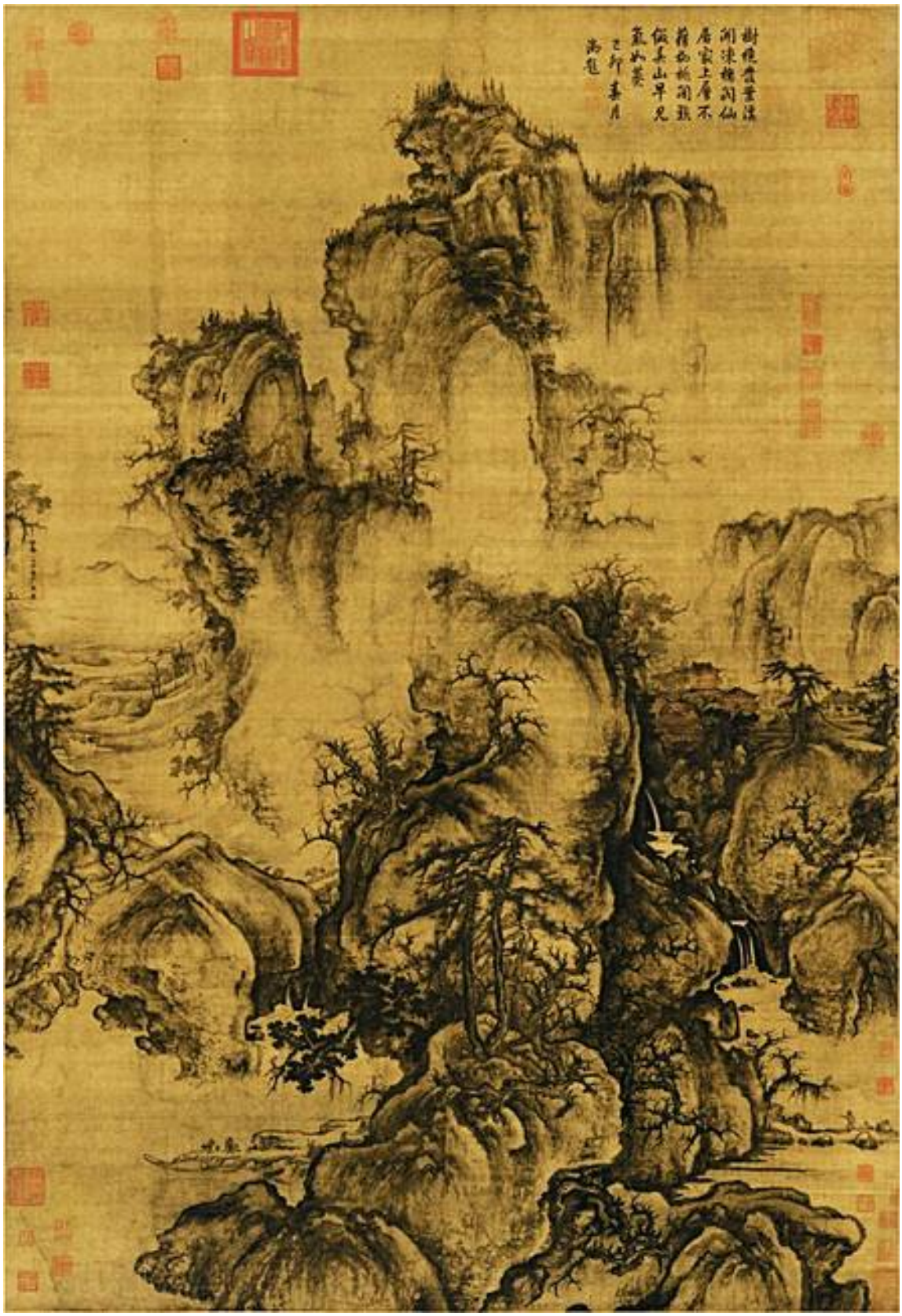


Рис. 63. Го Си (1000-1090 гг.) «Горы» 北宋 郭熙 早春图 台北故宫博物院. китайский художник XI в.



Рис. 64. Го Си, (1000-1090 гг.) 北宋_郭熙_溪山秋爽图 китайский художник XI в.



Рис. 65. Го Си 郭熙 (1000-1090 гг.) «Осень в долине реки». XI век. Жанр «горы и воды». Галерея Фрир. Вашингтон.

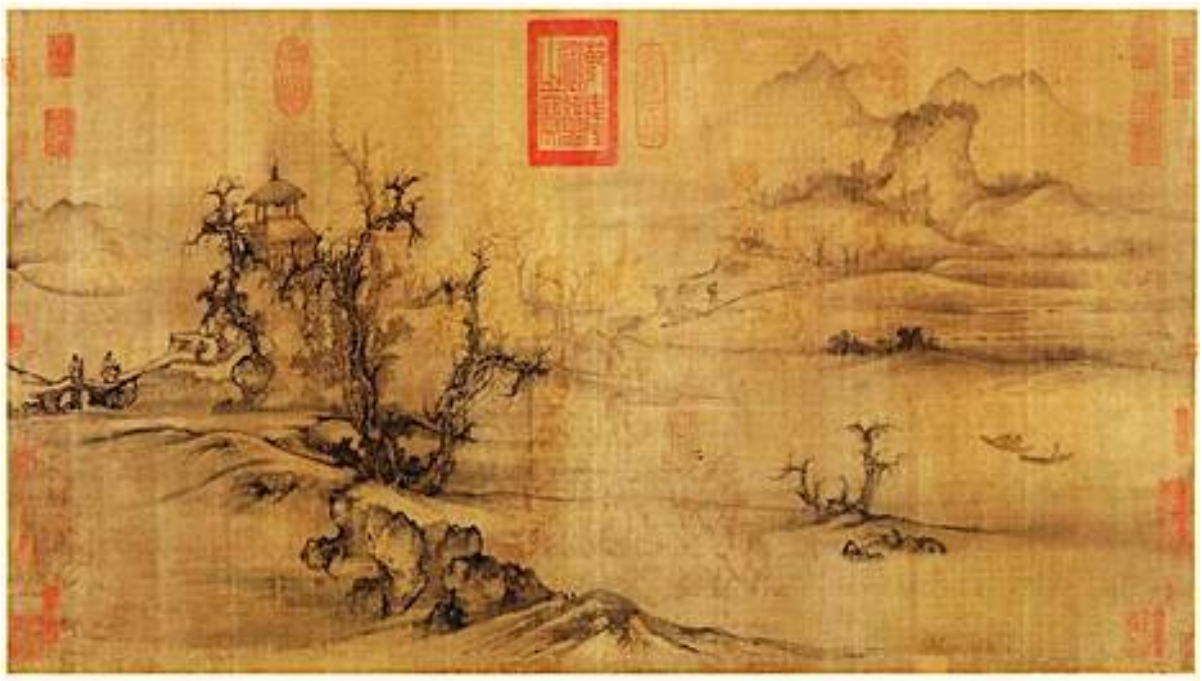


Рис. 66. Го Си 郭熙 (1000-1090 гг.) «Деревья-и-ровная-даль» Жанр «горы и воды». XI век.



Рис. 67. Дунь Юань, «Летние горы». Деталь. **五代 董源** 潇湘图(**画芯**) **故**宫博物**院**



Рис. 68. Дунь Юань. «Летние горы». Деталь. **五代 董源** 潇湘图(**画芯**) ок. 950 г. Шанхай, Городской музей.



Рис. 69. Дунь Юань. «Речной пейзаж». **五代 董源** 潇湘图(**画芯**) **故**宫博物院 Гугун, Тайбэй.



Рис. 70. Ма Юа́нь (кит. трад. **馬遠**, упр. 马远, пиньинь *Mǎ Yuàn*), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Bailando y cantando» 29 x 37.6 см. Национальный музей Тайбэй.. Родился в семье придворных живописцев на землях столичной Линьаньской управы (территория современного Ханчжоу). Период правления династии Сун связан с интеграцией трёх крупнейших учений: Даосизма, Буддизма и Конфуцианства в рамках новой триединой идеологии «неоконфуцианства». Основателями нового направления в пейзажной живописи стали Ма Юань 马远, Ся Гуй 夏圭, Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米黻, Му Ци 牧溪 (Южная школа).



Рис. 71. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун «Garza en el río helado» 29 x 37.6 cm. Национальный музей Тайбэй. Был членом Императорской академии. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель). Живописная манера его и Ся Гуя получила название «школы Ма-Ся». Ма Юань 马远 вместе с Ся Гуй 夏圭, Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪 (Южная школа) был основателем нового направления в пейзажной живописи.



Рис. 72. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Ученый со слугой на горной дороге». Национальный музей Тайбэй.



Рис. 73. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Весной на горной тропе». 27.4 x 43.1 см. Национальный музей Тайбэй. Вместе с Ся Гуй 夏圭, Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪 (Южная школа) был основателем нового направления в пейзажной живописи.



Рис. 74. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Sitting_under_a_Pine_site». Национальный музей Тайбэй. Вместе с Ся Гуй 夏圭, Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪 (Южная школа) был основателем нового направления в пейзажной живописи.



Рис. 75. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Мудрец и луна». Национальный музей Тайбэй. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель). Живописная манера его и Ся Гуя получила название «школы Ма-Ся».



Рис. 76. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Любование Луной». Национальный музей Тайбэй. Известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель). Живописная манера Ма Юаня и Ся Гуя получила название «школы Ма-Ся».



Рис. 77. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Лунный пейзаж». Национальный музей Тайбэй. Южная школа «Ма-Ся».



Рис. 78. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Желтая река». Национальный музей Тайбэй. Южная школа «Ма-Ся».



Рис. 79. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Рыбак в лодке». Национальный музей Тайбэй. Южная школа «Ма-Ся».



Рис. 80. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Сон в лодке». Национальный музей Тайбэй. Южная школа «Ма-Ся».

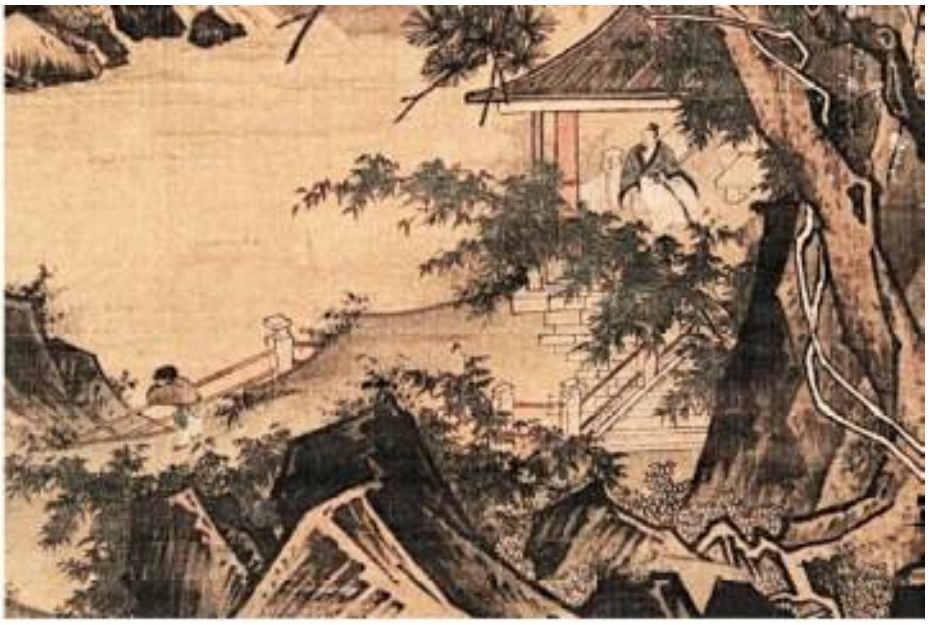


Рис. 81. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Ученый мудрец - даос». Национальный музей Тайбэй. Живописная манера его и Ся Гуя получила название «школы Ма-Ся». Вместе с Ся Гуй 夏圭, Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪 (Южная школа) был основателем нового направления в пейзаже.



Рис. 82. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Утки скала и мейхуа». Национальный музей Тайбэй. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель). Живописная манера Ма Юаня и Ся Гуя получила название «школы Ма-Ся». Вместе с Ся Гуй 夏圭, Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪 - (Южная школа) был основателем нового направления в пейзаже.



Рис. 83. Ма Юáнь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Созерцание». Национальный музей Тайбэй. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель). Живописная манера Ма Юаня и Ся Гуя получила название «школы Ма-Ся».



Рис. 84. Ма Юáнь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Созерцание Луны». Национальный музей Тайбэй. Живописная манера Ма Юаня и Ся Гуя получила название «школы Ма-Ся».



Рис. 85. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. «Пейзаж». Национальный музей Тайбэй. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель) - «школа Ма-Ся».



Рис. 86. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. Цикл «Лунный пейзаж». Национальный музей Тайбэй. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель) - «школа Ма-Ся».



Рис. 87. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. Цикл «Лунный пейзаж». Национальный музей Тайбэй. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель) - «школа Ма-Ся».



Рис. 88. Ма Юа́нь (кит. трад. 馬遠, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuàn), 1160 - 1225) китайский художник эпохи Сун. Цикл «Одинокий рыбак в лодке». Национальный музей Тайбэй. Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель) - «школа Ма-Ся».



Рис. 89. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». Родился в уезде Цяньтан Линьаньской управы (территория современного Ханчжоу провинции Чжэцзян). Состоял в академии живописи при императоре Нин-цзуне. Как и его современник Ма Юань, порвал с орнаментальным стилем придворной живописи, обратившись к более лаконичной, простой и эмоциональной манере художников эпохи Тан. В пейзажах предпочитал асимметричные композиции, упразднение деталей, беспокойные состояния природы «Хижина у озера среди деревьев и бамбука». Шёлк, тушь, краски, 34х26 см. Национальный дворец-музей, Пекин.



Рис. 90. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». Родился в уезде Цяньтан Линьаньской управы (территория современного Ханчжоу провинции Чжэцзян). Свиток. «溪山清远图» (Ясные дали потоков и гор). Бумага, тушь, 46,5×889,1 см. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Живописная манера Ся Гуя и Ма Юáня получила название «школы Ма-Ся». Ся Гуй 夏圭 вместе с Ма Юáнь 馬遠, Mǎ Yuàn Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪) был основателем нового направления в пейзаже – «Южная школа».



Рис. 91. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Полнолуние». Веер. Шёлк, тушь, краски, 24,7х25,7 см. Национальный дворец-музей, Пекин и «Взирая на ливень». Шёлк, тушь, краски, 24,7х25,7 см. Национальный дворец-музей, Тайбэй.



Рис. 92. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Парусник под дождём». Шёлк, тушь, краски, 23,9x25,1 см. Museum of Fine Arts Boston, США и «Игра на цине у потока». Шёлк, тушь, краски, 25,5x25,5 см. Национальный дворец-музей, Пекин. Продолжая традицию Ли Тан вскоре он разработал личный стиль упростив прежний стиль композиции, чтобы добиться более быстрого, поразительного эффекта.



Рис. 93. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Ивовая лодка на Западном озере». Сиху (Западное озеро). Во время правления императора Нинцзуна Ся Гуй служил в Императорской академии живописи (Yuhuayuan 廷畫院) в Ханчжоу, заняв в один из высших академических постов «дай-чжао» 待詔 («ожидающий императорских указаний»).



Рис. 94. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Рынок в горах, поднимающийся туман».. Шёлк, тушь, 24,8 x 21,3 см. Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк. Ся Гуй и его современник Ма Юань были одними из самых влиятельных художников своего времени; у них было множество последователей, которых теперь называют принадлежащими к школе «Ма-Ся», (馬夏). Названа так в честь великих художников Южной Сун - **Ма** Юань и **Ся** Гуй использовавших стиль живописи создающий ощущения безграничного пространства и бесконечной пустоты.



Рис. 95. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Несколько храмовых зданий дают сердцу спокойствие». О жизни Ся Гуя известно очень мало, сохранилось лишь немногим более 50 работ (свитков и альбомных листов), приписываемых Ся Гую, которые находятся в различных музейных и частных коллекциях, преимущественно в Китае, на Тайване и в Японии и США. Из-за композиционной направленности их пейзажей, которые часто находятся в одной части работы, их называют «Один уголок Ма и одна сторона Ся».



Рис. 96. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Двенадцать пейзажных видов». Фрагмент Шёлк, тушь, 27,94x293,37 см. Nelson-Atkins Museum of Art, Канзас-сити, США. Писал свои картины в монохромной технике. Одну сюжетно-стилистических групп его пейзажной живописи составляют панорамные ландшафты на длинных горизонтальных свитках.



Рис. 97. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Далёкие горы дикие гуси». Как и его современник Ма Юань, Ся Гуй порвал с орнаментальным стилем придворной живописи, обратившись к более лаконичной, простой и эмоциональной манере художников эпохи Тан.



Рис. 98. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Рыбацкая флейта в уединении». В пейзажах предпочитал асимметричные композиции, упразднение деталей, беспокойные состояния природы. Философские откровения затронули все стороны жизни средневекового Китая, в том числе, искусство пейзажа. Именно в период Южной Сун появилось понятие «Чань цзу хуа», которое можно перевести, как Чаньская (Дзенская) живопись или «Медитативная живопись». Ся Гуй вместе с Ма Юань 马远, Лян Кай 梁, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪. основателями нового направления «Южной школы».



Рис. 99. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Лист из безымянного альбома». Шёлк, тушь, краски, 22,5х25,4 см. Национальный музей, Токио



Рис. 100. Ся Гуй (кит. 夏圭, пиньинь Xià Guī, ок.1195-1224) китайский художник эпохи Сун, монах школы «чань». «Беседа с гостем в заснеженном доме». Шёлк, тушь, краски, 28,2х29,5 см. Национальный дворец-музей, Пекин.



Рис. 101. Неизвестный художник Южной школы «Ма Ся» последователь Ся Гуя. «Резиденция на берегу озера». Шёлк, тушь, краски, 25,2х26,1 см. Муниципальный художественный музей Осаки. Ся Гуй вместе с Ма Юань 马远, Лян Кай 梁, Ми Фу 米黻 и Му Ци 牧溪. стали основателями нового направления «Южной школы». В период Южной Сун появилось понятие «Чань цзу хуа», которое можно перевести, как Чаньская (Дзенская) живопись или «Медитативная живопись». Композиции школы «Ма-Ся» асимметричны, один угол или сторона заполняется предметами, а остальная часть шелка или бумаги остается пустой или слегка заполненной.



Рис. 102. Ми Фу 米芾, изображенный на картине Чао Бужи 1107 года. Школа Южная Сун. Каллиграфия Ми Фу, тушь на бумаге, коллекция Токийского национального музея. «Стихи в лодке Уцзи» (часть), чернила на бумаге, частная коллекция в Нью-Йорк. **Ми Фу** (米黻, пиньинь Mǐ Fú, также Ми Фэй, 米芾, пиньинь Mǐ Fú, Mǐ Fèi; прозвания: Юань-чжан, 元章, пиньинь Yuánzhāng; Хайюэ-вайши, 海岳外史, пиньинь Hǎiyuè wàishǐ; Сянъян-маньши, 襄陽漫士, пиньинь Xiāngyáng mànshì; Да Ми, 大米, пиньинь Dà Mǐ; Ми Нань-гун, 米南宮, пиньинь Mǐ Nángōng; Ми-дянь, 米顛, пиньинь Mǐdiān; Ми-чи, 米痴, пиньинь Mǐchī) (1051 или 1052, Сянъян, ныне Сянфань, провинция Хубэй – 1107 или 1109, Жуньчжоу, ныне Чжэньцзян, провинция Цзянсу). китайский каллиграф и живописец, историк и теоретик искусства, поэт, коллекционер.. Крупный представитель направления «вэньжэнь-хуа». Вместе с Цай Сяном (1012–1067), Хуан Тинцзянем и Су Ши относится к «четвёрке мастеров каллиграфии» эпохи Сун» (Сун сы цзя). Ми Фу достиг намеченной в молодости цели, которая заключалась в трёх трудно переводимых на европейские языки качествах: «уравновешенная простота» (пин-дань), «небесная истина» (тянь-чжэнь) и «осмысленная направленность» (и-цюй). См. горизонтальный свиток «Стихи, [написанные] на реке Хунсянь», почерк синшу, бумага.



Рис. 103. Ми Фу (米黻, пиньинь Mǐ Fú, также Ми Фэй, 米芾, пиньинь Mǐ Fú, Mǐ Fèi; прозвания: Юань-чжан, 元章, пиньинь Yuánzhāng; Хайюэ-вайши, 海岳外史, пиньинь Hǎiyuè wàishǐ; Сянъян-маньши, 襄陽漫士, пиньинь Xiāngyáng mànshì; Да Ми, 大米, пиньинь Dà Mǐ; Ми Нань-гун, 米南宮, пиньинь Mǐ Nángōng; Ми-дянь, 米顚, пиньинь Mǐdiān; Ми-чи, 米痴) 1051 или 1052 гг, Сянъян, ныне Сянфань, провинция Хубэй – 1107 или 1109 гг. Пейзаж «Горы и сосны весной», Национальный дворец-музей Тайбэй. Школа Южная Сун.



Рис. 104. Ми Фу (米黻, пиньинь Mǐ Fú, также Ми Фэй, 米芾, пиньинь Mǐ Fú, Mǐ Fèi; прозвания: Юань-чжан, 元章, пиньинь Yuánzhāng; 1051 или 1052 гг, Сянъян, ныне Сянфань, провинция Хубэй – 1107 или 1109 гг.. Пейзаж «Беседы у горного потока». Школа Южная Сун. В пейзажах Ми Фу отказался от обязательного тушевого контура и моделировал склоны гор рассеянными горизонтальными точками (хэн дянь), представлявшими собой версию укороченного штриха Дун Юаня «распущенная конопля» (пима-цунь). По всей вероятности, горизонтальные точки Ми Фу ставил быстрыми касаниями сильно наклонённой кисти, после чего обильно смачивал лист водой. Использовал он и размывы «разбрызганной туши» (по-мо), разработанные художником Ван Ця по прозванию Ван-тушь (?–805).



Рис. 105. Му Ци (кит. упр. 牧溪, пиньинь Muqi, 1181/1210, провинция Сычуань, Китай — 1250/1281, Линьань, провинция Чжэцзян, Китай) - один из ведущих представителей чаньской живописи и крупнейший художник эпохи Южная Сун (1127—1279). Пейзаж «Река и горы» (Kyoto_National_Museum, Япония) и «Птица багэ на старой сосне» Му Ци это псевдоним буддийского монаха Фачаня (в миру носил фамилию Ли). Получив традиционное образование, он переехал на юго-восток и принял буддизм. Вначале Му Ци стал послушником в монастыре Чанцинсы (провинция Чжэцзян), а через некоторое время настоятелем им же основанного монастыря Людунсы в пригороде столицы Линьань, куда приезжал жить живописец Лян Кай. В монастыре, возглавляемом Му Ци, возник главный центр Чаньской живописи, где создавали произведения основных китайских жанров, таких как «жэнь-у (хуа)», «живопись/изображения фигур», пейзаж — «шань-шуй (хуа)» «живопись/изображения гор и вод» и «хуа-няо хуа» «живопись/изображения цветов и птиц». Пейзажи Му Ци представленные четырьмя композициями из серии: «Сяо Сян ба цзин» (Восемь видов рек Сяо и Сян), «Юй чунь си чжао ту» (Закат над рыбацкой деревней), Национальный музей, Токио, «Пин шало янь» (Садящиеся дикие гуси), коллекция Сасаки, Япония, «Юань пу гуй фань» (Лодки, возвращающиеся к отдаленной отмели), частная коллекция, Япония и «Янь сы вань чжун» (Буддийский монастырь в тумане и вечерний колокол).в

жанре «жэнь-у» оказалии глубокое влияние на последующее развитие живописи тушью в Японии.

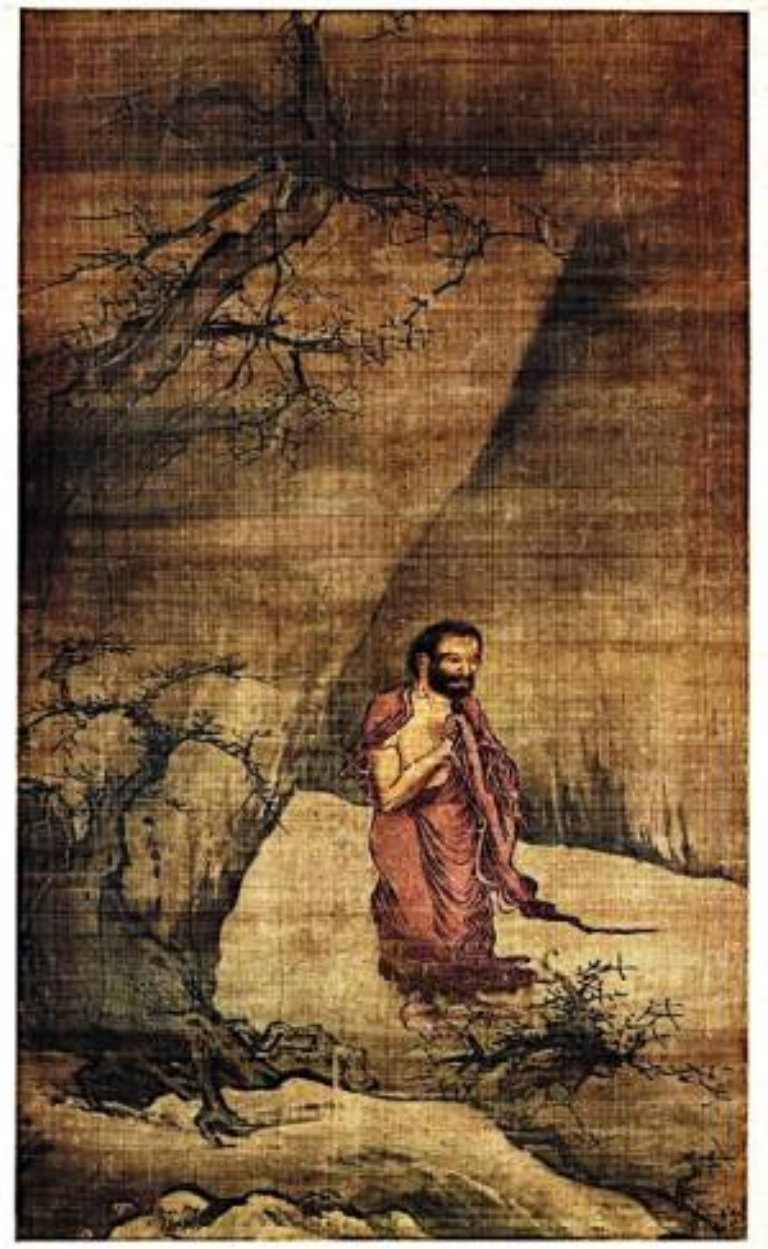


Рис. 106. Лян Кай (кит. упр. 梁楷, пиньинь Liáng Kǎi) мастер фигуративной живописи, один из классиков «лапидарной кисти» (цзянь-би 減筆), монах школы «чань». Пейзаж «Шакьямуни, спускающийся с горы». («Шицзя чу шань ту» 釋迦出山圖), Токийский национальный музей. Один из величайших художников своего времени, мастер жанра жэнь-у («люди и вещи» 人物) и продолжателем стиля Ли Лунмяня (Ли Гунлиня 李公麟), одного из знаменитейших живописцев эпохи Северная Сун. Этот стиль, который называется си-би («тонкая кисть» 細筆), у Лян Кая приобретает самобытные черты. Этот свиток полагается одним из лучших произведения Лян Кая с точки

зрения его художественной композиции господство плавного и изящного линеарного рисунка над уточненными узорами ветвей дополняется размывами одеяний буддийского пророка.



Рис. 107. Лян Кай (кит. упр. 梁楷, пиньинь Liáng Kǎi) мастер фигуративной живописи, один из классиков «лапидарной кисти» (цзянь-би 減筆), монах школы «чань». Картина «Ли Бо на прогулке читает стихотворение» Токийский национальный музей. Эта работа считается одной из лучших работ художника, выполненная буквально несколькими мазками и показывает нам Ли Бо 李白, великого поэта эпохи Тан, который ходит из стороны в сторону (на что указывает легкий наклон тела и изображение ног). В работе нет никакого постоянства движения кисти, то она сильным нажимом прорисовывает разрез глаз, то медленным и плавным, но легким движением прорисовывает контур накидки поэта. Лян Кэй оказал сильное влияние на развитие китайской живописи. Цикл «Древние истории о восьми прославленных монахах» («Ба гао сэн гуши ту» 八高僧故) состоял из восьми свиток, связанных с чань-буддизмом. Стилистика Лян Кая представлена скорее лишь одним из приемов, а именно «цзянь-би» («сокращенная кисть» 減筆), который иногда также называют «лапидарной кистью». Этот прием характеризуется упругими гибкими

линиями, которые напоминают траекторию полета брошенного предмета, образованными не графически тонким рисунком кисти, но растушеванным поворотом тугой кисти, выделяющей нажимом только часть рисунка.

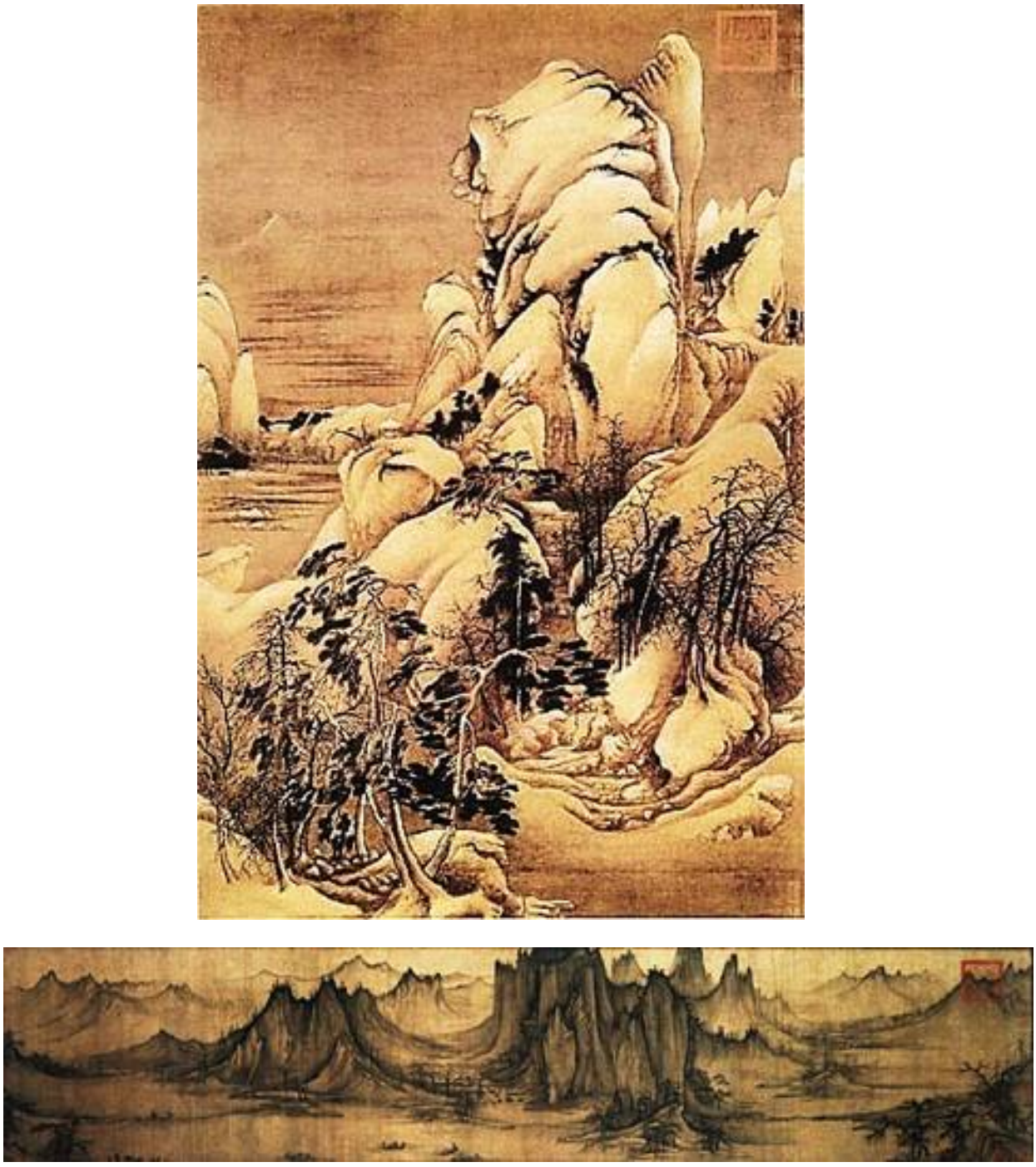


Рис. 108. Сю Дао Нин «Горные пейзажи» (Северная школа). Пейзажная живопись династии Северная Сун представлена большим числом монохромных монументальных, написанных крайне кропотливо пейзажей. Многие из этих пейзажей охватывают размеры до 8 метров по высоте и ширине, в отличие от

пейзажной живопись южной Сун, которая более «интимна», пуста, и представлена уже не только гигантскими пейзажами, но и миниатюрами.



Рис. 109. Ли Чэн 李成 (Li_Cheng). «Свет пробивается сквозь расстояние». Великие художники Северной школы X века Гуань Тун 關仝, Цзюй Жань 巨然, Ли Чэн 李成, Фань Куань 范寬.



Рис. 110. Ли Чэн 李成 (Li_Cheng). «Монастырь в горах». Начатое ещё во времена «эпохи» пяти династий», закончили и отточили художники Северной школы эпохи Сун: Го Си, Ли Тан, Сю Даонин, жившие уже в XI веке.



Рис. 111. Фань Куань 范寬 «Горы». После восстания Ань Лушаня, заставившего Ван Вэя уйти в горы династия Тан так и не восстановила своё могущество. Оставшиеся 100 лет правления династии Тан превратились в сплошную междоусобицу, обострившуюся в середине IX века с началом «эпохи пяти династий и десяти царств». Многие учёные люди вынуждены были бежать из столиц и больших городов в горы, дабы там найти покой и безопасность как и поступил Цзин Хао 荊浩 (855-915), которого заслуженно считают вторым

после Ван Вэя основателем китайского монохромного пейзажа. Он был первым из череды художников, создавших то, что мы сейчас называем «Китайским монументальным монохромным пейзажем».

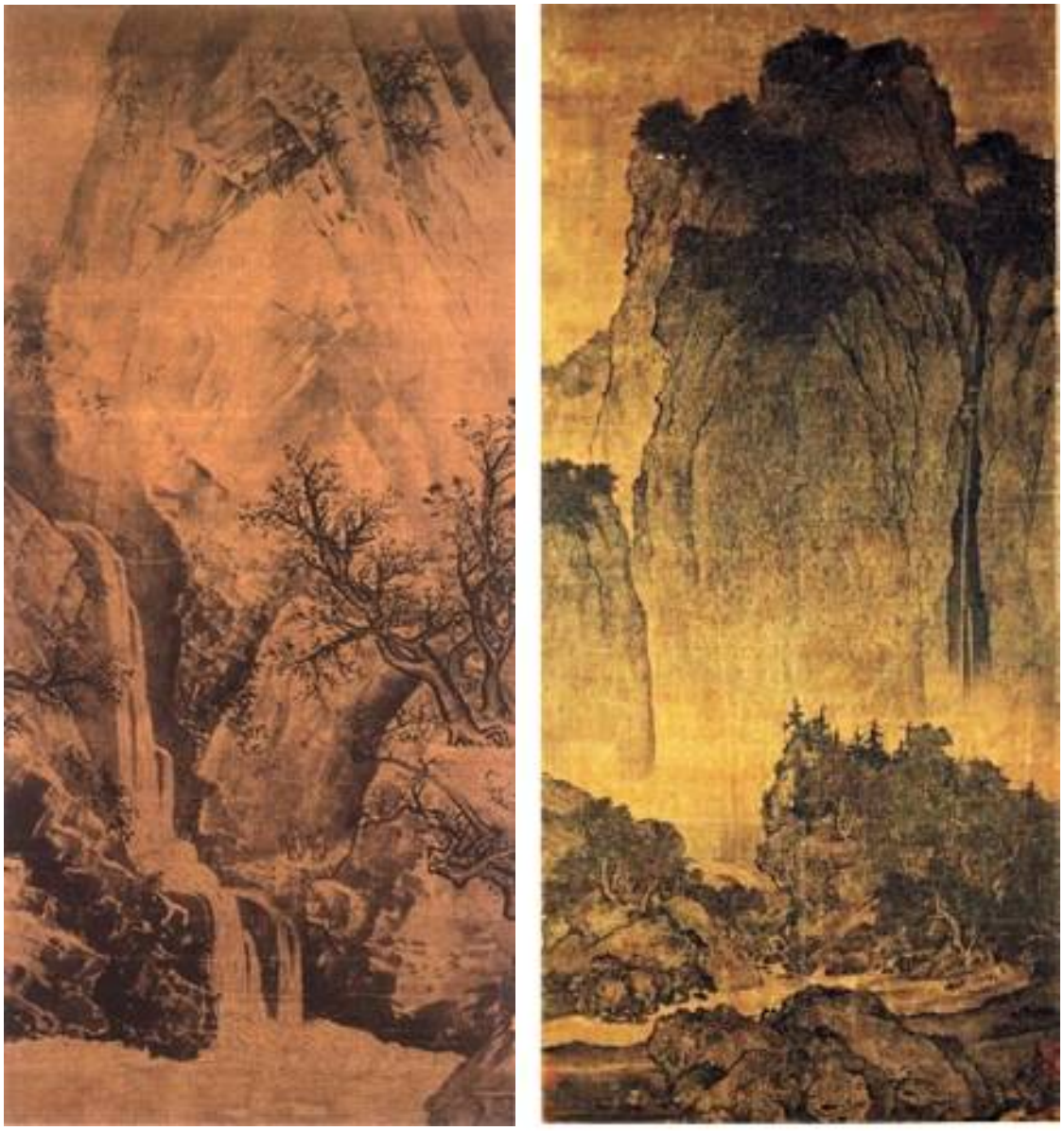


Рис. 112. Фань Куань 范寬 «Горы». Северная школа эпохи Сун. Пейзажную. живопись Цзин Хао 荊浩 (855-915) продолжили великие художники X века Фань Куань 范寬, Гуань Тун 關仝, Цзюй Жань 巨然, Ли Чэн 李成,.

.



Рис. 113. Дун Юань (Dong Yuan)._»Летние горы» Фрагмент..950 см. _(из коллекции Shanhai museum).



Рис. 114. Дун Юань «Летние горы». Фоагмент. 50 х 320 см. Северная школа Сун. Музей Ляоань



Рис. 115. Дун Юань «Летние горы». 50 х 320 см. Фоагмент. Северная школа Сун. Музей Ляоань

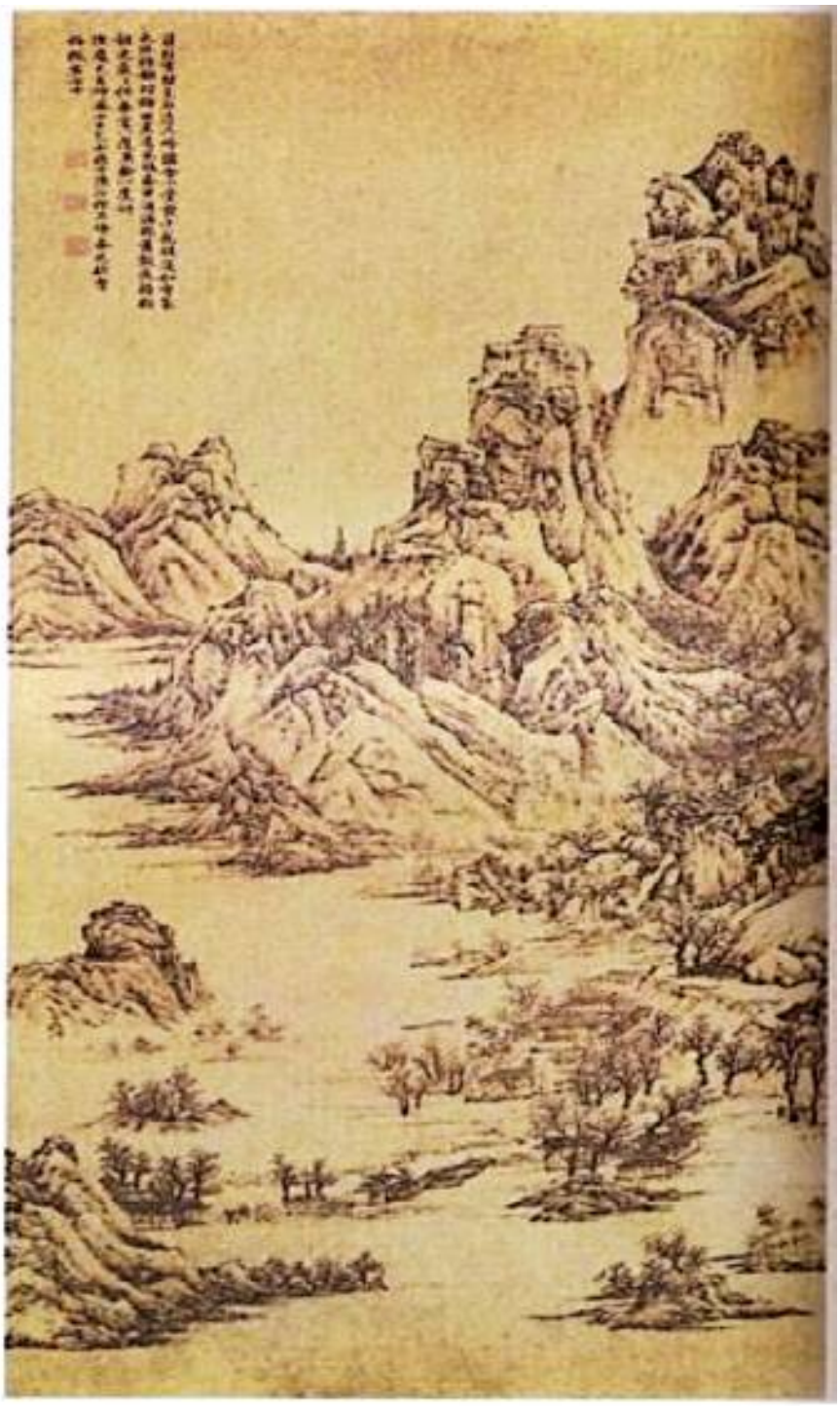


Рис. 116. Лу Чжи «Три пика весной». Поздняя копия пейзажа эпохи династии Мин. Свое новое развитие жанр «Гор и вод» получает в период «Пяти Династий и Десяти Царств» (五代十國, Wǔdài Shíguó, 907 - 960). Это время можно назвать связующим звеном между двумя различными периодами наивысшего расцвета китайской культуры: эпохами Тан и Сун. Пейзажи эпохи «Пяти династий и десяти Царств» представлены художниками: Цзин Хао, Гуань Тун, Ли Чэн, Дун Юань и Цзюй Жань.



Рис. 117. Ван Мэн, **元 王蒙 秋山草堂**图 纸本 123.3x54.8 см. Национальный музей Тайбэй.



Рис. 118. Скульптурные изображения трех великих Учителей традиционного религиозно-философского синкретизма Китая: Кун-цзы (Конфуций), Лао-цзы и Будда.

NB: © Иллюстрации по умолчанию взяты с WIKIcommons, с официальных сайтов музеев и с сайтов:

https://baike.baidu.com

https://ci.spbu.ru/archive/2010/01-2010/files/assets/basic-

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons.jpg

https://w.histrf.ru/articles/article/show/van_vei

Ци хай бянь цзи вэй юань Хуэй (辞辞辞会). Ци хай (辞海海). Шанхай: Шанхай Ци Шу Чу бан-ей (上海辞书出版社), 1979.

林泉高致,（宋）郭, 宋）郭思著,济南：山东画报出版社 \\ The Art of East Asia. Konemann. 1999.