

ВАН ЯН

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

VANG EANG

*Applicant of the Russian State Agricultural University named after S.G. Stroganov, artist, Republic of China.
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2025_1_1_343_354

НЕО-КОНФУЦИАНСКАЯ «ФИЛОСОФИЯ МОЛЧАНИЯ» ШКОЛЫ «ЛИ СЮЭ» ФИЛОСОФА ЧЖУ СИ И ТРАДИЦИОННАЯ КИТАЙСКАЯ ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ

THE NEO-CONFUCIAN «PHILOSOPHY OF SILENCE» OF THE SCHOOL OF «LI XUE» OF THE PHILOSOPHER ZHU XI AND THE TRADITIONAL CHINESE LANDSCAPE PAINTING

Пейзажная живопись древнего Китая, как и все прочие составляющие китайского искусства и культуры, во многом базировалась на синкретизме религиозно-философских воззрений. Главная особенность китайского религиозного синкретизма, целиком устремленного в природное начало, состоит в том, что человек мыслился лишь частью единого мироздания, выходящим из природы в момент своего рождения, чтобы раствориться в ней после смерти. Наиболее яркие примеры специфического понимания эстетического и функционального значения китайской живописи как религиозно-философского действия можно найти в традиционном чань-буддизме и в его нео-конфуцианском варианте школы «ли сюэ», которые сыграли немаловажную роль в сложении классического китайского пейзажа в эпоху правления династии Сун X–XIII веков.

Landscape painting of ancient China, as well as all other components of Chinese art and culture, largely based on syncretism of religious

and philosophical views. The main feature of Chinese religious syncretism, All directed to the natural beginning, It consists in, Man was thought only as part of a single universe, out of nature at the moment of his birth, for that, to dissolve in it after death. The most striking examples of a specific understanding of the aesthetic and functional significance of Chinese painting as a religious-philosophical action can be found in traditional Chan Buddhism and in its neo-Confucian version of the school “Li Xue”, which played an important role in the composition of the classical Chinese landscape during the reign of the Song dynasty X–XIII centuries.

Ключевые слова: Дао, Ли, Ци, неоконфуцианство, чань-буддизм, школа «Ли Сюэ», китайский пейзаж, эпоха Сун.

Keywords: Dao, Li, Ci, Neo-Confucius, Chan Buddhism, School «Li Xue», Chinese landscape, Sung era.

Возникновение и сложение самостоятельного жанра пейзажа в истории развития китайской живописи, первоначально проявившегося в творчестве мастеров «Сине-зеленого пейзажа», относится к эпохе правления династии Тан. Свое дальнейшее развитие пейзажный жанр «гор и вод» получает уже в период «Пяти Династий и Десяти Царств» (五代十國, 907–960) — период, который можно смело назвать связующим звеном между двумя различными эпохами наивысшего расцвета китайской культуры: эпохами Тан и Сун. Именно в это время возникает самая первая в Китае академия живописи в «новой Южной Столице» Нанкине, которая сменила прежнюю Танскую столицу — город Чанань. Пейзажи эпохи «Пяти Династий и Десяти Царств» лучше всего представлены творчеством художников Цзин Хао, Гуань Тун, Ли Чэн, Дун Юань и Цзюй Жань. При этом практически все современные исследователи китайской живописи отмечают тот факт, что большинство китайских философов и художников, стремясь в своих многочисленных трактатах, объяснить духовно-мистическую сущность национального искусства, рассуждали о «всеобщих принципах», или о принципах «ли», которые пронизывают все мироздание аналогично «эйдосам» Платона или в позднеантичной философии неоплатоников. Поскольку данным термином практически все нео-конфуцианские и чань-буддистские философы также обозначали вообще любое проявление Дао в мире, находящемся «выше видимых форм», по-

стольку некоторые современные искусствоведы и художественные критики не вполне корректно пытаются уподобить китайское «ци» греческим «идеям». Однако следует отметить тот факт, что абсолютно различные трактовки этих двух философских понятий оказывали различное влияние на эмоциональное содержание и художественно-эстетическое наполнение образной



Рис. 1. Портреты основателя китайского чань-буддизма мудреца Сунь Чо (314–371) 孫綽. и основателя школы «ли сюэ» Чжу Си (кит. 朱熹, известного также как Чжу Юаньхуэй, Чжу Чжунхуэй или Чжу Хуэйань (1130–1200) нео-конфуцианского философа периода династии Сун (960–1279), который также считается основателем чань-буддистской школы «Чэн-Чжу»

системы для идеалистического греческого искусства и для мистической китайской живописи [1, с. 150]. Именно поэтому чань-буддизм в его нео-конфуцианском варианте школы «ли сюэ» сыграл в целом немаловажную роль в сложении и расцвете классического китайского пейзажа, в том числе в эпоху правления династии Сун X–XIII веков.

Постановка проблемы. Китайский термин «чань» (в японском прочтении «дзен») есть фонетическая передача санскритского «дхьяна», переводимого как «медитация», которое, согласно китайскому преданию, было привнесено в Поднебесную Бодхидхармой (двадцать восьмым индийским патриархом) где-то между 520 и 526 годами и передано второму китайскому буддийскому патриарху мудрецу-философу Хуэй-кэ (436–593). Позднее, согласно традиционной китайской версии, уже после пятого китайского патриарха Хун-женя (605–675), среди последователей чань-буддизма произошел серьезный раскол между двумя основными учениками Хун-женя, один из которых, мудрец Шэнь-сю (ум. 706), стал основателем Северной школы, а другой, философ Хуэй-нэн (638–713), основал Южную школу учения «чань». Впоследствии именно Южная школа со временем стала основной доминирующей преемницей традиций Хун-женя, поэтому все последующие направления китайского чань-буддизма берут свое начало от учеников Хуэй-нэна [2, с. 278]. Особую роль в формировании чань-буддистской религиозной философии сыграл ки-

тайский мудрец Чжу Си (1033–1108), известный также как Чжу-цзы, или «Учитель Чжу», который родился на территории нынешней провинции Фуцзянь в бурную эпоху военно-политического правления Сунской династии. В этот кризисный исторический период сунская империя подвергалась систематическим нападениями внешних завоевателей — чжурчжэней, которые смогли захватить ее столицу Хайфэн, что в дальнейшем повлекло перенос столицы южнее реки Янцзы в город Ханчжоу. Вынужденный перенос столицы империи, в свою очередь, привел к разделению периодизации правления сунской династии на два основных периода: Северная Сун (960–1126) и Южная Сун (1127–1279). Религиозно-философская система Чжу Си, также именуемая школой «ли сюэ», или «учением о принципе», была изложена Чжу Си в трактате «Записи высказываний», причем именно эта система взглядов в дальнейшем оставалась наиболее влиятельной школой китайской философии вплоть до появления в Китае западноевропейской философии уже в начале XX столетия [2, с. 313].

Такая популярность философской системы учителя Чжу Си во многом может объясняться и тем фактом, что им были написаны собственные оригинальные комментарии в нео-конфуцианском духе «нового толкования» к классическим текстам конфуцианского учения, которые были изданы и популяризированы государственным деятелем и реформатором сунской династии Ван Ань-ши (1121–1086). Именно такая трактовка традиционного учения Конфуция была признана официальной и нормативной специальным указом императора Щэнь-цзуна в 1075 году.

Методологические основы исследования представлены целостным комплексным методом исследования натуральных объектов и изучения широкого круга источников. Методологическая основа исследования определяется авторами принципом контекстности, что предполагает использование целостного комплексного подхода при совокупности общенаучных (сравнительных, типологических, аксиологических, диахронических, синхронических) и специальных искусствоведческих методов исследования (культурно-исторических, формально-стилистических, иконографических, иконологических).

Ход рассуждения. Основные тезисы учителя Чжу Си и последователей его школы «ли сюэ», в которых утверждалось, что Великая Истина и Будда всегда присутствуют во всем мироздании, визуально отражаясь и в молчании гор, и в журчании ручья, и в сиянии солнца, и в бескрайней Пустоте, оказали существенное влияние на китайских художников (осо-



Рис. 2. Го Си, (1000-1090 гг.) 北宋_郭熙_溪山秋爽图 китайский художник XI в. «Осень в долине реки». XI век. Жанр «горы и воды». Галерея Фрир. Вашингтон

бенно пейзажистов) сунской школы. Так, например, в главе 95 трактата «Цжу-цзы юй лэй», в частности, говорилось: «Раз есть вещь, то есть и ее Ли. Небо не порождает кисти — человек взял длинные и мягкие волоски и сделал ее — но раз есть кисть, то есть и ее ли» [2, с. 315]. Другими словами, «ли», заключенная в кисти для письма или для живописи, и есть сама природа (сущность) этой кисти, этот же самый принцип касается также и всех типов вещей (феноменов) в космосе. В традиционной китайской философии и ранее считалось, что у каждого типа феноменов и объектов в космосе есть свой собственный «ли», так что вне зависимости от того, существуют ли в реальности сами вещи определенного типа или не существуют, их общую природу составляет «ли» данного типа. Однако последователи учения школы «ли сюэ» категорически настаивали на том, что всякое «ли» всех вещей и явлений существует еще до возникновения самих конкретных вещей. Так, например, сам основатель и учитель школы Чжу Си категорически утверждал, что: «Ли есть даже если нет вещей. В этом случае есть только определенные ли, но нет определенных вещей» (1), [2, с. 315]. Именно поэтому, вне зависимости от того, существуют ли реально вещи какого-то определенного типа или нет, сам принцип «ли» каждого такого типа вещей составляют неотъемлемую природу всех этих типов. Кроме того, поскольку учитель Чжу Си (кит. 朱熹, известный также как Чжу Юаньхуэй, Чжу Чжунхуэй или Чжу Хуэйань (1130–1200), в Китае также считается основателем чань-буддистской школы «Чэн-Чжу», постольку, согласно учению этой школы «Чэн-Чжу», хотя и не все категории объектов обладают сознанием (чувствами), однако все они обладают своей собственной уникальной природой, то есть “ли”» [2, с. 315].

На основании данного учения, китайские мастера считали, что принцип «ли», заключенный в конкретной кисти, туши или бумаге, предназначенных для каллиграфии или живописи, является сущностной природой самих этих предметов, что, впрочем, также относится вообще

ко всем типам феноменов, поскольку у каждого типа есть свой «ли», поэтому, хотя морфология китайского пейзажа, основанная на визуализации принципа «ли» изображаемого объекта, может показаться европейцу абстрактной и даже схематичной, по сравнению с идеализацией природно-пластических форм в практике античного искусства, тем не менее, в ритмическом динамизме китайские пейзажные формы воспринимаются ближе к природному естеству, поскольку они «подобными природе не по форме, а по действию» [1, с. 150]. Многие европейские исследователи китайского пейзажа, например Д. Роули, отмечали, что идеализированная природа китайской пейзажной живописи в до-танскую эпоху во многом затрудняла восприятие гармоничной художественной целостности в китайских картинах [5]. Действительно, в указанный период развития китайской живописи авторская визуализация изображаемых объектов природы приводила к сознательному выделению в пейзаже фиксированных мест, создавая общую композицию картины, следуя принципу «прибавления» отдельных изображаемых фрагментов, поэтому отдельные мотивы казались как бы хаотично разбросанными по всему пейзажному полю. Такой подход был связан с тем, что композиционная схема до-танского периода во многом выстраивалась «случайно», часто — в зависимости от какого-либо традиционного «древнего» иконографического прототипа. Иногда схема композиции зависела от формата картины или от ряда специфических условностей, например, от «системы ранжирования» размещенных друг над другом фигурных рядов [5]. Именно поэтому в период сложения китайского пейзажа под влиянием учения школы «ли сюэ» для иконографических форм гармония «созвучия элементов» картины являлась основным способом соединения отдельных изолированных фрагментов в единую композицию, достигаемую либо повторением одного и того же пейзажного мотива, либо наложением единого художественного ритма на различные объекты. Впрочем, справедливости ради стоит отметить, что оба этих специфических китайских метода и в дальнейшем



Рис. 3 Ма Юань (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

сохраняли свои оригинальные «традиционные» свойства даже в более поздней художественной практике китайских живописцев [5], поэтому даже сегодня мы можем наблюдать на больших пейзажных свитках далеко отстоящие друг от друга повторяющиеся темы деревьев и гор, с заполняющими пространство живописной композиции специальными «пустотами», что неизменно вызывают у зрителя ощущение созвучности в рамках единого целого [5]. Подобный феномен китайского художественно-эстетического сознания отмечал в своих работах еще советский искусствовед М.В. Алпатов: «Природа в китайских пейзажах не радуется 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 и Будда» [3, с. 285].

Вообще, сам процесс художественного изображения разнообразных персонажей, например, жанр «цветов и птиц», связанный с выбором общих ритмических и колористических оттенков, часто заставлял китайского художника соединять различные «ли» предметов и объектов в единую композицию, мастерски соединяя морфологические формы с мотивами, удаленными друг от друга. При таком подходе китайский автор использовал специфические качества «ли» кисти и туши в сочетании с определенными видами штрихов, стараясь распространить этот подход на всю композицию, что создавало общий цветовой фон картины, придавая пейзажу единое духовно-эстетическое настроение [5]. В этом коренное отличие китайского пейзажа от его европейского аналога, в котором жизненность идеального природного пейзажа практически всегда зависела от художественной 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 оно, благодаря символике своего абстрактного характера, передает зрителю присутствие чего-то нефизического, нематериального.

Известный советский искусствовед М.В. Алпатов в своей «Всеобщей истории искусств», отмечая это уникальный подход китайских мастеров, писал: «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 (166), впечатление глубины достигалось системой намеков, недосказанностью, которая позволяла мастерам претворить пустой и плоский лист бумаги или кусок шелковой ткани в воздух, туман и дымку» [3, с. 285]. Другими словами, мы можем предположить, что китайское «ли», как 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. Так, в качестве примера можно привести религиозно-философское различие в восприятии образа меча, который функционально как оружие, состоит из лезвия и рукоятки, а основная функция меча как оружия заключается в осуществлении процесса рубки или резания. При этом, хотя сама морфология и функциональное назначение меча воспринимаются одинаково бытийным как в западной, так и в китайской философии, тем не менее, ментально-духовное отношение к данному предмету будет совершенно различным. Древнегреческие философы в ходе своих рассуждений делали акцент на порождающей «идее» формы меча как на морфологии системы «рукоятка-лезвие», тогда как китайские мудрецы, прежде всего, обращали внимание на его «ли», то есть на способность меча быть колюще-режущим инструментом [9].

Вследствие такого взгляда на мир для китайских художников сакральной сущностью в изображении реального бытия любого предмета или объекта, например, дерева всегда была, прежде всего, его гибкая упругость выражаемая принципом «ли», а не его визуализированная «похожесть» создаваемого изображения своему реальному оригиналу. Поскольку китайский мастер считал, что именно благодаря своему «ли» дерево в своей сущности является тем, что оно есть, и это сущностное качество «ли» китайцы старались не затемнять различными философскими категориями «универсалий» ее бытийной «древесности». Именно поэтому применение понятия «ли» в китайском пейзаже неизменно требовало от китайского художника внутреннего духовного соответствия единому

принципу природы, побуждая тем самым мастера к углубленному личному медитативному постижению основных принципов Бытия с целью познания духовной сущности изображаемой идеи [1, с. 150], поэтому 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]. Именно об этом, в частности, писал Го Си (1000–1090) 北宋_郭熙_溪山秋爽图 — великий китайский пейзажист XI столетия: «Пейзаж — вещь великая. Его нужно созерцать издалека, дабы узреть его целостную форму и духовный образ» (2), [8., с. 305].

Довольно часто в традиционной китайской философско-религиозной мысли, особенно школы «ли сюэ», применительно к категориям искусства с понятием «ли» соединяли также целый ряд других специфических понятий, тем или иным аспектом соприкасающихся с общими принципами всего китайского мирозерцания [4, с. 151], при этом особое внимание исследователям китайского пейзажа стоит обращать на три основных «космологических» принципа. Так, например, известный китайский мастер пейзажа Чжан Яньюань настоятельно призывал художников акцентировать свое внимание на «направляющей идее» создаваемого произведения, которая должна быть основана на внутреннем сосредоточении и самоконтроле автора в процессе его творчества. Позднее уже другой авторитетный мастер Цзин Хао вводит дополнительно к этому понятию еще один важный творческий принцип «сы» (мысленного сосредоточения), обозначающий внутреннее абстрагирование (отвлечение) от «избыточных» внешних форм изображаемого предмета при сохранении наиболее существенных характеристик [1, с. 151]. Такая трактовка использования принципа «сы» по своей сути представляла собой практическое применение авторской избирательности при выборе таких необходимых качеств изображаемого объекта, когда автор намеренно отделяет от «ли» изображаемых объектов все случайные или несущественные характеристики, устраняя таким образом все «ненужные» атрибуты, сохраняя при этом одну лишь «сущность» объекта. Например, на пейзаже великого китайского художника «Южной школы» эпохи Сун Ма Юань (кит. трад. 馬, упр. 马远, пиньинь Mǎ Yuǎn, 1160–1225), изображающего одинокого чань-буддистского монаха бредущего по горной тропе, каждая

линия кисти автора стремиться внушить зрителю «ли», то есть идею самой сути «горной тропы». Неудивительно, но именно поэтому Ма Юань, известный своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель), был избран членом Императорской академии, причем его и Ся Гуя оригинальная живописная манера получила название «школы Ма-Ся». Кроме того, сам мастер Ма Юань 马远 вместе с мастерами Ся Гуэй 夏圭, Лян Кай 梁楷, Ми Фу 米芾 и Му Ци 牧溪 считаются основателями нового направления в пейзажной живописи Китая [10].

Кроме того, стоит обратить внимание и на применение третьего «космологического» принципа в творчестве китайских живописцев. Изображение на картине всегда должно было повествовать зрителю о творческом замысле самого художника, то есть его «и», что само собой подразумевало индивидуальную трансформацию общей идеи изображаемого объекта через персональное творчество отдельного художника: «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» [1, с. 151].

Заключение

На основании вышесказанного, мы можем наблюдать во всех проявлениях китайского пейзажа факт того, что учение Чжу Си и школы «ли сюэ», утверждавших, что Великая Истина и Будда визуально присутствуют во всем мироздании, во многом оказали существенное влияние на китайских художников (особенно пейзажистов) сунской школы. С течением времени китайская живопись трансформируется в сторону крайней художественно-эстетической экономичности и внешней лаконичности в применении выразительных средств, при сохранении внутренней сокровенности и многоплановости. При этом 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, «гу-фа» (скелет образа) и «ши» (структурная интеграция), предопределяли и во многом задавали базовые морфологические принципы организации отдельных элементов произведения и композиции в целом. Далее, согласно учению школы «ли сюэ», прочие базовые принципы, например, такие как, «ши» (изобразительная реальность) или «цзин» (время года), должны помогать в отобра-

жении внутреннего аспекта духовной и бытийной самодостаточности всех художественно-образительных форм. Еще один традиционный базовый принцип «шэн-дун», переводимый как «движение жизни», помогал акцентировать внимание китайского художника на многообразии естественного органического движения всех объектов в китайской космологии [9]. И, наконец, остальные традиционные философско-эстетические принципы «би» (кисть) и «мо» (тушь), должны были служить критерием отбора конкретных образительных средств, для конкретного художественного произведения среди образованных китайских живописцев [8, с. 152].

Примечания:

1. Чжу Си «Чжу Вэнь-гун вэнь цзи», или «Сочинение Чжу Си», гл. 46.
2. В оригинале буквально «энергетический образ» (ци сянь).

Список литературы:

1. Хань Фэй-цзы. Суждение о живописи // Китайское искусство: принципы, школы, мастера / сост., пер., вступ. ст. и коммент. В. В. Малявина. — Москва: Изд-во Астрель, Изд-во АСТ, Люкс, 2004. — 432 с.
2. Фэнь Ю-лань. Кратная история китайской философии / перевод Р.В. Котенко; научный редактор Е.А. Торчинов. — Санкт-Петербург: Евразия, 2017. — 376 с.
3. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств в 2 томах. Том 1. — Москва: Искусство, 1948. — 385 с.: ил.
4. Се Хэ. Шесть законов живописи // Китайское искусство: принципы, школы, мастера / сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. — Москва: Изд-во Астрель, Изд-во АСТ, Люкс, 2004. — 432 с.
5. Принципы китайской живописи. / Дж. Роули; [Пер. с англ. и послесл. В.В. Малявина]. — Москва: Наука, 1989. — 158 с.: ил.
6. Го Си. Высокий смысл лесов и потоков // Китайское искусство: принципы, школы, мастера / сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. — Москва: Изд-во Астрель, Изд-во АСТ, Люкс, 2004. — 432 с.
7. Николаева Н.С. Художник, поэт, философ Ма Юань и его время / Н.С. Николаева. — Москва: Искусство, 1968. — 213 с. — С. 135.
8. Малявин В.В. Китайское искусство / В.В. Малявин. — Москва: АСТ, Астрель, 2004. — 432 с.: ил.
9. Гун Чжучэнь. Вопросы истоков китайской культуры на базе исследования культур. — Пекин: Культурное наследие, 1975. № 6. — С. 29–33. // 佟柱臣. 从二里头类型文化试谈中国的国家起源问题. — 文物, 1975. № 6. — С. 29–33.

10. *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.

11. *Siren O*. Chinese Paintings in American Collections, Album. — New York, 1927–1928.

12. *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.