



УДК 75.047

ОБРАЗ ГОРЫ В КИТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ШАНЬ-ШУЙ В СВЕТЕ КОНЦЕПЦИЙ ДАОСИЗМА И «ПРОСТРАНСТВЕННОГО ИСКУССТВА»

ЛИ СЯОПЭЙ

Новосибирский государственный университет архитек-
туры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, 630099,
Новосибирск, Российская Федерация
Институт Ван Цзян Аньхойского педагогического уни-
верситета, Уху, 230093, Китайская Народная Республика

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена рассмотрению особенностей китайской пейзажной живописи шань-шуй в её связи с философско-эстетическими аспектами Дао и концепцией «пространственного искусства», выдвинутой искусствоведом Д. Саммерсом. Сквозь призму диалектических понятий «реальное пространство» и «виртуальное пространство» в работе многоаспектно осмысливается образ горы, являющийся, наряду с другими изображениями, константой, центральным элементом в традиционной китайской живописи шань-шуй. Задействуя различные картины художников в качестве примеров, в статье раскрывается уникальный статус горы, имеющий сакральное значение для древнекитайских авторов. Вместе с тем, изображение горных ландшафтов в работах живописцев выходит за пределы как религиозных, так и географических границ, отражая идею духовного осмысления трансцендентного. Образ горы становится своего рода порталом, ведущим в «виртуальное пространство» Дао. Материалы исследования позволяют прочертить новые ракурсы в изучении духовно-философских аспектов шань-шуй, одного из главных жанров пейзажной живописи Поднебесной.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: китайская художественная культура, пейзажная живопись Шань-шуй, даосизм, концепция Дао в живописи Шань-шуй, «реальное» и «виртуальное пространство».

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

IMAGE OF THE MOUNTAIN IN THE CHINESE LANDSCAPE PAINTING SHAN SHUI IN TERMS OF CONCEPTS OF DAO PHILOSOPHY AND “SPATIAL ART”

LI XIAOPEI

Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture,
Design and Arts, 630099, Novosibirsk, Russian Federation
Wanjiang College of Anhui Normal University, Wuhu,
230093, China

ABSTRACT. This article is devoted to the consideration of the features of Chinese landscape painting shan shui (“mountains and water”) in its connection with the philosophical and aesthetic aspects of Tao and the concept of “spatial art” put forward by the modern art critic D. Summers. Through the prism of the dialectical concepts of “real space” and “virtual space” in the work, the image of the mountain is multidimensional, which, along with other images, is a constant, the central element in traditional Chinese shan shui painting. Using various paintings by artists as examples, the article reveals the unique status of the mountain, which has sacred significance for ancient Chinese authors. At the same time, the image of mountain landscapes in the works of painters goes beyond both religious and geographical boundaries, reflecting the idea of spiritual understanding of the transcendent. The image of the mountain becomes a kind of portal leading to the “virtual space” of Tao. The research materials allow us to draw new angles in the study of the spiritual and philosophical aspects of shan shui, one of the main genres of landscape painting in the Middle Kingdom.

KEYWORDS: Chinese art culture, Shan Shui landscape painting, Daoism, the concept of Dao in Shan Shui painting, “real” and “virtual space”.

LICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Природа является магистральной темой для китайской философии, литературы, искусства. В достаточно разветвлённой жанровой системе традиционной живописи Китая¹ *Шань-шуй* (山水畫), или жанр «горы и воды», выступает наиболее древним, связанным с природными и религиозными культами², и представляется одним из репрезентативных в китайской живописи прошлого и современности с точки зрения понимания духовно-эстетических аспектов уникальной художественной культуры Поднебесной.

Предтечей жанра шань-шуй являются многочисленные наскальные рисунки, обнаруженные в разное время во многих провинциях Китая. Они позволили учёным проследить истоки искусства китайской живописи до периода палеолита. Китайский искусствовед, профессор Чикагского университета У Хун отмечает, что импульсом к созданию этих изображений, которые охватывают огромный период времени и пространства, и показывают трудности, преодоленные при их высечении на скале, должно быть, послужило «осмысление сверхъестественной силы, отражающее веру доисторических людей в то, что они являются частью Космоса, и что другие компоненты Вселенной – животные, растения, реки, горы и небесные тела – также имеют свои особенности. Именно поэтому они считали, что, преобразуя эти объекты в визуальные образы, люди могут влиять на естественные процессы Вселенной» [3, с. 42].

Согласно общепринятому мнению искусствоведов, жанр шань-шуй сохраняет своё значение уже много столетий благодаря особой корреспондирующей связи с даосизмом (Дао – с кит. 道 «путь»), китайским религиозно-философским учением³. Так, например,

известный художник Цзун Бин (375–443), живший при династии Южная Сун, утверждал, что «пейзажная живопись может стать средством постижения зрителем *эзотерического Дао*» [5, с. 1–2]. Действительно, онтологическая концепция Дао нашла многоаспектное отражение в китайской живописи, где пейзаж – та форма, лучше всего воплощающая дух Дао, который «является первопричиной реального мира и порождает все вещи на Небе и Земле, образуя космический эволюционный процесс. Дао рождает одно, одно рождает два, два рождает три, а три – все вещи. И так далее, в бесконечном цикле, вся Вселенная рождается из этого фундаментального Дао» [2, с. 134–136].

Немецкий учёный-востоковед Лотар Леддерозе в своей работе высказывает важную мысль о том, что «в развитии китайского искусства художественная композиция *пейзажей* и идея *восхождения к бессмертию* неразделимы» [9, с. 165. Курсив мой – Л.С.]. Современный китайский искусствовед Гэ Чжаогуан отмечает: «Люди династий Цинь и Хань, основываясь на собственном опыте, считали, что существует некая таинственная связь между символами, вещами и явлениями, которые они копируют, поэтому эти живописные изображения могут быть не просто произведением искусства, а иметь некое мистическое значение» [1, с. 10–12].

В связи с этим возникают следующие вопросы, определившие ракурс исследования: как идея восхождения к бессмертию связана с живописью шань-шуй? Каким образом мистическая религиозная концепция воплотилась в эстетическом выражении, и каково её символическое и практическое значение? Почему именно пейзажная живопись шань-шуй стала художественным выражением этой идеи? В попытке ответить на поставленные вопросы, высветить новые грани заявленной проблематики, мы обратились к работе современного искусство-

1 В качестве примеров можно привести такие жанры, как: *Жень-у-хуа* (кит. 人物画 – «людей на фоне природы»), *Хуа-хуэй* (кит. 花卉 – «цветы и растения»), *Лань-хуа* (кит. 兰花 – «живопись орхидей»), *Хуа-няо* (кит. 花鳥畫 – «цветы и птицы») и др.

2 Согласно древнекитайской мифологии, истоки культуры Китая ведут к мировой (священной) горе Кунь-Лунь (кит. 昆仑山 – «лунные горы», место соединения Неба и Земли), откуда берёт своё начало главная река Хуанхэ, и где находилась «обитель богов» (китайский Олимп).

3 Напомним, что Дао считается первой онтологической

концепцией в истории китайской философии, предложенной философом Лао-цзы, которому приписывают авторство даосского трактата «Дао дэ цзин» (кит. 道德經 – «Книга пути и достоинства»).

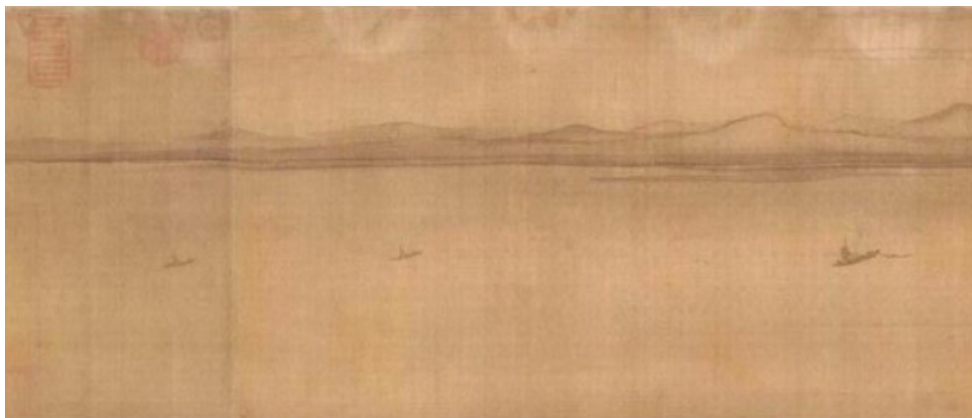


Рисунок 1. Ся Гуй. «Десять тысяч ли реки Янцзы», фрагмент. Цветная роспись по шелку, 26,8 x 1115,3 см, в настоящее время находится во дворце-музее в Запретном городе, Тайбэй

веда, профессора Университета Вирджинии (США) Дэвида Саммерса «Реальные пространства. История мирового искусства и становление западного модернизма» [10], методологические идеи которой послужили отправной точкой для данной статьи.

В своей книге, опубликованной в 2003 году, Саммерс смело предложил концепцию *«пространственного искусства»* (spatial art) взамен прочно укоренившейся концепции «визуального искусства» (visual art) в западной истории искусства. Понятие «пространство», согласно идее учёного, состоит из двух систем, одна из которых – *«реальное пространство»* (real space), другая – *«виртуальное пространство»* (virtual space) [10, с. 43]. Вдохновившись методологией американского автора, попытаемся осмыслить взаимодействие содержания, формы и символизма Дао в китайской пейзажной живописи шань-шуй сквозь призму понятий «реальное пространство» и «виртуальное пространство», что и стало целью нашего исследования⁴.

Так, «реальное пространство» шань-шуй относится к материальному миру (связанному, в первую очередь, с горами и водой) с конкретными образами. «Виртуальное пространство» пейзажной живописи шань-шуй обращает к трансцендентному, духовному миру, не изображаемому, но символизируемому посредством изображения – то есть «миру Дао», который не является абсолютным и всегда находится во взаимодействии с «реальным пространством».

Данная диалектическая пара – «виртуальное» и «реальное» – воплощает идею о неразрывной, генетической связи между онтологической концепцией Дао и китайской пейзажной живописью.

Прежде чем перейти к изучению вопросов, связанных с символическими значениями, которые несёт пейзажная живопись шань-шуй, с идеей трансформации запечатлённого на картинах реального мира в эзотерическое Дао, рассмотрим образные константы изображений. Прежде всего отметим, что пейзажная живопись в жанре шань-шуй фокусируется на *горах* как на главном объекте. Даже те работы, темой которых является вода, неотделимы от изображения гор. В качестве репрезентативного примера можно назвать «Десять тысяч ли реки Янцзы» Ся Гуя (рисунок 1). Хотя китайский искусствовед Ли Цинъян утверждает, что данная работа находится под сильным влиянием конфуцианства, он отмечает, что «необузданный» пейзаж, использование пустого пространства в картине является ярким отражением даосской философии и символизирует настроение «Дао дэ цзин» Лао-цзы, в котором «величественная и внушительная сцена не имеет ограничивающей формы»⁵. В то же время отсутствие линий (за исключением частичной визуализации), большое количество белого (пустого) пространства даёт ощущение бесконечности из конечного, демонстрируя, что люди Южной Сун больше не цеплялись за внешний

⁴ Все иллюстрации, приведённые в статье, заимствованы из открытых источников.

⁵ Процесс разворачивания свитка – правило просмотра картины – также является для китайского художника путешествием духовного освобождения (путь Дао).



Рисунок 2. Чжао Фу. «Десять тысяч ли рек и гор», середина свитка

мир, а начали преследовать духовные стремления, метафизическое восприятие ландшафта [4]. Таким образом белое пространство небытия и облаков является ключевым элементом, ведущим к «виртуальному пространству», запечатлевая даосскую философию «реальности и пустоты».

Как уже отмечалось, особый, сакральный статус горы в китайской пейзажной живописи уходит своими корнями в мифологию, к священной горе *Куньлунь*, соединяющей Небо и Землю, являющейся «обителью бессмертных» (даосским раем). Сильная визуальная фантазия («виртуальное пространство»), вызываемая бессмертной горой, делает её центром художественного выражения в китайской живописи шань-шуй разных исторических периодов. Одним из показательных примеров может служить работа «Десять тысяч ли рек и гор» древнекитайского живописца Чжао Фу (赵芾) династии Южной Сун. С точки зрения содержания («реального пространства») зрительный фокус сначала обращается на крутой пик в верхней части картины, наполовину закрытый облаками. Двигаясь вниз, взору открывается беседка, приютившаяся в центре между скалами, и лишь при ближайшем рассмотрении – двое мужчин, сидящих друг напротив друга и играющих в игру Го⁶ (рисунок 2).

В целом, систематичное использование художниками аналогичных по форме изображений тран-

сцендентных «виртуальных пространств» – горных ландшафтов – позволяет предположить, что такие изображения выходили за пределы как религиозных, так и географических границ, запечатлевая символические коды уникальной китайской культуры. В качестве примера можно привести ещё одну картину, датируемую X веком. На ней также изображена игра в Го в горах (рисунок 3), найденная в гробнице Ляо в уезде Факу (провинция Ляонин, к северу от Великой Китайской стены), которые символизируют даосские «гrotы бессмертных». Искусствовед У Хун отмечает, что поскольку Го была символом мудрости и интеллекта в древнем Китае, потому художник сознательно поместил сцену игры в пейзажную картину, как бы «нарушая» законы жанра шань-шуй [3]. Вертикальная композиция картины («снизу вверх») олицетворяет идею восхождения на гору, и в то же время имеет символическое значение выхода за пределы «реального пространства» в «пространство виртуальное».

Размышляя о символической функции горы как знака «виртуального пространства» на картинах древнекитайских мастеров, нельзя обойти вниманием важнейшую философскую категорию «ци» (кит. 氣 – букв. «воздух, энергия»), выдвинутую ещё философом Лаодзы в своём трактате. Согласно определению У Хуна, «ци» в искусстве следует понимать как «способ осознания и выражения основных свойств объекта» [3], который в древнекитайской живописи стал энергией и движущей силой жизни. В отличие от осязаемой природы (гор и воды), «ци» схожа с философской концепцией Дао тем, что она невидима, бесцветна и не имеет запаха. Таким образом, «ци»

6 Го (кит. 圍棋 «окружающие шашки») – настольная логическая игра, возникшая в Древнем Китае; в настоящее время пользуется популярностью во всём мире.

становится преобразующим средством, коррелирующим философскую концепцию Дао с живописью шань-шуй. Согласно официальным документам династии Хань (漢朝)⁷, «ци», существующая в виде облаков и тумана, могла, по воззрениям людей, превращаться также в различные формы (флаги, лодки, горы, животные и др.). Конкретный образ «ци», демонстрирующий его ключевое положение в концепции «бессмертных гор», наиболее чётко зафиксирован в древнекитайском трактате «Шань хай цзин» (кит. 山海經 – «Книга гор и морей»), описывающем реальную и мифическую географию Китая и соседних земель и обитающих там созданий: «Если смотреть на Куньлунь с юга, там огненное небо и густой туман» [7, с. 45].

Попыткой запечатлеть данные идеи в синкретичном единстве является уже упомянутая работа «Десять тысяч ли рек и гор» Чжао Фу. Она «возглавляется» туманным облаком дыма, блуждающим над далекими горами, который служит ключом к разгадке, ведущей зрителя в трансцендентное, «виртуальное пространство», где облака и дым продолжают двигаться вперёд, окружая высокую гору. Облака на картине можно рассматривать как визуальное представление «ци», служащее и средством для входа в «виртуальный» мир, и подсказкой для исследования его человеческим разумом.

Если визуальная культура династии Хань заложила базовую изобразительную основу для изображения бессмертных гор как центрального элемента жанра шань-шуй, то философ и живописец Цзун Бин (宗炳, 375–443) времен Северной и Южной династий стал ключевой фигурой в создании новой концептуальной и когнитивной основы для визуальной «фантазии» о бессмертных горах. Художник соединил конфуцианство, буддизм и даосизм, что привело к трансформации религиозного подтекста в эстетический [8] и созданию первого творческого «размышления» о горе как о трансцендентальном «виртуальном пространстве». Оно зафиксировано в шедевре Цзун Бина – «Предисловии к живописи Шань-шуй» («Преуве-

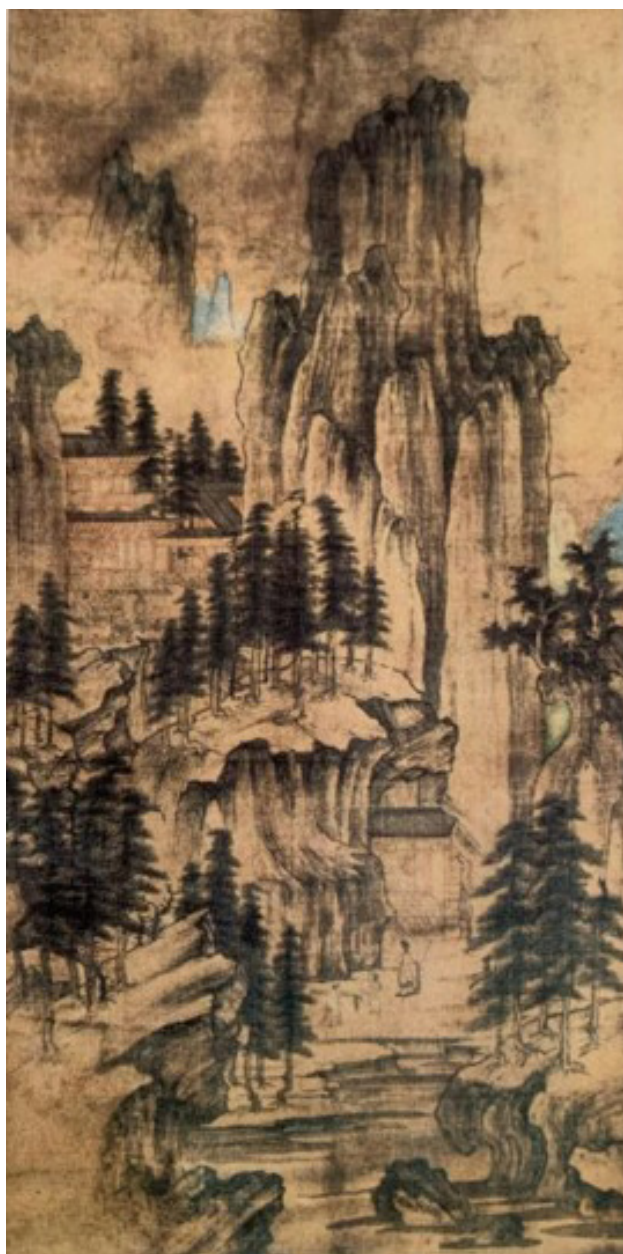


Рисунок 3. «Игра Го в горах», вертикальный свиток на шёлке, раскопан в 1974 году из гробницы Ляо № 7 в Емотай, Факу, хранится в музее провинции Ляонин

⁷ Династия Хань считала, что Куньлунь, расположенная на крайнем западе, являлась обителью Си Ван-му (китайская богиня, одна из наиболее почитаемых в даосском пантеоне), которая обладала тайной формулой бессмертия, а Горы бессмертных, расположенные в восточном море, были тремя островами Пэнлай.



Рисунок 4. Чжао Фу. «Десять тысяч ли рек и гор», первый свиток

домлени к изображению гор и вод»⁸, где автор выражает своё понимание того, что «горы» – это «Дао – Путь», указывая конкретный способ вступления на этот Путь: «Когда ум человека и горы соединены, он может достичь нужного состояния» (цит. по: [8, с. 165]). Данная идея рождена личными устремлениями живописца. Как становится известно из работ исследователей [3–4; 6; 8], Цзун Бин очень любил альпинизм. Когда он стал стар и немощен, чтобы продолжать покорять реальное пространство на земле, Цзун Бин стал совершать виртуальные экскурсии в пространство пейзажной живописи, им же создаваемой. По нашему мнению, пейзажи на картинах художника являются эстетико-философской трансформацией «реального пространства» в «виртуальное», став уникальным способом сублимации, который помог Цзун Бину обрести комфорт разума, достичь состояния духовного единства между Небом и Человеком, найти Дао. Ведь как подчёркивал живописец, «пейзаж материален, но он постигается духом... Дух <...> покоится в разуме свяшенно-мудрого и отражается в произведениях художника» [5].

Данная идея была подхвачена Ся Гум династии Сун (夏圭, ок. 1195–1224). Его знаменитая работа «Десять тысяч ли рек Янцзы» (рисунок 5, 5а, 5б) системно отражает процесс трансформации и содержательную функцию «ци» и Дао – от смятения «реального пространства» к стабильности «пространства

виртуального». Как подчёркивает исследователь Чэнь Чуаньси, вся картина в начале полотна выглядит «хаотичной и беспорядочной, демонстрируя эмоциональную неустойчивость; к середине свитка работа кистью становится более устойчивой и состояние раздражения значительно исчезает, а к концу свитка оказывается менее бессистемным, и дух уже кажется устоявшимся» [6, с. 342]. По мере того, как свиток разворачивается, взгляд медленно движется к середине картины, чтобы увидеть открытую реку, которая ведёт созерцающего полотно в бесконечную даль, атмосферное отображение процесса духовного освобождения жизни.

Подводя некоторые итоги исследования, можно утверждать следующее. Несмотря на то, что гора в китайской пейзажной живописи шань-шуй выполняет изобразительную функцию в различных контекстах, она может рассматриваться как базовый образ, прежде всего отражающий (во взаимодействии с другими визуальными компонентами) форму духовного осмысления трансцендентного, а не конкретное его географическое местоположение. Другими словами, гора (горы) становится своего рода порталом, ведущим зрителя из «реального пространства» в «виртуальное». В результате невидимое Дао духа и «многоярусный» пейзаж работ китайских мастеров вступают в «химическую» реакцию, взаимно трансформируясь в «реальном» и «виртуальном пространстве», бессознательно составляя свой особый, символический смысл.

8 Одно из первых в Китае произведений, посвящённых теории живописи.

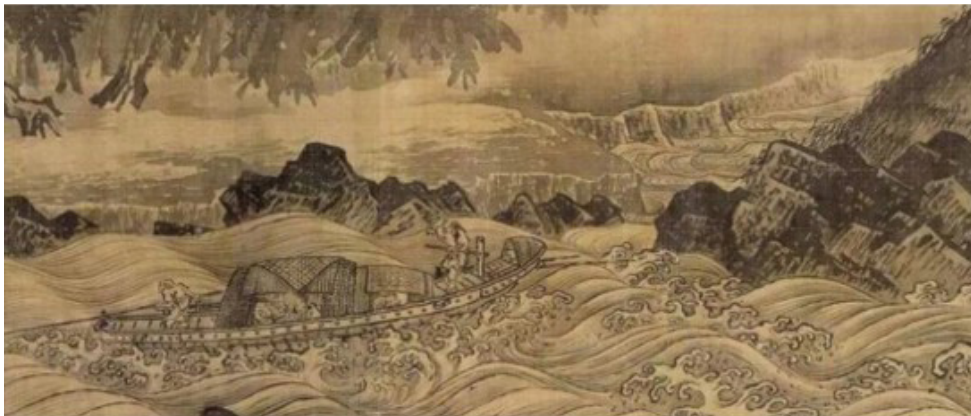


Рисунок 5. Ся Гуй, «Десять тысяч ли реки Янцзы», фрагмент
начальной части свитка



Рисунок 5а. Ся Гуй «Десять тысяч ли реки Янцзы», фрагмент
средней части свитка

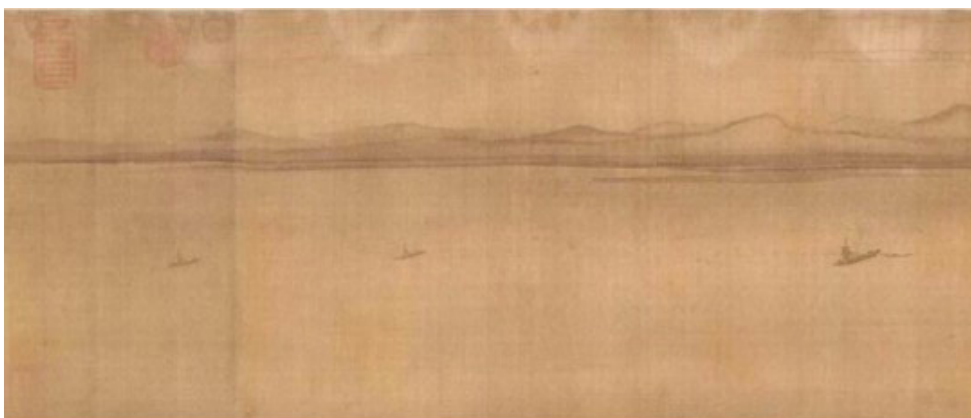


Рисунок 5б. Ся Гуй «Десять тысяч ли реки Янцзы», фрагмент
конца свитка



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гэ Чжаогуан. История китайской мысли (Том 1). Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 1998. 328 с. (на кит. яз.)
- 2/ Сун Чжимин. Онтологическая мысль китайской философии // Гуаншань. № 1. 2004. С. 120–143. (на кит. яз.)
- 3/ У Хун. Китайская живопись с древнейших времен до династии Тан. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2021. 352 с. (на кит. яз.)
- 4/ У Хун. Древнекитайское искусство в глобальном ландшафте. Шанхай: Саньянь, 2017. 222 с. (на кит. яз.)
- 5/ Цзун Бин. Предисловие к «Живописи пейзажей». Юй Анлан, Народное издательство изобразительного искусства, 1989, 120 с. (на кит. яз.)
- 6/ Чэнь Чуньси. История китайской пейзажной живописи. Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное художественное издательство, 2010, 502 с. (на кит. яз.)
- 7/ Юань Кэ, Шанхай Цзин Школа. Шанхай, изд-во «Шанхай древних книг», 1980. (на кит. яз.)
- 8/ Bush S. "Tsong Ping's Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhist'" // Theories of the Arts in China / Bush and Murck edd, Princeton University Press, 1983. pp. 132–164.
- 9/ Ledderose L. (1983), "The Earthly Paradise: Religious in Chinese Landscape Art", Theories of the Arts in China, Bush and Murck edd, N.J., Princeton University Press, pp. 165–183.
- 10/ Summers D. Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism. New York: Phaidon Press, 2003. 687 p.

REFERENCES

- 1/ Ge, Zhaoguang (1998), Istoriya kitajskoj mysli (T. 1) [History of Chinese Thought (Vol. 1)], Izdatel'stvo Fudan'skogo universiteta, Shanhaj, 328 p. (in China)
- 2/ Song, Zhimin (2004), "Ontological thought of the Chinese philosophy", Guangshan, no. 1, pp. 120–143. (in China)
- 3/ Wu, Hung (2021), Kitajskaya zhivopis' s drevnejshih времен do dinastii Tan [Ancient Chinese art in a global landscape], Shanhajskoe narodnoe izdatel'stvo, SHanhaj, 352 p. (in China)

4/ Wu, Hung (2017), Drevnekitajskoe iskusstvo v global'nom landshafte [Ancient Chinese art in a global landscape], Sanlian, Shanghai, 222 p. (in China)

5/ Zong, Bing (1989), Predislovie k "ZHivopisi pejzazhej" [Preface to "Painting Landscapes"]. Narodnoe izdatel'stvo izobrazitel'nogo iskusstva, YUj Anlan, 120 p. (in China)

6/ Chen, Chunxi (2010), Istoriya kitajskoj pejzazhnoj zhivopisi [History of Chinese landscape painting], Tyan'czin'skoe narodnoe hudozhestvennoe izdatel'stvo, Tyan'czin, 502 p. (in China)

7/ Yuan, Ke (1980), Shanhaj Czin Shkola [Shanghai Jing School], 320 p. (in China)

8/ Bush, S. (1983), "Tsong Ping's Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhist'", Theories of the Arts in China / Bush and Murck edd, Princeton University Press, N.J., pp. 132–164. (in Eng.)

9/ Ledderose, L. (1983), "The Earthly Paradise: Religious in Chinese Landscape Art", Theories of the Arts in China, Bush and Murck edd, Princeton University Press, N.J., pp. 165–183. (in Eng.)

10/ Summers, D. (2003), Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism Phaidon Press, New York, 687 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Ли Сяопэй, аспирант 1-го года обучения, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова; преподаватель, Аньхойский педагогический университет
E-mail: lxpyjy@qq.com

Author information

Li Xiaopei, 1st year postgraduate student, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts; Lecturer, Anhui Normal University
E-mail: lxpyjy@qq.com