5. *Гаврилин К.Н.* Шаманизм, индуизм, теософия и художественное творчество В.А. Ватагина // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века: коллект. моногр. — М.: Прогресс-Традиция, 2012. — С. 641–663.

6. *Гаврилин К.Н., Нефёдова А. Б.* Московский Гетеанум: идейно-художественный замысел экспозиции Дарвиновского музея // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ». — РГХПУ, 2022. — № 4.

7. Государственный Дарвиновский музей. Страницы истории. Основатели музея. — Можайск, 1993. — 144 с.

8. *Любарский Г.Ю.* История Зоологического музея МГУ: Идеи, люди, структуры. — М.: Товарищество научных изданий КМК, 2009. — 744 с.

9. *Нефедова А.Б.* Образы великих ученых в скульптуре В.А. Ватагина из коллекции Государственного Дарвиновского музея / Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2018. — №2. — С. 101–113

10. *Савельев А.И.* Как делают игрушки // Искры. — 1910. — № 42. — С. 331.

11. *Чудецкая А.* Рыцарь графического образа // Наше наследие. — 2005. — № 73. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://nasledie-rus.ru/podshivka/7314.php (дата обращения 12.04.2023).

Е.В. ЖЕРДЕВ

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры «Промышленный дизайн» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

ЛЮ БИНЬ

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 438206625@qq.com

E.V. ZHERDEV

Doctor of Art History, Professor, Professor of the Departament of «Industrial Design». Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

LIU BIN

Postgraduate student. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 438206625@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_127_137

РЕЛИГИОЗНЫЕ И ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕАЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ

RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL-AESTHETIC IDEALS IN WORKS OF CHINESE ARTISTS

В статье рассматриваются религиозные и философско-эстетические идеалы в творчестве китайских художников. Основное внимание уделяется буддизму, конфуцианству и даосизму, которые сопровождают творчество китайских художников на протяжении всей истории и являются актуальными в настоящее время.

The article examines religious and philosophical-aesthetic ideals in the work of Chinese artists. The main focus is on Byddhism, Confucianism and Taoism, which have accompanied Chinese artists throughout history and relevant at the present time.

Ключевые слова: религия, философия, эстетика, творчество, идеалы, буддизм, конфуцианство, даосизм.
Keywords: religion, philosophy, aesthetics, creativity, ideals, Buddhism, Confucianism, Taoism.

Культурное развитие Китая сегодня испытывает мощное воздействие иных культурных традиций. Знакомство китайских художников с реалистической масляной живописью Западной Европы состоялось в XVII веке в результате деятельности европейских миссионеров. После этого, традиционная живопись Китая при династии Цин (1644–1912) стала испытывать влияние западной культуры, что внесло большие изменения в ее образную структуру и технику. С тех пор в Китае остро стоит проблема сохранения идентичности искусства, национального своеобразия, но уже переосмысленного с учетом требований времени, пропущенного через призму мирового художественного опыта [1,2].

Современные китайские живописцы, работающие в национальных традициях, часто опираются именно на опыт цинских мастеров, которые органично соединили в своем творчестве достижения западноевропейской живописи и собственные художественные традиции [3, 4].

Творческие практи кикитайских художников традиционно связаны с таким религиозным учением, как буддизм. Это учение возникло в древней Индии в 6–5 вв. до н. э. и в ходе своего развития разделилось на ряд религиозно-философских школ. Основателем буддизма считается индийский принц Сиддхартка Гаутама, получивший в последствии имя Будды, то есть пробужденного, просветленного. В период 3 в. до н. э. буддизм распространился и на Китай.

Особенностью буддийского учения является его практическая напрвленность. С самого начала буддизм выступал не только против особого значения внешних форм религиозной жизни, в частности, ритуальности, но и против абстрактных спекуляций, характерных для концепций брахманизма, и выдвинул в качестве центральной проблему бытия личности. Основное содержание буддийских книг — практическая доктрина «спасения» или «освобождения». Она изложена в учении о «четырех благородных истинах»: существует страдание, причина страдания, состояние освобождения от страдания, путь, ведущий к освобождению от страдания.

Буддизм определяет страдание, прежде всего, не как переживание какого-то конкретного состояния, а как ожидание этого состояния,

ожидание реального страдания, более того — ожидание эффектов этого ожидания, ощущений страха, тревоги и пр., то есть страдание в буддизме выступает как состояние бесконечного беспокойства, напряженности, неудовлетворенности. Буддийское представление о бытии как страдании усугубляется тем, что буддизм принимает концепцию бесконечности перерождений (сансара).

Главной чертой буддийской нравственности в ее внешнем выражении является терпимость. В основе буддийской концепции поведения лежит сознание внутренней отдаленности субъекта от всего, что его окружает.

Одним из основных средств преобразования психики и психофизиологии личности на пути к самоуглублению выступает практика будийской йоги (дхьяны). Состояние совершенной несвязанности с внешним и самоуглубленности есть освобождение, или нирвана.

Утверждая, что нирвана есть определенное психическое состояние субъекта, буддизм, в отличие от многих видов религий и философских систем, отрицает потусторонность освобождения от реального мира. Нирвана выступает, вместе с тем, как своеобразный абсолют, причем в философском аспекте абсолют в буддизме описывается как шуньята (буквально-пустота), в религиозном — как дхармакая (органическая общность всего существующего), понимаемая как космическое тело Будды.

По-существу, буддизм утверждает лишь бытие психологического процесса. Для буддизма не существует противопоставления субъекта и объекта, духа и материи. Творческим началом, конечной причиной бытия выступает волевое решение субъекта, понимаемого некой духовно-телесной целостностью. Ваджараяна представляет собой особую систему йогической практики созерцания, в котоую в качестве важнейшей части включен эзотерический ритуал, служащий средством концентрации духовной силы. Она основана на общем принципе буддизма — утверждении особых потенциальных сил, таящихся в целостности духовно-телесного бытия человека. Из неабсолютной значимости для буддизма всего существующего безотносительно к субъекту следует вывод о неабсолютности божества. В буддизме нет надобности в боге как творце, спасителе и прочее, то есть как безусловно верховном существе. Бог как высшее существо внутренне присущ достигшему освобождения человеку, что, по-существу, означает тождественность человека богу [5].

В китайском искусстве, благодаря буддизму, появился обширный круг разнообразных художественных памятников, связанных с буддий-

ским культом. Буддийские иконографические образцы и сюжеты переплетались с традициями местных культур.

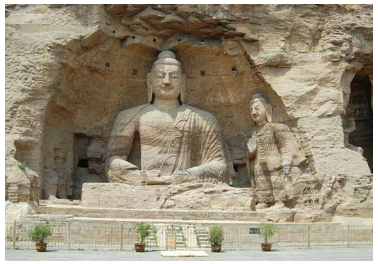


Рис. 1. Ранние статуи Юньганя (3 в. н. э.)

Творческие идеалы китайских художников, в контексте сохранения традиций, тесно связаны с эстетическим мировоззрением древнекитайских философов. При этом одним из основных направлений китайской философии является конфуцианство — этико-политическое учение, возникшее в Древнем Китае и оказавшее огромное влияние на развитие духовной культуры политической жизни и общественного строя Китая на протяжении двух тысяч лет. Основы конфуцианства были заложены в 6 в. до н. э. Конфуцием и затем развиты его последователями Мэн-цзы, Сюнь-цзы и др.

Конфуций (551–479 до н. э.) — древнекитайский мыслитель, основатель конфуцианства. Важным понятием этико-политического учения конфуцианства жэнь («гуманность») является совокупность этических и социальных отношений людей, основывающихся на почтительности и уважении к старшим по возрасту и положению, преданности государю и т. д. В высказываниях Конфуция отражена классовая аристократическая направленность его учения. Он решительно противопоставлял благородных мужей простолюдинам: первые призваны управлять вторыми.

Конфуцианство, выражая интересы части господствовавшего класса, было активным участником в социально-политической борьбе. Оно призывало к укреплению общественного строя и сложившихся форм государственного управления путем строгого соблюдения древних традиций, идеализированных конфуцианцами, и определеных принципов взаимоотношений между людьми в семье и обществе. Конфуцианство считало всеобщим законом справедливости, закономерным и оправданным существование эксплуататоров и эксплуатируемых, по его терминологии — людей умственного и физического труда, причем первые господствуют, а вторые подчиняются им и содержат их своим трудом.

Главными в Китае были вопросы этики, морали и управления государством. Основным принципом конфуцианской этики является жэнь как высший закон взаимоотношений людей в обществе и семье. Жэнь достается путем нравственного самоусовершенствования на основе



Рис. 2. Гу Кай-чжи (345–406 н. э.). Наставления старшей придворной дамы

этикета — норм поведения, базирующихся на почтительности и уважении к старшим по возрасту и положению, почитании родителей, преданности государю, вежливости и т. д.

Конфуцианство уделяло большое вниминие вопросам так называемого гуманного управления, опираясь на идею обожествления власти правителя [6].

Учение Конфуция вошло и в современную жизнь жудожников Китая. Конфуцианство как руководящая идея китйцев существовало около 2000 лет. Ядро идеологии Конфуция — это добродетель, мораль, стремление к созданию общества с высокими моральными устоями. Идеал морального общества он выражал через ритуал поведения. Самой высокой ценности моральной жизни в его учении является человеколюбие.

Конфуций считал, что самое высокое достижение культуры — это воспитание в людях идеальных качеств и даже создание идеального общества. Он всю жизнь трудился и развивал идеи нравственности, в результате чего идеи стали главным направлением культуры Китая.

Другим из основных направлений китайской философии является даосизм. Он представлен, в первую очередь, трактатами «Лао-цзы» и «Чжуан-цзы» [7, 8]. В центре учения, изложенного в даосизме в виде притч, носящих полемический характер и направленных против конфуцианства, лежат противопоставление природы обществу и призыв к человеку стряхнуть с себя оковы обязанностей и долга и вернуться к простой, безыскусственной жизни, близкой к природе. Вместе с тем, превознесение природы и призыв к внимательному наблюдению происходящих в ней процессов, с одной стороны, содействовали появлению в Китае первоначальных научных знаний, сделавших возможным ряд изобретений (в частности, бумаги), способствовавших техническому прогрессу; с другой — сыграли впоследствии огромную роль в развитии китайской живописи (в особенности, пейзажной).

В трактате «Лао-цзы» понятие «дао» приобретает смысл не только сущности, но и первопричины вселенной. Вместо свойственного «Чжуан-цзы» абсолютного отрицания политики и морали появляется призыв к неделению (увэй), означающему в моральном плане самоустранение, уступчивость, отказ от желаний и от борьбы, а в политическом плане — проповедь невмешательства правительства в жизнь народа. Оба трактата написаны в виде притч, коротких новелл и диалогов, полемически направленных против конфуцианства. Авторами этих трактатов являются Лао-цзы и Чжуан-цзы.

Основное понятие мировоззрения, изложенного в трактатах - недоступное познанию и невыразимое в словах начало, в котором воплощено единство бытия и небытия. Образ действий, соответствующий дао, характеризуется недеянием, которое расшифровывается как уступчивость, покорность, отказ от желаний, борьбы, активных действий. Обращенная к правителю, проповедь недеяния означает, что следует отвергнуть роскошь и войну, насилие над людьми и вмешательство в их жизнь.

Написанные в афористической форме крайне лаконичным языком, трактаты дают простор для разнообразных интерпретаций. Они были каноническим сочинением религиозного даосизма, который многократно переводился на европейские языки.

В эпоху Тан были канонизированы Лао-цзы, Чжуан-цзы и другие даосские мыслители, и по всей стране воздвигались даосские храмы. После X в. даосизм утратил поддержку государственной власти и сохранился до середины XX в., главным образом, как синкретичная народная религия, впитавшая в себя элементы конфуцианства и буддизма.

Несмотря на древность даосизма, он до сих пор является актуальным среди современных китайских художников. Особенно загадочным и интересным стало учение Лао-цзы. В контексте учения Лао-цзы большой интерес представляет понятия «свободное пространство» и «пустота» в композиции живописи и графики — как в плоскости листа, так и в его символической глубине [9].

В настоящее время в Китае среди художников и искусствоведов достаточно остро стоит вопрос поиска и сохранения национальных художественных и философских корней в новейшем искусстве, а также определение степени его национальной идентичности. В последние годы становится все более заметным обращение китайских графиков и дизайнеров к художественно-философскому наследию прошлого. Традиционным как для классического китайского искусства, так и для современного является особое отношение к свободному пространству листа.

По Лао-цзы, наличие чего-либо определяет характер использования вещи, а отсутствие — принципиальную возможность использовать ее. Этот тезис китайского ученого стал основой создания критериев оценки классической китайской живописи и каллиграфии. Произведение не считается полноценным, если художник не вложил в него собственное видение пустотности во всех ее измерениях, то есть форма в искусстве определяет характер восприятия, а неформа — принципиальную возможность воспринять его. Здесь традиционное понимание свободного пространства и пустоты неразрывно связано с двумя измерениями: плоскостным и внеплоскостным, то есть с собственно плоскостной контрформой в композиции и с некоей скрытой сутью, духовностью, не описываемой словами и не выражаемой образами.

Китайского художника превыше всего занимает свободное пространство пустота творимого им символического мира. Если взглянуть на классическую композицию китайской картины, то можно заметить, что она никогда не была ни отображением вещественной реальности, ни тем более формальным собранием отдельных объектов. В ней должны воплощаться все важнейшие качества мира: недвойственность противоположностей, великое разнообразие форм бытия. Эстетическая ценнось произведения была знакома в даосизме в той мере, в какой являла собой порядок и гармонию Вселенной. В этом плане интерес представляют работы Ци Байши (1864–1957) и Чжао Гоцзина (р. 1950). В их работах композиция строится с учетом свободного пространства и пустоты, где изображение ствинуто вправо или влево.

Согласно китайской философии, художники наделяли свойствами пустотности и творческий процесс, и саму картину. Как в композиции, так и в общем строе произведения невидимым качествам до сих пор отдается предпочтение перед видимыми.

Современная живопись Китая вобрала в себя некоторые принципы международных художественных течений XX в. Однако, при этом, художники придерживаются традиции, в которой сохраняют значимость свободного пространства и пустотноси в современном китайском изобразительном искусстве. В нем образы рождаются на стыке объективных требований к живописи и субъективного авторского «я», которое является носителем родной для него системы культурных ценностей, взгляда на мир и искусство.

Чистый лист для китайского художника — это не безжизненное пространство. В нем будет возникать соотношение «неформ» и форм, выстраиваемых как по плоскости картины, так и по глубине. Свободные пространства своей неосязаемостью и в тоже время реальной физической сущностью служат в произведении выявлению подлинных качеств зрительных форм, что в наивысшей мере относится к классическим произведениям. Ранообразие и величие природы передается в них не собственно разнообразием или множественностью, а частично их поглощающей и тем самым обостряющей пустотностью разрывов в композиции. Пустота в картине представляет собой крайне активный элемент. Она пронизана духом. Энергия пустотности полностью зависит от того, насколько точно она продумана художником. Если пустые места размещены правильно, все изображение оживает. Примером этому может служить творчество Лю Сяодуна (р. 1963) и Ван и Гуана (Wang yi Guang) (р. 1957).



Рис. 3. Ци Байши (1864–1957). Воробей

В классической живописи свободные пространства не имеют заранее установленного месторасположения, однако это не избавляет их от смысловой нагрузки. Более того, сегодня, в эпоху цифровых технологий и цифровой графики, оказались упразднены понятия исходного цвета листа. В связи с этим, например, плакаты нередко представляют собой «безвоздушное пространство», в которм совершенно не обязательно чувствуется «нехватка воздуха». Имея перед собой полный набор необходимых к компоновке элементов, китайский плакатист проводит еще немалое время, выверяя пространство вокруг и между ними.



Рис. 4. Чжао Гоцзин (р. 1950). Вышивальщица

Пространство листа, сколь бы заполненным оно ни было, представляет собой для китайского художника поле динамического сосуществования интервалов и объектов между ними. Пустоты не должны повторять себя или вторить наполненностям, и, если некое повторение возникает, ему необходимо

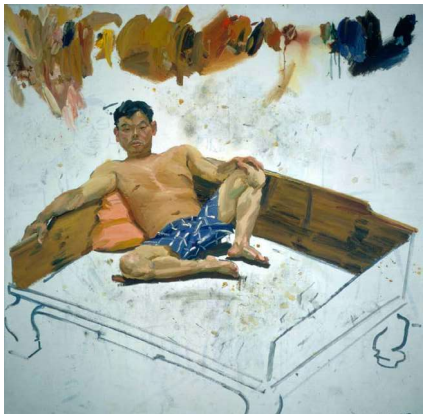


Рис. 5. Лю Сяодун (р. 1963). Отдых на кровати



Рис. 6. Ван и Гуан (Wang yi Guang) (р. 1957). Композиция с девушкой и быком

веское и неизбежное обоснование — назначением плаката или внутренними свойствами его элементов. Все происходит на внутреннем уровне деятельности сознания, точных формул не существует, что соотносит современное китайское искусство с традицией классического [10].

В даосской философии Абсолютный покой, Великое Отсутствие, Беспредельное, первичная пустота, предначальный Хаос — суть наименования одного — того, что является истинным импульсом действия, подлинным состоянием бытия

Пустота начинается вслед за изобразительностью, которая, в свою очередь, материализует творческий потенциал чистого листа. Она проходит через весь процесс создания изобразительной реальности, до самого завершения работы. Ее присутствие может ощущаться далеко не во всех работах, тем самым свидетельствуя о наличии в них глубинности того, собственно, без чего китайское искусство не могло бы именоваться китайским искусством [11, 12].

Важнейшим художественным образом пустоты для художника является дымка (туман, облака). Образ дымки и рассеивание форм характерны для многих раюбот Хэ Цзяньпина. В одних его плакатах изображение как будто просвечивает сквозь туман, а в других — туман приобретает реалистич-

ные формы и преобразует видимое в подобие пейзажа, написанного тушью. К последним относятся плакаты, сделанные Хэ для своей дизайн-студии в Берлине: диптих «Хэзайн» (название студии, в результате слияния слов «Хэ» и «дизайн») и отдельный лист «Хэзайн 2004». Во всех них фотоизображение горных вершин и плывущих среди них облаков совмещено с крупными силуэтами букв (НЕБЮК) или цифр (2004), то ли громоздящихся на вершинах, то ли спускающихся с них.

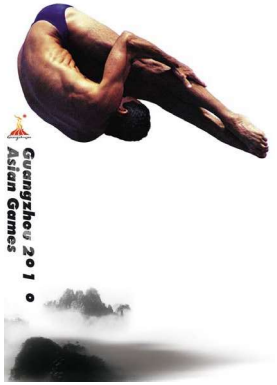


Рис. 7. Хэ Цзянпин (р. 1973). Плакат «Прыжок в воду»

Эта неконкретность движений, неоднозначность очертаний, неполнота раскрытия-сокрытия форм создаются в живописи и графике китайских художников во многом благодаря принципу пустотности. Выстраивая предметы по глубине, она наделяет произведения изобразительного искусства определенной степенью духовности, ощущением некоей таинственности и естественности. Именно эти качества способны поднять живопись, графику китайских художников до уровня уникального произведения искусства и приобщить их к единой изобразительной традиции Китая.

Список литературы:

1. Древнекитайская философия. Том 1. — Москва, 1972.

2. Духовный опыт Китая / составление, перевод и комментарии В.В. Малявина. — Москва: Астрель: Аст, 2006. — 397 с.

3. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. — Москва: Искусство,1975 — 439с.

4. *Шао Дачжэнь.* История китайского искусства в XX веке / Дачжэнь Шао. — [Б. м.]: Шанхайское издательство народных изящных искусств [Шанхай Жэньминь Мэйшу], 2020. — 641 с. 邵大箴. «20世纪中国美术史». 上海人民美术 出版社, 2020年. 641p.

5. *Васильев В.П.* Буддизм, его догматы, история и литература. — Санкт-Петербург, 1857. — 356 с.

6. *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. — Санкт-Петербур: Лань, 2004.- 992с.

7. *Торчинов Е.А.* Даосизм. «Дао-Дэ цзин» / перевод Е.А. Торчинова. — 2-е изд. — Санкт-Петербург: Азбука-классика; Петербургское востоковедение, 2004. — 256 с.

8. *Лао Цзи.* Дао де цзин / Серия «Мастера боевых искусств». — Ростов-на-Дону: Феникс, 2003. — 480 с.

9. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / составление, перевод с китайского и английского, вступительная статья, очерки и комментарии В.В. Малявина. — Москва: «ОАО Люкс»: Астрель: АСТ, 2004. — 432 с.

10. *Ковалевский Я.В.* Пространство в китайской живописи // Миркультуры, науки, образования. — 2008. — № 5 (12). — С.138–140.

11. *Чжэн Чусин.* Изучение образных особенностей композиции китайской пейзажной живописи / Чусин Чжэн // Большой взгляд на искусство [Мэйшу-гуаньча]. — 2012. —С.83–85. 郑楚兴. «山水画构图意象特征探微». 美术观察. 2012. (07). P. 83–85.

12. *Чэн Юаньюань.* Композиционные особенности и тенденции развития современной масляной живописи/ Юаньюань Чэн // АртМоре [Ихай]. — 2013. — № 8. — С. 77–78. 程媛媛: «当代油画的构图特点与发展趋势». «艺海». 201.3 年第8 期. P. 77–78.