

## ВАН ЯН

*Соискатель РГХПУ им. С.Г. Строганова, художник, Китайская Народная республика  
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru*

## И.И. ОРЛОВ

*Доктор искусствоведения, почетный академик Российской академии художеств, Doctor of Science, Honoris Causa IANH (United Kingdom — London), профессор Липецкого государственного технического университета, Липецкий государственный технический университет  
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru / igorlov64@mail.ru*

## VANG EANG

*Applicant of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, artist, Republic of China  
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru*

## I.I. ORLOV

*Doctor of Art Studies, Professor of Lipetsk State Technical University, member of Russian Academy of Arts, «Doctor of Science, Honoris Causa» from International Academy of Natural History (United Kingdom — London). Lipetsk State Technical University  
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru / igorlov64@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663\_2024\_2\_1\_224\_239

## **МЕТАФИЗИКА КИСТИ В ТРАДИЦИОННОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ (КИСТЬ — ЭТО ЖИЛЫ И КОСТИ ТУШИ)**

## **METAPHYSICS OF THE BRUSH IN TRADITIONAL LANDSCAPE PAINTING OF CHINA (THE BRUSH IS THE VEINS AND BONES OF THE CARCASS)**

Живопись древнего Китая, как и все прочие культурные составляющие китайского общества, традиционно базируется на рели-

гиозно-философских воззрениях. Китайский религиозно-философский синкретизм целиком устремлен в природное начало, где человек мыслился выходящим из Природы в момент рождения, для того чтобы раствориться в ней после своей смерти. Наиболее яркие примеры специфического понимания китайцами эстетического и функционального значения китайской живописи как религиозно-философского действия Дао (Пути) можно найти в традиционном пейзаже. В этом жанре традиционной китайской живописи перед зрителем словно бы приоткрывается мистическая идея гармоничного взаимопроникновения элементов мироздания «янь — инь». Для китайского художника кисть и тушь, будучи плодами энергии «ци», традиционно являлись одновременно и целью, и средством, что считалось проявлением «ци» через изобразительное искусство путем прикосновения кисти для выявления колористических возможностей туши с целью отражения гармонии Дао.

Painting of Ancient China, Like all the other elements of Chinese culture.., based on religious and philosophical views. Chinese religious syncretism is entirely directed to the natural principle, and man was thought of only as emerging from nature at the moment of birth, for that, to dissolve in it after death. The most striking examples of the Chinese specific understanding of the aesthetic and functional significance of Chinese painting as a religious-philosophical action (Dao) can be found in the traditional landscape. In this genre of Chinese painting, the mystical idea of harmonious interpenetration of all elements of the universe (yang — yin) is clearly and very intimately slightly revealed... For a Chinese artist brush and mascara, Being the Fruit of Ci, It was both a goal and a means.., what was considered the realization of qi through the visual arts by touching the brush and the value of the paints themselves.

**Ключевые слова:** Дао, янь, инь, сян, ци, иероглиф, кисть, тушь, традиционный китайский пейзаж.

**Keywords:** traditional Chinese painting, Dao, Yang, Yin, Xiang, Ci, hieroglyphics, brush, mascara, Traditional Chinese Landscape.

## Введение

Современные исследователи феномена китайской цивилизации отмечают факт удивительной религиозно-философской синкретичности культурно-художественного пространства во все периоды многовековой истории Китая. Например, в китайской метафизике созвучие духа «ци-юнь» (1) всегда было истоком всякого субъекта, феномена или явления, а само «движение жизни» всегда было лишь его результатом: «Когда человек возвышен, его созвучие духа возвышенно, и оно обязательно рождает движение жизни» [2, с. 162]. Гармоничная ритмика художественного изображения зарождалась в духовно-философской преобразующей силе личного воображения художника, именно в этой трактовке другого базового принципа движения жизни «шэн-дун» китайское искусство диаметрально отличается от европейского восприятия естественного движения в художественных произведениях. В противоположность европейской академической школе рисунка китайские художники до сих пор утверждают, что «тот, кто хочет рисовать людей, пусть сначала рисует деревья и камни» [2, с. 163]. И здесь мы встречаем диаметрально различие не столько во взглядах на методику обучения живописи, сколько диаметрально противоположность в религиозно-философской глубине культурно-исторического мировоззрения Запада и Востока.

Постановка проблемы. Сложная синкретическая мировоззренческая система верований, учений и взглядов рождалась на базе мифологии и магии архаических родоплеменных верований и обычаев как рефлексивность практического бытового принципа. Китайский духовный синкретизм принципиально не выделял доктринальных и категориальных различий между различными религиями, но постоянно обращался к богам или отдельным духам каждой из них [1, с. 340]. Во многом именно поэтому одной из главных тем в творчестве китайских живописцев являлась природа, и большинство китайских живописных шедевров — это либо пейзажи, либо картины с изображением животных, цветов и растений, причем наиболее яркие примеры специфического понимания китайцами эстетического и функционального значения китайской живописи как религиозно-философского действия Дао (Всеобщего Пути) можно найти только в традиционном китайском пейзаже; как сказано у философа Лю Се, «...письмена вэнь начинаются в Великом Пределе» [цит. по: 2, с. 23].

Китайские художники всегда видели в пейзаже проявление непознаваемого Абсолюта и одновременно связь между человеком и бес-

конечным Дао, как поэтично писал об этом в своем трактате «Записки о прославленных живописцах династии Тан» в IX столетии философ и живописец 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 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» [2, с. 24]. Мы видим, что проявление Дао или «идеационной» реальности (согласно терминологии Д. Роули) в традиционном китайском пейзаже обладает тремя специфическими характеристиками [11]. Во-первых, эта реальность всегда существует «прежде» всех форм, поскольку пред-существует издревле как Мать мира, носящая и питающая весь мир, во-вторых, она есть «вечно тянущаяся нить» (по определению Чжуан-цзы), и в-третьих, эта реальность определяет бытование самого Бытия, определяя пределы всему сущему [2, с. 24]. Таким образом, традиционная китайская живопись в лице своего автора — художника (поэта и философа) — изображает «идеационную» форму объекта или явления (Д. Роули) вовсе не для того, чтобы добиться идеального отражения изображаемого первообраза, как этого стремятся достичь европейские мастера. Китайский живописец, создавая свое произведение, производит некое внутреннее духовно-мыслительное действие для того, чтобы обрести гармонию (слияние) с идеей первообраза в Дао. На многих традиционных пейзажах можно видеть фигурку человека (мудреца), сидящего у подножия статичной горы или на берегу текущего ручья и созерцающего вечный Дао (Путь), который выше природы, времени и человека [3, с. 43]. Но какова же истинная роль использования технических средств (кисти и туши) в процессе создания китайского пейзажа?

Методологическая база нашего исследования определяется целостным комплексным методом искусствоведческого анализа натуральных объектов и широкого круга источников. Методология исследования формируется исходя из принципа контекстности, предполагающего применение целостного комплексного подхода и совокупности общенаучных (сравнительных, типологических, аксиологических, диахронических, синхронических) и искусствоведческих методов исследования (культурно-исторического, иконологического, формально-стилистического).

Ход рассуждений. Заложенные еще в глубокой древности классическими древнекитайскими философскими школами мысли о развитии теории искусства были восприняты и реализованы далеко не сразу и далеко не всеми [14, с. 283–285]. Вплоть до нового времени искусство древнего Китая имело, скорее, дидактический и магический характер и стилистически представляло собой синтез декоративности и экспрессивно-схематичного изображения. Например, стилистическое единство изобразительного искусства эпохи Хань (II в. до н. э. — III в. н. э.) отображает явную преемственность в традициях при изображении божественного и земного миров вплоть до их полного отождествления [2, с. 30]. Именно поэтому общепризнанным считается тот факт, что традиционный китайский пейзаж визуально сознательно разрушает реальные границы бытия и небытия изображаемых объектов. В этом традиционном жанре китайской живописи зрителю наглядно и очень интимно, как бы слегка, приоткрывается мистическая идея гармоничного взаимопроникновения всех элементов мироздания через «янь — инь», причем сам человек традиционно не выступает главным объектом внимания китайского художника, но как бы растворяется (не присутствует) в природной среде молчаливой статичности гор и негромкой текучести журчащих вод [4]. Таким образом, через осознанную недосказанность, иногда даже композиционную незавершенность живописных произведений, китайские художники пытались выразить гармоничное единство человека и природы, отображая присутствие божественного принципа «янь — инь» во всем видимом и невидимом. Именно по этой причине традиционные картины китайских мастеров часто сопровождаются каллиграфической стихотворной надписью или философским изречением древних мудрецов или же самого автора.

Практически все древние китайские мыслители представляли себе космологию Вселенной примерно одинаковым образом и расходились лишь в деталях космогонических мифов. Над всем космосом господствует безграничное круглое Небо, внизу простирается земля, квадратной формы, а в центре земли находится Срединное государство, которое сами китайцы называют «Поднебесной». Согласно одной из наиболее распространенных версий древнекитайской мифологии (концепции деления), неодушевленный мир феноменов изначально представлял лишь неоформленный хаос, состоявший из мельчайших частиц — «ци». В дальнейшем происходит сложный процесс «размежевания» хаоса на две основных группы первоэлементов, где из совокупности светлых и легких первоэлементов, полу-

чивших называемых «янь», формируется Небо, а из темных, более тяжелых частиц, названных «инь» формируется Земля [5, с. 3]. Древние китайские трактаты, в отличие от эллинистической философии, подробно не углублялись в описание самого космологического процесса четкими диалектическими категориями, что лучше, а что хуже: свет или тьма. Китайские мудрецы, изначально отвергая категориальные антиномии, считали, что и то, и другое из начал необходимо, что одно без другого просто невозможно и одно начало естественно перетекает в другое, поэтому любое из двух первоначал одновременно может быть и тем, и другим — в зависимости от конкретной ситуации и пространственно-временного континуума, постоянное чередование первоначал «янь — инь» абсолютно естественно и так же неизбежно, как чередование движения и покоя или света и тьмы, которыми и создается вечный «круговорот» явлений и феноменов. Постоянная динамика этого процесса, изначально обусловленная вечной борьбой между «янь и инь», составляет единый целостный путь Дао с его бесконечным разнообразием всего сущего, что символически соответствует хронологии китайского календарного года [5, с. 4].

Еще в конце V столетия в искусствоведческом трактате «Гу хуа пинь» («Категории древних живописцев») великий китайский художник Се Хэ китайский художник южно-китайского царства Ци конца V века и автор первого в Китае искусствоведческого трактата «Гу хуа пинь» («Категории древних живописцев») сформулировал шесть основных законов традиционной 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» [14, с. 283]. В своей же авторской трактовке этого свода живописных законов художник-философ Се Хэ упоминает базовый принцип «гу-фа юн би», который он ставит на второе место после основного понятия духа «ци». (2) Данный принцип известный российский переводчик и исследователь китайского искусства В.В. Малявин дословно переводит как следующий принцип: «для костяка образа используй кисть» [2, с. 152]. С тех пор вплоть до настоящего времени семантическая

и морфологическая структура, формируемая движением кисти и руки мастера, всегда остается основным способом живописной материализации проявления духа у всех китайских художников.

Значение принципа «гу-фа юн би», в китайском искусстве вообще довольно трудно оценить. Это принцип, определяющий подлинное лицо китайской живописи, где каллиграфия и живопись переплетены настолько, что живописность больше похожа на рисование. Здесь ценимые нами визуальные качества, такие как, цвет, пластика, текстура, вес и масса изображаемого объекта, зримо подчинены некоей внутренней структурированной системе. Рассуждая о внутренних и внешних законах существования этой структуры, художник Хуа Линь писал: «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?» [2, с. 152]. В отличие от эллинистической, а позднее и западноевропейской философии, которая пыталась объяснить многообразие космоса и художественное совершенство мироздания через логические категории диалектики (позже — математические построения), китайские мудрецы-художники искали всеобщего в уникальности индивидуального, не теряя индивидуального в гармонии систематического обобщения. Китайский философ-художник мог всю жизнь изучать и рисовать один единственный цветок, постоянно раскрывая и передавая сам дух объекта, добиваясь гармоничной духовной полноты визуализации, при сохранении сущности идеи цветка. Именно поэтому визуально гармония космических первоначал «янь — инь» графически изображалась как две нераздельные половины единого черно-белого круга, где главный смысл символа — в том, что обе черно-белые части гармонично образуют единое Дао — всеобщий закон Вселенной [5, с. 4].

Основной базой философско-религиозных категорий для адекватного отображения таинственного «языка природы» китайским живописцам и поэтам служили графические и мистические символы древней гадательной книги «Ицзин» («Книга Перемен»). Магические графемы трактата «Ицзин» визуально представляют собой многочисленные комбинации двух видов из трех и шести коротких линий (сплошных и прерывистых). Эти две линии соответствуют двум взаимодополняющим диалектическим первоначалам мировой гармонии янь (светлому, активному, мужскому) и инь (темному, пассивному, женскому). С древности

было принято считать, что в них воплощены истинные «сян» (небесные образы) — прототипы всех вещей, которые в совокупности указывают на разнообразие всех явлений и процессов мироздания. Китайские мудрецы считали, что образцы — сян — лишены формальной и пластической предметности (морфологии) и феноменальности, а узреть их можно лишь чисто духовным зрением (духовным созерцанием). Мистические символы «Ицзин» воспринимались в китайской философии лишь как прообразы (своеобразные эйдосы) конкретных объектов и предметов при том, что внешне они могли и не совпадать с морфологией данного объекта или предмета, являясь чем-то воздушным (дуновением ветерка) [2, с. 21]. Другими словами, в традициях китайского изобразительного искусства основным направлением являлся процесс постижения таинственного языка «небесных» образов, хранящих в себе идеальные «семена» вещей (что-то вроде греческих эйдосов), которые и указывают внимательному мастеру-философу на мистическую вечно «не присутствующую» форму мирового процесса Дао.

Решением проблемы поиска и познания этих неуловимых «небесных» образов усердно занимались представители позднейшей даосской традиции, стремившиеся к созданию не фигуративных или графических схем, а живописно-философских композиций, которые бы символически отображали подлинные образы духовных основ мироздания [2, с. 22]; это при том, что сами даосские мыслители вполне осознавали сложности логических проблем, связанных с философско-эстетическим обоснованием базового тезиса «чудесного совпадения» — диалектической тождественности смыслового наполнения категориального аппарата «внутреннего» и «внешнего» образного мира предметов и явлений в символическом мировоззрении. Именно поэтому можно высказать мысль, что философия даосизма — это размышление о пределах осмысления культуры и бытия, которые они называли вне-сущностным понятием «у» (постоянной «неданностью»). Скорее всего, именно в мистических трактатах зрелой даосской метафизики следует искать корни тесной взаимосвязанности между графическими знаками китайской каллиграфии и традиционной живописной графикой китайского пейзажа, которые через эту метафизическую основу объединялись между собой техническими средствами. Философы-мистики даосы не писали специализированных трактатов в области искусства, тем не менее, даосское восхищение свободным парением человеческого духа, наряду с идеализацией природы, всегда волновало китайских художни-

ков и поэтов [3, с. 43]. Видимо, по этой причине и живопись, и каллиграфия в китайской традиции применяют сходные эстетические и колористические методы и технические приемы в работе с кистью и тушью. Например, великий китайский художник-философ Го Си прямо утверждал, что: «...трудности владения кистью и тушью одинаковы в искусстве письма и рисования» [цит. по: 2, с. 172]. Каждый отдельный иероглиф включает в себя важнейшие принципы любой живописи, а именно — ритмичность и пропорциональность, а сам знак китайского иероглифа в своем графическом исполнении представляет собой специфическую визуально-символическую систему даже абстрактную живопись, в которой сам изображаемый мотив есть особая художественная разновидность идеографического письма. Вследствие такого специфического национального дуалистического подхода китайские художники и каллиграфы сумели отыскать в чисто технических приемах использования кисти и туши глубокий внутренний религиозно-философский смысл, далеко выходящий за рамки своей изначальной чисто прикладной визуально-смысловой функции [8]. Западному пониманию, с его категориальным аппаратом эстетики изобразительного искусства (как части антично-христианской философии), очень трудно вообще принять такое непривычное почитание простых предметов. Причина такого взгляда в том, что античные и западноевропейские мастера привыкли видеть в технических инструментах, которые используют живописцы, только лишь функционально-технические средства процесса рисования. Для китайского же художника (философа или поэта) сама философия работы с кистью и тушью есть лишь один из многочисленных способов постижения вечно непостижимого Дао. (рис 1. Изображение легендарного изобретателя китайской письменности Фу-Си).



Рис. 1. Изображение легендарного изобретателя китайской письменности правителя 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

Вот что пишет об этом Цай Юн: «Невозможно постичь Дао кисти и туши, если сам не хранишь в себе Дао» [6, с. 172]. Другими словами, сами обычные для европейца орудия живописи, кисть и тушь, в китайской каллиграфии и живописи считаются настоящими плодами энергии «ци». В философском наполнении традиционной китайской каллиграфии и живописи графемы знаков иероглифического письма всегда воспринимались как визуальное отображение неисчерпаемого разнообразия Природы. Такое понимание выражалось понятием «вэнь» (культура человека, письменность, «мировой узор» всех природных феноменов), создающим оригинальную самобытность каждого феномена и явления мироздания. Например, трактат «Резной дракон сердца словесности», принадлежащий философу VI века Лю Се, понятие «вэнь» определяет таким образом: «Взгляни вокруг на мириады существ — и животные и растения покрыты узором. Дракон и феникс являют благое знамение своей пышной окраской. ... Бывает, что цветная вязь облаков на заре посрамит мастерство живописца, а изящное цветение деревьев и трав обходится без выдумок ткачих. Так неужто же это лишь наружное украшение? Нет, это их естество... Если неразумные вещи и существа в такой степени наделены красочностью, неужто не могло быть письмен вэнь у человека — вместилища сердца?» [цит. по: 2, с. 23].

Благодаря такому метафизическому подходу, в китайской художественной традиции, с ее оригинальной графикой художественно-образной визуализации объектов, всякое изображение достигалось не столько самой формой, сколько спецификой индивидуального прикосновения кисти к живописной плоскости, а сама кисть считалась лишь продолжением руки (души) художника, которая была лишь отображением внутреннего духа мастера. Такой подход полностью отличался от эллинистических традиций западного искусства, в котором смысл художественного произведения почти всегда был заключен в форме, пространстве и освещении. Если целью западноевропейского художника было создание с помощью игры света-тени художественно-образной пластической формы, то у китайских художников сами кисть



Рис. 2. Первая категория знаков китайской иероглифической письменности

и тушь, будучи плодами «ци», одновременно были и целью, и средством философско-медитативного живописного процесса познания всего мироздания, что само по себе вовсе не означало факта пренебрежения смысловым выражением «ци» через изобразительное искусство путем прикосновения кисти или ценности самих красок (рис. 2. Первая категория знаков китайской иероглифической письменности). Приблизительно начиная с эпохи Возрождения и вплоть до наших дней, в традициях западноевропейской графической системы линии являются чисто техническими приемами световой моделировки при помощи штриховки или выделения силуэтов, которые призваны соединять изображаемую художественную форму с живописным пространством картины. Китайские художники изображением только одной линии изначально старались своей кистью высказать гораздо больше, чем любой из европейских живописцев. Работа кистью является основой мастерства всякого китайского живописца и каллиграфа, раскрывающего, какое качество духовной силы самой кисти «ли» отображает дух «сян» — вечную изменяемость и текучесть изображаемого предмета, а также его глубинную духовную суть «ци» в онтологическом понимании. Суть китайского понимания «ли» лучше всего выразить словами знаменитого художника Дун Цичана: «Кисть выявляет образ, а в образе пребывает дух. ... Кисть должна быть дополнена морщинами пейзажа, иначе в картине не будет кисти» [цит. по: 2, с. 173]. Китайские художники вообще избегали логических ловушек пространственно-временного континуума, навязанного западноевропейскому художественному мышлению античной философией и христианской теологией. Китайские художники, следуя за постоянно изменяющимися теориями конфуцианства и даосизма, опирались в своей живописной традиции на философию, магию, алхимию, астрологию и геомантику (рис. 3. Четыре драгоценности китайского живописца: кисть, бумага, тушь и сосуд для туши).



Рис. 3. Драгоценности китайского живописца: кисть, бумага, тушь и сосуд для туши

Китайские мастера искренне верили тому, что языку слов и понятий предшествует «сян» (прототип всех вещей), язык идей, не выража-

ющий и не обозначающий, а непосредственно соприкасающийся с реальностью [9]. А поскольку основной базовой единицей китайского языка был иероглиф, имевший лингвистический, идеографический и эстетический аспекты, постольку базовой единицей художественного «языка природы» для китайских мастеров служили графические символы древней



Рис. 4. Ван Вэй (王維, 701–761). «Просвет после снегопада в горах у реки» (фрагмент 31,33 x 207, 3 см). Школа чань династии Тан (618–907)

гадательной книги «Ицзин» («Книга Перемен») [2, с. 20]. Согласно этой необычной для нашего понимания манере живописи, художнику необходимо было передать не столько сам феноменальный или метафизический мир, сколько его «сян» — вечную изменяемость и текучесть, не визуальное физическое тождество изображаемого предмета, а его глубинную духовную суть. Исходя из китайского толкования понятия «вэнь», художественные категории следовало понимать не в качестве «родовых» пра-понятий мировой субстанции, а в качестве до-образной «небесной сети» соответствий или в «хаотическом смешении вещей» бесконечной мозаики Бытия [2, с. 23]. Естественно, что при таком подходе к живописи настоящим мастером признавался лишь тот, кто мог отразить в своей картине сложно-уловимое исчезновение объекта или феномена. Структуру живописного китайского свитка всегда определяют важнейшие начала — Небо и Земля: «Прежде чем опустить кисть, непременно определи место Неба и Земли. Между ними заботливо расположи пейзаж» [3, с. 43]. С философским учением о невыразимости принципа Дао в логических понятиях и категориях связан один из главных базовых принципов всего многообразия древнекитайской живописи — принцип художественной недосказанности — «не присутствия» (рис. 4. Ван Вэй (王維, 701–761). «Просвет после снегопада в горах у реки»). Видимо, поэтому главной сюжетной темой творчества в среде китайских живописцев всегда являлась природа, и большинство китайских живописных шедевров — это либо пейзажи, либо картины с изображением животных, цветов и растений, причем наиболее яркие примеры специфического понимания китайцами эстетического и функционального значения

живописи как религиозного действия можно найти только в традиционном пейзаже. Как сказано у философа Лю Се — «письмена взнь начинаются в Великом Пределе» [цит. по: 2, с. 23]. Китайские художники всегда видели в пейзаже проявление непознаваемого Абсолюта и одновременно связь между человеком и бесконечным «Дао». Согласно учению даосизма, о «Дао» (Пути) невозможно сказать, о нем можно только намекнуть, поэтому при использовании слов именно их суггестивность, а не фиксированный или подразумеваемый смысл, и обнаруживает «Дао» [3, с. 33]. Весьма поэтично писал об этом в своем трактате «Записки о прославленных живописцах династии Тан» философ IX столетия и живописец 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 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...» [2, с. 24] (рис. 5. Ван Вэй (王維, 701–761). «Стихотворение»). Позднее, уже в XVII веке, китайский критик Дун Цычань (董其昌, 1555–1636) определял живопись Ван Вэя как более заинтересованную в выражении внутреннего мира изображаемого, нежели в изображении внешней живописной формы. В этом традиционном жанре китайской живописи очень наглядно слегка приоткрывается мистическая идея гармоничного взаимопроникновения всех элементов мироздания «янь — инь». Однако сам человек (субъект) не выступает основным объектом внимания китайского художника, поскольку и субъект, и объекты визуально как бы растворяются в пространстве пейзажа, словно их присутствие в природе мироздания не акцентировано, но лишь слегка прочитывается в молчаливом величии горных вершин или в плавной текучести реки [4].



Рис. 5. Ван Вэй (王維, 701–761). «Стихотворение». Школа чань династии Тан (618–907). 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

## Заключение

Можно констатировать, что традиционная китайская живопись в лице своего автора — художника (поэта и философа) — изображает внутренне смысловую форму объекта или явления совсем не для того, чтобы добиться идеального отражения изображаемого первообраза, как этого стремились достичь западноевропейские мастера [3, с. 43]. Через осознанную недосказанность своего художественного произведения иногда даже через композиционную незавершенность, акцентированную нарочитой пустотой пространства живописной плоскости, китайские художники пытались выразить философию гармоничного единства человека и природы, отображая присутствие божественного принципа «янь — инь» во всем видимом и невидимом. Вследствие этой недосказанности традиционные картины китайских мастеров часто сопровождаются каллиграфической стихотворной надписью или философским изречением древних мудрецов или же самого автора. Китайский живописец создает свое художественное произведение для того, чтобы обрести внутреннюю гармонию (слияние) с внешне изображаемыми идеями «сян» (прототипами всех вещей), первообразами в непостижимом и вечном «Дао». Именно по этой причине на многих традиционных пейзажах весьма часто можно увидеть человеческую фигурку мудреца, сидящего либо у подножия статичной горы либо на берегу текущего ручья и созерцающего вечный «Дао» (Путь), который выше и природы, и времени, и человека [3, с. 43]. Китайская метафизика пейзажной живописи гласит: «Дух пейзажа — это спокойствие». Метафизическая тайна в движении кисти весьма точно раскрывается в определении шести качеств кисти, данном древним живописцем Лю Даочунем: «...будучи безыскусным и заурядным, стремись к утонченной работе кистью; будучи утонченным и умелым, стремись к силе кисти» [цит. по: 2, с. 173].

Перед лицом невыразимой тайны Бытия китайские художники в своем творчестве зачастую обращались к даосской метафизике, с ее постоянной напряженностью между противоположностями «инь — янь» [10]. Согласно даосским принципам, в живописи истинного художника (одновременно являющегося философом и поэтом) обязательно должна присутствовать духовная сила «ли», неизбежно проявляющаяся в самом движении кисти автора, рисующей величественные пейзажи или мимолетные зарисовки. Традиционная китайская живопись, как и все прочие составляющие богатейшей культуры Китая, базируются на синкретизме

религиозно-философского поля, которое издревле было целиком устремлено в природное начало истинных «сян» (небесных образов — прототипов всех вещей) [7, с. 344], поэтому работа кистью даже в настоящее время является основой мастерства всякого китайского живописца и каллиграфа, которого, прежде всего, интересует, какое из многочисленных «качеств» кисти сможет раскрыть дух «ци» в его наиболее полном онтологическом понимании. Ответ на данный вопрос китайские мастера искали в понятии «ли» — духовной силы самой кисти (кисть — это жилы и кости туши), которое труднее всего поддается философско-эстетической оценке в привычных западноевропейских категориях.

### **Примечания:**

1. Ци-юнь (кит.) — «созвучие духа» в китайской метафизике служит проявлением принципа «Шэн-дун» (движение жизни), который определяет многообразие природы и органического движения в мироздании.

2. Се Хэ — известный китайский художник и философ южно-китайского царства Ци в конце V века. Является автором первого в Китае искусствоведческого трактата «Гу хуа пинь» («Категории древних живописцев»). Его суждения о «шести законах живописи» стали основой китайской теории изобразительного искусства.

### **Список литературы:**

1. *Васильев Л.С.* История религий Востока: Учебное пособие для студентов вузов. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва: Высшая школа, 1988. — 416 с.

2. *Малявин В.В.* Китайское искусство / В.В. Малявин. — Москва: АСТ, Астрель, 2004. — 432 с.: ил.

3. *Фэнь Ю-лань.* Кратная история китайской философии / перевод Р.В. Котенко; научный редактор Е.А. Торчинов. — Санкт-Петербург: Евразия, 2017. — 376 с.

4. 佟柱臣 (*Тун Чжучэнь*) 从二里头类型文化试谈中国的国家起源问题 (Вопросы истоков китайской культуры на базе исследования культур) // 文物 (Культурное наследие). — 1975. — № 6. — С. 29–33.

5. *Сидихменов В.Я.* Китай: страницы прошлого. — Смоленск: Русич, 2000. — 464 с.: ил. / Сидихменов В.Я. Китай: страницы прошлого / В.Я. Сидихменов. — Москва: Наука, 1987. — 356 с.

6. *Цай Юн.* Слово о письме. Фигуры силы // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / составление, перевод с китайского и английского, вступительная статья, очерки и комментарии В.В. Малявина. — Москва: «ОАО Люкс», 2004. — 432 с.

7. Белозёрова В.Г. Традиционное искусство Китая. В 2 томах. Том 1 / В.Г. Белозерова. — Москва: Университет Дмитрия Пожарского, 2016. — 648 с.
8. Орлов И.И. Орнаментальное искусство [учебно-методическое пособие] // Орнаментальное искусство: учебно-методическое пособие / И.И. Орлов. — Липецк: Издательство ЛГТУ, 2023. — 94 с.
9. Ши-цзин. Книга песен и гимнов / перевод и комментарии А.А. Штукина. — Москва: Восточная литература, 1987. — 210 с.
10. Ян Хин-шун. Древнекитайский философ Жао-цзы и его учение / Хин-шун Ян. — Москва: Наука, 1950. — 180 с.
11. Роули Дж. Принципы китайской живописи / Дж. Роули / перевод с английского и послесловие В.В. Малявина. — Москва: Наука, 1989. — 158 с.: ил. / Роули Дж. Принципы китайской живописи / Дж. Роули. — Москва: Феникс, 1997. — 170 с.
12. 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.
13. Лю Шичжун. История китайской живописи / перевод с китайского В.А. Ефановой. — Москва: Шанс, 2019. — 223 с.
14. Се Хэ. Шесть законов живописи // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / составление, перевод с китайского и английского, вступительная статья, очерки и комментарии В.В. Малявина. — Москва: «ОАО Люкс», 2004. — 283–285 с.