

В.В. ОСЕНМУК

ЧАНЬ-БУДДИЙСКАЯ

ЖИВОПИСЬ

И АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ

ПЕРИОДА ЮЖНАЯ СУН (XII-XIII ВВ.) В КИТАЕ

МОСКВА  
«СМЫСЛ»  
2001

УДК 294.3:1+[294.3+159] ББК 86.39 0 727

0 727 **Осенмук В. В.** Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII—XIII вв.) в Китае. М.: Смысл, 2001. - 384 с.

Монография посвящена рассмотрению чань-буддийской живописи в контексте историко-художественной эволюции китайского живописного пейзажа периода Южная Сун (XII—XIII вв.). Книга адресована искусствоведам, специалистам по культуре Дальнего Востока, а также кругу читателей, интересующихся культурой буддизма.

ISBN 5-89357-086-3

© Осенмук В.В., 2001

© Котырев Б., оформление и макет, 2001  
<sup>1</sup> Издательство «Смысл», 2001

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие ..... 5

### ЧАСТЬ I. Особенности развития академического пейзажа в южно-сунское время (XI-XIII вв.)

Глава 1. Развитие системы жанров и изобразительные мотивы китайской живописи на свитках ..... 9

Глава 2. Трактовка традиций северо-сунского пейзажа в южно-сунской академической пейзажной живописи ..... 26

Глава 3. Образность свитков с мотивом созерцателя в южно-сунском академическом пейзаже ..... 63

### ЧАСТЬ II. Использование традиции южно-сунского академического пейзажа в чаньской живописи

Глава 4. Мировоззренческие предпосылки возникновения чаньской живописи, ее характер и значение в чаньской медитативной практике . . . 92

Глава 5. Трансформирование образности, композиционных приемов и изобразительных мотивов академических горизонтальных пейзажных свитков в чаньском пейзаже . . . 130

### **ЧАСТЬ III. Медитативный образ.**

#### **Формы воплощения пейзажности, возникшие в чаньской живописи 211**

**Заключение ..... 269**

**Комментарий ..... . 271**

**Список иллюстраций ..... 330**

**Библиография ..... 334**

**Summary..... 371**

**Contents .....381**

### **ПРЕДИСЛОВИЕ**

?

Основным предметом рассмотрения в данной книге являются закономерности развития китайской академической и чаньской живописи в южно-сунское время (XII-XIII вв.) и особенности возникновения различных форм воплощения пейзажности в результате образных и формальных трансформаций жанров живописи в связи с изменением мировоззренческой основы и историческими аспектами.

Определение «пейзажность» в отношении китайской живописи употребляется в работе как одна из качественных характеристик не только пейзажа, но и других живописных жанров. Строго говоря, само значение понятия «пейзажность» только приближено к той многоаспектности представлений средневековых китайцев о природе, которая расценивалась в Китае как зримая модель мироздания.

Возникшая еще в Древности картина устройства мира оформилась в виде триады «Земля-Человек-Небо». Благодаря этому каждое конкретное явление воспринималось как существующее в связи со всеобщим. В китайской живописи данные мировоззренческие проблемы находили отражение в определенном формальном и образном строе свитков. Причем не только в пейзаже - сложной живописной форме представления образа природы, не только в жанрах «цветы и птицы», «животные», «растения и насекомые» и других, где изобразительными мотивами были природные явления, но и в жанре «люди». В портрете также нашла художественное преломление идея о природе как зримом устройстве мира. Таким образом, под пейзажностью как качественной характеристикой любого жанра подразумевается отражение в живописи наиболее общих аспектов мировоззрения, данных через образ природы.

Для наиболее полного раскрытия темы в книге затронуты следующие вопросы:

- мировоззренческая основа возникновения образности пейзажного жанра; изменение образности сунского пейзажа в процессе трансформации формальных особенностей каждого типа южно-сунских академических пейзажных композиций и возникших в чаньской живописи форм воплощения пейзажности;
- формирование системы жанров китайской живописи и ее эволюция;
- некоторые особенности процесса восприятия академического и чаньского пейзажного изображения;
- особенности трактовки художественной формы северо-сунского монументального пейзажа в южно-сунской академической пейзажной живописи;
- значение «живописи образованных людей» в сложении образных и формальных особенностей южно-сунского пейзажа;
- трансформация принятых в академической живописи способов изображения природных мотивов и образа человека в чаньских свитках;
- место живописи в чаньском медитативном комплексе и степень его воздействия на особенности формального строя и образность чаньских изображений, созданных на основе академических пейзажных композиций;
- проблема качества и изменение китайского живописного канона в чаньской живописи.

Метод, обусловленный данными задачами исследования, строится на анализе формальных особенностей и мировоззренческой основы образности пейзажной академической и чаньской южно-сунской живописи в процессе их изменения с учетом историко-культурной ситуации. Он помогает выявить взаимосвязь живописи Южно-сунского периода и особенностей сознания людей того времени, что может быть использовано при рассмотрении вопросов, лежащих в рамках других областей китайской культуры.

Такой подход с использованием материалов сопредельных искусствоведению дисциплин, с привлечением проблематики философского и эстетического характера, позволяет составить более глубокое представление о сунском пейзаже как закономерном этапе развития китайской живописи и явлении китайской культуры < 1 > \*.

Предлагаемое исследование является примером одного из возможных подходов к изучению китайской живописи. Способ его изложения сформировался в ходе работы автора над диссертацией, защищенной в 1993 году на Историческом факультете МГУ им. М.В.Ломоносова, и отчасти в процессе чтения лекций студентам-искусствоведам. Отсюда - прием повторяемости некоторых основополагающих суждений, что поможет, с одной стороны, очертить предмет нашего исследования в процессе внима-

---

Номер в угловых скобках отсылает читателя к авторскому комментарию, расположенному в конце издания, на с. 271-329.

8

тельного всматривания в конкретные живописные произведения сунской эпохи, а с другой стороны, задает ритм в восприятии целостного текста, организуя и гармонизируя его структуру, как это традиционно принято в восточной музыкальной культуре.

Некоторые проблемы, избранные для анализа, ранее не были предметом специального исследования. Поэтому предпринятая попытка интерпретации всего процесса развития южно-сунской пейзажной живописи, равно как и особенностей возникновения ее отдельных композиций, на основе рассмотрения мировоззренческих представлений буддийской религиозной практики, прикладного значения, может быть полезна для исследователей, занимающихся изучением различных аспектов китайской живописи.

Надеюсь, что содержащиеся в книге выводы и трактовка отдельных произведений, сделанные с учетом особенностей менталитета той эпохи, будут использованы специалистами в процессе дальнейшего изучения китайского искусства, психологических аспектов его восприятия и будут интересны всем, кто занимается культурой Дальнего Востока.

Автор выражает глубокую благодарность доценту МГУ им. М.В.Ломоносова, кандидату искусствоведения Елене Анатольевне Сердюк за творческий контакт при работе над книгой.

В.Осенмук

## ЧАСТЬ I

### ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ПЕЙЗАЖА В ЮЖНО-СУНСКОЕ ВРЕМЯ (XII-XIII ВВ.)

#### Глава 1

##### Развитие системы жанров и изобразительные мотивы китайской живописи на свитках

ивопись на свитках возникла на рубеже китайской Древности и Средневековья и заняла важное Жместо среди других видов искусства в китайской культуре.

Расцвет живописи на свитках начался в эпоху беспрецедентной открытости Китая для восприятия культуры других народов, когда органичное восприятие мира человеком в Древности сменилось новым, свойственным Средневековью отношением к явлениям внешнего мира. Это было связано с иным, более рациональным, отношением китайцев к миру явлений в период Средневековья. Древность с ее интуитивной формой восприятия мира, синкретизмом познаваемого, познающего и способа познания была тем «золотым веком» целостного способа мышления, к которому обращались в поисках гармоничного восприятия мира китайцы всех последующих веков <2>. Человек, воспринимавший себя в Древности элементом социально-вселенской общности, в раннем Средневековье осознал себя еще и как познающее существо в единстве своих индивидуальных свойств. Знание, которое в Древности было достоянием *общности* людей, в Средневековье «доходит до конкретного человека, концентрируется в нем, становится глубоко личным» [153, с. 34, курсив мой. - В.О.]. В связи с появлением новых аспектов восприятия человеком себя и мира разворачивалась имплицитная составляющая китайской культуры. Это способствовало образному и формальному определению уже существовавших видов искусства и вызвало развитие такой его формы, как живопись на свитках.

Первые сохранившиеся до наших дней свитки относятся ко времени раннего Средневековья и приписываются кисти Гу Кай-чжи, жившего во второй половине IV-начале V века, хотя о живописи на свитках известно еще с конца Древности. В период Хань (III в. до н.э.-III в. н.э.) в Китае уже существовали и развивались все основные виды пространственного искусства: архитектура, рельеф, скульптура, монументальная живопись, мелкая пластика и декоративно-прикладное искусство. Живопись на свитках пополнила этот ряд несколько позже, с появлением новых аспектов в мировосприятии китайцев. В ней был аккумулирован весь

накопленный к данному моменту культурный опыт китайцев. Рельеф, монументальная живопись, круглая скульптура, мелкая пластика в погребальной конфуцианской, монастырской буддийской, а также даосской культурах составляли комплекс пластического оформления природной среды. Архитектура и декоративно-прикладное искусство сопутствовали социальной жизни человека, оформляя повседневную среду его обитания или культовой практики. И только живопись на свитках и чуть позже появившаяся живопись на альбомных листах были более автономны по отношению к природной и социальной среде.

Свитки хранились в закрытом виде. Они не экспонировались стационарно. К ним, как к ценной книге, обращались только в определенных случаях, наделяя процесс созерцания изображения особым смыслом, обставляя более условными по своему характеру поведенческими атрибутами, что отличалось от восприятия, например, декоративно-прикладного искусства, непосредственно включенного в бытовое пространство.

Автономность живописи на свитках, давшая художникам большую возможность воплотить в ней сложные аспекты мировосприятия и охватить панораму жизни, открывшая простор для трансформации собственно изобразительных средств, позволивший в результате с наибольшей гибкостью и вариативностью отразить предмет изображения, - все это обусловило расцвет живописи на свитках в течение всего китайского Средневековья. Живописи на свитках был присущ более широкий набор изобразительных мотивов и технических приемов по сравнению с другими видами искусства. Она была той изобразительной формой, в которой средневековые китайцы наиболее адекватно воплощали свое представление о мире явлений.

Предметом изображения в китайской живописи на свитках стали наиболее общие закономерности мироустройства в его конкретных проявлениях, «наиболее характерные состояния человека и природы» [129, с. 40], что определило развитие системы ее жанров. В живописи на свитках были отражены и более подробно представлены те явления, которые ранее уже были предметом изображения в других видах искусства. Не случайно она так тесно была связана с искусством каллиграфии, которая возникла на основе абстрагирования конкретных форм природного мира.

Наиболее характерной чертой Танского периода (VII-нач. X в.) было обусловленное новым этапом в развитии познания количественное накопление человеком представлений об окружающем его мире. В танской живописи изображались «религиозные образы, люди, пейзаж, птицы и животные, цветы и растения, архитектура» [352, с. 519]. В живописи на свитках оказалось возможным отразить, таким образом, все темы, ранее разработанные в других видах пространственного искусства: скульптуре, рельефах, архитектуре, монументальной живописи, декоративно-прикладном искусстве. В ней была сконцентрирована вся образность, сложившаяся в искусстве к Танскому периоду. Живопись на свитках имела разработанный изобразительный строй, крайне восприимчивый к изменениям самого предмета изображения, что было важной предпосылкой для художественного отражения в ней новых областей существования человека, включая и некоторые аспекты его внутренней жизни.

Живопись на свитках изначально зародилась как искусство светское, в котором земное и сакральное были переплетены наиболее тонким, опосредованным образом, что соотносилось с самим характером китайской культуры, в которой до прихода в начале нашей эры на территорию Китая буддизма не было понятия религиозной веры [104, с. 86] <3>. Живопись на свитках, наряду с поэзией и каллиграфией, была создана сословием служилой аристократии «ши» и наиболее отвечала характеру китайской средневековой цивилизации. Поэтому вполне закономерно, что к концу Сун-ского периода (X-XIII вв.) наиболее плодотворно продолжала развиваться именно она. В это время монументальная живопись, рельеф, круглая скульптура - изобразительные искусства, входившие в комплекс ортодоксальных школ буддизма и напрямую обслуживавшие религиозный ритуал и буддийскую монастырскую жизнь, почти сошли со сцены культурной и духовной жизни Китая вместе с закатом самого учения.

Живопись на свитках оказалась более гибкой изобразительной формой по сравнению с другими видами изобразительного искусства в обстановке хотя и не радикального, но постоянного изменения идеологической и культурной жизни Китая. Поэтому не случайно, что буддизм продолжил свое существование в искусстве в виде чаньской живописи на свитках, которая как художественное явление возникла еще в танское время и оформилась как школа в XIII веке, оказав большое влияние на всю дальневосточную живопись последующего времени.

Соотношение в системе различных видов искусства, окончательно сложившееся к концу Сунского периода, начало определяться уже в Танский период. Тогда интерес живописцев к окружающему миру был всеохватным, отражением чего была равнозначность многочисленных жанров живописи. Уже в танской живописи возник

почти весь набор изобразительных мотивов, продолживших существование в живописи на свитках и в дальнейшем. Художники пытались сложить разнообразную мозаику тем и сюжетов в единую картину мира, с чем было связано активное введение в изобразительное поле всё новых мотивов. Обращаясь в первую очередь к конкретному и единичному, живописцы подробно рассматривали все, что попадало в круг их восприятия. Человек, его образ был одним из главных объектов их интереса. Не случайно в танское время активно развивался жанр портрета.

Культурными героями Китая были мудрецы, художники, литераторы, ученые, которые и создавали гуманитарную культуру китайского Средневековья. В ней возник образ совершенномудрого человека (цзюнь-цзы). Он стал универсальной основой для портретного образа, который строился с помощью сложившихся физиогномических представлений о соответствии определенной черте лица какой-либо добродетели. Предметом создания портретов в данный период был приписываемый конкретному человеку набор добродетелей и особенностей натуры, а не собственно физиогномические особенности «портретируемого» <4>.

В танское время сложился жанр «животные». Художники с большим вниманием передавали все особенности экстерьера. Изображение особей, наиболее соответствовавших представлениям о видовой красоте и, кроме того, имевших еще и определенные заслуги социального характера, пользовалось наибольшей популярностью. В результате появились своеобразные портреты животных.

В жанрах живописи, возникших в танское время, была отражена такая особенность китайского менталитета, как взаимообусловленность общего и конкретного, когда общее скрыто и распознается не сразу, но постоянно проявляется через конкретное и определяет его характер.

Внимание художников к конкретным природным явлениям, к детали, которая равнозначна целому, ибо «Дао есть и в большом, и в малом», привело к тому, что в круг изображаемых объектов в X веке были введены насекомые, возник жанр «растения-насекомые». Обращение художников к самой малой природной форме отразило начало другого понимания связей человека и природы, конкретного и общего.

Танские художники, изображая животных, существовавших рядом с человеком и обслуживавших его интересы, придавали жанру животных «социальность», несколько ограничивающую его образность. Изобразительные мотивы же жанра «растения-насекомые» передавали картину природного мира, к которому человек обращался для достижения состояния гармонии со всем мирозданием.

Так, через изображение природных объектов художники смещали фокус своего внимания от частного к более общему, от среды обитания человека к картинам природы, которая в Китае считалась зримым воплощением мироздания. За различными изобразительными мотивами стали закрепляться значения, отражающие общие или конкретные представления, что привело к изменению в соотношении жанров живописи. К сунскому времени (X-XIII вв.) они были дифференцированы.

В Танский период отсутствовала строгая иерархия жанров, хотя уже сложилось четкое представление о них. В то время в жанре «люди», как и в портрете, предметом рассмотрения в первую очередь был социальный аспект жизни человека. Художники разрабатывали в основном дворцовую тематику. В ней, тем не менее, преломлялись и те естественные человеческие отношения, которые были недопустимы во внешне регламентированном строгим этикетом конфуцианском обществе. Разница между жестким социальным канонам и внутренней динамикой и нестандартностью того, что происходит за конфуцианским ритуализированным стилем взаимоотношений, способствовала развитию образности этого жанра живописи. Именно в танское время в сферу жанра «люди» вводились новые изобразительные мотивы, и художников, как никогда более, интересовали отношения «человек-человек».

Элементы придворной тематики переносились художниками и в пейзажную живопись. В танское время создаются картины величественной природы, включающие в себя изображения людных праздничных шествий. Такова большая часть пейзажных свитков этого времени.

В танский период возник и иной взгляд на природу. Он был связан с поздним творчеством Ван Вэя, создавшего философские пейзажи, образность которых сложилась под влиянием чаньского учения. Внезапное озарение, при котором пропадает дуальность в восприятии феноменов и все цвета сливаются воедино, стало философско-психологической основой для монохромных пейзажей, написанных этим художником в чаньском монастыре.

До нашего времени дошли немногие работы Ван Вэя, но сохранились названия остальных. В них постоянно присутствует тема зимы, что позволило художнику сюжетно ограничить цветовую гамму своих свитков. Ван Вэй, в отличие от большинства других мастеров пейзажной живописи танского времени, придворных художников, писавших яркие пейзажи с применением минеральных красителей, создавал свои свитки, используя лишь тушь и белила. С помощью нетрадиционного для его времени способа - тонких градаций тона туши от густого до самого легкого, - создавалось все сложное пространственное построение в свитке. Техника «брызганной туши» (по-мо), впервые примененная Ван Вэем наряду с другими приемами монохромной живописи, получила широкое распространение сначала в Китае в X-XIII веках, а позже и в

других регионах дальневосточного искусства.

Тема зимы определяла и образный строй свитков Ван Вэя. Она передавала идею довольно конфликтного пребывания человека в безграничной, отстраненно холодной природе, самодостаточной и замкнутой, в которой человеку еще предстояло найти свое место. Мотив поиска в творчестве Ван Вэя был созвучен трагической стороне чаньского религиозного опыта как явления средневековой культуры, предполагавшего предельное напряжение физических и духовных сил человека. Ван Вэй осмыслил образный строй пейзажной живописи с точки зрения новой мировоззренческой основы, что создало иное, нежели в танское время, соотношение образов человека и природы. Образность пейзажной живописи теперь была наполнена новым содержанием. Идея самостоятельного поиска человеком истоков своего существования в миро-

здании стала основной в монохромном пейзаже. Она несла в себе сакральность отчасти религиозного характера, и через это соотносилась с самыми глубокими пластами китайской гуманитарной культуры.

Новая проблематика, появившаяся в творчестве Ван Вэя в танское время, оказалась настолько всеобъемлющей с точки зрения отражения в ней общих мировоззренческих представлений, что начиная с эпохи Пяти династий (X в.) пейзаж стал ведущим жанром живописи.

Расцвет пейзажного жанра также был связан со сложением сунского неоконфуцианства, соединившего через концепцию «природы человека как дарованной Небом сущности» [151, с. 227] идеи существовавших в это время в Китае учений даосизма, конфуцианства и буддизма. Сунское неоконфуцианство синтезировало представления конфуцианства (о «гармонизации социальной иерархии как органичной части единотелесного космоса» [72, с. 98]), даосского учения (об изначально заложенном в человеке вселенском начале) и буддизма (об отсутствии противостояния человека и мира, когда человек становится воплощением «любви и мудрости») [96, с.132-133]. Буддизм также онтологизировал мораль «личного долга» [91, с. 270] перед всеми явлениями мира, обогатив, таким образом, китайские этические учения.

Неоконфуцианство дало всеобъемлющий вариант понимания природы человека и открыло новые возможности для объединения образов

человека и природы как зримого воплощения мироздания на всех возможных уровнях: наиболее общем (вселенском, где человек, в его родовом понимании, находил свое место среди явлений феноменального мира, описанных возникшей в китайской Древности триадой «Земля-Человек-Небо»), социальном, этическом и прочих. Появление этой универсальной формы осмысления мира сопровождалось расцветом пейзажной лирики и живописи, ставших классикой для всего дальневосточного искусства.

Примечательно, что по мере распространения неоконфуцианства, на второе по значимости место в иерархии жанров после пейзажа вышел жанр «цветы и птицы», в котором также изображались природные формы. Образность жанра «цветы и птицы» предполагала несколько уровней символического прочтения <5>, что ставило данный жанр рядом с пейзажем, в котором художники из-за большего набора живописных средств имели более широкие возможности для художественного преломления общих мировоззренческих идей.

Из всех существовавших в это время жанров живописи только пейзаж и жанр «цветы и птицы» были тесно связаны с представлениями китайцев о строении мира. Как отражение этого сложился монументальный стиль в пейзаже, который активно развивался художниками в период Пяти династий (X в.) и в северо-сунское время (X-XII вв.) [275, с. 343]. В монументальных пейзажах передавались необъятность мира и все многообразие

проявлений природы. Образ человека был раскрыт в своем наиболее общем, родовом аспекте и воспринимался как часть триады «Земля-Человек-Небо» <6>. А образность жанра «цветы и птицы» прежде всего была связана с передачей внутреннего мира человека. Природные формы в этом жанре воспринимались сквозь призму тех значений, которыми наделял их художник, выражая различные состояния своей души.

Более личностное значение изображения в жанре «цветы и птицы» и образность монументального пейзажа соотносились как две стороны медали. Неслучайно в конце Северо-сунского периода возникли произведения живописи, которые решали проблему внутреннего мира человека уже средствами пейзажа.

В сунское время именно пейзаж и жанр «цветы и птицы» отражали всю сложность наиболее общих мировоззренческих построений, и в сопоставлении они представляли новое, по сравнению с живописью танского времени, соотношение общего и конкретного. В X веке проблема общего и конкретного в живописи на свитках была отражена уже не только на уровне изобразительных мотивов, но и в самой системе жанров.

В пейзаже изображалась природа со всеми составляющими ее рядами объектов: горы, воды и все, что в них присутствовало, в том числе и человек, который воспринимался как часть мира, равноценная прочим. По своему образному строю и изобразительным приемам монументальный пей-

заж предполагал свободу и широту интерпретаций. За ним была закреплена возможность передачи наиболее общих представлений о соотношении всех частей мироздания.

В «цветах и птицах», как правило, изображались только два мотива, давшие название жанру. Тема человека здесь присутствовала опосредованно, через значения малых природных объектов, выражающих внутренний мир человека. Образность этого жанра была связана с использованием художниками устойчивого

арсенала символических значений, что предопределило, в свою очередь, узость набора изобразительных мотивов и определенность изобразительных средств.

Если в монументальном пейзаже воплощалось представление о всем мироздании, выраженное триадой «Земля-Человек-Небо», то за жанром «цветы и птицы» была закреплена составляющая «Человек». Художники изображали малую, ограниченную определенными значениями часть мироздания. Она являлась знаком неизображенного здесь человека, представляла его образ в родовом понимании, парадоксально отражая сложность конкретных проявлений его внутреннего мира.

Истоки этого кажущегося противоречия были заложены в недифференцированности жанров живописи в танское время, когда художники, пытаясь выразить всеобщее, из отдельного составляли единое. Как только сложилась иерархия жанров, ранее скрытое противоречие было осознано, что

потребовало новых изобразительных средств и композиционных приемов, которые возникали, развивались и трансформировались на протяжении всего Сунского периода.

Образность, зародившаяся еще в дотанский период, в XIII веке исчерпала себя, вызвав взрыв парадоксов чаньской живописи в существующих изобразительных рамках. Весь изобразительный строй живописи предыдущего периода был разъят на отдельные составляющие части и, претерпев трансформацию в соответствии с чаньским видением мира, уже в новой, абстрагированной от прежнего содержания форме продолжил свое существование в культуре других стран Дальнего Востока.

В Южно-сунский период наметился интерес к конкретным явлениям, в связи с чем в более позднее время акцент был перенесен с воплощения сущностной идеи в изображенных формах на самоценное воспроизведение отдельных элементов самого художественного языка. Поэтому, начиная с Юаньского периода, объектами внимания художников стали явления, находившиеся ранее на периферии художественного сознания или бывшие составляющими более крупных явлений. Так, особенно с эпохи Мин (с конца XIV века) художники обращаются к изображению отдельного и неожиданного, единичного и изящного. Этот процесс отчасти был связан также с исчерпанием образности живописи ко времени Юань.

Возникшая в танское время система жанров в живописи изменялась в период Пяти династий

(X в.) и в Сунский период (X-XIII вв.). Начиная с периода Юань (XIII-XIV вв.) для художников стали важны не новые изобразительные мотивы, что ранее способствовало развитию живописных жанров, а сама игра штрихов на изобразительной поверхности. Она приводила к вершинам декоративной красоты в живописи, хотя зачастую строилась за счет использования уже наработанного арсенала изобразительных средств.

По сути дела, произошло перенесение качеств, выявленных при наблюдении над одним явлением, на другое и отчуждение свойства от предмета, который оно в действительности характеризовало. В какой-то мере это определило выход живописи к новой проблематике и отразило эволюцию художественного мышления от описательности «что» к выразительности «как». Это дало повод применительно к юаньской живописи употреблять категорию «цзюй» (очарование, прелесть), тогда как эстетический принцип предшествовавшей ей сунской живописи обозначается категорией «ли» (всеобщая структура), связанной с вечными, сущностными проявлениями [129].

В Юаньский период, когда резко изменилась политическая ситуация в связи с приходом к власти не китайской по происхождению династии, [196, с. 4] живопись, и ранее косвенно обслуживавшая императорский ритуал, теперь напрямую была использована в идеологических целях. Приглашенные ко двору живописцы по традиции работали в Императорской Академии живописи с ее

уже установившейся системой жанров, которой и должны были придерживаться. Художники, не желавшие служить новой династии, сознательно обращались к живописному наследию «золотого века», который ассоциировался у них с культурой Сунского периода и с живописной системой того времени, что также не способствовало появлению новых жанров в живописи. Такая ситуация, в основном, сохранялась в живописи после XIV века.

В предыдущий же, Сунский период главным жанром живописи стал пейзаж, который изменялся наиболее радикально. Эволюция жанра сопровождалась постоянным поиском нового соотношения образов человека и природы, которому соответствовали определенные открытия в изобразительном строе китайской живописи.

## Глава 2

### Трактовка традиций северо-сунского пейзажа в южно-сунской академической пейзажной живописи

Южно-сунский академический пейзаж представляет собой средний этап в развитии традиции сунской пейзажной живописи. В нем была продолжена проблематика академического пейзажа, «живописи образованных людей» (вэнь-жэньхуа) северо-сунского времени. Он отчасти повлиял на изобразительные характеристики южно-сунской чаньской школы.

В целом, особенности композиционного построения, способы представления изобразительных мотивов,

использование технических приемов письма в южно-сунском академическом пейзаже обусловлены редуцированием формальных свойств северо-сунского монументального пейзажа, который является наиболее развернутым живописным воплощением широкой картины природы как модели устройства мира. Природа в северо-сунском пейзаже представлена как единое гармоничное целое, в котором все явления мира присутствуют как ряды объектов [65, с. 43-52]. Все, что происходит в пейзаже («горы-воды»), все, что в нем находится, располагается среди гор или в воде. Гора - это «не гора одна, которая здесь задумана и изображена, а гора со всем вокруг нее: лесами, водами, облачностью и туманами и тысячами мелочей как единое целое» [349, с. 170]. Основная «фабула» пейзажного изображения - это представление природного мира во всем многообразии его сущностных проявлений, которые воплощают бесконечность его конкретности. Единое воспринимается здесь не как абстрактная общность, а как «конкретная целостность» [65, с. 43-52], «актуальная бесконечность», данная «средствами конечного». «Средствами бесконечного» [88, с. 34] она будет передаваться в чаньской живописи.

Изображаемая природа в северо-сунском пейзаже отражает сущностные характеристики наиболее общего представления о мироздании, одна из которых - принципиально динамическое состояние всех его составляющих. В наиболее совершенных произведениях (пейзажи Фан Куаня, Сюй Дао-нина, Го Си) северо-сунский пейзаж - это картина «функционирования» мира через взаимодействие форм изображенной природы, которые составляют несколько взаимно дополняющих друг друга тем (горы, вода, пустота, человек и т.д.) и воспринимаются в их родовом аспекте как составляющие мироздание. Это значение в северо-сунском монументальном пейзаже несут все изобразительные мотивы, в том числе и те, что связаны с темой человека (фигура человека в различных состояниях, архитектурные мотивы). Они, в свою очередь, как совокупность объектов представляют человека в его родовом аспекте и отражают этапы восхождения человека к состоянию единения со всем мирозданием. Тема человека в своем символическом наполнении позволяет раскрыть образность всей широкой картины природы.

Живописное воплощение данной образности было обусловлено определенными формальными свойствами северо-сунского монументального пейзажа, его сложным пространственным построением. На теоретическом уровне это было отражено в сформулированном в XI веке художником и теоретиком искусства Го Си принципе «трех далей» (сань юань): высокая (гао) - стоя у основания горы, видеть вершину; глубокая (шэн) - видеть основание горы; ровная (пин) - стоя рядом с горой, видеть горы вдалеке [342, с. 87].

Этот принцип является всеобъемлющим объяснением особенностей взаимосвязи многочисленных частей изображения, не строго соотнесенных между собой масштабно. Он определяет нефиксированность позиции зрителя, который при восприятии свитка включается в общее для всего изображения движение всех частей мира, наблюдая его в подробностях с высоты птичьего полета и приобщаясь таким образом к его универсальности.

Важную роль в передаче этой необъятной картины природы играют живописные пустоты. Они органично включены в общую структуру изображения, сюжетно обусловлены, то есть могут быть «прочитаны» в общей системе природных проявлений как атмосферные явления, водные глади, долины. При этом пустоты используются как элементы пространственного построения для соединения различных частей изображенного мира, что в целом создает гибкую и динамичную картину изоморфной совокупности его проявлений [68, с. 50], основой связи которых является их функционирование [67, с. 52-53].

Пустота в китайской культуре всегда ассоциировалась с принципиально не проявляемым истоком существования мира - Дао. Это понятие является одной из наиболее важных категорий китайской живописи.

Образ природы в северо-сунском монументальном пейзаже отражал идею процесса и способов формирования, существования и расформировывать именно самого феноменального мира. К концу Северо-сунского периода в живописи Го Си был найден вариант изображения природы, наиболее отвечающий представлениям китайцев о функционировании мироздания. Когда же все составляющие нашли «свое место» в изображенном мире, традиция монументального пейзажа как визуального представления явлений в их родовом аспекте исчерпала себя. Широкая картина необъятного мира начала поэтапно сворачиваться, и тогда появилась предпосылка к появлению новых изобразительных форм.

В конце Северо-сунского периода в связи с изменением эстетических воззрений, новыми представлениями о социальном статусе художника и человеческой личности возникло творчество «образованных людей». Они стояли вне Императорской Академии живописи и занятие живописью было их досугом. Мир их свитков (в отличие от мира монументального пейзажа, представленного во всех его разнообразных характеристиках, тщательно исследуемого и наглядно изображаемого), есть некий набросок самого общего впечатления от реального мира, отражение собственно творческой способности художника, которая и является основным источником возникновения изображения.

В южно-сунское время произошли изменения и в композиционном строе пейзажных свитков, что было теоретически осмыслено. Кроме уже сформулированного Го Си принципа «трех далей», касавшегося пространственного построения в северо-сунском монументальном пейзаже, Хань Чжо в XII веке охарактеризовал еще три способа передачи пространства в пейзажной живописи. Им были введены понятия: «широкой дали» (го), когда в изображении присутствуют берег на переднем плане, широкая водная гладь и

силуэты гор на заднем плане; «дали, в которой все теряется» (ми), когда горы на заднем плане скрываются туманом и водные глади и равнины не изображаются; «едва ощутимой дали» (юй), в которой формы внешнего мира представлены предельно обобщенно и без деталей [342, с. 88]. В этих принципах пространственного построения указывается на повышение значимости живописных пустот. С их помощью художники стали «скрывать» природные формы в изображении, что отразило процесс сворачивания широкой картины природы, характерной для северо-сунского монументального пейзажа.

В большинстве южно-сунских пейзажных свитков внимание акцентировано на переднем плане изображения, который наиболее разработан. Задний план или отсутствует, или дан в виде общих очертаний. Изменению пространственного построения пейзажа сопутствовало преобразование технических приемов живописи. Южно-сунские художники стали использовать другие виды штрихов.

\* \* \*

В северо-сунских монохромных свитках был представлен баланс изобразительных средств, при этом каждый из видов штрихов наиболее точно передавал своеобразие различных типов природных объектов, составлявших пейзаж. Именно разнообразие живописных штрихов определяло стиль пейзажа [167, с. 200]. Так, контурными линиями передавались очертания стволов деревьев и силуэты камней и гор; складки (цунь) использовались для передачи структуры гор и изображения человеческих фигур. С помощью точек (дянь) передавалась листва и дополнительно моделировались камни [185, с. 59-60], размыты туши (жань) камуфлировали границы между горами, передавали атмосферные явления, изображения гор вдалеке [245, с. 75]. С помощью всех этих изобразительных средств северо-сунские художники создавали наиболее полную картину природы, технически разработанную во всех деталях, каждая из которых представляла собой совокупность нескольких видов штрихов.

В южно-сунском академическом пейзаже в связи с новым принципом пространственного построения произошло редуцирование способов изображения объектов природы и был утрачен прежний баланс в использовании различных изобразительных средств.

На переднем плане южно-сунских горизонтальных свитков, как правило, художники стали изображать долину с деревьями, ручьями, человеческими фигурами и постройками, а мир гор чаще помещали на дальнем плане. Произошло «разъятие» той органичной картины природы северо-сунского монументального пейзажа, в которой равнина и водные глади, равно как и горные массивы, включались в единую взаимообусловленную во всех частях пространственную структуру и занимали все планы изображения.

В связи с новым расположением различных видов природных объектов в южно-сунских изображениях более активно стали использоваться приемы размыва туши. С их помощью создавалось наиболее общее впечатление от силуэтов гор, изображаемых контурной линией на заднем плане. Так как «гора в тумане» в южно-сунских композициях стала основным способом изображения гор, то отпала необходимость использовать штрихи (цунь), с помощью которых ранее моделировалась поверхность гор. Художники активно начали применять другой вид штрихов - точки (дянь), при использовании которых проявлялось разнообразие способов владения кистью.

В северо-сунском монументальном пейзаже с помощью точек (дянь) создавались растительные формы. Фан Куань, например, с их помощью передавал «тактильные качества поверхности гор» [272, с. 30]. То есть точки (дянь) были использованы им для «описания» свойств изображенной формы. Способ передачи структуры формы был отчасти уподоблен ее природному прототипу. Такой способ использования данного вида живописных штрихов был тесно связан с задачей наиболее полной передачи осязаемости изображаемой природы в северо-сунском пейзаже для выявления в его образности модели мироздания.

Изображение природных форм с помощью живописных штрихов, которые сами уподоблены динамическим характеристикам природных форм, - такова зашифрованная в академическом пейзаже двойная опора на изобразительность, определяющая его синтезированный, динамический характер. Точки (дянь) в композициях данного типа служили вспомогательным изобразительным средством, не обладающим собственной выразительностью.

Кроме «описательного» способа использования точек (дянь), при котором их применение было полностью обусловлено структурными особенностями изображаемого мира, в северо-сунской живописи точки применялись и для изображения природы, живописная форма воплощения которой разворачивалась уже по своим законам [272, с. 30].

Точки (дянь) при создании такого рода живописной картины мира стали самоценным элементом художественного языка. В общей структуре используемых художниками изобразительных средств с большей определенностью был выявлен их «выразительный» аспект, что расширило круг способов их нового применения. Именно с этим видом штрихов, освобожденных от заданной необходимости передавать структурные особенности природного прототипа, связана стиливая эволюция пейзажа послесунского времени [272, с. 35].

\* \* \*

Выразительность северо-сунского монументального пейзажа создавалась всей структурой изображения, особенностями пространственного построения, в котором важную роль играли размыты туши. Переходя в живописные пустоты, они позволяли, с одной стороны, добиться выразительности сочетаний изображаемых объемов, а с другой - давали возможность проявиться экспрессивным аспектам собственно живописных штрихов. Выразительные качества живописной ткани северо-сунского монументального пейзажа, обусловленные балансом в сочетании живописных штрихов и размытов туши, были внутренним, латентным свойством изображения и прямо связывались с задачей создания наиболее полного представления о картине мироздания.

В «живописи образованных людей» в конце Северо-сунского периода произошло открытие выразительности как внешнего свойства по отношению к изображению собственно природных форм. Выразительность в живописи стала воплощением свойства созидательной способности человека. Сворачивался интерес к внутренней структуре самого изображаемого мира, и «нарождающийся» характер форм в свитках живописцев этого направления был определен не законами внутреннего развития изображенного мира, а отражал процесс создания изображения.

В эстетике «живописи образованных людей» характер изображения определялся созидательной способностью самого художника. На техническом уровне в южно-сунском академическом пейзаже это нашло отражение в активном использовании живописных штрихов, точек (дянь), широкое применение которых закрепило экспрессивные аспекты создания пейзажа. Точки (дянь), таким образом, стали одной из главных форм воплощения собственно выразительных свойств изображения.

В теории «живописи образованных людей» живопись впервые была приравнена к искусству каллиграфии, которая еще в древних классификациях причислялась к «шести искусствам» (лю-и) и, наряду с ритуалом, музыкой, стрельбой из лука, искусством управления колесницей и вычислением, считалась одним из священных видов искусств [209, с. 2]. Тому, кто в совершенстве владел искусством каллиграфии, приписывалась возможность в процессе создания иероглифа гармонизировать весь мир, с которым человек находился в изоморфном соотношении [68, с. 47].

Этот высокий смысл искусства каллиграфии мастерами «живописи образованных людей» впервые в художественной практике был перенесен на живопись. Кроме того, Ми Фэй в своей теоретической работе «История живописи» (Хуа-ши) затронул проблему гениальности, рассматривая ее как индивидуальное совершенство художника [209, с. 9], уподобляющее его способность создавать изображение креативности мира. Закономерно, что в XII веке составитель биографий художников северо-сунского времени Дэн Чунь также уподобит искусство основе мира Дао [311, с. 71].

Развитие самого пейзажного жанра в «живописи образованных людей» в XII-XIII веках определялось особенностями художественного влияния этого направления как на севере, так и на юге Китая.

Традиция северо-сунского направления «образованных людей» была признана образцом для развития всех видов искусства, в том числе и живописи, при установлении власти династии Цзинь в XII веке на северных территориях Китая [191, с. 87]. И хотя художники на севере Китая обращались и к более ранней традиции северо-сунских академических мастеров, именно под влиянием эстетики «живописи образованных людей» жанр пейзажа был связан, главным образом, с досугом и самоусовершенствованием. Основной принятой на севере Китая пейзажной манерой в духе «живописи образованных людей» была манера Ми Фэя, кроме которой в это время не существовало определенного стиля в данном художественном направлении [191, с. 90].

На юге Китая «живопись образованных людей» формировалась вне рамок ханчжоуской Академии живописи, где в основу развития пейзажной живописи в XII веке была положена традиция пейзажных композиций Ли Тана, который изменял северо-сунский академический стиль изображения природы, обращаясь к формальным особенностям живописи танского времени. Из пейзажистов «живописи образованных людей» при южно-сунском дворе работал лишь Ми Ю-жэнь, продолжавший традицию своего отца Ми Фэя [191, с. 93]. Все же остальные «образованные люди» создавали свои живописные произведения в оппозиции к южно-сунской Академии живописи и пейзажу как основному практиковавшемуся в ней жанру. Они почти не создавали пейзажных изображений, выбрав в качестве основных объектов своих изображений бамбук, цветущую сливу и цветы.

Вместо пейзажа, в котором природа представала в своих сущностных характеристиках как целостность всех природных объектов, художники «живописи образованных людей» стали изображать отдельные, единичные объекты вне их природного окружения. С ними стали связывать представления о совершенном человеке, характерные для этого художественного направления [191, с. 101].

Интерес к пейзажному жанру, существовавший среди художников «живописи образованных людей» в начале XII века, к концу Южно-сунского периода почти не проявлялся и касался, в основном, наследия Ми Фэя [191, с. 96].

Живописная манера Ми Фэя (1051-1107), таким образом, была основой для «живописи образованных людей» как на севере, так и на юге Китая, особенно в начале XII века. В его свитке «Весенние горы и сосны»

происходит сворачивание широкой и разнообразно представленной картины мира. Он представляет собой лаконичный набросок самого общего впечатления, с упрощенным пространственным построением изображения. В этом свитке нет сложной игры перспектив, которая определяла особенности композиционного построения северо-сунского монументального пейзажа.

Изображение состоит из двух пространственных планов. Дальний - это горы, представленные размытыми пятнами туши и лишенные четких очертаний, без детальной проработки изобразительных мотивов. Изображение природного мира на заднем плане упрощено как в способе пространственного построения, когда уже не работает принцип «трех далей», так и в использовании живописных приемов. Отсутствие в этом свитке всего набора изобразительных мотивов, характерных для монументального стиля в пейзаже, повлекло за собой уменьшение разнообразия живописных штрихов как средства «описания» форм внешнего мира в изображении. Меньшая определенность и упрощенность набора средств представления картины природы, динамический характер изображенных природных форм - это признаки проявления на живописном уровне созидательной способности человека.

В свитке Ми Фэя мир природных форм на дальнем плане вместе с определенностью своих очертаний утратил собственную выразительность. Для передачи картины природы художник использовал лишь один вид живописных штрихов, названных позже исследователями «точками Ми» [318, с. 162] - точки (дянь). Быстрый темп нанесения их на изобразительную поверхность делал данный вид живописных штрихов более подходящим для воплощения «выразительных» аспектов процесса создания изображения, нежели для воспроизведения структуры изображаемых на втором плане гор, которые передавались теперь просто в виде силуэтов. Это и определило широту употребления данного вида живописных штрихов в южно-сунском академическом пейзаже. Большее значение в композиционном построении получила живописная пустота. Она передавала сам процесс создания изображения и являлась не частью природного мира в свитке, а несла след именно созидательной способности человека.

Распространение в XII-XIII веках технических особенностей «живописи образованных людей» было обусловлено влиянием идей теоретиков и художников этого направления [323, с. 84] о том, что живопись служит не для изображения объектов внешнего мира, а для выражения чувств художника [323, с. 80]. Идея о назначении искусства вы-

ражать чувства человека прежде была связана с поэзией. Важным завоеванием вэньжэньхуа было утверждение этой роли и за живописью. Взаимопроникновение живописи и литературы происходило и ранее на различных этапах развития китайской культуры, но именно в «живописи образованных людей» возник их цельный сплав, давший импульс для нового качества выразительности в творчестве художников.

В южно-сунских пейзажных композициях развивались использовавшиеся в «живописи образованных людей» изобразительные средства монохромной живописи, с помощью которых наиболее адекватно могли быть переданы выразительные свойства самого процесса создания изображения, те экспрессивные проявления творческой активности художника, которые стали теперь наиболее важными. Это техники «брызганной» туши (по-мо), «мокрой» туши (цяо-мо) и «концентрированной» туши (ци-мо) [220].

Описательные по своему характеру штрихи «цунь», с помощью которых в монументальном пейзаже моделировались горы, в южно-сунской академической живописи использовались меньше. Особенно это касалось изображения гор на дальнем плане. Художники стали изображать их, в основном, с помощью контурной линии, очерчивающей силуэт, и размытов туши, переходящих в пустоту. Точки (дянь), наиболее связанные с выразительными аспектами живописной формы, в южно-сунском пейзаже оказались сосредоточены на переднем плане изображения, а живописная пустота - на заднем плане. Открытие в «живописи образованных людей» выразительности как внешнего фактора по отношению к задаче наиболее полного представления мира природных форм в изображении определило самоценность выразительности самих изобразительных средств.

Обратной стороной этого процесса было усиление декоративности в звучании самих живописных штрихов в южно-сунской академической живописи, которая стала предметом изображения. Воплощение данной тенденции можно видеть, например, в способе передаче водной глади рядами подобных друг другу волнистых линий на альбомном листе неизвестного южно-сунского художника «Из беседки в ивах смотреть на парусники». В альбомном листе Ли Суна «Четыре человека в лодке в штормовом море» декоративный рисунок волн, имеющий жесткий графический характер, становится доминирующим настолько, что сама лодка в изображении теряется.

Тенденция в южно-сунском академическом пейзаже к приобретению линией все большей самоценности способствовала появлению композиции, в которых именно линия становилась основой пространственного построения. В связи с соблюдением академическими художниками сформулированного Се Хэ еще во времена Шести династий закона о «структурном методе пользования кистью» [185, с. 110], согласно которому предполагалась передача форм с помощью правильной, в пределах каллиграфического канона, линии, такие композиции превращались в сухие, жесткие изображения. Так, например, изображение на альбомном листе неизвестного южно-сунского художника «В плывущей лодке под луной» можно рассматривать как

выхолощенную схему южно-сунского пейзажа. В целом такого рода композиции были своего рода тупиковой линией развития образности и изобразительных средств южно-сунского академического пейзажа.

В пейзажной «живописи образованных людей» повышение самооценности выразительности изобразительных средств способствовало также появлению стилизаторских тенденций. В свитке «Ветер и снег среди сосен» художника Ли Шаня (XII век), работавшего при династии Цзинь [193, с. 26], определенная нетипичность композиционного построения, не имеющая органичной пространственной структуры, обусловленная, вероятно, влиянием различных видов пейзажных композиций, в сочетании со строгой упорядоченностью и жесткостью линий в передаче стволов деревьев воспринимается как нарочитое упрощение изобразительной традиции пейзажа.

Проявлением происходящего в южно-сунское время поиска нового соотношения в изобразительности-выразительности живописных средств стали и композиции, созданные на основе более ранней, чем северо-сунская, традиции пейзажа, связанной с живописью художников Дун Юаня и Цзюй Жаня [323, с. 84—85]. «Архаизирующие»

композиции были своего рода сознательным уходом от предельной разработанности пространства и наиболее полного использования изобразительных средств в пейзажной живописи конца Северо-сунского периода, к более раннему типу живописных композиций, относящихся к начальному этапу поиска баланса в соотношении изобразительной формы и образности пейзажа, когда они еще только несли в себе предпосылки для дальнейшего развития. Южно-сунские пейзажисты сознательно обращались к досеверо-сунской пейзажной традиции. На этой основе стали возникать изображения, «неумелые» в использовании способов пространственного построения досунского пейзажа. Так, например, в альбомном листе южно-сунского художника Чэнь Цзин-бо «Весенний рассвет над озерами и горами» воспроизведена нарочито ясно прочитываемая пространственная структура.

Упрощение в использовании изобразительных средств сопровождалось соответствующими изменениями в наборе изобразительных мотивов. В большинстве композиций южно-сунского академического пейзажа второй план, как правило, представляет собой наиболее обобщенное изображение гор как силуэтов в пустоте, поэтому основное разнообразие мотивов сосредоточено на переднем плане, где находятся равнинные участки пейзажа. Каждый представленный на переднем плане природный объект стал более выявленным и самооценным, а изобразительные мотивы в целом - равноценными.

Общее упрощение в соотношении изобразительных мотивов соответствовало сворачиванию характерной для северо-сунского монументального пейзажа многозначности прочтения смысла всего изображения. В южно-сунском пейзаже произошло своего рода «разъятие» прежней целостности образа природы и, соответственно, сужение образности. Природные объекты на первом плане стали представлять собой, в основном, тот мир, в котором существует человек. Образ природы приобрел оттенок «обытовления», отчасти утратив значение модели мироздания во всем разнообразии его конкретных проявлений. В южно-сунском академическом пейзаже возникли композиции с изображением жанровых сцен. Например, в альбомном листе неизвестного южно-сунского художника «Деревенский рынок у реки» в композиционную структуру пейзажа включены подробные сцены человеческой деятельности, которая воспринимается в ее сугубо прагматическом аспекте, без символического прочтения мотива человека, в отличие от северо-сунского монументального пейзажа. Совмещение изображения этих сцен и образа природы в данном альбомном листе воспринимается как сознательная попытка художника сконструировать композицию в пределах пейзажа и бытового жанра одновременно. Возможность появления такого рода изображения была обусловлена изменениями в понимании самого образа природы в южно-сунском академическом пейзаже. Образ природы был конкретизирован, а значение живописной пустоты - расширено. С ней стали связывать значения, закрепленные ранее за изображенными формами. С пустотой, равнозначной изображению в своих выразительных свойствах, стали ассоциировать всю ту образность, которая осталась за пределами значений изображенной природы. Пустота в южно-сунском академическом пейзаже - это своего рода «вбирание» в себя всех форм видимого мира, способ целостного представления всех возможных значений изображения, ранее дифференцированных в монументальном пейзаже.

Тенденция к наполнению пустоты образностью более универсального характера привела к тому, что пустота стала ассоциироваться в южно-сунском академическом пейзаже с наиболее универсальным понятием полноты «отсутствия присутствия», то есть «не-наличного бытия» [64, с. 105-107]. С одной стороны, это «не-наличное бытие» - потенциальное состояние любого проявления мира, а с другой - основа, в которую «расформируются» все его объекты.

«Расформируйте» природного мира в пустоте обозначалось «тающим» характером изображения гор на дальнем плане, облегчением тона туши вглубь изображения и потерей предметной определенности форм внешнего мира, как, например, в альбомном листе Ся Гуя «Домик на вершине горы», где дается изображение водного потока, теряющегося в пустоте.

Тенденция к утрате изображенными формами их значения в южно-сунском пейзаже определила то значение пустоты, которое позволило ей стать отправной точкой в трансформации традиции всего академического пейзажа, произошедшей в дальнейшем в чаньской живописи.

Примером наделения пустоты в пейзаже значением, ранее закрепленным за природными формами, является свиток «Снежный пейзаж» Лян Кая, который начинал свое творчество как художник-академист, а потом стал создавать изображения в чаньском духе [212, с. 110].

Пространство этого свитка в целом напоминает построение академических композиций, созданных с учетом принципа «широкой дали», хотя и не совсем соотносится с принципами «далей», определенными Хань Чжо в связи с южно-сунским пейзажем. Точное следование данному принципу предполагает четкое изображение природных форм на первом плане и передачу наиболее общего впечатления от лишенных собственной структуры форм на втором плане. В свитке Лян Кая гора с растительностью на втором плане изображается так же, как и находящееся на первом плане дерево. Природные формы, благодаря одинаковой степени их проработанности, воспринимаются принадлежащими одной пространственной зоне. Разделяющая их пустота выглядит как самоценный изобразительный элемент, сюжетно разворачивающийся по собственным законам, а не в согласии с академической традицией, что придает некоторую парадоксальность связям изображаемого мира в свитке Лян Кая. Это подчеркивается и детально проработанными фигурами путников, передвигающихся в «пустоте». Такие «несоответствия» между построением пространства и характером трактовки формы связаны с изменением общего смысла изображения, что предопределило трансформацию образности сунского академического пейзажа в чаньской живописи.

\* \* \*

Сужение значений, представленных в изображении форм природы, обусловило изменения в трактовке темы человека в южно-сунском академическом пейзаже.

Наиболее широко и развернуто изобразительные мотивы, связанные с темой человека, использовались в северо-сунском монументальном пейзаже, что было продиктовано задачей передать в живописной форме наиболее общие принципы устройства мира. Человек в таком пейзаже выступал в своем родовом понятии, как часть огромного мира, представленного в виде функционирующего мироустройства. Тема человека присутствовала наравне с другими и задавалась имперсонально, как ряд изобразительных мотивов, отражающих этапы восхождения человека к величию и гармонии природы, на философском уровне наиболее полно выражаемых триадой «Земля-Человек-Небо». Одновременно тема человека в монументальном пейзаже связывалась, главным образом, с характеристикой состояний изображенного мира, единством и вываленностью всех его компонентов.

Исчерпание возможности представлять тему человека в пейзаже набором изобразительных мотивов, символизировавших этапы раскрытия человеком своей «истинной природы» (син) (человек в пути: едущий верхом, подходящий к мосту, к деревне; храмовые постройки как символ высокого уровня гармонизации человека; мотив рыбацкой лодки, отражающий состояние «не-деяния» и пребывание в едином потоке с универсумом), совпало с завершением традиции северо-сунского монументального пейзажа - развернутого и наиболее сложного в формальном воплощении изображения природы.

Это во многом предопределило иные возможности проявления темы человека в пейзаже, в том числе в «живописи образованных людей» в конце Северо-сунского периода. Художники данного направления перенесли акцент с изображаемого на изображающего, начало чему было положено еще в танское время критиком Чжан Янь-юанем, выдвинувшим тезисы о взаимосвязи художника и его произведения и креативной способности художника [195, с. 82-84]. Его теоретическая посылка вызвала появление в северо-сунское время в теории «живописи образованных людей» новой концепции, согласно которой основой возникновения выразительности в живописи теперь считался не предмет изображения, а качества самого человека, создающего эту живопись [195, с. 87].

В свитке Ми Фэя «Весенние горы и сосны» фигура человека в изображении отсутствует, тем не менее тема человека является основой образности, в связи с чем можно говорить о новом, по сравнению с северо-сунским пейзажем, способе соотношения изобразительных мотивов. Средний план изображения в свитке отсутствует и представлен пустотой, находящейся между общей картиной природного мира, данной на заднем плане, и четко очерченными объектами на переднем плане (беседка, сосна), которые связаны с темой человека. Так, беседка, являющаяся местом для размышлений и созерцания природы, символизирует способность человека к познанию, сосна предстает символом долголетия и благородных качеств совершенного человека [142, с. 384].

Южно-сунские художники уделяли внимание изображению равнинных участков природы на переднем плане, которые в северо-сунском монументальном пейзаже ассоциировались с начальными стадиями процесса гармонизации человека с универсумом. В южно-сунском академическом пейзаже реже присутствует храм, обозначающий более высокую стадию в продвижении человека в поисках основы мироздания. В монументальном северо-сунском пейзаже храм изображался на заднем плане среди гор, в южно-сунском же

академическом пейзаже эта часть нередко сокрыта пустотой. Изображенные формы природы в целом воспринимаются здесь как конкретное место, среда обитания человека, теперь лишенная визуально поэтапного представленного способа обретения человеком знания о мироустройстве и своем месте в нем.

Природные формы в «живописи образованных людей» теряют свою самоценную значимость и становятся объектами, символизирующими качества человека, который сам в свитке не изображается. Они становятся знаками его присутствия: дальний мир гор - то, что человек наблюдает, беседка и сосна - символы наблюдающего человека. Таким образом, уже на уровне набора изобразительных мотивов и их определенных значений в «живописи образованных людей» была обозначена «проблема найти для живописи средства другие, чем описательные» [195, с. 84].

В южно-сунском академическом пейзаже наметившийся в «живописи образованных людей» процесс завершился. С одной стороны, возникла новая композиционная схема с мотивом созерцателя, а с другой - композиция без фигуры самого наблюдателя, который оказался вынесенным за рамки изображения. Широкие пейзажные картины стали отражением его непосредственного видения, благодаря чему изменился характер представления самой природы в изображении. Она оказалась редуцированной и разъятой на свои составляющие.

Мир в южно-сунских академических композициях - это окружающая человека природа, обладающая собственными конкретными чертами, как, например, в изображении Ся Гуя «Буря» или альбомном листе «Буря гонит лодку к берегу», в котором неизвестный южно-сунский художник, подражая живописной манере Го Си («Лежащие камни посреди долины»), сузил эпическое звучание живописи северо-сунского времени, одновременно придав образу природы более динамичный характер.

В живописи конца Северо-сунского периода усилилось внимание к передаче атмосферных явлений как способу воплощения переходных состояний природы, особенно в свитках Го Си. Тем не менее, в северо-сунской традиции образ природы имел значения, лежавшие за пределами ее собственных свойств, поскольку образность пейзажа определялась как визуальная модель устройства мира. В южно-сунском же академическом пейзаже природа представлена в самом конкретном своем проявлении, чего ранее не встречалось. Внимание к специфическим состояниям природы соответствовало актуализации формы альбомного листа и сопутствующей ей тенденции к серийности изображений на темы природы. Включение изображения в альбом, независимо от того, создавалось ли оно изначально как часть серии, ставило изображение в ряд других. Просматривание, пролистывание альбома сопровождается быстрой сменой впечатлений. Это обстоятельство привлекло внимание художниками при создании изображений отдельных состояний природы. Количество разновидностей композиционных решений возросло. . .

Северо-сунский монументальный пейзаж передавал единство всех элементов природы в пределах одного изображения в их наиболее общих, сущностных характеристиках, что соответствовало иерархии в природном мире. Этим, отчасти, определялось и тяготение к вертикальному формату в построении северо-сунских свитков. Представление же об образе природы, утратившей иерархичность составляющих ее частей, в южно-сунской академической пейзажной живописи складывалось при просмотре целого ряда вариантов изображений конкретных природных проявлений. Тенденция к более дискретной передаче образа природы - как ряда возникающих друг за другом эпизодов, определила использование южно-сунскими художниками формы длинных горизонтальных свитков.

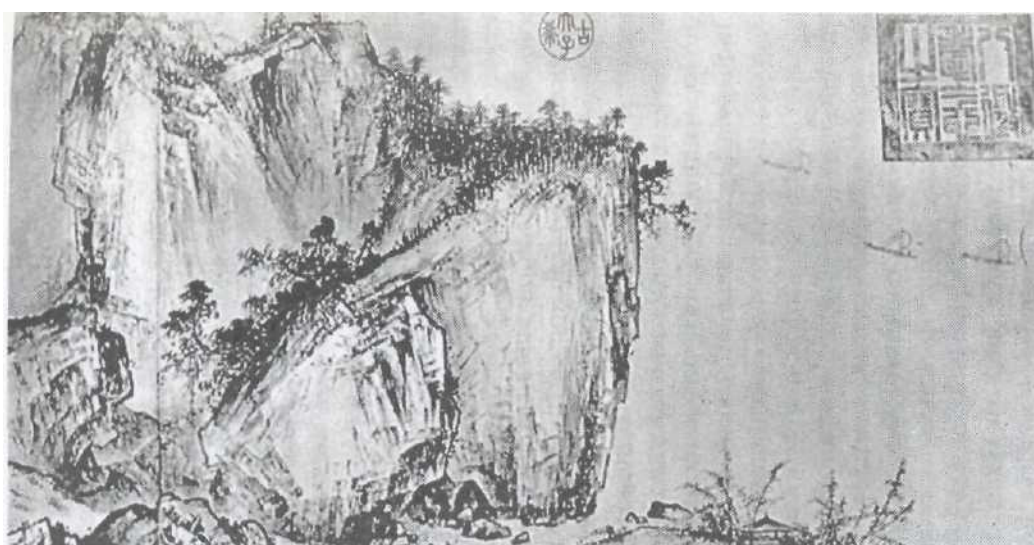
В Северо-сунский период горизонтальные свитки создавали Чжао Цзи («Возвращение по заснеженной реке»), Ван Си-мэн (свиток «Реки и горы на тысячу ли» в традиции зелено-голубого пейзажа), Ван Шэнь («Рыбачья деревня в снегу»). Их свитки представляют собой развернутое, подробное изображение грандиозного мира, данного во всей совокупности его основных характеристик, с детальной передачей всех частей сложно построенной картины, где тема человека столь же отстранена от зрителя, как тема гор и вод.

В южно-сунское время меняется характер горизонтальных пейзажных изображений, что видно на примере свитков Ся Гуя «Двенадцать видов из соломенной хижины», «Далекие ясные виды над потоками и горами». Уже в названиях свитков отражено восприятие мира с позиции самого зрителя.

Четыре сохранившиеся из первого свитка композиции [275, с. 356-357] представляют собой условно разделенные между собой каллиграфическими строчками изображения, плавно переходящие друг в друга. Общая композиция построена с учетом последовательного чередования свободных и заполненных изображением частей свитка, что создает впечатление гармоничной, но все же составленной целостности.

Воспроизведенные Ся Гуем картины природы более приближены непосредственному восприятию зрителя, чем грандиозный мир, созданный в академических северо-сунских свитках. В последних картинах природы напоминают скорее странствие «в беспредельном», а подробное воспроизведение мира возникает в результате работы воображения самого художника, наблюдающего этот мир, «не выходя со двора» [16, с. 69]. Характер же изображения в свитке Ся Гуя больше соответствует реальной «прогулке среди гор и вод» (ю-шань-шуй) [16, с. 18], традиционного средневекового досуга. Состояния природы, преходящие аспекты ее существования переданы здесь как при ее непосредственном наблюдении человеком. Конкретное поэтизируется самим художником, что окрашивает картину человеческим чувством [16, с. 74]. Внимание при

изображении при-



Илл. 14. Ся Гуй. Далекие ясные виды над потоками и горами (фрагменты). Южная Сун. Пекин, *Первый национальный музей*.

роды перенесено с закономерностей ее собственного развития на воспринимающего ее человека. Это обусловлено определенным пространственным построением, когда наиболее четко изображенными оказались наиболее приближенные к зрителю детали пейзажа. Весь остальной мир скрыт пустотой или имеет крайне смутные очертания.

Пространственно данный свиток наиболее полно представляет три вида «далей», теоретически осмысленных Хань Чжо, в соответствии с которыми строятся различные части композиции. Так, в частях свитка, которые называются «Летающие утки над дальними горами» и «Лодки, причаливающие на ночь в туманной бухте», изображены силуэты гор и очертания побережья, окруженные пустотой и растворяющиеся в ней. Они построены по принципу «едва ощутимой дали». Смутные очертания природных форм, расположенные на дальнем плане, воспринимаются как отдельные виды природы, составленные в одну картину.

Построение композиции «Возвращение в деревню в туман», в которой на переднем плане дано довольно четкое изображение природных форм, а задний план представляет собой общий абрис переходящих в пустоту форм внешнего мира, имеет характеристики «широкой дали». Это изображение природы, воспринимаемой с более близкого расстояния, чем на двух предыдущих композициях.

По принципу «дали, в которой все теряется» построено изображение части свитка «Чистый и звонкий воздух на остановке рыбаков». Пространство на заднем плане обозначено пустотой, все формы видимого мира сосредоточены на переднем плане, который создан с применением более густого, чем в других частях свитка, тона туши. Изображенная здесь природа масштабно воспринимается как более близкая зрителю, чему способствует и большая конкретность в передаче ее форм.

Сопутствующие человеку предметы, например рыболовная сеть, выглядят в этом изображении как обыденные. Пространственное построение других частей свитка отражает утрату конкретности в восприятии очертаний объектов по мере их удаления от наблюдателя, что определено принципом «далее» в живописи.

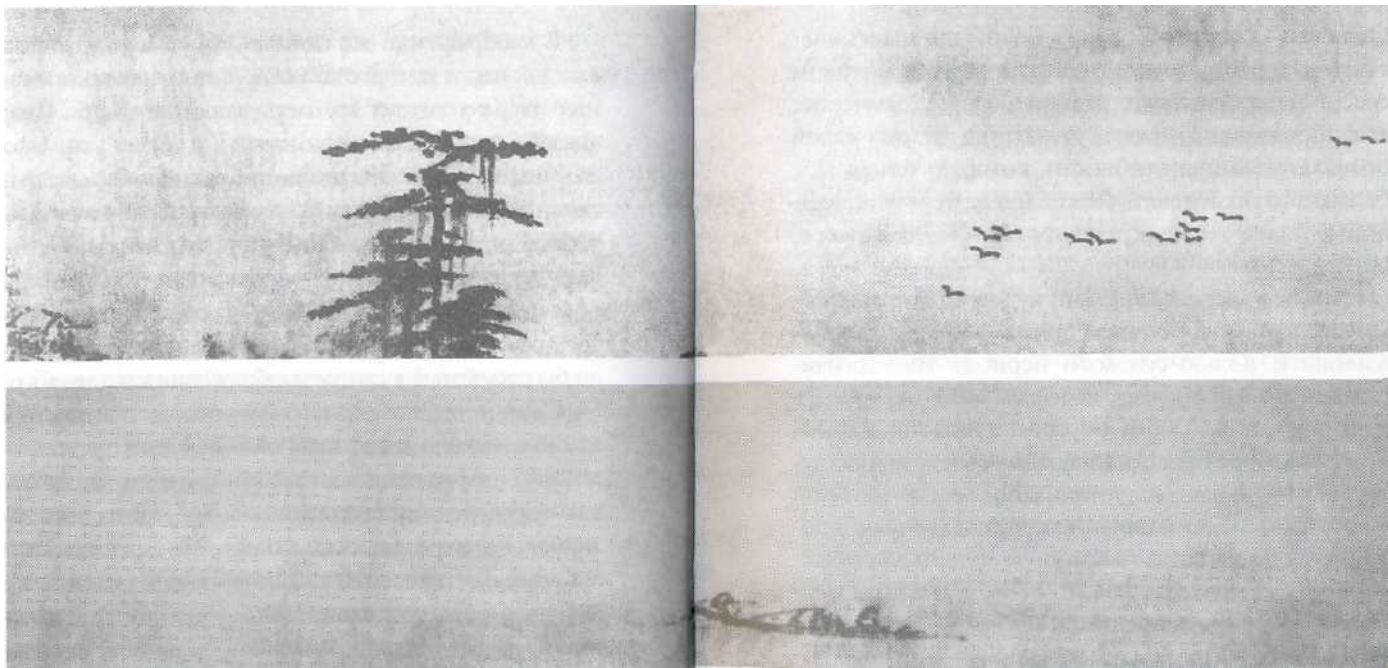
В северо-сунском монументальном пейзаже принцип «трех далей» создает у зрителя цельное представление о разворачивании именно единой картины мира. Теоретически определенные Го Си «дали» соотносятся с акцентированием того или иного плана изображения (высокая - ближнего, глубокая - среднего, ровная - дальнего [129, с. 102]) и, учитываемые вкупе при построении пространства в пределах одного изображения, позволяют зрителю рассмотреть мир со всех сторон, давая его объемную модель, прочитываемую во всех деталях. Соединенные в пределах одной композиции, они позволяют выстроить по вертикали весь изображаемый мир и являются, в первую очередь, способом передачи его функционирования. Неслучайно, что большинство частей изображения северо-сунских горизонтальных свитков построены подобно вертикальным пейзажным композициям по принципу «трех далей». При восприятии такой вертикально построенной композиции взгляд зрителя следует за несколькими объединяющими изображение линиями, которые сливаются в различных точках, образуя определенный рисунок, своего рода каркас, дающий внешнюю опору для развернутого во времени процесса созерцания пейзажа.

Северо-сунский монументальный пейзаж представляет собой детально разработанную пространственную модель мироустройства, созданную в результате активной работы воображения художника (будущее) при создании изображения (настоящее). Эпизод в процессе движения воображения художника, закрепленный в живописной форме, становится программой для актуализации в текущем процессе восприятия изображения (настоящее) культурной памяти зрителя (прошлое). Таким образом, течение временного потока при создании-созерцании северо-сунского монументального пейзажа происходит в рамках общей ретроспективной направленности китайской культуры: из настоящего (низкое) в прошлое (высокое), с акцентом именно на прошлое, к культурному эталону с синхронически закрепленной в нем разветвленной символической системой, восприятие и в то же время воспроизведение которой представляет собой продолжительный, обставленный внешними атрибутами процесс.

В изображении же свитка Ся Гуя пространство каждой части построено по принципу доминирования только одной из определенных Хань Чжо «далей» («широкая», «в которой все теряется», «едва ощутимая»), которыми он описал способы «сокрытия» форм видимого мира, когда каждый из пространственных планов обозначается пустотой. Построение изображения в пределах одной вертикальной пространственной зоны с соблюдением всех трех сформулированных Хань Чжо «далей» означало бы отсутствие в свитке изображения как такового.

Сами принципы пространственного построения южно-сунского академического пейзажа предопределили изображение широкой картины природы как определенной «серии» эпизодов, когда активизируется диахронический аспект. Но в восприятии зрителя, как правило, существует только настоящее и только одна композиционная линия в изображении. Она является лишь внешней привязкой для разворачивания внутреннего пространства зрителя (его воображения), куда теперь перенесена основная, направленная в будущее, работа по смыслооб-разованию. Такому протеканию познавательных процессов способствует лаконичный стиль горизонтального свитка Ма Юаня «Заснеженные горы». Его немногочисленные изобразительные элементы последовательно выстроены в линию, что поэтапно разворачивает повествование в свитке.

В южно-сунском академическом пейзаже была продолжена традиция не вертикальных, а именно горизонтальных (панорамных) свитков, как разво-



Или. 16. Ма Юань. Заснеженные горы (фрагменты). Южная Сун.

рачивающегося перед человеком природного мира, который становится более доступным его непосредственному восприятию. «Дали», в соответствии с которыми строится пространство в изображении данных свитков, отражают сам процесс «фокусировки» зрения созерцающего природу человека, самого не представленного в изображении. Происходит слияние точек зрения зрителя и художника и **персонализация** процесса восприятия {при создании, созерцании) пейзажа, благодаря чему в настоящем актуализируется будущее и раскрываются перспективы личности.

Общие изменения в характере восприятия в южно-су иском академическом пейзаже породили изображения, в которых такая составляющая процесса созерцания, как «кто», была выделена из внутреннего, латентного уровня образного и изобразительного строя горизонтальных свитков. Она была объективирована в новой для академического пейзажа композиционной схеме с мотивом созерцателя. Художник, таким образом, поместил в изображение визуальную реконструкцию своей познавательной способности, которую теперь мог осознанно исследовать благодаря ее персонификации в более индивидуализированном, чем ранее, образе человека.

Процесс персонализации художника и зрителя в искусстве способствовал появлению в пейзажной живописи Южно-сунского периода типологизированного персонажа, с которым ассоциировалась идея познания. Таким образом художник гармонизировал процесс осознания своей индивидуальности с общекультурной моделью, в которой типическое понималось как «родственная схожесть», главенствовал «принцип материалистического коллективизма» [64, с. 179], а заданная перспектива личности предполагала ее приближение к этическому и ментальному эталону «совершенно-мудрого» (цзюнь-цзы).

### Глава 3

#### Образность свитков с мотивом созерцателя в южно-сунском академическом пейзаже

Человек в китайском пейзаже - отшельник, ушедший из конфуцианского общества. На социальном уровне обращение к природе выглядело сначала как отход от службы, перерыв в служебной карьере [100, с. 183]. При возникавших духовных кризисах китайская средневековая личность находила выход в «какой-нибудь новой вере, возвращавшей космосу устойчивость и стройность». Бог «не умирал (...), он иногда менял только адрес, приобретал иную форму бытия» [122, с. 379], если учесть, что в Китае понятие Бога тождественно «универсальному природному мироустройству» [69, с. 106] < 7 >.

Уникальная культурная ситуация отсутствия теологической доминанты в Китае определила в доктринальном плане равенство конфуцианства, даосизма и буддизма: все они считались средствами «творить добро» в духе требований императорской власти [104, с. 82]. Человек средневекового Китая мог придерживаться одновременно всех трех учений, что создавало гибкую систему перехода от одного комплекса воззрений к другому в зависимости от возможности приспособить их к конкретному жизненному процессу.

Конфуцианец, ушедший со службы, совершенно естественно обращался к природе, которая в духе даосских представлений расценивалась как зримое воплощение устройства мира [100, с. 184], обладающее всеми признаками космоса как творящего начала: самосущностью, масштабностью, двухсоставностью (в живописном воплощении - «шань-шуэй» - «горы-воды») [100, с. 186].

Взаимодополняемость в доктринальном плане трех «учений», которые делились преимущественно по функциональному признаку [104, с. 83], то есть отвечали за различные сферы проявлений человека, позволила в сунское время создать философскую систему неоконфуцианства.

Неоконфуцианство было синтетической философией, объединившей элементы учений и конфуцианства, и даосизма, и буддизма. В XII веке его положения были изложены в учении Чжу Си, философа, чьи воззрения были распространены в южном Китае [191, с. 88]. В соответствии с идеей о всеобщем принципе «ли», лежащем в основе вещей, Чжу Си была сформулирована концепция «изначально общей доброй природы, обладающей вторичными и конкретными модусами, которым в разной степени присущи и добро, и зло» [64, с. 133]. Закон «ли» Чжу Си связал с изначальной природой человека «син», функции которой представляют собой гуманность, справедливость, соблюдение этикета и мудрость [80, с. 128]. То есть условием единения человека с миром было изначальное этическое совершенство человека. Отшельничество, исключавшее человека из непосредственного участия в конфуцианской системе, не означало, тем не менее, полного ухода от образа мышления в духе конфуцианской морали, т.к. человек был сформирован конфуцианским обществом. Как человек, воспитанный на основе высокого образца «совершенномудрого» (цзюнь-цзы), конфуцианец зачастую пытался воплотить его и в форме отшельничества, но в этом случае эталон поведения лишался компонента «управление людьми» и оставалась форма «самоусовершенствования» [103, с. 118]. В нее были включены даосско-буддийские, более индивидуализированные, способы взаимосвязи между человеком и природой.

Природа в духе неоконфуцианства рассматривалась как проявления «Земли» и «Неба», бывших «источником блага и мудрости, неизменным эталоном образцового поведения» в конкретных формах мироздания [101, с. 28-29]. В восприятии китайского ученого-отшельника высокий моральный образец и природная конкретика сливались воедино, и задача человека, ушедшего из социума, заключалась в том, чтобы «соизмериться с космосом, уподобиться ему, воспринять от него все совершенства» [101, с. 32].

Человек, обладавший в неоконфуцианском понимании изначальной истинной природой «син», соотносившейся со всеобщим законом «ли» по принципу, высказанному Конфуцием: «Если я дам человеку один угол, а он не может найти трех остальных, я не продолжаю урока» [128, с. 86], был способен обозначать явления по их следу, данному «углу», которым являлся он сам как результат встречи мировых связей. Изначально заложенная в его природе универсальность находилась в противоречии с его принадлежностью к миру феноменов, связи между которыми постоянно распадались в результате постоянного круговращения и перемен. Эта идея лежала в самой основе китайского мировоззрения [234, с. 58-59]. Изменение было функцией феноменального мира, являвшейся наиболее общим способом соотношения всех его явлений [67, с. 51]. Человек сам легко переходил в «неналичное бытие» [64, с. 107], в потенциальную возможность.

На основе этой мировоззренческой проблемы возникло представление о разрыве, который не может быть заполнен ни «интеллектуальным синтезом, ни верой, ибо имперсональная судьба сущности безотносительна к личности, она (внушает) лишь доверие (...), что отнюдь не (мешает) ей вы ступить силой - разрушительной и даже зловещей», здесь могут быть найдены истоки «вечного странничества» [97, с. 152], принявшего в Китае форму отшельничества. Отшельничество - это воплощение «отстранения», «ухода», «отдаления», «расстояния», «потери», которые явились основой образности понятия «даль» в пейзажной живописи и поэзии. Отшельничество ассоциировалось также с «продвижением», «соприкосновением», «слиянием» и «приобретением» [100, с. 152], с помощью которых обозначалась возможность постижения через слияние с природой принципа «ли», а ему уподоблялась истинная природа самого человека (син).

Разрыв до противоположности, когда природа для человека существовала в двух масштабах: огромном и отдаленном - и малом и приближенном, без среднего соединяющего плана - не вырастал в неоконфуцианстве до конфликта. Единая основа мироустройства выражалась понятием «ли», когда природа и конкретный человек были величинами структурно подобными и этически взаимообусловленными. Тем не менее, не могло быть полного отождествления природы как воплощенного мироздания и конкретного человека, который изначально был порождением этой природы. Невозможность окончательного взаимоподобия проявлений природы и конкретного человека обусловила его отшельничество - состояние поиска перехода из относительной устойчивости мира феноменов в покой вечно движущегося Дао. Идея отшельничества лежала в основе образности китайской пейзажной живописи и поэзии.

\* \* \*

Возникновение мотива созерцателя в южно-сунском академическом пейзаже было определено значением понятия «Человек» в системе общепhilosophических построений, а также мировоззренческими предпосылками, связанными с развитием доктрины неоконфуцианства. Совершенство личностных качеств художника стало

рассматриваться как главенствующее при определении качества живописного произведения [195, с. 91]. Акцент был перенесен на созидательную способность конкретного человека, которая ассоциировалась с креа-



Илл. 19. Ли Тан. Два человека на дне глубокой пропасти, смотрящие на водопад. Южная Сун. Киото, *Дайтокудзи*.

тивным процессом в природе на основе этического универсализма. Это повлекло за собой развитие в живописи проблематики, связанной с совершенствованием личности художника и зрителя. Были изменены подходы в воплощении живописными средствами образа человека, раскрыты новые уровни его существования, когда в пейзаже тему человека стали представлять не как совокупность обозначающих его объектов, а более персонифицированно. В области живописной формы эти образные изменения предопределили появление в южно-сунском академическом пейзаже мотива созерцателя, что также было подготовлено изменением изобразительных средств, определенными новшествами в композиционном построении.

Начало образных и формальных изменений при переходе от традиции северо-сунского монументального пейзажа к новым композиционным построениям связано с творчеством Ли Тана (1050-1130) [123, с. 118-121], художника Императорской Академии живописи. Стиль его живописи (создание «трещин» - дунь - методом «малого топора») был принят в созданной при южно-сунском дворе в Ханчжоу Академии как официальный [323, с. 74-77], и ему следовали многие художники. Его свитки повлияли на композиционные построения и художников младшего поколения [123, с. 121].

Мир, изображенный в свитке Ли Тана «Два человека на дне глубокой пропасти, смотрящие на водопад», не производит того впечатления грандиозности и не создает ощущения пребывания в едином ритме, которые характеризуют образ природы в монументальном пейзаже северо-сунского времени. Он «разъят» на отдельные компоненты: гору, дерево, водопад, фигуры людей. Представление изобразительных мотивов у Ли Тана более упрощено по сравнению с традиционным для северо-сунского монументального пейзажа способом изображения картины мира, как, например, у Фан Куаня, в свитках которого каждый фрагмент природы - не изолированная деталь, а обобщенно передаваемая совокупность подобных объектов. Сведение изобразительных мотивов до элементарного набора составляющих природы в свитке Ли Тана отражает сворачивание изображения мира как самодостаточной целостности, которая в наиболее совершенной и синтетичной форме была воплощена в конце Северо-сунского периода в пейзажах Го Си.

Общее пропорциональное соотношение в изображении форм сохраняется, но благодаря новому композиционному построению акцент переносится на фигуры стоящих людей, расположенные почти на переднем плане среди других форм: водопада, горы и дерева - так, что создается впечатление «обжитости» пейзажа [117, с. 72]. Все разнообразие способов представления мотива человека в природе, символизирующее его единение с основой мира Дао, характерное для северо-сунского монументального пейзажа, в свитке Ли Тана заменено изображением одной сцены стоящих у водопада людей.

В отличие от более поздних южно-сунских горизонтальных свитков, где нет фигуры самого наблюдателя (он же художник), внутреннему взору которого открываются широкие картины природы, свиток Ли Тана, еще близкого предшествующей северо-сунской традиции, имеет в своей композиции мотив созерцающих природу людей. Художник особым образом акцентирует внимание на них, подчеркнув и в названии свитка важность самого процесса созерцания, что было новым для прежней образности. В рамках северо-сунской традиции Ли Тан еще воспроизводит обе составляющие процесса созерцания: «что» (природный мир) и «кто» (изображенные люди). В отличие от , более поздних южно-сунских горизонтальных свитков он сохраняет свою точку восприятия извне, объективировав субъективную составляющую процесса созерцания изображением фигур непосредственно наблюдающих природу людей. Взгляд Ли Тана - взгляд со стороны, который позволяет художнику более пристально исследовать эту субъективную («кто») составляющую процесса восприятия (созерцания).

Мотив созерцателя в пейзаже имел формальный прототип в изображении размышляющего или ведущего беседы конфуцианского ученого в природном окружении. Эти изображения относились к той линии китайской живописи, которая была обозначена

Илл.20. Неизвестный художник (вероятно, император Хуэй-цзун). Осень. Северная Сун. Киото, *Конти-ин*.



как «человеческая фигура в природе или саду» и принадлежала жанру «люди» [194, с. 55].

Впервые композиционная схема с данным изобразительным мотивом в пределах пейзажного жанра возникла во входившем в серию «Времена года» свитке «Осень» неизвестного академического художника самого конца Северо-сунского периода. На нем изображена фигура созерцателя под деревом на склоне скалы. Композиция представляет собой диагональное построение, при котором изображением заполнена только половина свитка, а другая половина - живописная пустота. Четко прорисованные немногочисленные природные формы на переднем, единственном здесь плане - это мир, непосредственно приближенный к человеку, среда его существования. Необъятный же мир конкретных природных форм, как в монументальном северо-сунском пейзаже, или картина природы в ее становлении, как в «живописи образованных людей», в свитке «Осень» не представлены. Здесь присутствует объект внимания человека - птицы: конкретная форма природного мира, через которую может быть выражено универсальное понятие [64, с. 103]. Поэтому данное изображение открывает возможности для дальнейшей разработки общего композиционного и образного строя свитков с мотивом созерцателя.

Художника свитка «Осень» в первую очередь интересует образ самого человека. Все разнообразие прежних, более опосредованных способов представления человека здесь заменено фигурой

созерцателя, изображенной крупным планом и четкой линией с учетом структурного метода пользования кистью. В дальнейшем в живописной манере художников, создававших композиции с мотивом созерцателя, появится большая экспрессивность, отражающая осознанное отношение к своим индивидуальным проявлениям в процессе создания живописного произведения. Например, у Ма Юаня повышенная экспрессивность в рамках структурного метода пользования кистью перейдет в легкое стилизаторство - результат понимания самоценной красоты своего живописного почерка.

В свитке «Осень» сама фигура созерцателя стала главным изобразительным мотивом, что открыло возможность для дальнейшего развития образности пейзажа. Стремление человека найти отведенное ему место в устройстве мира - это «органическое свойство личности» неоконфуцианского типа [99, с. 22]. Оно является основой образа человека в академической пейзажной живописи. Форма же представления этого процесса поиска варьируется в связи с изменением композиционного строя свитков и набора изобразительных мотивов.

Поскольку неоконфуцианская «китайская этическая мысль отмечена персонализмом» [99, с. 16] и природа

и человек составляют определенное единство, то внимание человека должно быть направлено к конкретному природному объекту. Более того, в связи с существованием в китайском мировоззрении понятия «мин», обозначающего предсказуемость и предопределенность пути человека [74, с. 227], изначально предполагается именно конкретный способ для выявления человеком своей «истинной природы». Наиболее полно она выражается в состоянии покоя [99, с. 27], поэтому процесс единения с миром - это состояние внутреннего и внешнего покоя, которое в живописи передается через изображение фигуры созерцателя.

Дальнейшее формальное и образное определение мотива созерцания как процесса обретения человеком единства с миром было продолжено последователем Ли Тана, также художником Императорской Академии живописи в Ханчжоу Ма Юанем (1190-1224) [323, с. 79]. Его свитки с мотивом созерцателя в целом повторяют композиционную схему свитка «Осень».

Ма Юань вводит новые изобразительные мотивы, конкретизирующие окружающую фигуру человека среду. В его свитках на первом плане изображен конфуцианский ученый со слугой, с террасы созерцающий луну («Лунная ночь»), водопад («Перед водопадом»). Фигура созерцателя в этих свитках в масштабном отношении и на уровне «фабулы» изображения является главным изобразительным мотивом, с которым связаны все остальные.

Образность данных свитков во многом соотносится с эстетикой стиля жизни, получившего название «ветра и потока» (фэн-лю), который сложился благодаря возникшим еще во время Шести династий представлениям о возможности личной свободы человека [16, с. 34-35], спонтанности

илл. 21. Ма Юань. Лунная ночь. Музей Хаконе.



его проявлений, отражающей уникальность его существования. Отшельничество в стиле жизни «фэн-лю» было своего рода искусством [16, с. 18], способом раздвижения «границ человеческого», попыткой «безграничного продления себя во времени и пространстве», когда человек становится «как бы частью вселенной» [16, с. 53].

Пребывание на террасе напрямую связывалось с присоединением человека к единому потоку природных сил, к их «ритмичному звучанию». Таким образом человек, «растворяя свою личность в потоке бытия (...) обретал через него весь мир» [86, с. 72, 79]. Изначальное значение мотива террасы, с которой созерцатель обозревает природу, было связано с образностью понятия «фэншуй», которым в геомантии обозначалась

совокупность сил природы. «Фэн» (ветер) образуется благодаря движению «динамической духовно-материальной энергетической субстанции» [68, с. 9] «ци», несущей свойства мужской силы «ян», обладающей целым рядом соответствующих характеристик [86, с. 68]. А слово «шуэй» в китайском языке обозначает поток, воду, которая является идеальным природным проявлением «ци» женского характера «инь» [234, с. 108].

В свитках, кроме созерцающего конфуцианского ученого, изображен его слуга с посохом своего хозяина, что символизирует остановку в пути. Путь приобретает другой смысл, другую форму воплощения - созерцание как идеальное проявление «не-деяния» (у-вэй). Продолжение «пути» становится даосским по своему характеру. Человек вовлекается в «фэнлю» - круговорот всех сил природы, когда все ответные реакции человека попадают в резонанс с ритмом функционирования природы [86, с. 72].

В «Лунной ночи» художник изображает объект созерцания человека - луну. По даосским представлениям луна ассоциировалась с женским началом «инь» [234, с. 197] и считалась его конкретным проявлением. Присоединение к воплощенной в мотиве луны женской силе «инь» через ее созерцание с террасы, которая считалась наилучшим возвышением для обретения «фэн» (то есть потока «пи» мужского характера), означало соединение и гармонизацию в человеке мужского и женского качеств «ци», которые присутствуют во всех конкретных проявлениях природы. Конфуцианский способ соотношения явлений предполагает обязательное проявление внутреннего через внешнее [86, с. 19], поэтому стремление попасть в единый поток является лишь средством «приобретения других ценностей» [36, с. 94] - спокойной, ничем не замутненной, изначальной истинной природы человека «син». Поэтому в образности свитков звучит идея личностного поиска, самореализации через «не-деяние», что дает бессмертие в рамках конкретного пространства и времени.

В неоконфуцианском учении была определена общая схема выявления истинной природы человека «син», которая легла в основу образности южно-сунской академической пейзажной живописи и в своем формульном виде была воплощена в свитках Ма Юаня. Способы представления в свитках процесса выявления «истинной природы» человека варьируются в зависимости от набора изобразительных мотивов.

Сходный вариант представления мотива созерцателя изображен в композиции Ма Юаня «Ученый со слугой на горной террасе» [29, с. 109]. Пространство в этом альбомном листе построено несколько более сложно. Фигура человека, облокотившегося на балюстраду террасы, изображена почти спиной к зрителю, так что взгляды персонажа и зрителя однонаправлены. Зритель непосредственно включается в процесс созерцания, отождествляя себя с героем свитка, образ которого становится «портретом» познающей способности художника и зрителя, что формально определено существовавшей в Китае традицией живописных портретов «сбоку» и «сзади» [63, с. 41].

Этот тип пейзажной композиции предполагает иные особенности восприятия, чем в северо-сунском монументальном пейзаже, где пространственные принципы построения («три дали», представление горы одновременно с трех сторон, «блуждающая» точка зрения, отсутствие строгой соотнесенности в масштабе, закамуфлированное пустотами) обусловили способ созерцания пейзажа, при котором зритель долго «странствует» [85, с. 67] в беспредельном природном мире, подробно его рассматривая и одновременно улавливая движения своей «чувственной ткани» в ответ на воздействие самой живописной формы.

Работа Ма Юаня представляет собой альбомный лист - изобразительную форму, включенную в серию и по способу восприятия рассчитанную именно на просмотр, а не на долгое созерцание. Это изображение являлось скорее толчком, поводом для разворачивания не только процесса восприятия, но, что гораздо важнее, воображения самого зрителя, когда живопись способствовала возникновению его собственных ассоциаций на тему культурного эталона, заданного смысловым содержанием произведения. Более активная работа, по сравнению с другими познавательными процессами, непосредственного восприятия и воображения отчасти соответствовала и более экспрессивному характеру живописной манеры Ма Юаня.

Внимание персонажа направлено вдаль. В китайском языке иероглиф, обозначающий «даль», имеет также значение «древнейший» [22, т. 4, с. 154], что актуализирует значение пустоты в изображении как истока, дающего явлению визуальное оформленное существование [148, с. 167]. Это - даосский мотив самой основы изменения мира. Созерцая ее, человек, пребывающий в состоянии «не-деяния», обретает бессмертие.

В образном строе работы Ма Юаня «Весной на горной тропе» отражены два способа выявления «истинной природы» человека. На нем изображен поэт в состоянии творческого вдохновения, «отдающий» в пустоту, символизирующую основу мира, часть своей «самости» - в виде устного слова, обладающего, по представлениям средневековых китайцев, той же телесностью, что и само физическое тело человека [68, с. 55].

Творчество как самореализация человека, означающая его слитность с единым потоком изменений в мире, а также свобода этого процесса, соответствующая спонтанности «формулирования» (народнения) вещей из пустоты и их обратного «расформулирования», отражает способность человека попадать в поток Дао, которое и есть основа существования-не-существования явлений в мире. Таким образом, творчество человека (его самореализация) тождественно самому постижению основы мира, что в неоконфуцианстве равнозначно раскрытию «истинной природы» человека (син). Процессы единения человека: с пустотной

(«расформулирующей») основой феноменального мира и с потоком изменений в нем через творчество - это два представленных в китайской культуре варианта гармонизации человеческой природы, которые несут в себе элементы даосских, конфуцианских и буддийских представлений.

Взгляд героев свитков, обращенный к объектам, направлен через них, вверх и вниз, что связано с процессом «ян-фу» (поднимание головы - опускание головы) при созерцании природы. Когда, поднимая голову, человек смотрит на Небо, а опуская - на Землю, он воспроизводит самый универсальный способ проникновения в состоянии покоя в основу мироздания, воплощенную в виде вечно изменяющейся природы [101, с. 32-35].

В свитках Ма Юаня была конкретизирована образность и найдена изобразительная схема представления мотива созерцателя, который стал основой «фабулы» новой композиционной схемы, появившейся в южно-сунское время.

Более конкретные и разнообразные варианты воплощения данного мотива были осуществлены в композициях Ся Гуя (1180-1230), художника, который по образным и стилистическим особенностям живописи объединялся с Ма Юанем в одно направление, получившее название «школы Ма-Ся» [318, с. 166].

Композиции его свитков сохраняют общее диагональное построение, свойственное свиткам Ма Юаня. Мотив созерцателя остается смысловой точкой начала разворачивания «фабулы» изображения, которая, однако, в композициях Ся Гуя более разнообразна. В целом, в свитках Ся Гуя уделяется большее внимание состояниям и проявлениям самой природы, хотя мотив созерцателя остается ведущим.

Образный строй свитка «Человек, сидящий под сосной, смотрит на бурлящий поток», по сравнению со свитками Ма Юаня, более конкретизирован, так как символ основы мироустройства - водный поток - получает конкретную характеристику природной формы: он изображен бурлящим. В свитке Ся Гуя природа приближена к воспроизводимому прототипу, поэтому она воспринимается более обыденно, хотя символический аспект сохраняется и здесь.

Актуализацию повествовательного начала в образности пейзажа можно видеть и в другом свитке Ся Гуя «Беседа с другом под сосной у обрыва» [309, с. 254]. Тема созерцания природы как процесса постижения единства человека и мира для выявления сущностных свойств человека заменена более рациональной темой беседы, усиливающей конфуцианский элемент. Художник открывает природу как среду для естественного проявления конкретного человека, решая эту образную задачу менее формульно и более разнообразно, чем Ма Юань.

Ся Гуя интересуют различные этапы процесса гармонизации человека и природы. Так, в его свитке «Человек с посохом, бредущий вдоль пропасти под соснами» изображена более широкая, чем в свитках Ма Юаня, картина мира, в которую включена небольшая фигура человека на террасе. Фигура воспринимается, главным образом, с точки зрения ее включенности в общую картину природы. Несмотря на уменьшение значимости мотива человека, тот все же остается основой «фабулы» изображения, что отличается от способа его представления в северо-сунском монументальном пейзаже. В северо-сунской академической живописи тема человека звучала в родовом аспекте, созерцатель в южно-сунском пейзаже - это уже типологизированный образ. Образ человека в свитке Ся Гуя выражает идею пути от «осмысления мира» к его постижению «отсутствием размышления» [99, с. 28], когда постижение открывается лишь в состоянии «не-деяния» и наиболее адекватно воплощается в самом процессе созерцания.

Ся Гуй, таким образом, в своих свитках с мотивом созерцателя сузил символическую сторону образности, при этом значительно обогатив аспекты, касавшиеся многообразия проявлений как человека, так и природы в их взаимодействии. Результатом этого стало открытие в изображении конкретности самой природной среды. Поэтому неслучайно, что в свитках Ся Гуя с мотивом созерцателя появляется оттенок жанровости, который отсутствовал в свитках Ма Юаня. Так, в альбомном листе Ся Гуя «Харчевня среди бамбука» изображение человека в постройке рядом с террасой воспринимается как повествование о возможности созерцания природы. В работе представлена скорее глубина обыденных проявлений человека, чем его целенаправленное движение к раскрытию метафизической основы мира. В альбомном листе Ся Гуя мотив человека обывовлен, что отражает общую тенденцию к «очеловечиванию» природы в южно-сунском академическом пейзаже, приближение ее образа к восприятию конкретного человека.

\* \* \*

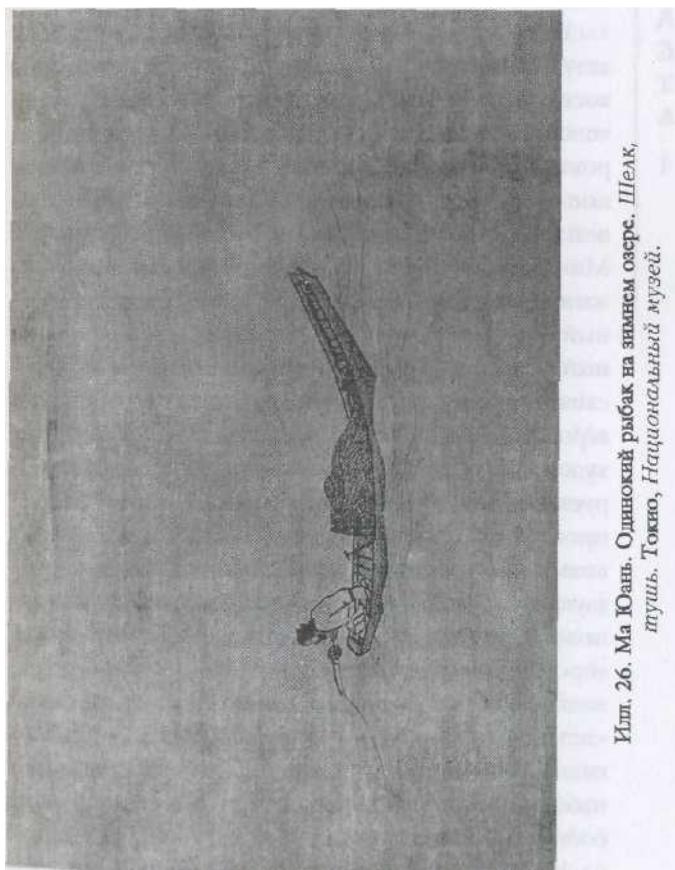
Художники южно-сунского академического пейзажа использовали все разнообразие связанных с темой человека мотивов, найденных ранее в северо-сунском монументальном пейзаже, где их совокупность представляла человека как родовое понятие и с их помощью изображались этапы восхождения человека к состоянию единения с мирозданием.

В южно-сунском академическом пейзаже этими же изобразительными мотивами, изначально имевшими определенную символическую нагрузку, художники начали передавать различные варианты конкретной среды, в которой пребывает человек. Природные формы монументального пейзажа были представлены лишь отдельными объектами, окружающими человека: склон горы, изображенная над фигурой человека сосна,

терраса, хижина или беседка. Значения, которыми наделялись образ человека и образ природы, были связаны с «простой самоочевидностью сразу» [96, с. 137] (индивид, конфуцианский муж, и природа как место для его обитания) и потенциальной непроявленностью, осуществление которой и было конечной целью героев свитков (человек в его наиболее общих характеристиках, ищущий в пустоте основу своего существования). Это совмещение общего и конкретного значений изображения и составило основу образности этого типа южно-сунского академического пейзажа и обусловило динамику его развития.

Наряду с уже существовавшими, были открыты новые способы представления изобразительных мотивов, связанных с темой человека. Пейзаж и жанровая живопись оказались более приближенными друг к другу, чем раньше, что отразилось в образности и изобразительных особенностях всех видов южно-сунского академического пейзажа.

Показательна с этой точки зрения композиция Ма Юаня «Одинокий рыбак на зимнем озере». Все



Илл. 26. Ма Юань. Одинокий рыбак на зимнем озере. Шелк, тушь. Токио, Национальный музей.

изображение свитка предельно лаконично - лодка с рыбаком среди пустоты. Идея присутствия в пейзажном свитке лишь одного изобразительного мотива встречается также в одной из частей горизонтального свитка Ма Юаня «Заснеженные горы».

Мир природных форм свернут в пустоту-«отсутствие», из которой человеку предстоит «выловить» подтверждение своего «присутствия» в виде любой конкретной вещи, ибо пустота - потенциальная возможность всего. Собственное «присутствие» человека обозначается с появлением «выловленного», извлеченного из пустоты «подобного», любой формы, также проявленной в мир, в наличное бытие. Данный смысл изображения соответствует выработанному в китайском мировоззрении способу познания: по принципу изоморфизма нечто приобретает значение лишь в сопоставлении с подобным [73, с. 50]. Пустота - это источник возникновения человека. Человек и пустота - это наиболее общие и необходимо достаточные компоненты для функционирования мира во всех его потенциально возможных проявлениях.

В композиции Ма Юаня лодка с рыбаком - изобразительный мотив из арсенала северо-сунского академического пейзажа, в котором тема человека воспринималась в родовом понимании как обобщенный образ-представление, встроенный в строго организованную семантическую связь «Земля-Человек-Небо».

В южно-сунских горизонтальных свитках с актуализацией в них аспекта непосредственного восприятия, когда изобразительные мотивы темы человека приобрели характеристики конкретизированного образа восприятия, знаковое, обобщенное прочтение этих мотивов с точки зрения прежней семантической системы было ослаблено. Но Ма Юань - художник, склонный к формульным живописным решениям. Он поместил характерный для северо-сунского пейзажа изобразительный мотив в контекст новой композиционной схемы, найденной в изображениях с мотивом созерцателя, где фигура человека рассматривается художником с близкого расстояния и символизирует его способность к познанию. Таким образом, происходит синтез

образности. Мотиву рыбака возвращено прежнее обобщенно-символическое звучание, как в северо-сунской живописи, но на новом уровне персонализма, когда был онтологизирован сам процесс познания (ловля рыбы - символическое обозначение поиска человеком своей «истинной природы»). С другой стороны, онтологизирован и сам процесс непосредственного наблюдения художником и зрителем своей способности к познанию.

Конкретный образ восприятия, таким образом, был заключен в новую семантическую схему, приобретая новое качество и аккумулировав в своей конкретной форме наиболее обобщенные характеристики образа-представления, актуализировавшего культурную память, и символа нового способа самораскрытия человека, его познавательных процессов. Обозначение этой сферы человеческих проявлений в академическом пейзаже было особенно важно для формулирования образности живописи буддийской школы Чань, где главное - наблюдение за состояниями собственного сознания как художником, так и зрителем, а изменение характера форм внешнего мира в изображении - лишь индикатор этих трансформаций сознания человека.

По сложности заключенного в изображении смысла и формульности, отточенности в применении изобразительных средств композиция Ма Юаня является конечной точкой, в которой сконцентрирована вся образность сунского академического пейзажа как выражения представлений китайцев о мироздании и месте человека в нем. Здесь со всей очевидностью сочетается символический аспект (процесс познания) с повествовательным (просто ловля рыбы), что означает исчерпание образности на уровне явленного-неявленного, общего и особенного, единого и обособленного, пустоты и внешней формы и других наиболее общих оппозиций в описании мироустройства. Все формы и значения в изображении сведены к одной основной формуле, универсально отражающей процесс познания. Проблема общего и конкретного, возникшая еще в танской живописи, теперь решается в образности пейзажа на самом базовом уровне, а именно представлением одного изобразительного мотива (человека в лодке).

Свитком Ма Юаня завершается развитие образности всего сунского академического пейзажа как главного жанра живописи, отражающего наиболее общие мировоззренческие построения китайцев. Таким образом, в южно-сунское время была обозначена необходимость нового подхода к прежней изобразительной традиции, трансформации существующих формальных приемов и композиционных схем в связи с изменением образного строя всей академической живописи, что и нашло воплощение в творчестве чаньских мастеров. \* \* \*

В южно-сунской академической пейзажной живописи была раскрыта тема человека в аспекте его индивидуального существования, что способствовало возникновению образа человека, отражающего те его проявления, которые выходили за рамки принятой в конфуцианском обществе формы поведения. Это было обусловлено спонтанностью собственного стиля жизни человека как осознанной свободы.

Данный аспект образа человека отражен в приписываемом кисти Ма Юаня свитке «Танец под песню» (вероятно, копировался в XVIII веке). На фоне совершенных природных форм изображены фигуры путников в состоянии спонтанного самопроявления, которое передается некоторой гротескностью их поз. При всей разнице в способе представления образов природы и человека,

фигурки людей органично включены в структуру всего изображения, что соотносится с даосской идеей о соответствии спонтанности поведения человека естественности самой природы.

Такое прочтение темы человека в свитке Ма Юаня созвучно идеям стиля жизни «ветра и потока» (фэн-лю), а также сопоставимо с образом мудреца в даосизме. Оно связано с наиболее общими представлениями о «совершенном» человеке в китайской культуре, что, естественно, оказалось созвучным и образности чаньской живописи.

\* \* \*

Плывут облака Отдыхать после знойного дня,

Стремительных птиц Улетела последняя стая.

Гляжу я на горы,  
И горы глядят на меня,

И долго глядим мы, Друг другу не надоедая.

Ли Бо. Одиноко сижу в горах Цзинтиншань.  
Пер. А. Гитовича

## ЧАСТЬ II

### ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРАДИЦИИ ЮЖНО-СУНСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ПЕЙЗАЖА В ЧАНЬСКОЙ ЖИВОПИСИ

#### Глава 4

Мировоззренческие предпосылки  
возникновения чаньской живописи,  
ее характер и значение в чаньской  
медитативной практике

веток буддийского учения распустился на хорошо удобренной дальневосточной почве. Приход Ц буддизма из Индии сопровождался трансформацией его доктринальных положений в соответствии с системой мышления, сложившейся в Китае к началу I тысячелетия н.э. Из буддийского комплекса были заимствованы аспекты учения и практики, наиболее актуальные для китайцев с их особыми представлениями о строении мира и месте человека в нем. Китайцы восприняли в системе индийского буддизма то, что оказалось важным для изменений в мышлении людей того времени в

свете перехода китайской культуры в средневековую стадию развития.

Доктрина и практика индийского буддизма к началу его проникновения на территорию Китая претерпели несколько стадий своего развития. Во II веке н.э. основатель школы мадхьямиков Нагар джуна в наиболее завершенной форме сформулировал идею о тождестве нирваны и сансары [163, с. 20]. Изначально в скрытой форме она была заложена в «космопсихическом коррелятивизме» буддизма [52, с. 337], согласно которому нирвана и сансара противопоставлены друг другу как «зеркальные изомеры», обладающие совершенно подобной структурой. Их взаимосвязь осуществляется через целенаправленный психический процесс каждого индивидуума, в результате которого происходит поэтапное раскрытие потенций сознания, означающее постепенное сворачивание его профа-нической деятельности (сансары) и переход в состояние универсального всеединства, называемого «нирваной» [52, с. 336]. Тезис о подобии до тождества сансары и нирваны, окончательно сформулированный в школе мадхьямиков, был связан с представлениями еще одной школы индийского буддизма - йогачаров, провозглашавшей, что все феномены внешнего мира являются отражением и продуктами человеческой деятельности [163, с. 15]. Именно этот тезис и был прежде всего воспринят китайскими мыслителями. Они, в свою очередь, довели его до логического конца, утвердив илею о тождестве человеческого сознания и его проекции [163, с. 17].

Буддийская идея универсализма оказалась в Китае созвучной даосскому учению о едином первопринципе Дао, который лежит в основе мира видимых вещей и обуславливает тождественность всех явлений. Взаимное усиление индийской и китайской идеи о Едином стало основой для возникновения китайского варианта буддийского учения <8>.

Параллельно процессу прямого заимствования теории индийского буддизма, что было вполне закономерно и, более того, неизбежно при знакомстве китайцев с ранее неизвестным философским учением, на основе первоначальной буддийской доктрины китайские мыслители вырабатывали свои оригинальные идеи. Собственно китайский вариант буддизма возник при непосредственном обращении мыслителей к китайской философской традиции. А именно - к даосизму, со всей парадоксальностью его идей и изяществом их воплощения как на вербальном уровне, так и в невербальных формах психофизических проявлений последователей Дао. Попав на китайскую почву, буддийские идеи закономерно были обогащены всем комплексом значений, которые уже ранее существовали в собственно китайских представлениях об универсуме и пребывании человека в нем.

Из корпуса буддийских канонических текстов, которые переводились в Китае, наиболее популярными были «Лотосовая сутра» (Шаддхарма-Пундарика - Мяо Фа Лянь Хуа Цзин), переведенная на китайский язык Дхармаракшей (Фа Ху) (266-308) [227, с. 166], и сутра «Вималакирти» [207, с. 378].

В «Лотосовой сутре» излагалась концепция бодхисаттвы, просветленного человека, своим подвижничеством помогающего всем живым существам приблизиться к состоянию нирваны. В Китае также существовала идея этического, морального долга. Она была связана с личностью идеального советника императора, образованного и мудрого, готового отдать жизнь за спокойное и гармоничное существование Поднебесной. Эта идея отражала, главным образом, социально-иерархические отношения. Буддийская же этика распространялась на все явления мира. Органично наложившись на китайское представление о моральном долге, она ввела в границы этого представления явления всего мира, который может быть спасен. Идея всеобщего спасения через просветление на пути к универсальной истине, имя которой Будда, изложенная в «Лотосовой сутре», стала основой для философских построений китайских буддистов.

Привлекательными для них оказались и тезисы о недуальности всего сущего и невыразимости истины словами, выдвинутые в сутре «Вималакирти». Подобные идеи существовали и в Китае. Оформленная в письменном виде в III веке н.э. в «Чжу-ан-цзы» [244, с. 104] идея о забывании разницы между вещами в состоянии единства «совершенно-мудрого» с Великим пределом возникла еще у истоков китайской даосской философской традиции. В этом состоянии «забытая» (т.е. «забывания» обособленности своего «Я») остается только недифференцированное Единое, которое дается тем, кто не «не-обладает знанием», но «обладает незнанием» [244, с. 116] - тем, кто прошел стадию знания с точки зрения обыденного смысла, выражаемого словами, и, достигнув мудрости, то есть придя к «Источку», «забыл» это знание и все средства его выражения. Существование даосской традиции недуальности и невозможности выражения смысла словами позволило китайским мыслителям органично воспринять идею, изложенную в буддийском каноническом тексте.

На теоретическом уровне в китайской махаяне было выдвинуто учение о «Едином теле Будды» [161, с. 26], в котором идея монизма воплощала собственно китайское представление о Едином < 9>. В китайской философской традиции изначально идея Абсолюта была связана с миром видимых форм. Мир воспринимался как единый континуум, где «все части были коррелятивно связаны между собой» [40, с. 106], и интерес был направлен к «эмпирическому миру как таковому» [40, с. 108]. Поэтому, когда с буддийским учением в Китай пришло представление об Универсальном Разуме [244, с. 254], оно было наполнено собственно китайским отношением к понятию Единого.

В первую очередь, китайцы во многом редуцировали индийскую буддийскую доктрину. Не вдаваясь во все ее сложности, они свели многие понятия к одному знаменателю. Во-вторых, из-за характерного для китайцев внимания к природному миру, с которым связывались представления о мироздании в даосизме, многие идеи индийского буддизма в китайской философии приобрели более осязаемый характер, как на уровне вербального выражения, так и в исполнении других составляющих буддийского комплекса.

В собственно китайском буддизме большее внимание уделялось вопросам сотериологии, то есть учению о спасении, и религиозной практике. Показательно, что из «Четырех священных истин буддизма» (1. Все есть страдание. 2. Причиной страдания является желание. 3. Прекратить страдание возможно только устранив желание. 4. Вось-мичленный путь спасения [238, с. 148]) китайцы обратили свое внимание на третью и четвертую истины, имевшие практическую направленность. В Китае они приобрели вид конкретных рекомендаций для избавления человека от ложного «Я» [164, с. 156].

Практицизм китайцев в подходе к буддийской доктрине опускал ее с высот метафизических абстракций на уровень, более приближенный к обыденному человеческому существованию. Китайцы перенесли акцент с метафизической стороны буддизма у индийцев на психологические аспекты этого учения, обратив больше внимания на собственно человека в единстве всех его психофизических свойств.

С одной стороны, этот подход был обусловлен даосской традицией, в которой уделялось много внимания развитию психофизических аспектов существования человека для достижения им бессмертия через приобретение способности существовать в одном ритме с природой. С другой стороны, в буддизме развивалась новая для китайской философской мысли идея о преобразующей роли человеческого сознания, которая восполнила недостающие компоненты в представлении китайцев об «истинной природе» человека. В китайской буддийской доктрине эта идея заняла основное место, и через нее, как это ни парадоксально, были наиболее полно выражены именно китайские привнесения в буддийское учение. Китайские мыслители свели все многообразие доктринальных положений индийского буддизма к проблеме человеческого сознания, попытавшись через эту призму преломить всю сложность буддийского учения и практики.

Подход к возможности рассмотрения всего мира с точки зрения Единого был характерен для китайского мышления, сформировавшегося на идее единого Дао - универсальной, всеобщей основы, которая обуславливает наиболее полное существование каждого из проявлений феноменального мира. Данные представления оказали непосредственное влияние на создание китайского, уже в пределах буддийской доктрины, варианта учения об основе мира.

Это - учение о «Едином теле Будды», которое есть единственная абсолютная реальность, проявляющаяся во всем существующем. Истинно реальное - это единое, неизменное, неделимое, постоянно пребывающее, проявляющееся во всем одновременно целиком и полностью, называемое Буддой [163, с. 15]. В этом учении китайские мыслители свели все многообразие мира воедино, обозначив его всеобщую и, более того, единственную природу, постигаемую только одним способом - через раскрытие изначально всегда чистой природы человеческого сознания как природы Будды.

Впервые в китайском мышлении появилось представление о том, что внешний мир является составной частью психической жизни человека, служит для раскрытия человеком его собственной «истинной природы», которая есть «природа Будды» [163, с. 16].

На рубеже IV-V веков китайским философом Дао-шэном (360-434) был выдвинут тезис о том, что «природа Будды» может быть постигнута только в результате «внезапного просветления», полностью

спонтанного, самовозникающего [244, с. 250]. И это состояние внезапного изменения сознания, когда воспринимается то, что не может быть увидено со стороны, но дается только в непосредственном переживании, трактовалось как нирвана [163, с. 19]. Не логическое осмысление, а переживание состояния тождественности с «Единым телом Будды» (что и есть сущность человека) для просветленного сознания манифестируется в феноменальном мире.

Такая интерпретация нирваны отчасти соотносится с даосским представлением о просветлении, которое понимается как проявление «внутреннего света тела, зримо воплощающего создающие силы природы» [273, с. 137]. В даосской традиции достижение состояния «бессмертия» возможно только при активных телесных практиках.

С приходом буддизма в Китай состояние просветления стали связывать с понятием «нирвана», за которым стоял сложный ментальный комплекс конкретных представлений, связанный с внутренней, психической жизнью человека. Это снимало ту очевидную иерархию имманентного и трансцендентного, которая присутствовала в индийском буддизме. При том, что вопрос об их соотношении не мог быть совершенно обойден, идея отождествления нирваны и сансары в психической жизни человека придавала ему более привычную для восприятия китайцев форму, когда всеобщее и конкретное были взаимозависимы до тождественности и всеобщее могло быть описано только через конкретное. Буддийская доктрина была дополнена собственно человеческим содержанием и проблематикой, связанной с его психическими проявлениями.

Впервые понятие «Человек» как центральный философский термин буддийской доктрины было выдвинуто именно в рамках китайской философии Линь Цзи (785-867(?)). До него под влиянием индийской метафизики пытались объяснить истинную реальность, прибегая к другим философским терминам: «Разум», «Реальность», «Природа», «Трансцендентальная Мудрость» и т.п. [335, с. 6]. Рассмотрение реальности сквозь призму человеческого сознания во многом определило характер образности искусства, которое возникло в связи с собственно китайским буддизмом.

Для китайской буддийской культуры существенной в учении о «Едином теле Будды» являлась также идея его отождествления со всем миром. Колеса нирваны и сансары, расценивавшиеся в индийском буддизме как существующие параллельно друг другу, в китайском восприятии были слиты воедино, в результате чего возникало некоторое смешение характеристик, ранее присущих каждому из состояний в отдельности. В школах китайского буддизма Хуа-янь и Тянь-тай, адаптировавших буддийскую метафизику к менталитету китайцев, абсолютное и относительное отождествлялись. В самом понятии нирваны акцент был перенесен с безатрибутивности на состояние внутренней тождественности всем явлениям мира, что было более органично для китайского восприятия универсума <10>.

Выработанное даосскими мыслителями понятие «не-существования» - «У» [244, с. 250] означало отсутствие только конкретных вещей [247, с. 100], которое возникает в момент всеобщего снятия противоречий и всякой дуальности. Отсутствие дуальности означало прекращение процесса функционирования, что в китайской философской мысли расценивалось как отсутствие «наличного бытия» [64, с. 101]. Даже самая большая степень отрицания, применявшаяся китайцами «УУ» (отсутствие отсутствия), означающая отсутствие самих следов отсутствия, то есть отсутствие, которое просто не выявлено [64, с. 104], но потенциально все же может существовать, выражала только состояние неопределенности, но не абсолютного небытия. Поэтому, когда китайцы столкнулись с совершенно новой для их философской традиции идеей о полном, в онтологическом плане, отсутствии каких-либо значений, они сняли вопрос о логическом постижении истины, утверждая, что знать нирвану можно только уже пребывая в ней, а это - процесс, доступный только интуиции.

Наполнив процесс достижения нирваны ми стическим содержанием и акцентировав внимание на том, что нирвана - это нечто всеобщее, но не выразимое, китайцы, таким образом, обошли не характерное для их мышления понимание истинной реальности, в целом адаптировав буддийское учение своему восприятию. «Ничего не может быть произнесено, и необходимо хранить молчание» [244, с. 248], - этот тезис, даосский по своему звучанию, стал одним из основных как при разработке теории, так и в практике собственно китайских буддийских школ.

Из всех многочисленных буддийских школ в Китае собственно китайскими считались три: Тянь-тай, Хуа-янь и Чань [163, с. 21]. Адепты этих школ придерживались учения о «Едином теле Будды», но в своей практике воплощали разные области этого учения <11>.

Область практики была ведущей для школы Чань, акцентировавшей внимание на различных видах психотренинга, бравших отчасти свое начало в традиционной китайской телесной культуре и в даосской йоге.

Чань принадлежит созданию собственно китайского варианта буддийской практики. В его основе лежит идея о созерцании как медитативном способе, основном методе спасения, принесенная из Индии легендарным Бодхидхармой, который считался двадцать восьмым патриархом «Дхьяны», учения о созерцании. Проповедуемая им идея поиска истины внутри себя, без помощи внешних иконических образов зародилась в

Индии еще до формирования доктрины буддизма и была связана с мистическим аспектом индийской йогической практики [339, с. 217]. Но именно в Китае созерцание как интуитивное прямое постижение истины, а не интерпретация философских канонических текстов, стало основой практики одной из школ буддизма.

Как самостоятельная философская школа со своей отработанной в деталях практикой Чань оформилась к началу VIII века и была одной из не многих школ, которые в IX веке безболезненно пережили гонения государства на буддизм [174, с.9]. После трудных для буддизма событий он уже никогда не поднялся в Китае до состояния того расцвета, который переживал до середины Танского периода (618-907). В послетанское время уже почти не переводились буддийские сутры, не возникло ни одной новой философской школы, в теоретической области больше не появилось крупных мыслителей масштаба Дао-шэна. В дальнейшем буддизм существовал в Китае в основном в своем религиозном аспекте, как явление не философии, а веры.

К Сунскому периоду из всех ранее развивавшихся буддийских школ продолжали активно действовать только Чань и Цзинту (вера в Будду Ами-табху) [207, с. 389]. В связи с общим упадком буддизма в Китае в характере этих двух школ возникли изменения. В наиболее общем виде суть трансформации заключалась в том, что, с одной стороны, представители данных школ включились в светскую и политическую жизнь государства, в некоторой степени отойдя от вопросов незаинтересованной во внешнем потоке жизни самореализации глубин человеческой психики. С другой стороны, ранее недоступные стороны практики этих школ были популяризированы, что увеличило поток людей, поверхностно воспринимавших сущностные аспекты буддизма. Для неопитов были адаптированы некоторые элементы практики этих школ, что отчасти снижало их уровень и способствовало упадку. Несмотря на это, школы Чань и Цзинту оказались жизнеспособными в условиях китайской философской и социально-идеологической жизни. Более того, в дальнейшем они получили распространение в других странах Дальнего Востока и оказались там в числе наиболее активно действующих.

Продолжительная история существования этих буддийских школ стала возможной благодаря характерным особенностям их теории и практики. Они во многом соотносились со способами проявления сущностных характеристик мышления китайцев во внешней, обусловленной устойчивыми социальными правилами, стороне их жизни. Школы Чань и Цзинту во многом были сформированы под влиянием коммуникативной составляющей китайского менталитета, и по своей природе, и по структуре отражая в основном именно ее, в отличие от других школ буддизма на территории Китая. В связи с этой особенностью формировалась практика и трансформировалась теория школ Чань и Цзинту, которые на уровне первоначального восприятия казались противоположными друг Другу.

Чань и Цзинту по-разному преобразовали естественный процесс усвоения буддизма в Китае, органично дополняя друг друга и определяя границы, в пределах которых развивались и видоизменялись другие буддийские школы. Чань и Цзинту представляли собой явления одного порядка, противоположность их внешних проявлений оборачивалась схожестью их возникновения и функционирования, поскольку в них больше, чем в других школах, выразился характер адаптации буддизма китайцами, существовало некоторое подобие в структуре построения их вербальных проявлений. Кроме того, многие последователи Чань обращались к культу Будды Амитабхи, особенно в сунское время [207, с. 404] <12>. Показательно, что позже, в период Муромати (ХТВ-ХВТ вв.) в Японии также возникнет синтез дзэнских и амидаистских представлений.

Практика школы Чань, отвечавшая «простоте, непосредственности и практичности» китайского мировосприятия [216, с. 485], была одним из полюсов общего поля трансформации буддизма в Китае. Но если форма воплощения буддизма в практике Цзинту имела все характеристики, позволявшие определить Цзинту как культ: доведенная до предела наглядность, простота и формализация метода достижения просветления, «ощутимость» и строгая закреплённость образа поклонения, то школа Чань не обладала ни одной из этих характеристик. Более того, способы ее функционирования позволили говорить, что в наиболее общем виде это «ни религия, ни доктрина» [181, с. 181]. Наиболее часто Чань определяется как религиозно-мистическая практика [4, с. 618], психо-гогика [116, с. 155] <13>.

По письменным источникам XI века, в конце VII-начале VIII века произошло разделение Чань на две ветви [207, с. 256]: северную и южную, что было результатом теоретических расхождений в определении методов медитации и способа достижения просветления. Разделение Чань связано с именами Шэнь-сю (657-706) и Хуэй-нэна (638-713). Шэнь-сю опирался на идеи Дао-шэна, учение же основателя южной ветви чань-буддизма Хуэй-нэна, признанного в результате спора с Шэнь-сю шестым патриархом Чань, во многом совпало с теоретическими изысканиями Шэн-чжао (384-414) [207, с. 246] <14>.

Дао-шэн и Шэн-чжао попытались объяснить понятие нирваны и достижение ее человеком, основываясь на противоположных теоретических посылах, которые могут быть названы «утверждение» и «отрицание». Методология «отрицания», характерная для даосизма, легла в основу практики и определила характер ее внешних проявлений в южной школе чань-буддизма, с развитием которой была связана эволюция собственно китайского буддизма и возникли новые явления культуры. Таким образом, Чань в варианте учения Хуэй-нэна в большей степени, чем другие буддийские школы, отразила влияние даосизма, что и определило ее значимость

для китайской и всей дальневосточной культуры.

В практике южной школы Чань была воплощена одна из основных в даосском учении идей - о постоянном, вечно длящемся процессе перемен. В чаньской интерпретации это единый, построенный на нюансах и неуловимый для логики поток изменения человеческого сознания через естественное, повседневное, обыденное течение жизни, которое понимается как «сокрытие (раскрытие)» невыразимого.

В этом смысле практика Чань была совершенной противоположностью практике Цзинту, которая полностью абстрагировалась от реалий обыденной жизни. Чань же на внешнем уровне проявлений была адекватным отражением единого процесса существования человека в мире феноменов. В этом смысле она наиболее полно, чем другие буддийские школы, вобрала в себя реалии китайской культуры в целом и оказалась наиболее жизнеспособной и гибкой в условиях их изменения. Саморазвивающийся характер Чань, который корректировался условиями существования этой школы, позволил ей более длительное время активно действовать в Китае, по сравнению с другими школами, проповедовавшими учение о «Едином теле Будды», и использовать их наследие [207, с.403].

Действенный характер Чань и воплощение практических аспектов учения о «Едином теле Будды» обусловили ее адаптационные возможности, в том числе и через актуализацию даосской практики, которая оказалась созвучной динамическому методу медитации в чаньской школе. Чань отразила динамичную и изменяющуюся составляющую китайского мировоззрения, в наиболее чистом виде являясь воплощенной коммуникацией, воспроизводя ее не в сухой абстрагированной схеме, а в живом потоке. Именно принципиально динамическая медитация в ее варианте «"самадхи" одного действия» [124, с. 27] стала основным методом работы с сознанием в южной ветви чань-буддизма, которая возникла в связи с именем Хуэй-нэна.

Динамическая медитация представляла собой нечто большее, чем созерцание своей «истинной природы», как это практиковалось в статической медитации северной ветви чань-буддизма. В интерпретации Хуэй-нэна собственно сам процесс динамической медитации означал «истинную природу» человека. Это различие в отношении к процессу медитации было связано с разным пониманием способа достижения «истинной природы» человека [329, с. 175]. Доктринально различие касалось уровня взаимосвязи субстанции и ее функционирования, что было связано с глубокой трансформацией буддийского учения в духе китайского менталитета, так как границы и «самость» явлений мира и их взаимодействие определялись китайцами по их функциональному признаку. Функция выступала основным видом связей между явлениями в китайском мировоззрении [67, с. 52-53].

В махаянистской философии было выделено три составляющие мира: субстанция, форма и функция, где субстанция - истинная природа, функция - истинное знание, самый фундаментальный уровень опыта [327, с. 29]. Хуэй-нэн соединил и уподобил до тождественности истинную природу и истинное знание, утвердив тезис о том, что субстанция является функцией [329, с. 174], то есть существует и проявляется только в динамике и через непрерывное самораскрытие в области формы. И в своей основе форма несет в себе все черты постоянно изменяющегося, вечно становящегося, в каждый момент ускользающего характера субстанциионирования-функционирования. Такая основа понимания характера формы в Чань определила особенную динамичность всех ее проявлений, в том числе и живописи.

Уподобление субстанции и функции в китайском варианте буддизма было возможно потому, что в восприятии китайцев вещь и действие никогда не были строго разграничены [200, с. 14], «предмет есть также и процесс» [40, с. 93].

Хуэй-нэн выдвинул также утверждение, что процесс созерцания является субстанциионированием истинного знания, а истинное знание - функцией процесса созерцания [329, с. 178]. Созерцание своей истинной природы, таким образом, может быть осуществлено принципиально только в динамической форме, которая в высшей точке своего проявления представляет собой моментальный всплеск самореализации «истинной (буддовой) природы» человека. Эта спонтанность самоосознания может возникнуть при любом виде деятельности человека: сидячей медитации, ходьбе, повседневной работе и т.д. - в чем заключается принципиальная динамичность чаньской медитации. Поэтому человек, проявляющийся в духе Чань, может быть только человеком действующим, чье сознание не испытывает привязанности ни к

феноменальному миру, ни к собственным мысле-формам. Благодаря этому можно было постичь «Духовное тело Будды» - свою «истинную природу», то есть - достигнуть просветления.

Все стороны учения Чань имеют динамический характер и воплощаются исключительно через интенсивное открытие человеком своих психофизических свойств. Но, при внешней интенсивности выражения, этот процесс направлен внутрь самого человека, «истинная природа» которого вмещает в себя все проявления мира. Конечной целью этого внешне динамичного процесса является «духовное успокоение», которое есть «Праджня» или «Шуньята» [327, с. 29], «отказ от всех операций» и «транквилизация» всех оппозиций [III, с. 57], когда человеческое сознание в своей спонтанности и естественности достигает состояния буддовости.

Таким образом, концепция «истинной природы» в Чань напоминает закон «не-деяния», посредством которого в даосизме выражается идея единения со всем миром через общий, спонтанно найденный ритм функционирования [6, с. 213].

Весь мир наделяется характеристиками сознания человека [171, с. 64]. Раскрытие буддовой природы сознания является раскрытием истинной основы мира, ибо во всем - единая природа Будды. Весь мир принципиально недуален и не имеет каких-либо границ, пустотен в видимых формах (в чаньской медитации, в основном, оперируют с пустотой как непривязанностью к миру феноменов). Явления в состоянии пустотности расформулированы и лишены очертаний, так как в «Шуньяте» (пустоте) нет оппозиций, все сливается в однородное образование, где все значения едины и имеют возможность неограниченной вариативности выражения на уровне феноменов. «Шуньята» - это состояние незначимости, когда нет никаких характеристик, определяющего и определяемого.

Сознание человека, пройдя в процессе медитации эту стадию отсутствия устоявшихся в обыденном сознании логических связей, обретает качество континуума, когда за конкретным миром видимых форм встает их недифференцированная, единая, всеобщая сущность, в свете которой все явления мира начинают отражать новую реальность [327, с. 44]. Индивидуальная психическая жизнь человека, глобально преобразованная в этом состоянии, приобретает принципиальную бесструктурность в прежних логических рамках, и вся жизнь человека становится единым, спонтанным процессом открытия во всех явлениях единой основы мира («Будда-кшетры») <15>. Основное средство достижения «Будда-кшетры», предложенное Чань, - это медитация, интуитивное познание, изменение состояния сознания человека. В Чань в этом процессе задействован мир всех живых существ. Поэтому самораскрытие буддовой природы сознания в Чань (сам процесс медитации) равносильно спасению этого мира.

Существенным в отождествлении самопознания и спасения всех живых существ является также

то, что Чань, в целом будучи махаянистским направлением буддизма, претерпела влияние хинаяны с ее идеей индивидуального, самостоятельного поиска человеком состояния Будды через раскрытие внутренних механизмов работы со своим сознанием, а не с помощью внешних средств. Основное влияние хинаяны на китайский буддизм происходило при переводе на китайский язык сутр, и прежде всего текстов, касавшихся «Винайи» - руководства по поведению монахов и буддийской практике [227, с. 57]. Последователи школы Чань находились под влиянием идеи об индивидуальном прозрении человека и решили вопрос о просветлении в общемахаянистском религиозном духе в целом, оставив при этом за рамками своих интересов высокую философию хинаяны. В Чань воплотилась общемахаянистская идея боддисаттвы, ориентированная на конкретного индивидуального человека, просветленного, действующего в феноменальном мире, что было совершенно новым открытием человеческой индивидуальности в китайской культуре. Такая «ориентированность на человеческую индивидуальность» [6, с. 217] определила характер образного строя всех культурных проявлений Чань, в том числе и живописи.

Слитность всех сторон процесса раскрытия истинной природы мира, воплощенного в динамике созерцания, снимала вопрос интеллектуального понимания. Медитация всецело представляла собой единый поток самораскрытия глубин психики человека, прямое постижение им своей истинной (буддовой, пустотной) природы. Этому характеру медитации в Чань соответствовало и понимание условий ее протекания.

Первоначально Бодхидхарма стал понимать содержание сутр не как теорию, которая должна быть осмыслена интеллектуальным способом, а как описание встречи человека с человеком, при этом все внимание переносилось на конкретную, уникальную жизненную ситуацию [120, с. 39]. Философская сложность заменялась процессом обмена психологическими импульсами, которые посылались сообразно с данным неповторимым состоянием сознания человека, когда для развертывания логических построений не остается ни места, ни времени. В этом состоянии «мысли как таковой нет, а есть лишь мгновенный инсайт, который сливается с действием» [4, с. 625].

Редукция и спрессовывание процесса познания до мгновенно совершенного действия определяла временные рамки развертывания человеческого сознания, которое и есть сам человек, только моментом настоящего. В нем предопределены потенции всплеска самопроявления. Возможность же человека пребывать в самом процессе совершения действия, которое проистекает самопроизвольно, в котором отражается совершенная отточенность и автоматизм действия [324, с. 43], была связана с проявлением наиболее глубинного, всеохватывающего человеческого опыта, уже давно перешедшего за границы интеллектуального осмысления.

Совмещение всех временных категорий происходит в Чань благодаря проявлению ритма, являющегося основной характеристикой динамики как таковой. Он выражает «повторяемость закономерную, существенную для того или иного процесса или системы» и «является фактором целостности системы» [54, с. 69]. Понятие ритма более соотносится с образным мышлением на этапе довербального выражения [44, с. 293], когда человеческое сознание состоит из непрерывного потока образов, обладающих неограниченным числом заключенных в них значений и резонансно взаимодействующих. Это - процесс пока еще «неформулирования»

значений, которые вдруг возникают из общего континуального потока человеческого сознания неожиданно и спонтанно, обозначая его не-выявляемые слои. Они дают ориентиры в общей, глобальной «паузе» мира.

Ритм Чань - это то выражение глубочайших уровней человеческого существа, которые наиболее адекватно передаются моторным, чувственным способом через раскрытие человеческого сознания [53, с. 19] до момента вербального выражения, которое начинает сужать, упрощать и схематизировать до- и над-логическое образное мышление. Моторный и чувственный характер функционирования Чань определил формальные особенности всех сторон ее выражения и обусловил в общей практике Чань значение живописи, оперирующей визуальными образами. Принципиальная невозможность образного мышления существовать в покое предопределяется «аффективной и волевой» природой его возникновения [33, с. 311]. Оно несет в себе все характеристики психофизических проявлений человека и изначально имеет единое недифференцированное «невоплощение» на уровне феноменальных форм. Когда же воплощение происходит, «разные формы психической деятельности» сохраняют свою общую аффективную и динамическую природу [14, с. 742], которая при определенных условиях делает их однородными и в некотором смысле взаимозаменяемыми. С этой точки зрения, живопись в Чань была одним из способов самореализации человеческой психики и соответствовала своим образным и формальным строем, а также особенностями своего создания и воздействия на зрителя всем характеристикам медитативного процесса.

Динамика становления и изменения образности и изобразительных средств живописи адекватно описываются в терминах буддийских канонических трактатов, переведенных на китайский язык в начале V века Кумарадживой и положенных в основу дальнейшего развития категорий китайской эстетики. «Воплощение-развоплощение» (санскр. Утпада-бханга, кит. Шэн) - термин, примененный во II веке Нагарджуной в трактатах «Мула-мадхья-мика-шастра» (Трактат об основах срединного пути - кит. Гэнь чжун лунь) и «Двадаша-двара-шас-тра» (Учение о двенадцати вратах - кит. Ши эрмян лунь). «Сворачивание-разворачивание» (санскр. Прапанча, кит. Лунь) - понятие, рассмотренное в трактате «Суддхарма-пундарика-сутра» (Сутра о совершенном законе - кит. Мяо фа лунь). С их помощью описываются наиболее общие процессы функционирования человеческого сознания, которое, по буддийским представлениям, преобразует весь феноменальный мир, что, в частности, соотносится с проблематикой пейзажной живописи, поскольку в ней нашли отражение представления о его строении.

С одной стороны, живопись определялась как техника - формализованный набор приемов для духовного самораскрытия, а с другой - как само духовное самораскрытие [264, с. 162], собственно единый процесс психофизического самопроявления человека, постижение сознанием единой природы Будды через ритм, резонансное состояние, сопряженное с прорывом в скрытую первооснову мира.

Определение живописи во втором значении стало возможным в связи с динамической, моторной природой самого процесса создания изображения. Живопись, будучи одной из сторон общего процесса разворачивания психофизических характеристик человека, отражала общую динамику этого процесса и закрепляла ее на изобразительном уровне, поэтому основным свойством живописи был ритм.

Характерно, что в чаньском комплексе не возникло скульптуры, хотя на территории Китая создавалась буддийская монументальная скульптура и существовала мелкая пластика с изображением буддийских святых. Это было связано с меньшими, чем у живописи, потенциями для передачи идеи об иллюзорности феноменов и, соответственно, более материальным характером скульптуры. А это мало соответствовало природе Чань, наиболее важные проявления которой происходили в паузе, в перерыве между очевидными вещами. Кроме того, сам процесс создания скульптуры по своим временным и техническим характеристикам не мог быть одномоментным, что также не соотносилось с темповыми характеристиками чаньского медитативного процесса. Чаньская живопись как мгновенный акт самопроявления художника была сродни искусству каллиграфии.

Каллиграфия привлекала возможностью динамического самопроявления мастера, создающего произведение. Поскольку каллиграфические знаки имеют абстрагированный от своей изначально изобразительной основы характер, главным было отражение особенностей процесса написания. В этом смысле, каллиграфия считалась наиболее адекватной изобразительной формой для воплощения ритма, и каллиграфичность чаньской живописи [341, с. 24] определялась ее ролью наглядного воплощения того, как именно наносились знаки на изобразительную поверхность.

Другой аспект чаньской живописи, сближающий ее с каллиграфией, был также связан с созвучным даосизму действенным, а не умозрительным способом практики в Чань. В ней для постижения невыразимой интеллектуальными методами основы мира использовались «метафорический символизм или эстетическое воображение» [334, с. 206].

Символическое мышление, а не интеллектуальные спекуляции, было для последователей Дао основой существования и определения связей в мире [299, с. 308]. Даосская медитация была проявлением в первую очередь именно образного, символического мышления [300, с. 159]. Постигание природы Будды в Чань также происходило при гибком и свободном отношении к интеллектуальной форме мышления и уже установленным каноническим правилам. Чаньская практика на внешнем уровне была попыткой выражения «истинной

природы» человека языком символических действий [341, с. 14], которые обозначали пустотность сознания от феноменального мира и собственных проявлений.

Символ, воплощенный в статической (знак) или в динамической (действие) форме, как и иероглиф, обозначает границу между уровнем явлений, воплощенных в визуально воспринимаемой форме, и уровнем недифференцированного, единого непроявляемого. Символическое действие Чань - это воплощенная в динамической форме, саморазвивающаяся составляющая процесса коммуникации между двумя уровнями. В своей структуре оно отражает всю сложность этого перехода, обусловленную его принципиальной неочевидностью и пра-, над-логичностью. Этот переход - состояние медитации, когда «предмет переживания и само переживание представлены в нерасчлененном виде» [156, с. 768], то есть снято противостояние субъектно-объектных отношений и соединение всех уровней происходит в сознании самого человека, когда в нем разрушаются логические связи, постигается его пустотность и «Духовное тело Будды». В Чань это состояние имело моментальный характер и являлось высшей точкой медитативной практики, в том числе и процесса создания живописи как одной из ее форм.

Ритм на уровне конкретных методов создания живописи проявлялся в предопределенности наиболее оптимальной для чаньской живописной практики манеры изображения. Свойство ритма выявлять в любых конкретных условиях их изначальную единую природу позволяло чаньским художникам интуитивно, моментально воплощать на поверхности свитка образ, который целостно, как знак, возникал в сознании в результате динамического вхождения художника в медитативное состояние. Так, выявляя пустотную природу образа при его изображении, художник позволял ему покинуть внутренний план своего сознания и, соответственно, не был привязан к нему, экстериоризуя именно пустотность (несамосущность) своего сознания в изображение.

Чаньская живопись была попыткой «записи» с помощью визуальных образов не только самого процесса создания изображения, но и того состояния мира, которое принципиально не воплощается в видимых формах. В чаньском свитке оно особым образом обозначается живописной пустотой, незаполненным фоном и является главным предметом внимания художника. Ради причастности художника к этой пустотной основе мира и создавалось изображение.

Чаньский свиток был и внешним продуктом творчества, и «побочным» результатом процесса проникновения художника в глубинный план сознания (ибо художник преследовал другие задачи, нежели создание живописного свитка), и инструментом этого проникновения. Опираясь внешне ощутимыми, конкретными способами и предметами исполнения, которые позволяли обозначить этот процесс как создание живописи, художник пытался воплотить несформированное-расформированное «не-наличное бытие» (данное через отсутствие видимых форм), пустотность которого была основным объектом при создании свитка.

Изображение в чаньском свитке оказывалось знаком того, что изначально было задано живописной пустотой. Но поскольку в китайском буддизме нирвана и сансара (мир феноменальных форм) расценивались как тождественные друг ДРУГУ? <sup>в</sup> чаньском свитке равно присутствовали изображение и не-изображение. Мир внешних форм, интересовавший художника как один из объектов выражения пустотной природы человеческого сознания, был «не объектом живописи, а скорее темой для медитации, которая визуализируется в сознании» [21, с. 195]. И образ этого мира воплощался в свитке как материализованный след процесса образного мышления человека. Оно обуславливало цельное, недифференцированное восприятие форм визуально представленного мира и отсутствие разницы в их значениях.

Универсальность воплощения в каждой конкретной форме видимого мира всей недифференцированности образного мышления оборачивалась тождественностью внутреннего наполнения форм, когда они становились знаком Единого. Эти особенности процесса создания живописного произведения и понимания формы в Чань во многом определили характер образов, использование изобразительных мотивов и технические приемы чаньской живописи, а также и ее отношение к уже сложившейся живописной системе.

Возникновение чаньской живописи как школы было связано с общим процессом канонизации Чань, когда фиксировались все стороны ее практики: стиль жизни, построенный на принципах естественного существования человека в мире, боевые искусства, возникшие и развивающиеся в связи с динамической медитацией. Письменно фиксировалась вербальная форма воплощения Чань <16>. Записывались тексты для медитативных целей, которые в своей структуре сохраняли «скрывающий», парадоксальный характер чаньской практики.

Из всех видов практики Чань форму «записи» в наиболее полном смысле этого слова имели живопись и некогда устный, непосредственно от учителя к ученику, способ передачи вербальной информации. Опосредованные одними и теми же инструментами воплощения (шелк, кисть, тушь), живописная и вербальная формы записи, изначально больше отражавшие разные уровни мыслительного процесса: образный и логический, - в Чань оказались сближены по формальным признакам построения. Вербальная, в рамках логического мышления, форма выражения в Чань отражала в своей структуре динамику чаньской практики, в основном имевшей образный и психофизический характер.

Противоречивость попыток выражения в суженных значениях слов всего поля смысла легла в основу

ключевой идеи, разработанной главой школы мадхьямиков Нагарджуной [270, с. 15-20]. Вместе с другими его идеями она была воспринята китайскими мыслителями. Соотносимая в чань-ском варианте с даосским тезисом о невыразимости истины словами, идея о неадекватности вербальных определений была основана на соединении индийского и китайского представлений о едином, за пределами феноменального мира, источнике существования человека и всех явлений. В Чань человек и феноменальный мир воспринимались как тождественные друг другу [270, с. 35]. Но онтологический статус это тождество могло получить, лишь будучи преломленным сквозь призму измененного сознания человека. Проблема вербального выражения в Чань наиболее очевидным образом была связана с трансформирующими способами изменения структуры человеческого сознания, в том числе и телесными, когда логически закрепленные связи и интеллектуальные построения разрушались. Слова в процессе этой трансформации теряли свои прежние значения и становились знаками единого поля образного мышления.

Функционирование слова в Чань имело две стороны. Если следовать терминологии, предложенной исследователем дзэн-буддизма Т.Р. Kasulis [270], как способ передачи учения слово было выражением, в процессе же медитации оно очищалось от видовых характеристик языка и становилось просто обозначением. Именно вербальное обозначение было наиболее точным «представлением вещей тем, чем они являются» [270, с. 73]. Сохраняя знаковые характеристики речи в крайне редуцированном виде, вербальное обозначение в Чань актуализировало аффективные пласты процесса коммуникации, в целом переформулируя, перенаправляя гностическую функцию речи к глубинным, архетипическим слоям человеческого существа, когда эмоция, знание и действие существуют еще в неразрывном единстве\*. В данном случае сам процесс произнесения слова или фразы в Чань превращался в символическое действие, как и любое другое действие просветленного последователя Чань <17>.

---

\*Левин-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном, мышлении. М., 1999.

Наиболее важной составляющей в вербальном обозначении в Чань была именно речевая моторика [28, с. 84], которая по своей природе соотносилась с любым динамическим проявлением и находилась на уровне «до выражения» значений. Поэтому в Чань большое внимание уделялось невербальным методам коммуникации, и слова, как и изображение на свитке, обозначали то, что лежало за их «абрисом». Письменные источники Чань в своей структуре отражали общий процесс девербализации, и чаньская речь полнилась паузами, междометиями, редуцированными и парадоксальными речевыми конструкциями, словами, произнесенными вдруг, вне контекста. Часто она сочеталась с телесно-динамическими проявлениями говорящих.

Такое построение речи было записью ускоренного процесса передачи знания, который благодаря недоартикулированности, недовербализованности обозначал в целом недифференцированное поле смысла, что позволяло более адекватно отразить суть медитативного процесса Чань и всего, что было связано с этим понятием.

С другой стороны, данный способ речи не давал информации на логическом уровне, и в Чань речь скорее скрывала информацию, нуждаясь в комментировании. Таким образом, все стороны медитативного процесса Чань были уподоблены друг другу, взаимодополняли и комментировали друг друга. Живописное и вербальное обозначения процесса коммуникации функционально были подобны и отражали в своей структуре потенцию неожиданного «прорыва» («провала») в бездну человеческого сознания при попытке опереться на видимые формы и логические построения. В целом, «обозначение» в Чань (вербальное, живописное) было способом провоцирования, актуализации изначально заложенного в человеке знания о своей «истинной природе Будды».

Смысл чаньского «обозначения» выявлялся благодаря соединению очевидного, которое на самом деле было лишь внешним абрисом и не более того, и предполагаемого, которое не могло быть адекватно выражено в словах или при помощи живописных средств, поскольку его истинная природа для обыденного сознания оставалась сокрытой. Поэтому вербальный или живописный знак в Чань при его кажущейся неадекватности, неочевидности как средства выражения был совершенно ускользающим. Он прекращал свое существование в едином поле недифференцированности, которое в чаньском диалоге и живописи имело вид незаполненного изображением фона свитка (пустоты), разлагающейся изобразительной формы, паузы, молчания, чреватого всевозможными значениями.

Это состояние молчания, когда все уже сказано до начала говорения, было основным содержанием чаньских диалогов. Они составлялись таким образом, что при умалчивании действительного имени того, что не может быть выявлено, позволяли достичь человеческому сознанию состояния слитности с тем, имя чего осталось произнесенным. Формально это достигалось благодаря отсутствию в построении звеньев, которые позволили бы составить логически организованный текст; намеренному использованию утверждений, первоначально вводивших в заблуждение, но необходимых как вехи на пути «к первой, опущенной посылке, которая подразумевалась заранее, что сознание, постигающее истинно-сущее, не осознает себя со стороны» [37, с. 295].

В чаньском диалоге эта посылка никогда прямо не формулировалась, и понять ее предлагалось через разрушение логической связи на примере конкретной жизненной ситуации. Истинный смысл постигаемого, которое тождественно и самому процессу постижения и самому постигающему, высвечивался только в неповторимом, уникальном контексте всеобъемлющего «здесь и сейчас» в состоянии «не-сознания», когда «здесь и сейчас» приобретали характеристики всеобщего.

Отождествление в вербальном обозначении уникального и универсального «уплотняло» и «сворачивало» его внешние формальные признаки, редуцировало фонетическую сторону речи, превращая значимое слово в незначащий звук, отражающий все подразумеваемое поле смысла. Поэтому произносимое учителем в определенном контексте восклицание становилось знаком обращения непосредственно к человеческому сознанию, гармонизировало его и приводило к состоянию просветления. Чаньское вербальное обозначение отражало предельную предикативность, когда «существование» и «действие» тождественны [20, с. 155]. Оно отражало дологическое, образное мышление, в целом являясь знаком «надлоги-ческого сознания» [112, с. 41], когда образное и логическое осмысление мира приобретают природу универсальной открытости и разомкнутости всех условных границ.

Вербальное обозначение, имея форму выражения вовне, в действительности являлось обращением к самому себе [33, с. 301]. В Чань с помощью вербального обозначения мастер вносит изменения в психологическое состояние ученика, в результате чего меняются устоявшиеся представления о пространственно-временных характеристиках феноменального мира. Изначально являясь формой проявления логического мышления, вербальное обозначение в Чань по характеру своего функционирования и структуре отражало преимущественно телесную, чувственную природу чань-ской медитативной практики. Оно было связано с другими составляющими Чань, которые в своей основе имели образную и динамическую природу, в частности с живописью. Поэтому как средство коммуникации и актуализации знания вербальное обозначение близко уподоблению, определяемому как основной способ континуальной коммуникации, единственной формой которой являются пластические виды искусства [112], отражающие внутренние механизмы континуального, надлогического мышления [112, с. 70]. С этой точки зрения, живопись, по своей образной и моторной природе возникновения в наибольшей степени отвечавшая динамическому характеру медитативной практики Чань, была одним из наиболее подходящих способов для вхождения человека в просветленное состояние сознания.

Редукция и смешение языковых конструкций и значений слов в процессе медитации были подобны способам трансформации чаньскими художниками всей предшествующей китайской живописи. Эта трансформация была связана с изменением психофизических характеристик человека в состоянии медитативного транса, что определило образное и формальное своеобразие чаньской живописи.

## Глава 5

### Трансформирование образности, композиционных приемов и изобразительных мотивов академических горизонтальных пейзажных свитков в чаньском пейзаже

образность и формальные приемы академической живописи сложились к XIII веку, что стало важной

Предпосылкой для новой трактовки базового в китайской культуре вопроса о соотношении мира и человека, предложенной возникшей чаньской школой живописи. Она оказалась уникальной и одновременно вполне закономерной в рамках буддийского искусства и, вместе с тем, соответствовала закономерностям развития собственно китайской живописи.

Возникновение чаньской живописи как школы было обусловлено историческим развитием чань-ского учения и оформляющих его институтов. Интерес к чань-буддизму возник еще в танское время. Тогда к нему обращались литераторы, художники, государственные деятели. Это постепенно привело к появлению чаньских монастырей, включенных в китайскую бюрократическую систему [59, с. 173]. Если в северо-сунское время взаимодействие чаньских монахов и находившихся на официальной службе аристократов ограничивалось совместным созданием теоретических и философских трудов, то в Южно-сунский период приверженцы учения Чань стали играть важную роль в политических событиях, что указывало на усиление влияния этой буддийской школы не только на духовные сферы жизни китайского общества [187, с. 89]. Этот процесс окончательно оформился ко второй половине Южно-сунского периода, когда чаньские монастыри оказались включенными в государственную систему, чего никогда больше не было в китайской истории [221, с. 194].

Срастание чаньских монастырей с бюрократическими институтами Китая привело и к более тесному контакту с Академией живописи, которая всегда, с самого момента своего возникновения, наравне с другими официальными учреждениями была в Китае частью общегосударственного устройства. Чаньская школа живописи сформировалась в возрожденном чаньском монахом Му Ци монастыре, расположенном на

побережье Западного Озера близ столицы южно-сунского Китая Ханчжоу, где находилась Императорская Академия живописи [187, с. 90].

Возникновение чаньской школы живописи в Южно-сунский период в ситуации непосредственной связи Чань с официальной жизнью Китая определило, с одной стороны, отношение императора к выбору художниками тем для своих свитков. Регламентировавший творчество художников Императорской Академии живописи, он теперь мог оказывать влияние и на чаньских мастеров, не находившихся формально на официальной службе [187, с. 93]. С другой стороны, исторически чаньская школа живописи возникла в китайской культуре как раз в тот момент, когда в академической живописи со всей очевидностью были определены сами закономерности ее развития. Чаньские мастера осознанно вычленили элементы и трансформировали связи, ранее органично включенные в структуру дочаньской живописи, что во многом определило образность их свитков. Чаньская живопись оказалась на гребне общекультурной волны второй половины Сунского периода.

Сложившаяся как одна из форм медитативной практики, первоначально чаньская живопись изображала Будду Шакьямуни, бодхисаттв и чаньских патриархов, демонстрируя своеобразие подхода к сакральным образам. Отличаясь от ортодоксальной буддийской живописи образной трактовкой и изобразительными формами, чаньская живопись до Южно-сунского периода всецело вписывалась в фигурную живопись Китая, и в ней не было работ, выполненных в жанре пейзажа.

Все большая интеграция Чань в государственную систему постепенно ослабила религиозную практику медитации [59, с. 173] как компонента единого комплекса, в котором все составляющие были взаимообусловлены и дополняли друг друга. Для того чтобы сохранить целостность, чаньские мастера начали фиксировать те части медитативного процесса, которые поддавались этому (например, в XI веке были записаны парадоксальные вопросы «вэнь-да») [174, с. 9]. Вместе с тем, различные элементы этого первоначально единого явления выделились и получили самостоятельное развитие, что и произошло с чаньской живописью, которая оформилась как школа в XIII веке.

Му Ци (1181-1250), зачинатель чаньской школы живописи, - автор большого количества свитков. Он изображал «драконов, тигров, обезьян, журавлей, пейзажи, деревья, камни и человеческие фигуры» [264, с. 53]. В его композициях присутствуют все мотивы, уже существовавшие к этому времени в китайской академической живописи, он работал во всех жанрах - случай, беспрецедентный в истории китайской живописи. Такое обращение к изобразительной традиции было всеохватывающим актом творчества в рамках всего китайского живописного канона, что само по себе заслуживает внимания.

Работа художника во всех жанрах живописи шла вразрез с уже сложившейся системой жанровых предпочтений и соотносилась больше с жанровой недифференцированностью, свойственной танскому времени. Однако существенным отличием было то, что тогда наиболее полно отобразить все многообразие мира было под силу мастерам только вкуче. В конце же Сунского периода один художник в своей творческой практике оказался способен выразить всю целостность мира, указав, таким образом, на условность жанровой определенности живописи. Когда в академической живописи уже нашла отражение вся сложность мировоззренческих представлений китайцев, образ мира, созданный чаньским художником, предстал в лаконичном, формульном, «сконцентрированном» виде, исчерпав, таким образом, резервы образности всей дочаньской живописи.

Если равнозначность жанров живописи отражала интерес танских художников ко всему многообразию мира, то в чаньских свитках этот паритет жанров обернулся своего рода невниманием к образной стороне живописи. Явления жизни, изображение которых было побудительным мотивом развития жанровой системы, теперь стали неинтересны художнику. Почему же стало возможным появление чаньской живописи с ее очевидным невниманием к прежнему предмету изображения и уже устоявшейся жанровой системе?

В чаньской живописи оказался не важным прежний семантический аспект [125, с. 480]. Творивший спонтанно, чаньский художник, казалось, почти не ориентировался на зрительское восприятие. В изображенных формах запечатлевались характеристики процесса абстрагирования от конкретики визуально представленного образа природы, протекающего в сознании художника, а потом, соответственно, и зрителя. И если в танской и сунской академической живописи происходило закономерное развитие системы жанров, которые соотносились между собой в соответствии с изменением интереса художников к внешнему миру, то чаньские художники, одномоментно восприняв все уже существующие жанры в этом едином процессе, устранили возникшие ранее различия в их значимости.

Множественность изобразительных мотивов, имевших свою иерархию в живописи предыдущего времени, обернулась в чаньской живописи их единством в общем поле смысла. Смысл мог быть воплощен в любом из мотивов, значения которых уже были «обыграны» прежними мастерами, что делало их недифференцированными в контексте однородности, своего рода бесструктурности жанров в чаньской живописи.

Полное и безоглядное принятие живописного канона, сложившегося к XIII веку, давало мастеру

возможность оперировать всем набором изобразительных мотивов и живописных средств, оставаясь свободным по отношению к самому канону. Канон изначально был воспринят чаньскими художниками как нечто найденное, определенное, своего рода общее место, шаблон, играя которым, они выходили на другой уровень образности. Эта особенность живописи в Чань как части медитативной практики, в которой игра «бессодержательным» и пустотным была творческим кредо, будучи наложенной, как трафарет, на иную, нежели в академической живописи, мировоззренческую основу, послужила источником для новой образности в чаньских свитках в пределах уже устоявшихся изобразительных рамок.

Это была своего рода мистификация, манипуляция прежними изобразительными мотивами и средствами. На самом очевидном уровне манипулирование арсеналом средств дочаньской живописи выражалось в обращении художников школы Чань к академическим композиционным схемам. С ними художники были знакомы, так как некоторые из мастеров, в частности Лян Кай (1140-1210), имели академическую выучку и владели традиционными методами письма и приемами пространственного построения [130, с. 89-90].

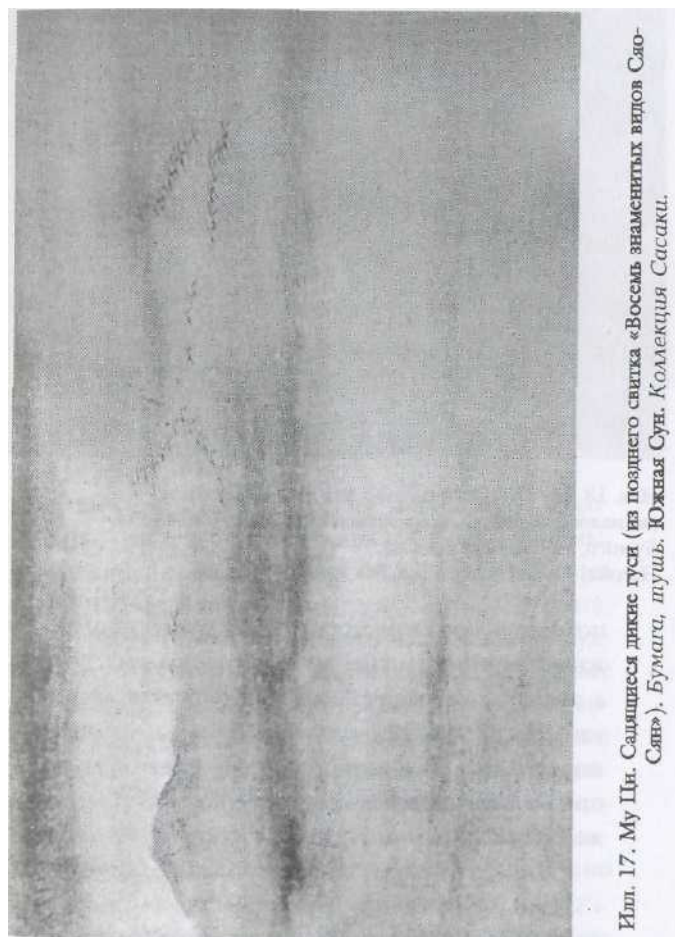
\* \* \*

Одним из излюбленных сюжетов в южно-сун-ской живописи были виды рек Сяо и Сян в Чжуан Чжоу (Гуандун). Предположительно, впервые они были изображены в свитке сунского художника Сун Ти, позднее воспроизводились Ма Юанем, Ся Гуем, Ми Ю-жэнем, Хуэй Цзуном [265]. Чань-ским мастерам Му Ци и Ин Юй-цзяню приписываются свитки «Восемь знаменитых видов Сяо-Сян», с изображением реки в разное время суток и в разное время года [312, с. 141].

Формат этих свитков воспроизводит сунскую традицию горизонтальных пейзажей с изображением различных состояний природы, и по общему композиционному построению они подобны южно-сунскому академическому пейзажу. Однако в отдельных своих частях свиток Му Ци расположением гор и вод больше соотносится с северо-сун-ской пейзажной традицией. Так, часть свитка, носящая название «Закат над рыбацкой деревней», в которой на переднем плане изображена вода, окруженная грядой гор, принципами построения больше напоминает монументальный пейзаж и расположение гор и вод в свитках Сюй Дао-нина, Ван Шэня, нежели академические южно-сунские

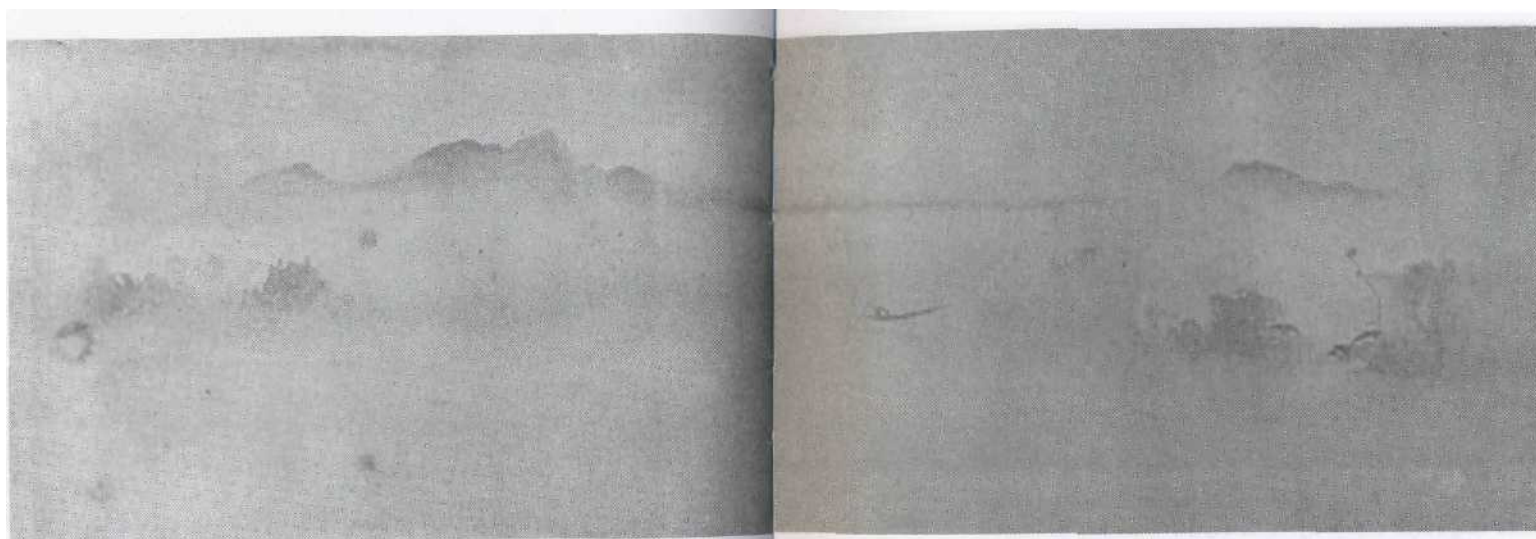
композиции, в которых природные формы находились обычно на переднем плане, а задний план не был заполнен изображением. Водоем с лодками на переднем плане, окружающая его гряда гор, постепенное уменьшение насыщенности тона туши в глубине изображения (в отличие от резкого разграничения формы на переднем плане изображения и пустоты на заднем плане в академическом южно-сунском пейзаже) - эти особенности композиционного и тонового решения больше присущи монументальному пейзажу Северо-сунского периода. Однако если в монументальном пейзаже они служили для выявления принципов функционирования изображенного феноменального мира, то в свитке Му Ци изображенный мир почти не структурирован, его формы «свернуты» в своей функциональности. В свитке Му Ци феноменальный мир не подчиняется законам развития, что выявило бы его самоценность, как в северо-сунском монументальном пейзаже, он лишь обозначает внешнюю силу, действию которой всецело подчинен.

В отличие от монументального пейзажа, где каждая часть изображенного мира представляет собой целостность объектов и каждый объект наиболее полно проявляется в своей функциональности, в свитке Му Ци, как и в академических южно-сунских пейзажах, мир «разъят» на отдельные элементы, объединяемые пустотой. В чаньских свитках пустота разрывает логическое повествование, которое в академических пейзажах передавалось



Илл. 17. Му Ци. Садящиеся дикие гуси (из позднего свитка «Восемь знаменитых видов Сяо-Сян»). Бумага, тушь. Южная Сун. Коллекция Сасаки.

через последовательное расположение изобразительных мотивов. Так, например, в композициях Му Ци «Садящиеся дикие гуси», «Осенняя луна над озером Дун-тин», «Возвращение парусников» из серии «Восемь знаменитых видов Сяо-Сян» единичные изобразительные мотивы воспринимаются как сгустки туши в общем однородном мареве распрямления ранее определенных форм внешнего мира, когда трансформируются не только связи, но и сами элементы прежней структуры. По сравнению со «скрывающим» характером пустоты, как бы накладывающейся поверх определенной в своей особенности формы в академических пейзажах, пустота в свитках Му Ци, наоборот, пронизывает изнутри формы внешнего мира, которые теряют в результате этой трансформации свою определенность и «самость», что, по китайским представлениям, равно потере функциональности [64, с. 106]. Внешний мир во всех своих проявлениях перестал быть главной определяющей образности и целью изображения, как это было в дочаньской живописи. Пустота в свитках Му Ци уже не воспринимается в качестве источника возникновения форм мира, и ее присутствие не указывает на самодостаточный характер их существования. Она перестала быть хотя и важным, но все же второстепенным фактором в создании образности, как это было ранее в южно-сунских академических пейзажах. В композициях



Илл. 18. Му Ци. Осенняя луна над озером Дун-тин (из малого свитка «Восемь знаменитых видов Сяо-Сян»). Бумага,

тушь. Южная Сун. Нагойя, Музей искусств Токугава.

Му Ци акцент перенесен на пустоту, которая постигается через формы внешнего мира. Это — не та пустота-потенция любого проявления в академической живописи или в «живописи образованных людей», а пустота, в которую деструктурируется весь мир, уже предельно реализованный на композиционном уровне. Такая природа живописной пустоты определила «распадающийся» характер изображенных форм.

Показательно использование во фрагменте «Закат над рыбацкой деревней» композиционных принципов, напоминающих построение монументального пейзажа как наиболее развернутого и многообразного изображения мира наряду с сознательным отказом от воплощенности формы, уже предельно живописно реализованной в южно-сунских академических свитках. Это - пустота, разрушающая формы внешнего мира для незатрудненного собственного «выражения». Но она все же проявляется в видимых формах, ибо совершенно пустое поле свитка в смысловом наполнении незначимо (в этом проявляется влияние на буддийское мировоззрение собственно китайских представлений об Абсолюте как воплощаемом в конкретных видимых формах понятия, обязательно проявляющемся через конкретное) [64, с. 106].



Илл. 15. Му Ци. Возвращение парусников (из свитка «Восемь видов озера Дун-тин»). Бумага, тушь. Япония, Частная коллекция.

Так как наиболее общая характеристика чань-ской живописи - воплощение постоянного стремления к внезаковости, то формы видимого мира уравниваются, главным образом, не в недореализованности своей «самости», а в ее «потере». Если в академической живописи мир - это целостность, созданная и составленная из множества обособленных, разных в своей функциональности и потому предельно оформленных объектов, между которыми существуют разнородные связи, определяющие образность произведения, то в свитке Му Ци все формы выявляют одну основу. Это - не разнородная множественность, а единство как результат отсутствия сложной дифференцированности и иерархии связей между формами. Формы равнозначны друг другу и целому. Мир в чаньской живописи - это единство, одинаково выражающееся как во всей целостности, так и в каждой отдельной форме. Это целостность простая, обладающая одним качеством, а не сложная и разнородная, как в северо-сунском монументальном пейзаже. Множественность объектов в свитке Му Ци - это их единичность, так как они однородны.

Тенденция к наделению единичного наиболее общим смыслом проявляется на протяжении всего периода дочаньской живописи. Всеохватность, которая в танское время определялась множественностью передаваемых в живописи явлений жизни, жанров, мастеров, в сунское время начала приобретать черты единства. Тогда жанры были дифференцированы по значимости заключенного в них смысла, и на первый план вышел пейзаж, сконцентрировавший всю образную сложность сунской живописи. Единство обернулось единичностью, когда эта образность была выражена одним изобразительным мотивом в свитке Ма Юаня «Одинокий рыбак на зимнем озере». Единичность оказалась здесь крайней формой выявления единства мира, а одиночество - обязательным условием постижения всеохватности. Это была конечная точка в процессе выявления единства мира через определение оппозиций, когда «Дао» и «пылинка» были отождествлены.

Из круга изобразительных мотивов дочаньской живописи, где каждая форма в свитке имела определенное значение и была призвана отразить какую-нибудь из сторон мироздания, сами собой «выпадали» объекты, которые на том или ином этапе становились «неинформативными», поскольку обладали только своим достаточно устойчивым набором значений. В чаньской же живописи, в образности которой все значения были уравнены, один объект мог заменить другой по сути, невзирая на различия во внешней форме. Поэтому одна форма в чаньском изображении была столь же значима, как и несколько. Согласно процессуальному характеру существования любого явления феноменального мира <18>, в изображении главными становятся выразительные качества формы. Она всецело отражает процесс мгновенного восхождения человека к состоянию Будды, к своей внезаковости, внеформенности, «Шуньяте», которая находится в основе всех форм. Чаньское восприятие мира было связано с представлением о мельчайшей основе мира, дхарме, природа которой, по махаянистским воззрениям, пустотна. А потому мир внешних форм, существующий в результате движения дхарм, иллюзорен. Своего идеального состояния дхарма достигнет тогда, когда прекратит свое «волнение» и, соответственно, проявит свою истинную пустотную природу - перестанет порождать знаки.

В идеале к этому стремилась вся махаянистская культура. Но при соприкосновении философской ее составляющей с другими (социальной, религиозной, психологической и пр.) возникали разного рода знаки как следы очеловечивания абстрактной идеи. Одним из таких знаков было буддийское искусство, оформлявшее религиозный ритуал. Тенденция к каноничности была одной из его основных характеристик. Доведенная до своего логического конца, она становилась завершением самой себя, ибо знак, возникший как овеществление идеи, одновременно был отчуждением от живой, вечно меняющейся ткани жизни. В этом смысле знак был пустотен.

Пустотный характер буддийского искусства как знакового обозначения стал основой того, что возникший в русле светской культуры живописный канон, перенесенный на чаньскую, в рамках общемахаянистской традиции, мировоззренческую основу, приобрел крайние формы своего проявления и в своей предельной очевидности стал отрицанием самого себя. Поэтому чаньские

художники могли с легкостью использовать уже сложившиеся композиционные схемы, потерявшие свою изначальную смысловую наполненность и превращенные просто в знак, не несущий новой информации. Но в силу своей апробированности и разработанности они могли служить для незатрудненного выражения



Илл. 3. Ин Юй-цзянь. Горная деревня в тумане  
(из свитка «Восемь знаменитых видов Сяо-Сян»). Южная Сун. Коллекция Ёсикава

явлений, лежащих за пределами собственно самого изображения свитка. Благодаря динамичности и саморазвивающемуся характеру чаньской культуры, знаковость чаньской живописи имела разные степени воплощения.

\* \* \*

В пределах композиционной схемы, берущей начало от монументального северо-сунского пейзажа, высокая степень концентрации знакового характера композиционного построения и изобразительной формы представлена в живописи Ин Юй-цзяня. Его кисти принадлежат работы «Полнолуние над озером Дун-тин», «Возвращение рыбацкой лодки в бухту», «Горная деревня в тумане», которые входят в «Восемь знаменитых видов Сяо-Сян» [312, с. 142]. В основе их построения лежит композиционный прототип академического пейзажа, который прошел следующий уровень редуцирования изобразительных средств, когда, в соотношении изображения и пустоты, пустота становится еще более значимой.

В свитке Му Ци «разрушающийся» характер пронизанной пустотой природной формы отражает сам процесс ее деструктурирования до состояния пустотности. Это выражается в насыщении тона туши во внешнем абрисе и его ослаблении внутри изображаемых форм, которые имеют «рваный» характер и бесструктурно перевоплощаются в пустоту. Формы, теряя определенность своей функциональности, готовы утратить и свои внешние очертания. По сути, художник изображает процесс проявления однородной пустотной основы мира.

«Горная деревня в тумане» Ин Юй-цзяня представляет следующую ступень процесса развоплощения форм внешнего мира. Решенные почти без каких-либо тоновых переходов формы, превращенные в почти однородные по насыщенности и

сконцентрированности пятна туши окончательно утратили бы свою предметную определенность вне прочтения их в композиционной структуре. Мир почти не может быть опредмечен с точки зрения своего природного прототипа без опоры на традицию пейзажных изображений, так как утерел определенность размера и формы.

Изображение Ин Юй-цзяня отражает дальнейший уход от конкретики внешнего мира и его образности. Если главным объектом внимания в свитке Му Ци был сам процесс расформирования внешнего мира, и потому формы имели динамический характер, то у Ин Юй-цзяня на первый план вышло выражение динамических характеристик собственно самого формального языка изображения. Расположенные на первый взгляд хаотично, пятна туши распределены на поле свитка в соответствии с проходящей по нему «силовой линией». Она составляет основу всей композиции и отражает принцип соотношения форм в пейзаже. Теоретиками живописи такие «силовые линии» назывались «венами дракона» [192, с. 120]. Создать композицию с учетом этих внутренних «силовых линий», через которые передавалась динамика изображения, было важным в связи с построением пространства в китайском пейзаже, принципиально разомкнутого за пределы свитка.

В наиболее развернутом и многовариантном виде «вены дракона» были представлены в монументальном пейзаже северо-сунского времени с его беспрецедентной для китайской живописи сложностью композиционных построений. В традиции южно-сунских академических пейзажных свитков в связи с утратой внимания к широкому изображению форм природы, сокращением набора изобразительных мотивов были упрощены и основные линии пространственного разворачивания форм. Возникла возможность их более легкого прочтения. Тем не менее, эти «силовые линии» оставались условием создания Динамики в соотношении всех форм в изображении.

В свитке Ин Юй-цзяня ранее скрытая взаимосвязь форм внешнего мира была выражена со всей очевидностью, благодаря последовательному расположению пятен туши в соответствии с изогнутой линией. В связи с почти полным отсутствием в изображении природных форм она не камуфлировалась дополнительными «силовыми линиями», возникавшими между всеми деталями. Таким образом, был изображен именно композиционный прием, с помощью которого художник создавал динамику, присущую всей предшествующей пейзажной живописи. Основным предметом отражения здесь стали сбалансированная взаимосвязь между пятнами туши и разворот пространства как такового, а не в связи с формами внешнего мира. По сути, это изображение обнажало внутреннюю каллиграфичность китайской живописи на уровне соразмерности и взаимообусловленности, лежащих в основе соотношения всех элементов знака на свитке <19>.

Ранее в живописи этот уровень каллиграфичности выражался сложностью и изощренностью пространственных построений, но не был представлен с такой очевидностью. Демонстрация самой скрытой динамической основы создания композиции пейзажа в свитке чаньского художника в дальнейшем повлияла на характер композиции в пейзажной живописи, когда мастера стали сознательно использовать принципы ее динамического построения.

Раскрытие внутренней каллиграфичности китайской живописи в свитке Ин Юй-цзяня произошло не только на уровне композиционного построения, но и в связи с обобщенностью изображения и его абстрагированностью от форм внешнего мира, благодаря чему был снят вопрос о разнообразии используемых штрихов и их следовании ритмическим характеристикам природного прототипа.

При помощи определенных видов штрихов в дочаньской живописи передавались различные объекты природы. Разработанная в сунском академическом пейзаже система: точки (дянь), с помощью которых изображались деревья в пейзаже, и линии, изображавшие структуру горы (цунь) [185, с. 50-56], - была редуцирована до экспрессивно наложенных пятен туши, когда самоценной стала сама спонтанность приема.

В свитке Ин Юй-цзяня пятна туши не передают структуру объектов внешнего мира, а обладают собственной структурой и выразительностью. Художник почти не применяет размыты туши, с помощью которых камуфлировались места соединения больших объемов в изображении для того, чтобы создать ощущение свободного соотношения между ними в изощренном композиционном построении дочаньского монохромного пейзажа. (В сунском академическом пейзаже с их помощью было создано большинство пространственных иллюзионистических эффектов. Размыты туши трактовались как туман, воды, атмосферные явления, в связи с которыми возникало определенное образное наполнение.)

В свитке же Ин Юй-цзяня пятна туши на переднем плане, несмотря на экспрессивный характер, имеют четкие границы. Почти полностью отсутствует в их пределах градация тона туши. Пятна служат для обозначения самой формы, а не мест ее соединения с другими. Размыты туши на дальнем плане также имеют собственную структуру. Их размеры меньше, чем размеры пятен на переднем плане, так как художника здесь интересовало в первую очередь изображение глубины пространства, которое, при утере предметности природного мира, превратилось в изображение собственно самого композиционного приема. Поэтому в пределах незаполненного тушью поля свитка вся композиция из пятен туши, объединенных единой «силовой линией», несмотря на внешнюю хаотичность, оказалась предельно структурированной. Свиток Ин Юй-цзяня является не только воплощением динамической составляющей пространственного построения китайского пейзажа, но и представляет собой выявленный со всей очевидностью композиционный каркас пейзажной живописи. По сути, он аналогичен принципу написания иероглифа - воспроизведение абстрактной формы на изобразительной

поверхности, так как свиток лишен конкретики в изображении форм природного мира на самом основном уровне элементов живописной формы. Пятна туши, в отличие от штрихов и точек, не ассоциировались с конкретными природными объектами. Организованные определенным образом, они относились прежде всего к пространственному построению, где изображение самих природных форм было второстепенным. Даже более определенные формы, обозначающие человеческие фигурки и крыши домов, в этом свитке даны как абстрактные знаки без деталей и внутреннего содержания, как каркас формы внешнего мира, уже утратившей самоценность. Абстрагированные от конкретики видимого мира и заполненные тушью участки свитка представляют интерес, главным образом, с точки зрения демонстрации возможностей владения кистью. С одной стороны, они отражают динамическую, живописную сторону письма тушью, а с другой - превращены в знак формы и написаны одной линией, абстрактной и жесткой, вполне соответствующей характеру созданной ею схемы.

Свиток Ин Юй-цзяня представляет два полюса в применении методов письма в китайской живописи, в пределах которых возможны все остальные градации.

В целом, в свитке более важными оказались формальные моменты его создания, нежели выхоленная изобразительная основа, как и в иероглифе. Поэтому основной предмет в живописи Ин Юй-цзяня - это выявление пределов каллиграфичности во всех возможных видах: внутренних линиях разворачивания изображения, композиционной конструкции, абстрагировании линии от структуры изображаемой природной формы. Свиток Ин Юй-цзяня - это живописное повествование о том, как каллиграфия переживает свое второе рождение. Первоначально возникшая на основе абстрагирования от реальных природных форм, кистью чаньского художника она была абстрагирована от природных форм на основе живописной структуры. С одной стороны, это повлияло на характер изобразительной формы китайской живописи последующего времени, в которой стали важны в первую очередь декоративные и каллиграфические эффекты. С другой стороны, создание живописного изображения открытыми каллиграфическими способами и возможность воплощения всех формальных составляющих каллиграфии на живописной основе способствовали возникновению новых форм синтеза каллиграфии и живописи. В связи с этим развивалась образность как живописи, так и литературного творчества на основе многократного преломления образов внешнего мира, что открывало возможность проявления в визуальной форме единства образного и вербального мышления <20>.

В свитке Ин Юй-цзяня абстрактный характер изображения определяется собственно формальными свойствами изображения-написания. Если в свитке Му Ци изображение было воплощением процесса деструктурирования природных объектов до состояния внеформенности, в связи с чем были использованы определенные изобразительные средства, то у Ин Юй-цзяня динамические характеристики свитка были связаны с разворачиванием свойств собственно самих изобразительных средств. Функция, которую выполняет мир-иллюзия в свитке, связана с обозначением явлений, лежащих за его пределами.

Форма в чаньских свитках «пустотна» от пустоты, пустота - от формы. Они обладают одинаковым качеством пустотности. В чаньских свитках живописная пустота обладает той же плотностью и осязательностью, что и изображение. «Фигура» и «фон» здесь уравниваются и амбивалентны. Художник одновременно «пишет» пустотой, как и тушью. Так проявляется пустотная суть мира как основа буддийского мировоззрения и живописная пустота является ее обозначением.

Динамические свойства чаньской живописи являются отражением принципиально динамического характера образного мышления, который в полной мере передается в свитке предельно экспрессивным способом написания. С этой точки зрения свиток Ин Юй-цзяня представляет собой живопись в ее наиболее полном и основном значении. Если экспрессивные свойства свитка Му Ци определены изображением процесса развоплощения форм видимого мира в пустоте, то динамика изображения Ин Юй-цзяня отражает обратный процесс формулирования отчужденного от своего природного прототипа мира-знака на этапе, когда уже выявлена его пустотная основа, что передается с помощью живописных средств, уже утративших свою прежнюю развитую инструментальную функцию.

В работе чаньского художника природа пустоты связана не просто с явленным или неявленным бытием, отражение взаимосвязей которых было основой образности академической живописи, а с сущностью воспринимающих способностей человеческого сознания. Пустота здесь - отражение «Будда-кшетры», пустотность которой становится очевидной в результате функционирования человеческого сознания, когда постигается «Праджня» [227, 270]. В живописной форме данного свитка обозначен процесс непосредственного разворачивания человеческого сознания, который ранее был отражен в свитке Ма Юаня «Одиноким рыбак на зимнем озере», завершившем развитие академического пейзажа.

В чаньской живописи, в связи с направленностью чаньской культуры на достижение просветленного состояния сознания конкретным человеком, произошел переход на более глубокий уровень воплощения идеи о познающей способности человека. В свитке Ин Юй-цзяня живопись является средством перевода процесса разворачивания образного мышления на язык самоценных, данных в своем формульном виде, изобразительных

средств, абстрагированных от природного объекта. Это оказалось возможным лишь в результате долгого развития образных и формальных свойств живописи и при актуализации проблемы функционирования человеческого сознания, возникшей в рамках китайской культуры под влиянием буддийского мировоззрения.

Сам художественный образ в чаньской живописи меняет свои видовые характеристики. Перестает быть актуальной характерная для академического пейзажа задача построения обобщенных образных конструктов (образов-представлений), в которых хранится все содержимое культурной памяти. У чаньских художников это скорее конкретный образ-воспоминание, который еще хранит бледные, фрагментарные очертания прежних концептуальных, символических построений академического пейзажа. Чаньский образ-воспоминание проявляется чаще всего в сфере воображения в состоянии «здесь и сейчас», в принципиально динамичном процессе постоянного проигрывания, высвечивания-затухания и предчувствования, как почти стертый след культурной памяти, - пока он, вдруг выпав из течения конкретного времени, не превращается в обобщенный живописный символ-знак, который еще сохраняет характеристики своего прежнего состояния в обретенной изобразительной форме.

Такой путь трансформации художественного образа в чаньской живописи позволял постигать ее смысловое содержание более непосредственно, чем это было в академическом пейзаже, где образный конструкт выстраивался последовательно и служил «основой» для постепенного раскрытия смысла изображения. Возникавший художественный образ в целом был в чаньской культуре побочным результатом, хотя в то же время являлся одним из инструментов процесса непосредственного постижения истины в чань-буддийской медитативной практике, в которой создание живописного произведения было одной из форм достижения основной цели - просветленного состояния сознания человека.

\* \* \*

Чаньская живопись была своего рода записью живописными средствами всего канона китайской живописи. С одной стороны, она фиксировала все формальные, композиционные и образные особенности китайской живописи, завершив, таким образом, определенный этап ее развития. С другой стороны, в результате этого она стала руководством для художников последующего времени в Китае, а также в Японии, после того как туда попали некоторые из чаньских свитков. (Например, живописной манере Му Ци и Ин Юй-цзяня следовал прославленный японский пейзажист Сессю, живший в период Муромати (1336-1573 гг.), стиль пейзажей Цуненобу Кано (1636-1713) выдает знакомство художника с творчеством Ся Гуя, а Дзакусицу Генко (1290-1360) и Такуан (1573-1645) в некоторых изображениях дзэнских персонажей воспроизводят композиционные построения и отдельные детали произведений Лян Кая.)

Закрепление и трансформация живописного канона происходили в чаньской живописи на новой мировоззренческой основе и были связаны с изменением образности живописи как при возникновении новых, так и при почти полном сохранении прежних композиционных приемов. Это можно проследить на изменении образа человека в чаньском пейзаже.

В произведении Му Ци «Закат над рыбацкой деревней» изображение опиралось на то, что было уже найдено в пейзаже конца Северо-сунского периода, на уже сложившиеся академические композиционные схемы, предполагавшие разнообразие набора и определенность в расположении изобразительных мотивов класса «человек» (фигуры людей и архитектура) в значимых местах изображенного природного мира для раскрытия закономерностей его функционирования. Действительно, в свитке Му Ци представлен почти весь набор обозначающих тему человека объектов, вариативность которых в академических пейзажах отражала паритетность существования человека и природных явлений (как, например, в свитке Ся Гуя «Двенадцать видов из соломенной хижины»). В композициях же свитков Му Ци «Восемь знаменитых видов Сяо-Сян» и «Восемь видов озера Дун-тин» все объекты, обозначающие человека: деревенские дома, лодки, храм - лишены деталей. Они являются обязательными, но незначимыми элементами изображения. Здесь важен сам факт их присутствия, что делает очевидным ранее скрытую конвенциональность китайской живописи [106, с. 296].

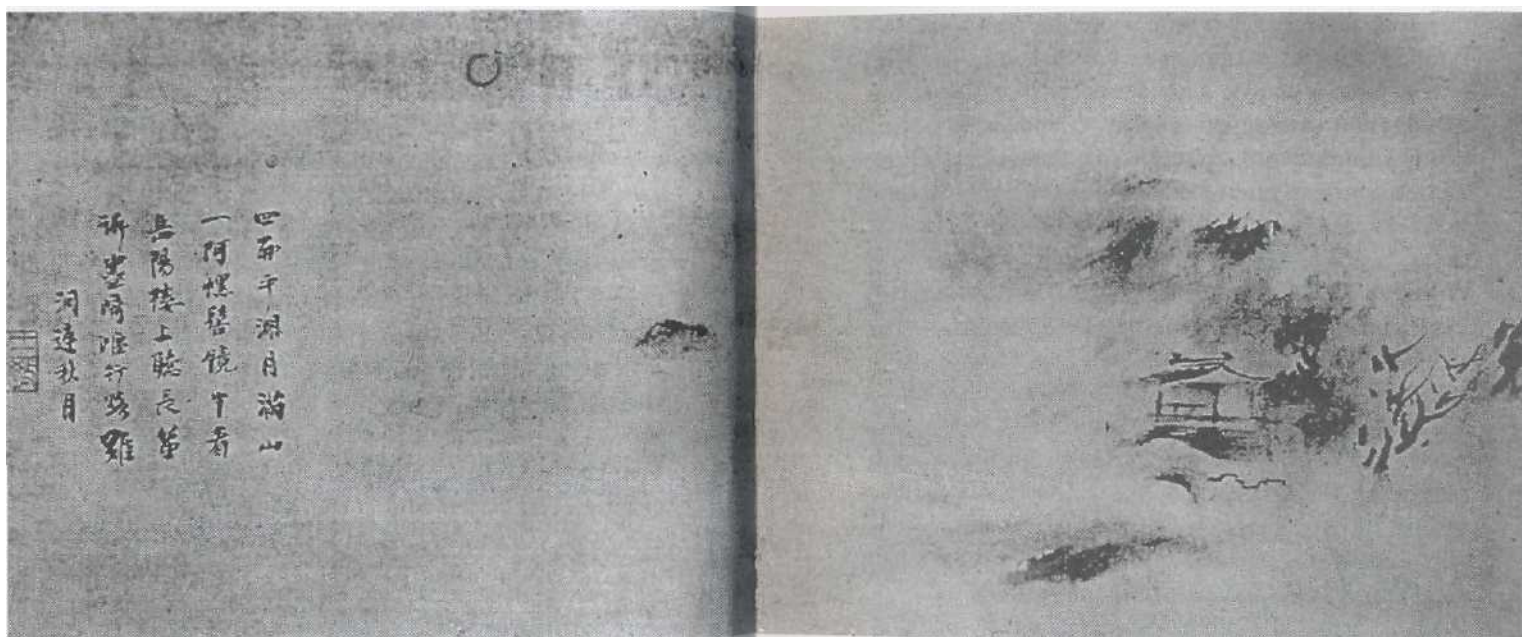
Знаковость в самом характере представления человека нарастает по мере редуцирования способов его изображения в свитке. Деревенские дома на берегу водоема (объекты класса «человек») показаны совершенно одинаково, в виде сдвоенных силуэтов крыш. Отсутствие вариативности в изображении одной и той же формы внешнего мира означает множественность как единичность, повторяемость как однородность, недифференцированность как отсутствие интереса к предмету изображения. Одна форма может здесь полноценно представить все остальные, ибо они подобны.

Знаковая природа формы предопределила ее «самотиражирование», которым было подменено предполагаемое разнообразие и сложность связей между частями мира, существовавшие в академическом пейзаже. «Самотиражирование» формы не давало никакой информации с точки зрения прежней образности пейзажа, но указывало на возможность получения знания иного рода.

Попытка совмещения композиционной схемы академического пейзажа, возникшей как результат развернутого и сложного способа изображения полноты мира в сунской живописи, и упрощенного способа представления человека в чаньской живописи привносит в восприятие зрителя, обученного прежним смысловым

связям, момент «дискомфорта» при созерцании чаньского свитка. Это свидетельство разрушения образности академической живописи, закрепление на изобразительном уровне чаньского парадокса, проявляющегося через попытку свести воедино «непостижимую даль» и очевидное [96, с.137]. В чаньской живописи две крайности становятся амбивалентными. Композиционная схема - «непостижимая даль» - из-за своей апробированности легко прочитывается, а элементарность способа изображения человека, из-за выхолащивания прежней образности и невозможности соотнесения между собой значений объектов класса «человек» уже испытанным способом, становится «непостижимой далью». Такая «мена» образно-смысловых констант восприятия оказывается неуловимой в рамках прежнего способа интерпретации образа мира, когда предметом рассмотрения становилось его функционирование как источник информации.

В композиции «Полнолуние над озером Дун-тин» Ин Юй-цзянь совмещает различные аспекты вэньжэньхуа («живописи образованных людей») и академического южно-сунского пейзажа: довольно условное изображение беседки, символизирующей у Ми Фэя наблюдающего природу человека; луна как объект внимания (характерный для южно-сунских академических композиций с мотивом созерцателя как воплощение идеи онтологизации познающей способности человека); формат горизонтального академического пейзажного свитка, связанного с идеей непосредственного восприятия природы не изображенным здесь персонажем. В данной композиции на основе сплава элементов дочаньской живописи возникла новая образная структура. Что же здесь непосредственно воспринимается, познается? Познается сам интервал, а именно - живописная пустота как новое смысловое поле, заключенное между двумя полюсами, представленными в виде форм внешнего мира, символизирующих этапы пути человека к постижению пустотной природы своего сознания. Беседка обозначает начало этого пути, а луна - сам момент просветления, в соответствии с чаньской символикой; разница их значений определяет образную наполненность пустого поля свитка, который и является главным объектом созерцания.



Илл. 25. Ин Юй-цзянь. Полнолуние над озером Дун-тин (из свитка «Восемь знаменитых видов Сяо-Сян»). Южная Сун. Токио, Комиссия по сохранению культурного имущества.

В образности чаньской живописи значима пауза, перерыв в определенности, а не сами явления внешнего мира. При таком акценте на неопределенности прежняя постановка задачи изначально неразрешима и абсурдна. В чаньской живописи существенно само «овеществление» перерыва, который ни тут и нигде, ни сейчас и никогда. Это - выражение предельной полярности значений, которые не могут быть сведены к одному решению, ибо изначально и вдруг уже находятся в нем. Таким образом, новая возможность интерпретации смысла изображения является попыткой выхода за рамки самой знаковости, которая не может быть до конца разрушена, иначе живопись как инструмент трансформации сознания человека перестает существовать (фактически, она становится не нужной на уровне уже неоперирования образами в чаньской медитативной практике).



Илл. 38. Ин Юй-цзянь. Вид горы Лу-шань в тумане (фрагмент свитка «Водопад на Лу-шане»). Шелк, тушь. Южная Сун. Нагойя, Музей Токугава.

При новом характере образности зачастую просто снимается проблема соотношения изобразительных элементов в пределах свитков. Поэтому в чаньской живописи наряду с традиционными композиционными схемами возникают и изображения одной формы внешнего мира, которая ни с чем, кроме пустоты не соотносится. Это может быть любая природная форма, как, например, в сохранившемся фрагменте «Вид горы Лу-шань в тумане» свитка Ин Юй-цзяня «Водопад на Лу-шане». Пейзаж здесь представлен в своем формульном виде, буквально как «гора» - «вода» (шань - шуэй), где все изображение - смутный силуэт горы, а вода передана в виде тумана. Обе составляющие этой визуальной формулы поясняют пустотную природу друг друга. Единство компонентов передано в изображении через неопределенный характер формы, возникшей в результате их взаимопроникновения. Оно трансформирует функциональную природу обеих составляющих пейзажа до состояния их полной однородности (пустотно-сти друг от друга). Художник одним движением кисти создает и гору, и туман.

Возникшая при выхолащивании образности академических свитков, чаньская живопись вобрала в себя все ее значения. Как зеркальное отражение «разъятой» ею прежней образности, чаньская живопись внешне вполне отвечала попыткам оперировать уже устоявшимися способами интерпретации смысла изображения, но при этом оставалась неинформативной в прежнем понимании. Однако существование академической живописи в качестве точки отсчета для чаньских художников, легкость узнавания академических формальных приемов, применявшихся в чаньских свитках, делали это противоречие неизбежным. Абсурдность попытки определить образность чаньских свитков старыми способами была запрограммирована.

Сам процесс созерцания свитка по своему характеру был уподоблен практике чаньских парадоксальных вопросов-ответов «вэнь-да». Определение фабулы изображения имело вид игры, когда на заданный вопрос не получают привычного с точки зрения смысловых шаблонов ответа и вопрос повисает в воздухе. Информация не получена, и нужно переходить на другой уровень вопросов, по структуре более соответствующих полученному ответу. Этот процесс может продолжаться до полного смещения и уравнивания всех значений, когда рвутся традиционные связи и становится понятным, что это своего рода выход в беспредельность (внекачественность). Все становится одинаково абсурдным и в этом - единым. Наступает новое состояние без-знаковости, когда игра уже не нужна.

С этой точки зрения, свиток Му Ци - воплощение парадоксального, постоянно длящегося процесса обретения нового состояния - субстанциональной внеформенности. Чаньский свиток по значению напоминает «живое слово» в чань-буддизме - проявление тождественности сансары и нирваны, когда слово теряет свою понятийность и информативность и становится знаком просветленного состояния сознания, в котором все смыслы сливаются воедино. Это состояние не может быть достигнуто через дискуссию в прежних понятийных

рамках, а подвластно только интуиции. Это «живое слово» существует только как средство коммуникации, поэтому принципиально диалогично, то есть «живет» только в динамике и трансформации. Оно - инвариант как «мертвому слову» (в случае живописи - традиционному способу изображения), так и профаническому молчанию (полное отсутствие изображения) - обратной стороне «мертвого слова», его альтернативе [114, с. 174-176].

Соотнесение значения чаньского изображения с «живым словом», существующим принципиально в настоящем в процессе смещения всех уровней и смыслов, помогает понять его новую образность, отличающуюся от образности академических свитков. Это новый уровень синтеза, когда создание изображения является одновременно и процессом, и способом, и инструментом раскрытия истинного бытия человека, обретения им качества сакральности. В этом смысле чаньская живопись как художественное явление отразила всю полноту мировоззренческих представлений, существовавших в проблематике традиционной живописи.

Чаньская живопись дала синтез всех способов присутствия человека в изображении в самой полной мере и сразу. Это связано с характером чаньского способа мгновенного постижения человеком истинной пустотной природы своего сознания. В мгновенности этого процесса все уравнивается и сливается, поэтому синтез в этом случае является единством однородного. Все здесь тождественно, профаническое равно сакральному, просветленность - обыденному, дуальности нет.

Значения изобразительных мотивов, представляющих человека в свитке Му Ци, отличаются от сунского академического пейзажа, где объекты класса «человек» отражают его пребывание в состоянии источника-хаоса и источника-космоса, в двух состояниях, приближающих его к сакрально-сти, когда человек может совершить поэтапный путь от одного состояния к другому. В чаньских же свитках эти разные состояния спрессованы в одно. Обычный путь приобретает значение сакрального, а состояние сакральности становится обыденным. Сакральность человека в свитке Му Ци - это постоянный, вполне обычный путь обретения человеком понимания его сущностной необусловленности феноменальным миром, состояние, в котором можно оказаться вдруг, в одно мгновение; постоянство здесь экспрессивно, а экспрессия постоянна. Спонтанный и «разрушающийся» характер формы в свитке Му Ци соответствует ее внутренне заданному экспрессивному содержанию. Такой постоянный, имманентный характер всех изображенных в свитке форм, а также использование одного технического приема при их создании, отражают исчезновение субъектно-объектных отношений в сознании человека. Оно трансформирует видимый мир, и все изображение в свитке наполняется смыслом обыденной сакральности как сакральности именно человеческой.

В академическом пейзаже источником сакральности человека был природный мир, и «истинная природа» человека была задана его местом в мироздании. В китайской традиции человек ориентировался на природу. В чаньском же свитке именно присутствие человека привносит сакральность, потому что внешний мир в чань-буддизме существует для человека лишь будучи отраженным в его сознании. Эта философская идея была заложена в образности свитка и субъективизировала все изображение. Чаньская живопись отражает то или иное состояние сознания художника в момент создания им произведения.

Подобный смысл первичности человека по отношению к внешнему миру был заложен и в «живописи образованных людей». Определенные изобразительные мотивы отражали там качества «благородного мужа» (цзюнь-цзы) [84, с. 178] - высокого образца, который все же имел свои границы. Наряду с такой трактовкой образа человека могли существовать и другие. Чаньская же живопись представляла образ человека в его целостности и неразрывном единстве святости и обыденности как двух полюсов, дающих разные варианты отражения внешнего мира в его сознании.

В чаньской живописи внешний мир был «узлом на память» [89, с. 19]. Он служил знаком для сознания при продвижении к состоянию внеформенности. Поэтому основным содержанием чаньской живописи был не результат (изображение), а сам творческий процесс, который в чань-буддизме имел характеристики динамической медитации. И в этом смысле чаньское изображение как при создании, так и при созерцании уподоблялось ико-ническому образу, в чем своеобразно преломились черты каноничности чаньского искусства. Но в силу динамического характера проявлений этого искусства в нем была заложена та «закономерная и целесообразная неправильность» [90, с. 5], которая и составляла основное содержание чаньской живописи и способствовала ее связи с другими областями чаньской культуры.

Если для формирования образности дочаньской живописи ее связи с другими областями культуры были вспомогательными, то в чаньской культуре акцент был перенесен именно на эти связи, которые по своему характеру стали более однородными и тесными. Живопись сама стала вспомогательным элементом в чаньской медитативной практике.

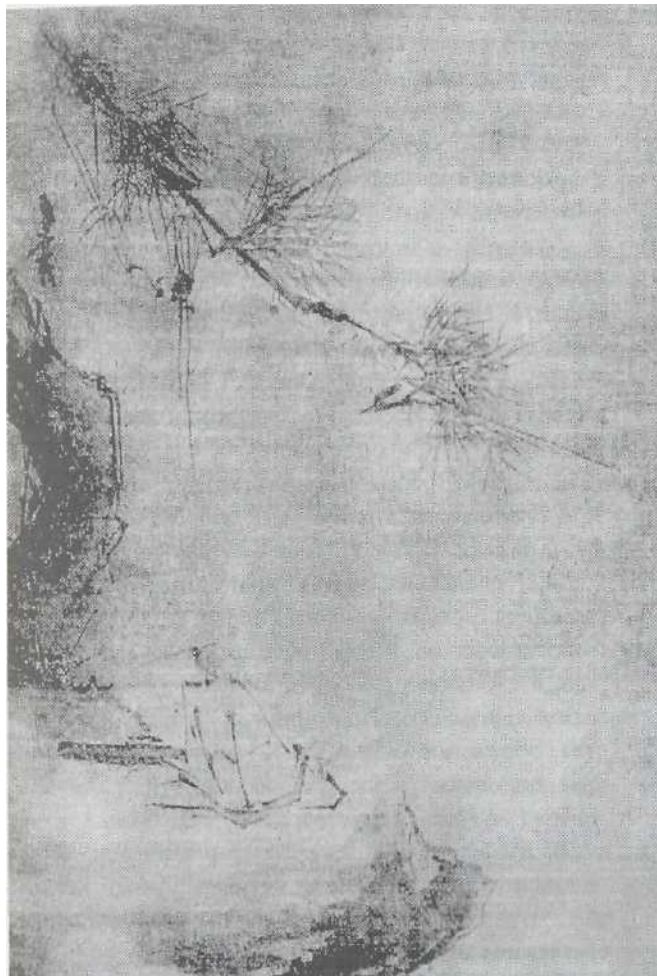
Роль живописи как своего рода магического знака в общем контексте чаньской культуры предопределила многие особенности ее отношения к прошлой традиции, характер и природу ее изобразительных свойств.

Чаньская живопись в ее наиболее широком значении была закреплением на изобразительном уровне процесса трансформации самого человеческого сознания. В ней преобладали экспрессивные качества, что характерно скорее для искусства каллиграфии [341, с. 24]. Воспроизводя установленный образец в

изображении (композиционная схема академической живописи, например), художник использовал его, в первую очередь, для выражения своих экспрессивных способностей.

Подобное отношение к процессу создания изображения можно было видеть в «живописи образованных людей». Но там художники выбирали круг излюбленных мотивов с определенными значениями. Чаньские же художники в своей практике заимствования академических композиционных схем, когда уже отпадала необходимость в постоянном определении их значений, видели новое смысловое содержание в отражении того, как разворачивалось именно сознание человека.

Создание свитка, по сути дела, превращалось в процесс перехода человеческого существа на другой уровень осмысления мира с помощью такого своего рода магического действия. Человек постигал истинную природу своего сознания, преображая в нем прежний образ мира. Поэтому вполне закономерно внимание чаньских художников к академическим композиционным схемам, в которых мотив человеческой фигуры (созерцателя) занимал важное место.



Илл 24. Лян Кай. Созерцание луны.

## Глава 6

### Трансформирование композиционных схем с мотивом созерцателя южно-сунского академического пейзажа в чаньской живописи; ее формальные особенности.

Включение живописи в чаньскую медитативную практику в качестве одного из возможных средств изменения состояния сознания человека вызвало обращение чаньских художников к традиции академических свитков, в которых мотив созерцателя определял фабулу изображения.

Так, в свитке Лян Кая «Созерцание луны» была воспроизведена композиционная схема с мотивом созерцателя, которая окончательно оформилась в южно-сунской академической пейзажной живописи под влиянием изменения мировоззрения людей того времени, осознавших важность личностного аспекта в восприятии человека. Существенным отличием от академических изображений в данном свитке является отсутствие конкретного объекта, к которому обращено внимание персонажа, что вполне закономерно.

Образ луны как символ просветленного состояния человеческого сознания [174, с. 48] многократно обыгрывался в чаньской культуре для метафорического обозначения соотношения человеческого сознания и мира внешних форм. Отсутствие мотива луны символизировало стирание границ между субъектом и объектом, что по общемахаянистским представлениям означало достижение человеком состояния Будды. Ведь в

нирвану можно уйти, только достигнув состояния сознания Будды в человеческом воплощении [227, с. 38].

Образ человека в свитке несет значение поиска, обретения сакральности через постижение внеформенности, «Шуньяты» (Пустоты), которая обозначена в свитке живописной пустотой. В данном контексте мотив дерева, под которым находится человек, приобретает значение дерева бодхи. Медитируя под ним, человек входит в просветленное состояние сознания.

В свитке Лян Кая отсутствует фигура слуги, характерная для академической живописи, где она была показателем определенного статуса созерцателя, привнося социальный момент и, таким образом, сужая возможный общий смысл темы человека в пейзаже. В свитке Лян Кая человек представлен в его наиболее общих характеристиках. Изображенная фигура человека лишена каких бы то ни было признаков, в том числе и социальных, которые, в свою очередь, предполагали обязательный набор других его характеристик (моральные качества, образованность и т.п.), так как в традиционном китайском обществе «культура (...) синонимична (...) цивилизации» [24, с. 94].

В изображении Лян Кая представлен образ человека, который наделяет собственными качествами отраженный в сознании мир. Чем более просветленное сознание воспринимает этот мир, тем сильнее в нем проявляется его изначальное качество неформенности, пустотности. В свитке изображен внешний мир, в котором человек существует (скала, дерево), но мир, к которому должен быть обращен человек в предполагаемой академической схеме (луна, долина и т.п.), отсутствует. Этот мир стал пустотой, истинным внеформенным бытием-не-бытием, преображенным «пустотным» сознанием человека, которое и есть действительный предмет его внимания.

В работах академических художников значение сакрального источника имеет внешний мир, постигая который, человек обретает свою истинную природу. В свитке же Лян Кая, напротив, человеческое восприятие наделяет внешний мир сакральными характеристиками. Воплощение этой новой образности предполагало трансформацию изобразительных средств живописи. И художник редуцировал мотивы и приемы, наполнив академическую композиционную схему другой образностью. Воспользовавшись уже выработанными до него изобразительными рамками, он представил другой, чаньский, механизм процесса достижения человеком своей «истинной природы».

Чаньская живопись по характеру трактовки образов отличалась также от классического буддийского искусства, для которого характерны образы будд, соответствующих различным аспектам просветления, связанных с Самбхогакаей (телом блаженства). В свитке же Лян Кая представлен человек в его наиболее общих характеристиках, который, как и классические буддийские образы, наделяется сакральными качествами. Его образ связан с китайской трансформацией общемахаянистских идей о связи сансары и нирваны, которые были не просто уподоблены, но и отождествлены, вследствие чего и возникло учение о «Едином теле Будды». Поэтому в чаньских образах наряду с элементами Самбхогакаи особенно выражены и аспекты Нирманакаи как отражения вечных принципов в определенном пространстве и времени («здесь и сейчас»). Идея о возможности достижения просветления - конечной истины, сформулированной в представлениях о Дхармакае как наиболее прямом пути для каждого конкретного человека, в чаньской культуре приобрела ярко выраженную форму.

Чаньская живопись открыла новый образ святого, прежде неизвестный буддийской культуре, где антропоморфные изображения, как правило, были строго канонизированными и служили идеализированными образцами и объектами поклонения. Чаньский же герой - это человек, находящийся в процессе постоянного становления в состоянии Будды. Святой в чаньской живописи наделяется человеческим началом, и его изображение всегда ситуативно. В отличие от классического буддийского искусства, где образы святых уже выключены из обыденных ситуаций и изображаются в строго установленной, трансцендентной к миру людей иерархии, чаньские образы включены в пространство, максимально близкое сфере человеческих проявлений. Они пребывают в мире людей, но их действительность освящена тем состоянием сознания, когда истина уже постигнута. В их облике реализована конкретика человеческого существования, и даже центральные буддийские святые изображаются в чаньской живописи в ситуациях, приближенных к обстоятельствам человеческой жизни.

В сунское и юаньское время в чаньской живописи был популярен сюжет о Будде Шакьямуни, возвращающемся после медитации. В XIII веке Лян Кай написал свиток с образца XI века «Шакьямуни, возвращающийся с горы». Здесь воспроизведен сюжет, который разрабатывался в академической пейзажной живописи, а именно: обретение человеком знания, которое приходит в связи с обращением к миру природных форм. Будда Шакьямуни, изображавшийся в классическом буддийском искусстве сугубо идеально как трансцендированный образец святости, в свитке чаньского мастера представлен как мудрец, отшельник, осознавший суть вещей человек.

В чаньской интерпретации буддийский образ помещен в формальные рамки академической пейзажной живописи, где приобрел некоторые черты мотива человека в академическом пейзаже. По сути, через призму академического пейзажа в чаньском свитке была выражена идея о достижении состояния просветленности своими собственными усилиями и при реализации духовного опыта без внешней опоры на сакральные

образцы. В чаньской живописи, таким образом, воспроизводилась сама основа буддийского процесса просветления, который имел некоторые параллели в даосской практике самоусовершенствования. Поэтому оказалось возможным совмещение буддийского образа и оформившегося в академическом пейзаже способа просветления человека, изначально связанного с даосской эстетикой.



Илл. 30. Лян Кай. Шакьямуни, возвращающийся с горы. Южная Сун. Токио, *Национальный музей*.

Чаньская живопись в целом отражала процесс вечного становления и разрушения не только в буддийском, но и в даосском смысле, поэтому воплощала динамический аспект сакральности. В ее образности соединялись трагическое и комическое, сакральное и профаническое.

Чаньская живопись возникла на завершающем этапе развития классического буддийского искусства, и чаньские мастера эпатировали зрителя, привыкшего к изображениям, созданным в рамках традиционного буддийского канона. Актуализация всех неклассических слоев китайской культуры, лежащих за пределами как буддийского искусства, так и культуры, созданной сословием «ши», стала творческим кредо чаньских художников. Отражением этого процесса стали свитки, в которых Лао-цзы и Будда изображались вместе, то один, то другой в главенствующем положении [174, с. 26]. Кроме того, был создан свиток, где представлены патриархи трех вероучений: Конфуций, Лао-цзы и Будда, образы которых трактовались в чаньском духе [174, с. 25]. Персонажи были показаны далеко не идеальными, с точки зрения внешней красоты, старцами, пребывающими в состоянии успокоенности и равенства в осознании единой основы всех проявлений внешнего мира. Данный свиток возник под влиянием неоконфуцианства, в связи с принятием некоторыми чань-буддистами идеи о единстве трех вероучений [174, с. 26]. (Можно говорить о процессе актуализации основ конфуцианской и даосской культур в связи с введением некоторых их положений в крут чань-буддизма.)

Далекий от идеального облик основателей вероучений ассоциировался с образом старого покореженного дерева, «бесполезного», но дающего тень, - образ, возникший в недрах народной культуры, которая была в основном наполнена даосскими реалиями. Даосизм, с его темой человека спонтанного, природного, открытого для окружающего мира, выходящего за рамки конфуцианского стиля поведения, способствовал появлению в чаньской живописи целого ряда образов чаньских патриархов, столь непохожих на святых классической буддийской живописи <21>.

Это образы просветленных людей, существующих над эмпирическим уровнем и одновременно проявляющих себя в нем. Такой человек наделяет видимый мир качествами собственного сознания, определяя

характер любой ситуации, в которой он находится. Присутствие человека, поднявшегося в своем сознании над субъектно-объектным делением мира, высвечивает в каждом проявлении внешнего мира его истинную единую природу. Конкретный человек является знаком любого места и момента времени [335, с. 6], придавая каждой конкретной ситуации значение всеобщего спонтанного проявления «Будда-кшетры». Такое отражение субъектно-объектных отношений в образности чаньской живописи во многом определило характер связи природных мотивов и человека как в композициях, наследовавших традицию академического пейзажа, так и в свитках с изображением чаньских святых и патриархов.

\* \* \*

В живописи чань-буддийские представления об образе святого воплощались через трансформацию композиционных приемов, выработанных в академической живописи, светской по своему характеру. Лян Кай создал образ Ли Тай-бо, которого почитали в Китае не только как великого поэта, но и как одного из чаньских патриархов. В данном свитке идея достижения просветленного состояния сознания человека получила более индивидуализированное воплощение, ибо объектом изображения здесь стал конкретный человек. Он был типизирован в соответствии с махаянистскими представлениями о выходе за пределы профанической личности в связи с обетом индивидуального освобождения «ради блага всех живых существ».

Лян Кай расположил на пустом листе свитка лишь одну очерченную несколькими упругими выразительными линиями фигуру Ли Тай-бо. Других объектов внешнего мира в изображении нет.

Образность этой композиции определена чань-буддийским мировоззрением и отражает два основных элемента в модели его мироустройства: живописную пустоту, обозначающую в чаньской живописи пустотную суть феноменального мира, и человека, сознание которого выявляет это качество пустотности. По полноте воплощения общих мировоззренческих построений эта модель подобна образу мироздания, представленному в академическом пейзаже. С этой точки зрения, свиток Лян Кая, определяемый исследователями отчасти как портрет, несет образность, которая по универсальности заключенного в ней смысла позволяет соотнести его с жанром пейзажа.

Изображение человека, представленного в его наиболее общих характеристиках, то есть неделимой частью мироздания, предполагает наличие и внешнего мира. Образность свитка определяется тем, какая из составляющих мироздания несет значение источника его развития. В северо-сунском академическом пейзаже это природные формы. В чаньской же живописи основой становится человек, который наделяет своими собственными характеристиками мир, отраженный в его сознании. Поэтому у Лян Кая человек - единственный элемент изображения. Если в свитке Ма Юаня «Одиноким рыбак на зимнем озере» образность определялась темой человека, который открывает свою истинную природу, отсчитывая себя от пустоты, являющейся источником существования феноменального мира, то образность свитка Лян Кая - «зеркальное отражение» образности южно-сунского академического изображения. Здесь именно человеческое сознание наделяет качеством пустотности феноменальный мир.

В целом, в изображении Ли Тай-бо Лян Кай синтезировал особенности дочаньской живописи. Он воспроизвел ситуацию творческого вдохновения, которая ранее была изображена в свитке Ма Юаня «Весной на горной тропе», воплотив, таким образом, соединение конфуцианской и даосской составляющих образа культурного героя Китая. Лян Кай наполнил его конкретным содержанием, связав этот образ с реальной исторической личностью. Это позволяет отнести изображение Ли Тай-бо к жанру портрета, в котором соединены различные типы портретной живописи. С одной стороны, это - образ поэта, культурного героя, в поиске которого художники чаще всего обращались к своим современникам. С другой стороны, Лян Кай наделяет своего героя чертами высокого образца, реконструированного по литературным источникам и культурной памяти, актуализировав тем самым проблему культурного идеала.

Свиток явился крайней точкой воплощения проблематики всего предшествующего развития китайского портрета. Не случайно с XIV века в китайской эстетике начинают появляться трактаты о портрете. Это указывает на возникновение самостоятельной (независимой от физиогномики) теории портрета [63, с. 60]. Характер изображения поэта в свитке свидетельствует о несоблюдении правил физиогномического построения в том виде, в **каком** они существовали в китайском дочаньском портрете. Там черты лица напрямую соответствовали чертам характера изображенного человека и уподоблялись различным природным объектам.

В свитке Лян Кая Ли Тай-бо изображен в профиль, достаточно условно. Здесь важнее быстрота и свобода владения кистью, нежели точность и конкретность в передаче черт лица. Изображение поэта воспринимается скорее как портрет состояния, в котором конкретный человек спонтанно самопроявляется, что выражается в динамическом и каллиграфическом характере самой изобразительной формы. Фигура поэта не дополнена деталями, позволяющими, как, например, в изображениях Ма Юаня, судить о его свойствах. Образ конкретного человека лишен конкретики формального воплощения. Фигура поэта представлена достаточно обобщенно, и пустота в пределах линии, очерчивающей фигуру, сродни незаполненному фону свитка. Динамику изображения определяет характер самой линии. Оно создано на одном дыхании и рассчитано на моментальное восприятие.

Это - своего рода медитативный образ, воспроизводящий конкретную ситуацию творческого вдохновения. Одновременно он является знаком универсального медитативного состояния и служит образцом для вхождения в расширенное состояние сознания, при котором открывается понимание основы мира. В этом

смысле традиционная для китайской культуры физиогномическая основа портрета в свитке Лян Кая проявилась в уподоблении фигуры человека модели мироздания. В чань-ской живописи свойства изображенного мира стали определяться образом человека, и жанры портрета и пейзажа оказались наиболее тесно связанными. «Пейзажность» решения человеческого образа в чаньских свитках стала его основной сущностной характеристикой, поэтому задача изображения природных форм рядом с человеческой фигурой перестала быть актуальной. Именно в китайской позднесунской живописи пейзаж как живописная модель устройства мира всецело стал ассоциироваться только с фигурой человека.

Лян Кай в своем изображении отразил еще одно направление в китайской живописи, обозначающееся как «человеческая фигура в пейзаже и саду» [194, с. 55]. Изначально оно существовало в рамках фигурной живописи Китая, где взаимосвязь природных мотивов и фигуры человека имела тенденцию к большему разнообразию.

В свитке танского художника Чжоу Фана «Красавицы с цветами» композиция построена архаично, по типу изображений ханьских рельефов. Фигуры придворных дам и природный мотив (камень с растительностью) соотнесены между собой формально без определенной сюжетной основы, природный мотив не несет никакой иной нагрузки, кроме композиционной. В дальнейшем развитии жанровой живописи природные мотивы стали элементами оформления интерьера. Появились жанровые свитки с изображением украшенных пейзажами ширм, на фоне которых развивалось действие или изображался конфуцианский ученый за интеллектуальными занятиями, как, например, в свитке неизвестного художника времени Пяти династий «Кабинет ученого» [208, с. 79]. Кроме того, природа стала местом обитания, освоенной человеком средой, в которой разворачивалась его деятельность [там же]. Этот тип изображений получил распространение в конце Танского периода и во время Пяти династий. Он существовал параллельно развивающейся монохромной пейзажной живописи, с ее новым значением образа человека - отшельника, ищущего в единении с природой истинную основу своего существования.

Начиная с позднетанского времени, в монохромном пейзаже появились изображения человека на лоне природы: одинокого ученого, предающегося размышлениям, или конфуцианских ученых за диспутом, как, например, в свитке «Четверо ученых в саду», приписываемом художнику Хань Хуану. В свитках, относящихся к этому направлению китайской живописи, наиболее тесно соприкасались жанровая живопись и пейзаж, занимавший в иерархии жанров более высокое место. Но тема природы здесь еще не была самоценной, а являлась показателем эмоционального движения пребывающего в ней человека [194, с. 65].

Под влиянием этого направления в южно-сун-ское время возникли пейзажные композиции с фигурой созерцателя. В них идея личного поиска истока своего существования посредством взаимодействия с природой приняла более конкретные формы воплощения. Образность южно-сунских композиций была сформирована в результате долгого развития северо-сунского монументального пейзажа и всецело лежала в рамках проблематики пейзажной живописи.

Свиток Лян Кая, в свою очередь, был «зеркальным отражением» образности данного типа. С одной стороны, изображение, созданное чаньским художником, было результатом редукции всех изобразительных мотивов южно-сунского академического пейзажа с мотивом созерцателя. С другой - изображение одной только фигуры человека, находящейся вне связей с другими формами внешнего мира и вне сюжетной повествовательной основы, отражало наибольшую концентрацию и обобщенность образности фигурной живописи Китая.

Процесс разворачивания человеческого сознания, генерирующий имманентные свойства изображенной формы (линия в изображении - след движения сознания), - это определение образных границ фигурной живописи в рамках живописи как таковой. В этом смысле, в свитке Лян Кая образность фигурной и пейзажной живописи оказались тождественными, благодаря предельности своего формального воплощения, и отразили представления об основе мира как функционировании человеческого сознания.

Формальное решение этого свитка в формульном виде воплотило наиболее общие свойства китайской живописи, определенные еще в ханьском искусстве рельефов и настенной живописи. Но актуализация этих свойств произошла в свитке Лян Кал после долгого развития изобразительных средств. Так, «приверженность к линейным мотивам», изоляция мотивов, «соотносительность пространств», «важность пустот» и композиция, разворачивающаяся во времени [129, с. 46], в свитке чаньского художника стали характеристиками демонстрации самой каллиграфической основы изображения.

«Соотносительность пространств» здесь, как и в иероглифе, решалась в рамках одной формы. Ее линейность была результатом воплощения с помощью живописных средств перехода между уровнями «наличного» и «неналичного» бытия, определенных в китайском мировоззрении двумя формами существования мира [64, с. 105-107]. Динамичный характер линии - след спонтанного «всплеска» сознания художника. С этой точки зрения свиток чаньского художника представляет собой живописное воплощение самой образности в ее наиболее глубоком значении как свойства человеческого сознания, что определило характер трансформации формальных свойств китайской живописи в свитке Лян Кая. Динамические аспекты

каллиграфичности были присущи китайской живописи на шелке с момента ее возникновения, еще до усложнения изобразительных свойств. Тогда каллиграфичность как основа зарождения живописной формы уже была тем естественным, само собой разумеющимся «субстратом», благодаря которому далее возникали и решались новые изобразительные задачи.

Таким образом, в свитке Лян Кая был воплощен формальный и образный предел китайской живописи. Поэтому синтез в нем основных жанров китайской живописи: пейзажа, портрета и фигурной живописи, отражавших фактически все стороны существования человека и его взаимодействие с природой, - приобретает значение живописного представления модели мироздания в виде сопоставленных фигуры человека и пустоты.

Синтез жанров в чаньской живописи произошел через пейзажность, имеющую в каждом жанре разные формы проявлений, которые в чаньских свитках были приведены к единому знаменателю. Пейзажность в прежних формах получила свое завершение. Чаньскими художниками были открыты другие возможности ее воплощения, обусловленные особым характером изобразительных средств в чаньской живописи. И прежде всего - раскрытием новых аспектов каллиграфичности.

\* \* \*

На основе каллиграфии в китайской живописи возник «и-пинь» (необычайный) - стиль изображения, в рамках которого в XIII веке создавались некоторые свитки чаньской школы живописи, в том числе и изображение «Поэт Ли Тай-бо» Лян Кая.

Формирование этого стиля живописи началось в танское время, и критиком Чжу Цзин-сюанем связывалось с именем художника Ван Мо (вторая половина VIII века), который прославился своим даосским образом жизни и необычным для ортодоксальных художников способом создания произведений при помощи пучка собственных волос [305, с. 67], пальцев рук и ступней [187, с. 91]. Этот своеобразный способ написания свитков вполне характеризует стиль «и-пинь». Первоначально к нему относились как к стилю, оппозиционному по отношению к ортодоксальной живописи, которая расценивалась как «божественная», «превосходная» и «даровитая» [305, с. 67]. В се-ро-сунское время стиль «и-пинь» был поставлен в один ряд с тремя традиционными уровнями, завоевав, таким образом, в китайской теории живописи свое законное место. Еще в позднетанское время «необычайный» стиль живописи в существовавшей системе классификации был расценен критиком Хуан Сю-фу как наивысший [305, с. 73].

Необычность этого стиля заключалась в том, что в отличие от традиционных стилей, в которых формы внешнего мира передавались с помощью четкой, отточенной линии, художники нового направления использовали свободную линию, не следовавшую точно внешнему облику изображаемых предметов.

Художники стиля «и-пинь» не во всем придерживались законов Се Хэ (479-501) [265, с. 136], которые были сформулированы в его теоретической работе о китайской живописи (Гу-хуа-пинь-лу) [209, с. 5-6]. Эти законы (отзвук духа - движение жизни, структурный метод пользования кистью, соответствие формы характеру реальных вещей, следование красок роду предмета, пропорциональное расположение и планирование, подражание и копирование старых мастеров) [165, с. 186] были шестью базовыми принципами китайской живописи и являлись теоретической основой для дальнейших классификаций мастерства художников и определения уровня произведений. Законы Се Хэ были приняты китайскими мастерами как универсальные критерии определения качества живописи, и создание изображения в этих рамках было условием ее эталонности.

Мастера же, творившие в стиле «и-пинь», не следовали тем законам Се Хэ, которые касались структурного метода пользования кистью и точного соответствия формы характеру изображаемого объекта [290, с. 70]. В этом отразились общие черты стиля «и-пинь» и «шуэй-мо хуа» - живописи тушью, в которой соответствие цвета роду предмета передавалось с помощью градаций тона туши, вобравшей в себя все цвета феноменального мира. Живопись тушью была теоретически осмыслена в танское время критиком Чжан Лнь-юанем, когда им был выдвинут тезис о том, что тушь способна передать ощущение всех пяти цветов [290, с. 8].

Выделение пяти цветов (у-цай) в китайской философии было связано с идеей о пяти первоэлементах, трактовавшихся как знаки или главные индикаторы рядов, на которые делились абсолютно все явления мира [289, с. 262-263]. В целом, система пяти элементов являлась классификационной схемой, системой координат [248, с. 164—208], в которой взаимодействие явлений как по горизонтали, так и по вертикали осуществлялось не по субстанциональному, а по функциональному признаку [64, с. 27]. Поэтому каждый из цветов обозначал одну пятую всех явлений мира, начиная с конкретных предметов и заканчивая абстрактными понятиями, которые в системе функциональных связей относились к тому или иному классу явлений.

В живописной практике идея о цветовой системе как функциональной в очевидной форме была реализована в Северо-сунский период, когда цвет, благодаря развитию монохромности в пейзаже, стал более автономен по отношению к задаче обозначения реальных природных объектов (как в более раннее танское время). В Танский же период впервые изменение в использовании цвета, а именно отказ от него в связи с собственно образной задачей, произошел в монохромных пейзажах Ван Вэя. Это положило начало более условному отношению к цвету и развитию его определенного символического языка.

Как дань традиции, полихромность в виде легкой подцветки существовала в некоторых монохромных пейзажах времени Пяти династий и в Сунский период. В свитке же северо-сунского академического художника Ван Си-мэна «Речной пейзаж в тысячу ли» цветность в пейзаже впервые была использована наряду с тушью для описания функционирования мира с точки зрения универсальных принципов Дао, «инь-ян». Цветовая композиция в свитке построена в соответствии с представлением о «ци» мужского качества «ян», которая «стекает» с Неба на вершины горного хребта, где концентрируется в виде самого интенсивного и плотного субстрата, рефлектирующего синий цвет Неба (символ «ян»). Таким образом отражен мужской аспект принципа Дао - предельное воплощение феноменов. Далее цветовой субстрат, спускаясь вниз по склонам гор, становится зеленым - цветом элемента «дерево», переходным от голубого к желтому. Цветовой субстрат постепенно теряет свою плотность и уже фактически отсутствует у подножья горы. Он существует в виде тушевых контуров и желтого цвета элемента «земля» (символ «инь»), который обозначен в свитке цветом самого шелка, что отражает уже женский аспект Дао - тенденцию к развоплощению феноменов.

В северо-сунском монохромном пейзаже подобные функциональные качества Дао присущи свиткам Фан Куаня (воплощение) и Сюй Дао-нина (развоплощение).

Понимание цвета в классификационном смысле было определено также иероглифом (сэ), которым в китайском языке обозначено понятие «цвет». Кроме того, он также имеет значения «род, вид, категория, разряд», а также «плоть» [368, с. 424]. То есть цвет, наряду с видом (мао), фигурой (сян), формой (син), звучанием (шэн) [64, с. 233], обозначает одну из форм воплощения вещи, происходящего в процессе ее функционирования. Цвет как таковой является обязательным признаком любой визуально данной вещи, индикатором ее «наличного бытия». Поэтому упоминание пяти цветов в связи с применением только туши при написании свитка означает, что ее функция - воплотить, то есть дать «наличное бытие» в свитке абсолютно всем визуально существующим явлениям мира. В буддийской терминологии иероглиф «сэ» находился в сочетании иероглифов (сэ-сян); этим сочетанием в канонических текстах обозначают «внешнее», «видимое», «ощутимое», то есть «Рупа-дхату» (Мир форм) [22, т. 4, с. 359].

В действительности, в живописной практике использовалось гораздо большее количество цветов, чем было определено функционально-ментальным конструктом о пяти первоэлементах, о чем, например, можно судить по жанровой живописи времени Тан. И цветовое мышление китайских художников представляет собой один из самых развитых, количественно развернутых вариантов полихромного отражения мира в период Средневековья.

Обращение художников к построению изображения на градациях коричневого тона туши было радикальной редукцией существовавшей живописной полихромии. С одной стороны, это был стилизаторский, усиливающий утонченное образное звучание живописи прием, возникший на определенном этапе развития художественного мышления. Но, с другой стороны, использование в живописной практике коричневого цвета (туши) указывало на высокий уровень категориальных представлений о цвете, которые по сложности стадийно были гораздо ближе к реальной живописной полихромии, чем классификационная полихромия в виде пяти цветов первоэлементов в китайской философии.

Монохромная живопись (живопись тушью), благодаря ассоциирующейся с ней возможностью в сконцентрированном виде воплощать в изображении формы внешнего мира, в первую очередь была связана с пейзажем - с тем жанром живописи, в котором в сунское время произошло выявление основной проблематики, образности и формальных изменений китайской живописи. Образность пейзажа как визуального представления модели мироздания, то есть образа природы в ее наиболее общих характеристиках, соотносилась со значением туши как вещества, несущего в себе «все краски мира». Поэтому изначальная взаимосвязь «шуэй-мо» и стиля «и-пинь» означала для художников потенциальную возможность выявления базовых уровней образности живописи.

В монохромной живописи («шуэй-мо») работали Инь Чжун-жун, художник фигурной живописи, и пейзажист Ван Вэй, однако первое упоминание о применении некоторых черт стиля «и-пинь» в живописи тушью [305, с. 72] (что значительно расширило и обогатило ее формальные возможности) <22> связано с именем Чжан Цзао. (Впервые определение стиля «и-пинь» появилось в VIII веке в поэме Лю Шана, написанной по поводу работы его друга Чан Цзао.)

В самой пейзажной живописи стиль «и-пинь» не был широко распространен. Лишь немногие мастера творили, полностью оставаясь в его рамках. Некоторые художники использовали только отдельные приемы. Так, например, пейзажист X века Цзюй Жань при воссоздании форм природы условно придерживался их внешнего вида [307, с. 19]. В наиболее ярком варианте стиль «и-пинь» проявился в творчестве художника сунского времени Ми Фэя. Его пейзажи, написанные в свободной манере и отчасти передающие формы внешнего мира, по мнению его последователя Чжао Си-ку, были созданы сообразно с практикой зачинателя стиля «и-пинь» Ван Мо не только кистью, но и палочкой из сахарного тростника и стеблем лотоса [307, с. 20].

Хотя многие из сунских академических мастеров творили легко и «непроизвольно», их пейзажные свитки написаны в основном с соблюдением живописного закона о структурном методе пользования кистью, который

был напрямую связан с более точным изображением форм природы. Разработка и развитие приемов письма и видов штрихов, с помощью которых передавалась структура гор и разнообразный растительный мир, размывов туши, создающих пространственные соотношения в свитках, способствовали более совершенному воплощению форм природы на изобразительной поверхности, что отвечало основной задаче северо-сунского академического пейзажа как модели мироздания, воссозданной преимущественно через объекты внешнего мира. В северо-сунском монументальном академическом пейзаже законы соответствия формы в изображении характеру предмета и структурный метод пользования кистью применялись в своем наиболее развернутом виде.

Наиболее точное соблюдение стиля «и-пинь» в пейзажной живописи могло возникнуть, главным образом, после того как стало необязательным соответствие изобразительной формы характеру природных объектов. В южно-сунском академическом пейзаже художники начали выделять выразительные аспекты на основе всего многообразия выработанных в северо-сунское время изобразительных приемов, переродившихся в средство разворачивания собственно каллиграфических эффектов в живописи. Этому содействовало и обращение чаньских художников к стилю «и-пинь», который был автономен по отношению к задаче представить развернутые в изображении формы внешнего мира. В чаньских свитках быстрая, динамичная, саморазвивающаяся линия, которая зачастую возникает от самопроизвольного растекания туши, отражает, в первую очередь, именно динамику написания, а не точность характера самой передаваемой формы.

Редуцирование формы в фигурной живописи и Цвета в пейзаже происходило параллельно. Возникали изображения, несущие черты того или иного вида редукции, ранее не свойственного произведениям этого жанра <23>. Полное совмещение редуцирования формы и цвета в чаньской живописи произошло на основе синтезирования жанров живописи, что наиболее очевидным образом представлено в свитке Лян Кая «Поэт Ли Тай-бо». Изображение свитка монохромно. Он исполнен с соблюдением формальных особенностей стиля «и-пинь»: голова написана с помощью динамичных, но тонких линий, отточенность которых выдает академическую выучку Лян Кая [312, с. 133]. Формы фигуры созданы с помощью единой, ритмичной и «грубой» линии, не соответствующей традиционным представлениям о линии в рамках структурного метода пользования кистью. Художник следует методу использования линий различного характера, сложившемуся в фигурной живописи Ши Ко, и в этом смысле свиток Лян Кая продолжает традицию свитков с изображением человеческой фигуры в стиле «и-пинь».

Свойства линии в свитке Лян Кая, одновременно очерчивающей и моделирующей форму, сохраняющей при этом свою абстрактную природу [185, с. 115-130], в целом соотносятся с принципами монохромной живописи, в которой значительная часть трансформаций туши происходит в пределах самой линии. Тушью обозначается классическая китайская пятицветка, определяющая все существующие цвета. В этом смысле воплощающий все цвета мира цвет самой туши расценивается как «жизнь» [335, с. 250]. Участки свитка, заполненные тушью, воплощают «наличное бытие», а пустой фон свитка символизирует мир невоплощенный, «неналичное бытие». Трансформация туши в пределах линии отражает значение изображения как собственно воплощения всех явлений мира. Одной из обязательных форм визуального представления при этом является цвет (тушь в монохромной живописи), то есть человеческая фигура здесь символизирует «наличное бытие» как таковое и, соответственно, все его формы. Такое значение примененной туши в свитке Лян Кая - еще одно проявление общего процесса синтезирования в чаньской живописи жанров, образности и формальных свойств всей китайской живописи. Тем самым, в чаньской живописи было раскрыто непосредственное влияние монохромности на сложение образности китайского пейзажа как модели мироздания.

Таким образом, в чаньской живописи с наибольшей очевидностью оказались взаимообусловленными жанры, образность, стиль и техника, соответствие которых друг другу определяет класс и совершенство произведения. В этом смысле свиток Лян Кая является результатом синтеза основных составляющих традиционной китайской живописи.

Чаньские художники, создававшие свитки на основе композиций академического пейзажа, с одной стороны, творили в пределах соблюдения монохромности, не предполагавшей следования цвета роду предмета. С другой стороны, значение изображения как способа выявления с помощью изобразительных средств качества пустотности внешнего мира, утерявшего свою самооценку, определило «разрушающийся» и принципиально динамический характер форм. Это способствовало их воплощению вне законов структурного метода пользования кистью и соответствия формы характеру изображаемого объекта.

В чаньских свитках законы о живописи Се Хэ были предельно редуцированы. Почерпнув из предшествующей живописи не только изобразительные мотивы, композиционные схемы, но и монохромность и элементы стиля «и-пинь», чаньские художники изменяли заимствованные элементы в соответствии с образностью и ролью живописи в чаньском медитативном комплексе. В чаньской живописи произошло совмещение и трансформация всех сторон традиционной живописи, имевших ранее собственную логику возникновения и развития.

С точки зрения набора изобразительных средств чаньская живопись не представила ничего нового. Однако способ использования чаньскими художниками этих изобразительных средств делал их творчество

явлением, радикально выходящим за общепринятые пределы. Творя в рамках традиционной, в том числе и академической, живописи, чаньские художники представили крайний вариант воплощения традиции и ее редукции одновременно. В их работах были изменены природа и функции изображенных форм и выявлена сама суть образности всей китайской живописи.

Совместив стиль «и-пинь» и монохромность, чаньская живопись оказалась вне сформулированных Се Хэ законов о соответствии цвета роду предмета, формы - характеру изображаемого объекта и структурного метода пользования кистью; то есть оказались редуцированными методы, касавшиеся передачи именно природного прототипа во всем его многообразии. Чаньские художники придерживались только закона о соответствующем расположении и планировании [348, с. 242] - закона о композиционном построении. В связи с редукцией форм в изображении этот закон был применен, главным образом, в каллиграфическом аспекте - как пропорциональное соотношение знаков (или их элементов) и интервалов между ними на изобразительной поверхности. Конструктивный и динамический аспекты пространственных построений, которые составляли основное содержание этого закона живописи, в чаньской интерпретации были воплощены с каллиграфической точностью.

Из всех законов, формулировавших методы изображения внешнего мира, чаньскими художниками соблюдался тот, который описывал не сами элементы, а связи между ними, тот «интервал», который определял существование форм, их функционирование, а не внешний вид. Характер визуально представленной формы в свитках чаньских художников, таким образом, определялся ее природой - производной того базового уровня живописания, который был связан с формальными характеристиками моторики руки художника при создании произведения.

Такая интерпретация в чаньском варианте закона о пропорциональном планировании и расположении напрямую связывала его с первым законом Се Хэ («отзвук духа - движение жизни»), степень воплощения которого определяла талант художника и класс произведения в китайской живописи. Из всех законов Се Хэ только первый закон давал общую основу для определения качества произведения и для его оценочных характеристик [348, с. 243].

Первый закон Се Хэ в живописном свитке, с одной стороны, передавался через представление самой изображаемой формы, совершенство которой могло быть достигнуто лишь при виртуозном соблюдении всех шести законов Се Хэ. С учетом этого могла быть определена степень совершенства форм мира в изображении. С другой стороны, этот закон касался наиболее базовых характеристик самой природы человека как существа создающего и самопроявляющегося. Закон «отзвук духа - движение жизни» определял, в первую очередь, динамическую природу самого процесса нанесения знака на поверхность свитка с помощью кисти, что в наиболее полном и очевидном виде осознавалось в искусстве каллиграфии. Благодаря тому, что каллиграфия позволяла напрямую выразить созидательные способности человека, в Китае она считалась высшим видом искусства. По существующему в китайском мировоззрении представлению о подобии в строении микро- и макромира, гармонизация человеческой природы с помощью каллиграфии была равнозначна гармонизации всего мира [266] <24>.

Живопись в этой иерархии, соответственно, занимала более низкое место до того момента, пока в северосунское время в эстетике «живописи образованных людей» не было сформулировано, что первый закон Се Хэ не определяется только мастерским представлением форм внешнего мира. Он стал отражать представление о внутреннем знании, которое дает «движение жизни» формам, воплощаясь в живописи, являющейся средством проявления человеческих чувств и качеств через процесс изображения [307, с. 22]. Таким образом, теоретики «живописи образованных людей» напрямую связали первый закон Се Хэ с саморазворачиванием действенной основы письма, раскрыв возможность динамического самовыражения человека не только в каллиграфии, но и в живописи.

Отождествление «отзвука духа» с сознанием человека в чаньской живописи произошло под влиянием буддийской идеи об Универсальном Разуме [307, с. 23]. С этого момента начались изменения в способах представления человека в изображении и процесс субъективизации самого творческого процесса. Они повлекли за собой возникновение в южно-сунском академическом пейзаже мотива созерцателя на первом плане. Этот процесс был завершен в чаньской живописи, образность которой была предельно субъективизирована.

Живопись в Чань была средством медитативной практики и воплощала, прежде всего, процесс разворачивания сознания человека. В этом смысле, первый закон Се Хэ применительно к чаньской живописи обозначал саму динамику вхождения в просветленное состояние сознания, то есть - медитацию, которой была сама живопись как процесс творения, как «запись» процесса трансцендирования человека. «Отзвук духа - движение жизни» на этом полюсе воплощения относился уже не к созданию совершенной формы в пределах всех шести законов Се Хэ, а к самому создателю, конкретному человеку, совершенствующемуся в процессе написания живописного произведения.

Ранее в «живописи образованных людей» начал сокращаться круг зрителей, для которых создавалось изображение. В Чань это процесс был доведен до логического завершения. Если в «живописи образованных

людей» свитки предназначались для мастеров «своего круга», придерживающихся одного творческого кредо и сходных эстетических идей, то в Чань, где создание свитка проходило в состоянии медитации, творчество было явлением глубоко личного порядка. Поэтому решение проблемы качества, которое в рамках шести законов Се Хэ определялось через наиболее полное отражение функционирования форм внешнего мира, в чаньской живописи стало неактуальным. Возникшая во многом благодаря совмещению всех аспектов традиционной живописи, чаньская живопись сохраняла ее формальные характеристики, но не могла быть оценена с точки зрения традиционных критериев и вкусов.

Понимание процесса написания свитка как раскрытия человеком в себе состояния Будды в чаньской живописи приводило к тому, что качественные характеристики изображения в идеале могли быть определены только самим художником. Результат процесса творения (живописный свиток) был важен главным образом как дополнительное средство вхождения сознания в просветленное состояние. Именно поэтому свиток наиболее адекватно мог быть оценен самим художником в зависимости от степени полноты его вхождения в момент создания свитка в медитативное, расширенное состояние сознания. Чаньская живопись была «действием, исполняющим человека» [270, с. 139]. В ней произошла некоторая «утра» зрителя в прежнем понимании и, соответственно, был изменен и критерий качества. Первый закон Се Хэ для чаньской живописи стал обозначать самотрансформацию художника и разворачивание его образного мышления, которое имело глубоко личную, присущую только ему форму проявления.

Такое прочтение первого закона Се Хэ выводило чаньскую живопись за рамки традиционной китайской живописи и означало отказ от многих ее достижений. Неслучайно, что чаньская живопись была столь близка к искусству каллиграфии, более базовому методу работы с линией. Но наряду с использованием первого закона Се Хэ, интерпретирующим главным образом динамику разворачивания сознания и созидательной способности именно конкретного человека, в чаньской живописи, как ни парадоксально, художники создавали свои свитки и в рамках последнего, шестого, закона Се Хэ, который говорит о подражании и следовании старым мастерам. То есть сугубо личное самопроявление чаньских художников совершалось в прямой взаимосвязи с традицией.

Шестой закон Се Хэ, как и закон «отзвук духа - движение жизни», касался явлений более широкого плана, чем те, которые остались в поле зрения чаньских художников. Чаньские художники создавали изображения в пределах наиболее общего закона о пропорциональном расположении и планировании и двух законов («отзвук духа - движение жизни», следование и подражание старым мастерам), касавшихся творческого метода самопроявления художника, качественной оценки живописи и отношения к традиции - то есть тех сторон живописи, которые определяли сами условия создания изображения. Соблюдение данных законов было обязательным для воплощения редуцированных в чаньских свитках законов о структурном методе работы кистью, соответствии формы характеру изображаемого объекта и следовании цвета роду предмета, описывающих более конкретные способы изображения мира.

Собственно, через творение в рамках этих трех законов и закона о пропорциональном расположении и планировании и могло произойти воплощение традиции, обязательное присутствие которой утверждалось последним законом Се Хэ. Это могло быть копирование композиционного построения, отдельных форм, деталей, изобразительных приемов или подражание манере написания. Эта сторона китайской живописи отражала общекультурную проблему Китая, культ старины и почтительного отношения ко всей предшествующей традиции, которые в Китае имели абсолютизированный характер и лежали в самой основе китайского менталитета. Поэтому последний закон Се Хэ по характеру возникновения обозначал традиционность как таковую [339, с. 72].

В чаньской живописи были утрачены законы, определяющие живописную традицию на уровне конкретной изобразительной формы, но остался в силе шестой закон Се Хэ, что вызвало абсолютизацию самой идеи традиционности: чаньские художники в качестве шаблона использовали тот набор изобразительных средств, который был выработан в китайской живописи. Кроме того, подчиняясь закону о пропорциональном расположении и планировании, наиболее общему и единственному из законов, отражающих конкретные способы представления в изображении природных форм, чаньские художники почти буквально следовали композиционным схемам традиционной китайской живописи (буквализм здесь являлся игрой в «невидение»).

Таким образом, чаньские художники, живопись которых создавалась вне строгих рамок живописных законов об использовании цвета, точного следования форме изображаемого предмета, всего разнообразия видов разработанных к XIII веку живописных штрихов, абсолютизировали наиболее абстрактные и общие аспекты китайской живописи, которые были обязательной и достаточной основой для воплощения динамической природы их творчества.

Абсолютизация чаньскими мастерами китайской живописной традиции была равнозначна освобождению ее от подражательства, когда «следование старым мастерам» стало обозначать следование свободному самопроявлению конкретного художника как таковому. Это было результатом овладения самой сутью традиции творчества как спонтанного, гибкого и саморазвивающегося процесса. Чаньский художник,

находившийся в этом потоке, представлял собой воплощение того «лично-безличного» знания [153, с. 34], которое на уровне законов живописи было обозначено первым и последним законами Се Хэ («отзвук духа - движение жизни», следование и подражание старым мастерам). В чаньской живописи они были взаимообусловлены как никогда ранее, без опосредующих факторов. Они взаимопроявлялись в рамках общей, допускавшей разнообразие элементов изобразительной структуры, которая теоретически была определена в законе о пропорциональном расположении и планировании.

Чаньские мастера трансформировали заимствованные академические композиционные схемы (связи в структуре) с сохранением их самого общего вида и на их основе играли «чеканами» [121, с. 78], теми «общими местами» (элементами структуры), из которых почти полностью состояла чаньская живопись. В результате переструктурирования чаньскими художниками самих способов обращения с живописной традицией возникли новые формы воплощения пейзажности в китайских свитках.

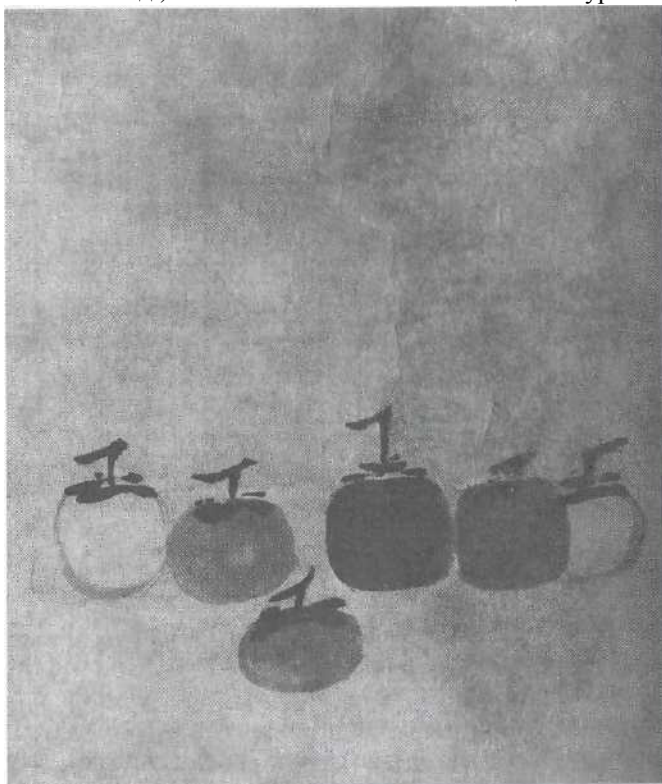
При уменьшении количества элементов и, соответственно, связей в живописной структуре чаньские художники, тем не менее, создали не застывшую схему, а систему, еще более комплексно воздействующую на зрителя за счет субъективно возросшей сложности самого процесса восприятия изображения. С одной стороны, создавая свои свитки в рамках трех наиболее общих законов Се Хэ, чаньские художники выявляли универсальные связи, визуальная наглядность которых уже с первых моментов восприятия увеличивала его темп. Но обратной стороной обобщения в чань-ских свитках было редуцирование конкретных живописных признаков, ранее способствовавших более последовательному протеканию процесса восприятия. В целом это субъективно уменьшало чувство «компетентности» зрителя при дальнейшем оперировании этими общими связями, и, соответственно, чаньское изображение воспринималось эмоционально более интенсивно. Возникающее чувство, не находившее привычных барьеров (они же - «привязки»), одномоментно приобретало универсальный характер, напрямую охватывая глубинные слои психики человека. Более того, первичность моторной, а не ментальной, стороны при создании чаньского свитка определяла его динамические характеристики. Сам процесс живописания становился природно саморазвивающимся, до- и пост-моторным, до- и пост-произвольным (как часть общего медитативного комплекса), самоизменяющимся, а потому во многом не отвечающим уже существующим эмоциональным образованиям человека, но актуализирующим новые, ранее ему не известные чувства. Это способствовало возникновению такого состояния человека, когда одномоментно активизировались все его познавательные процессы и осознавалась их взаимообусловленность («бодрствование сознания», «знающий человек - действующий человек» и т.д.). С другой стороны, в этой самоопределяющейся ситуации неопределенности для человека само изменение прежних целей становилось сутью его познавательной деятельности, за счет чего в итоге постигалась относительность и ее самой, ибо предназначение чаньской живописи как одной из форм медитативного процесса - это окончательное успокоение сознания человека.

### ЧАСТЬ III

## МЕДИТАТИВНЫЙ ОБРАЗ. ФОРМЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ПЕЙЗАЖНОСТИ, ВОЗНИКШИЕ В ЧАНЬСКОЙ ЖИВОПИСИ

Чаньские художники особым образом трансформировали изобразительные средства традиционной живописи, что способствовало возникновению новых аспектов, касавшихся всех ее сторон: образности, изобразительных мотивов, композиционных схем, технических приемов. Так возникла предпосылка для воплощения новых форм пейзажности в чаньской живописи, а кроме того предметом изображения становились природные формы, ранее отсутствовавшие в свитках.

В живописи Му Ци были использованы почти все изобразительные мотивы традиционной живописи, когда в поле его зрения попал новый объект - хурма («Плоды хурмы»). Внимание художника было направлено к тем жанрам, где предметом изображения были отдельные природные мотивы («цветы и птицы», «птицы и растения» и т.д.). Но эта знаменитая композиция на уровне сюжета выходит за рамки традиционной живописи.



Илл. 32. Му Ци. Плоды хурмы. *Бумага, тушь*. Южная Сун. Киото, *Дайтокудзи*.

В начале Северо-сунского периода в академической живописи сложились различные варианты изображения отдельных природных объектов в малых композиционных формах. Природные мотивы наделялись определенным символическим содержанием, в том числе значением взаимосвязи мира природы и свойств человеческой души. В целом, образность академической живописи малых форм была связана с задачей «лирико-поэтического осмысления мира» [30, с. 41], когда свое гармоничное состояние человек ищет в самом существовании природного мира. Поэтому академические художники были очень внимательны к его отдельным проявлениям и изображали главным образом объекты «дикий» природы в их естественном существовании.

В конце Северо-сунского периода в «живописи образованных людей» отдельные природные объекты стали связываться с качествами «совершенного человека», что не выходило за рамки традиционной символики. Сознательный отбор в «живописи образованных людей» природных мотивов, с помощью которых передавались благородные качества, свойства души, этическое и интеллектуальное совершенство человека, в малых композиционных формах приводил к некоторой утрате самоценности этих мотивов, в полной мере присущей им в изображениях академических художников, хотя в то же время их символическое прочтение уточнялось.

В «живописи образованных людей» изображались деревья и камни [191, с. 98], цветы и птицы, а также бамбук, сосна и орхидея, ассоциируемые художниками с теми значениями, которыми они наделялись в литературных текстах более раннего времени. Они символизировали «совершенные качества духа, высоко ценимые конфуцианскими» личностями [191, с.101]. Из отдельных объектов природы наиболее часто изображались цветущая слива и хризантема. К минскому времени (1368-1644), они, вместе с орхидеей и бамбуком представляя различные сезоны, были объединены в группу, названную «четверо благородных»

[191, с. 101]. Так сложился эталон изображения определенных природных объектов, символизирующих свойства «совершенного человека». В целом, при всей редукции образности и изобразительных мотивов академической живописи и сознательном конструировании взаимосвязей между мотивами, художники «живописи образованных людей» все же не выходили за рамки изображения тех видов природных объектов, которые уже существовали в традиционной живописи (камни, деревья, цветы, растения, птицы).

Изобразительный же мотив свитка Му Ци не имеет прототипа в дочаньской живописи. Все изображение состоит из «повисших» в пустоте шести плодов хурмы, находящихся в совершенной неопределенности местоположения, временных характеристик, связей с какими-либо другими формами внешнего мира. В этом смысле, кроме внешнего подобия, изображенное никак не соотносится с миром феноменов. Действительным предметом изображения в этом свитке оказывается «пропорциональное расположение и планирование», то есть построение определенного соотношения между геометрическими формами и распределение интенсивности тона туши. Изображение Му Ци построено на даосской символике, связанной с одной природной формой (круг - светлое, мужское, квадрат - темное, женское; право-лево, верхниз, чет-нечет, центр-периферия, выступающее-заглубленное, организованность-аморфность, логичность-парадоксальность и т.д.), что позволяет соотносить данное изображение с пейзажной живописью.

Основой фабулы свитка Му Ци являются трансформация формы (син), данной в абстрагированном по отношению к миру феноменов виде, и использование туши, включающей в себя все пять цветов как главных способов визуального «оформления вещи» [64, с. 107], воплощения «наличного бытия».

В изображении присутствует строгая определенность в использовании тона туши. Наиболее насыщенный в изображении центральный плод, представляющего собой единое пятно туши, он ослабевает к периферии, присутствуя в изображении крайних форм лишь во внешнем абрисе плодов. Сам плод хурмы, очертаниями приближенный к прототипу, изображается тем не менее как геометрическая форма, которая несколько видоизменяется в соответствии с насыщенностью тона туши. Так, форма центрального плода, тонально наиболее насыщенного, тяготеет к квадрату, а очертания плодов на периферии изображения приближены к кругу. Плоды, расположенные между центральным и периферийными, представляют собой различные степени насыщенности тона туши и приближенности к той или иной геометрической форме (особенно последовательно эта схема выстроена именно в правой (мужской) части композиции, что соответствует даосским представлениям).

В целом четкость структуры в изображении - все же скорее спонтанно возникший результат динамичного творческого процесса, когда актуализируются культурные архетипы. Это определяется общей эскизностью, лаконичностью изображения и характером быстрой линии. Удачно найденная формульность данного изображения позволяет рассматривать его как идеальный объект для медитации, которая активно практиковалось чань-скими монахами в сунское время [251, с. 196].

В классическом буддизме основой медитативного образа был антропоморфный облик божества или святого, а целью процесса созерцания - усвоение (по возможности) зрителем совершенных качеств, которые ими символизировались. Самоусовершенствование человека происходило за счет интериоризации этого внешнего образца. Для чаньского же художника поводом для объекта медитации стал простой природный объект вне какой-либо семантической системы. В процессе наблюдения за трансформацией его формы главным предметом созерцания становится внутренний процесс функционирования сознания самого зрителя. За счет более глубокого чувствования, понимания изменчивости, относительности процесса созерцания и происходит самоусовершенствование человека.

В этом контексте изображение Му Ци может рассматриваться как переданная живописными средствами схема процесса воплощения-развоплощения «наличного бытия», то есть открытие его относительной природы, и тогда плод хурмы воспринимается как объект, трансформация формы которого наиболее удобна для понимания данной природы. Центральный плод изображен наиболее «проявленным», что обозначается наибольшей насыщенностью тона туши, сочетающейся с формой плода, тяготеющей к квадрату, который является геометрическим индикатором ряда явлений, определяемых «женской» силой «инь», связанной с самой идеей воплощения [234, с. 307-308]. В этом смысле центральный плод отражает предел представленности мира феноменов в изображении.

Подобная концентрация тона туши в центре изображения присутствует и в северо-сунском монументальном пейзаже, посредством чего художники собирали фокус внимания зрителя. Это позволяло периферическим зрением одновременно удерживать всю обширную, развоплощающуюся к краям свитка природную картину. Насыщенный тон туши в изображении центральных природных объектов был точкой отсчета, внешней привязкой в процессе путешествия зрителя в принципиально разомкнутом за пределы свитка природном мире северо-сунской живописи. Фиксировавшее внимание зрителя изменение тона туши также выполняло задачу латентной рамки в свитке наряду с некоторыми мотивами на периферии изображения (например, водопад в пейзаже и др.).

В изображении хурмы, созданном Му Ци, от центра к периферии происходит развоплощение мира

феноменов, обозначаемое полным отсутствием туши в пределах формы крайних плодов, оставшийся абрис которых передает состояние, предвещающее бесформенность. Форма крайних плодов тяготеет к пустому кругу - символу недUALности, просветленности в буддизме [174, с. 82], то есть символу того состояния человеческого сознания, когда открывается бесформенная, пустотная основа всех явлений внешнего мира, их относительная природа.

В живописном пейзаже как искусстве, образность которого возникла во многом благодаря даосским представлениям, художники испльзуют насыщенный тон туши как концентрацию передаваемой ими на изобразительную поверхность энергии «ци» в мотивах, связанных с темой «мужской» энергии «ян» (скалы, горы, деревья). Те же элементы изображения, которые связаны с темой «женской» энергии «инь» (водоемы, долины, атмосферные явления), остаются не тронутыми кистью художника или создаются с помощью легких размывов туши. В «Плодах хурмы», наоборот, концентрация тона туши по мужскому принципу «ян» в центральном плоде сочетается с формой квадрата как символа «женской» энергии «инь», а круг как геометрическая фигура, связанная с мужской темой, соединен с полным отсутствием тона туши внутри контура периферийных плодов. Чаньский художник заключает принятую в академическом пейзаже схему, строящуюся на разной интенсивности тона туши, в противоположные ей по значению геометрические фигуры, меняя (переворачивая) таким образом прежний смысл изображения не только на семантическом уровне, но и в процессе восприятия. Так, ассоциирующийся с женской темой непроявленности квадрат благодаря своему центральному положению в композиции и насыщенному тону туши, заполняющему контур, воспринимается более быстро и четко, чем пустой круг, связанный с даосскими представлениями о ясности. Тем самым художник сталкивает ментальные даосские конструкторы и характеристики реального восприятия, вводя на образном уровне чаньский парадокс.

Композиционная структура этого изображения способствует возникновению во время медитации в сознании человека образа единства, которое достигается благодаря определенному соотношению в расположении плодов. Сбалансированность и динамичность взаимообусловлены. В целом, данная композиция воспринимается как изобразительный вариант игры с числами, что связано с представлением лишь одного мотива природного мира. Распределение в композиции плодов хурмы напоминает передвижение фишек. Эта игра строится на сопоставлении количества плодов в группах, которое в зависимости от принципа группообразования может быть четным или нечетным, а расположение групп - симметричным или центрированным. Композиция состоит из двух частей, которые образованы (вдруг) «выпадением» (вниз, по женскому типу) одного из «промежуточных» плодов (в левой (женской) части композиции) из горизонтального ряда.

По вертикали композиция разделена на группу из пяти плодов и один плод, которые в отдельности отражают понятие нечетности (мужское), а объединенные как два плана в изображении и находясь в определенной симметрии, отражают понятие четности (женское). Верхний ярус плодов по горизонтали также делится на две группы, что отражает четность и, соответственно, определенную симметрию. Но группы одновременно центрированы и получают иерархию (нечетность) благодаря тому, что один из плодов для обозначения симметрии в вертикали помещен в нижнем ярусе изображения. Четность и нечетность на геометрическом уровне взаимосвязаны, и общая центрированность (нечетность) композиции прямо обусловлена ее симметричностью (четностью).

В целом, числовые и пространственные соотношения, составляя динамическую основу сбалансированности композиции по даосскому принципу, отражают процесс приведения к единству множественности форм. В этом смысле композиция Му Ци является изобразительной формой основанного на геометрии учения о числах [249, с. 279-281], геометрическим осмыслением Единого [160, с. 234], Дао, которое отражает в данном случае форму образного представления процесса воплощения-развоплощения в игре с самой визуальной существующей формой.

Изображение Му Ци как потенциально медитативный образ совпадает по формульности своего композиционного построения с последовательностью трансформации и развоплощения форм внешнего мира при чаньской медитации, когда человек входит в просветленное состояние сознания. Образность свитка Му Ци, таким образом, подобна образности свитка Лян Кая «Поэт Ли Тай-бо», отражая состояние, при котором объективное и субъективное отождествляются и «мир предстает в его первозданной чистоте» и «необычайной свежести» [335, с. 51]. В изображении Му Ци был достигнут предел образности малых композиционных форм изображения природного мира, тем самым в чаньской живописи был синтезирован этот вид композиций с другими жанрами через пейзажность как ключевое свойство сунской живописи. Роль чаньской живописи как части медитативного процесса, результата и инструмента трансформации человеческого сознания, была отражена и в пейзажных композициях с изображениями животных, в частности буйвола.

Впервые мотив буйвола появился в свитках художника танского времени Дай Суна (конец VIII в.) [312, с. 96], а особенно популярным стал в южно-сунское время, когда воспроизводился академическими художниками

Ли Таном, Ли Ди [312, с. 96], Янь Си-бином [217, с. 30], Ли Суном и другими. Но именно чаньские художники впервые осмыслили этот сюжет с точки зрения трансформации человеческого сознания, связав его со стадиями процесса просветления [174, с. 82].

В сунское время данный сюжет был использован чаньским монахом Цин Цзю [288, с. 34], а в середине XII века чаньским монахом Гуо-анем Ши-юанем была написана поэма о десяти стадиях просветления, которая сопровождалась изображениями буйвола. Изображения носили иллюстративный характер и представляли интерес, главным образом, не с точки зрения их художественного качества, а как символы, поясняющие стадии изменения человеческого сознания в процессе медитации. Если в академической живописи значение этого мотива определялось рамками образности пейзажной живописи, то чаньские художники использовали его в иллюстративно-дидактических целях. В предисловии к поэме говорилось о создании серий из пяти и десяти изображений, где стадии процесса просветления обозначались ослаблением тона туши, которой была написана фигура буйвола, от плотного, темного до самого светлого. Эти серии заканчивались изображением пустого круга [174, с. 82] - символа недualности, просветления, развоплощения внешнего мира через обозначение его пустотной основы.

Подобное развоплощение формы, отраженное в изменениях тона туши, в более формульном виде представлено в произведении Му Ци «Плоды хурмы». Изображения с мотивом буйвола имели характер практических руководств к медитации, поэтапно с помощью внешних символов разъясняющих, что должно происходить с сознанием зрителя, - это изначально снижало их художественное качество. Композиция же Му Ци по своему построению соотносилась с медитативным образом - более глубоко воздействующей на человека изобразительной формой, в процессе непосредственного восприятия которой начинались реальные трансформации его сознания.

Эта лаконичная изобразительная форма воспринималась одномоментно, а потом постепенно в результате медитативной практики становилась более объемной. Она менялась благодаря расширению сознания человека, одновременно выступая инструментом этой трансформации. Зритель наблюдал за изменением состояний собственного сознания, прослеживая, как в процессе созерцания меняются в его восприятии формальные характеристики изображения (форма, интенсивность тона туши, ее оттенок, количество изображенных объектов, их расположение, размер, расстояние, яркость, выступающие-отступающие объекты; смена «фигуры» и «фона», когда центральный плод начинает восприниматься как «дыра»; первоначальный фокус восприятия в центре изображения, потом вдруг открытие периферического зрения и т.д.).

Созерцание этого медитативного образа, при своей внешней статичной расслабленности, было процессом, сопровождавшимся активно-внимательным, тотально-захватывающим наблюдением за трансформацией собственных способностей восприятия, когда на базовом уровне вдруг осознается, что и они сами относительны, как и окружающий мир.

Внутренний путь непосредственного наблюдения состояний собственного сознания, проходимый зрителем при созерцании этой внешне простой изобразительной формы, в гораздо большей степени перестраивал восприятие и, соответственно, все пласты человеческой психики, чем созерцание широкой природной картины академического пейзажа, организованного таким образом, чтобы зритель мог мысленно пройти прежде всего именно живописное пространство (отроги гор, тропы, долины и т.д.), отождествив себя с фигурами путников. В этом случае зритель проделывал запрограммированный внешними вехами путь по актуализации культурной памяти, что еще не было непосредственным наблюдением именно своих психических процессов (в буддизме отчасти определяемых понятием «сознание»).

При созерцании академического пейзажа у зрителя подспудно, неосознанно активизировалась моторика его физического тела, когда он буквально «проходил» изображенный мир. Это был один из аспектов «психологического масштаба» [129, с. 103] китайского академического пейзажа. Углубленное восприятие безусловно возникало в результате долгого процесса созерцания, который в зрителе неосознанно вызывал усилие, подобное физическому напряжению. В чаньских же свитках, с их более свободной моторикой написания, открыто представленной в живописной ткани, зритель мог уже более осознанно наблюдать изменение параметров собственного процесса восприятия; таким образом, происходила работа, более глубоко преобразующая психику человека.

Этот процесс был скачкообразным, в виде провалов в бездну человеческого сознания, когда открывалась иллюзорность устойчивости способов восприятия человека, во многом построенных на выработанной в процессе социализации заданности характеристик внешнего мира и самого сознания человека - на конвенциональных умственных штампах.

Ритм в чаньской живописи - это не только обозначение телесной природы ее возникновения, но и характеристика глубоких скачков и легких вибраций самого сознания человека в процессе его трансформации до состояния «не-мысли», когда постигается независимость пустотного, буддического сознания от обыденного восприятия. Ритм является базовой характеристикой живописи, если принимать во внимание

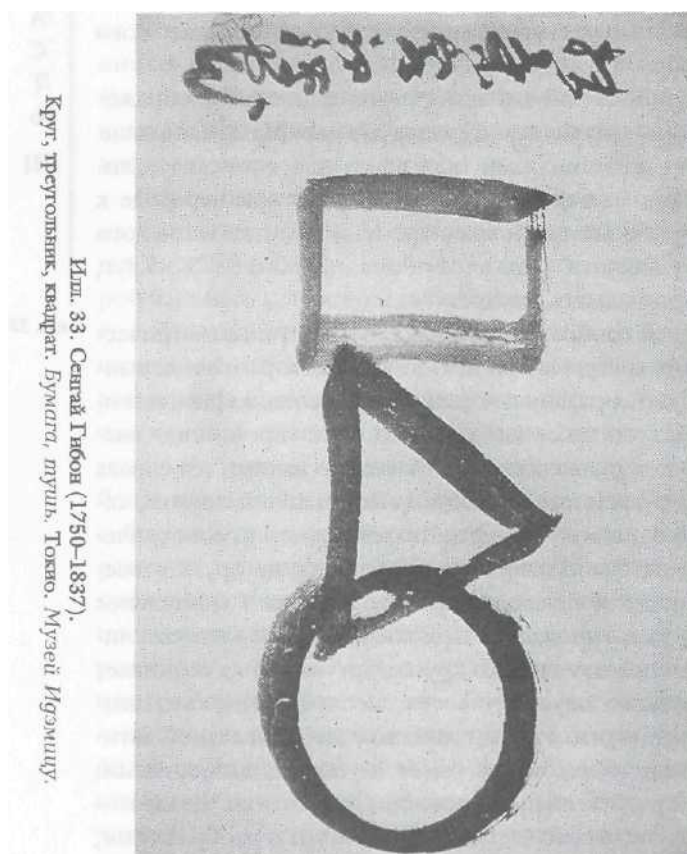
принципиально энергетическую концепцию построения мира в китайской культуре с ее основной философской категорией -энергией «ци».

Особенности процесса восприятия чаньского изображения обусловлены также большей разницей между тоном туши и цветом бумаги, на которой чаньские художники писали чаще, чем на шелке. Поэтому, по сравнению с академическими шелковыми пейзажными свитками, чаньские изображения на бумаге характеризуются контрастностью тоновых соотношений, повышающих чувствительность зрителя и делающих процесс восприятия более динамичным. Одновременно это сочетается с большей предметной неопределенностью изображения, «маревом» чаньских свитков, которое провоцирует процесс узнавания через постепенное ассоциирование, которое повышает ориентировочную реакцию и вызывает большую эмоциональную активность зрителя. То есть восприятие чаньского изображения - это процесс, в котором более активно, чем в академическом пейзаже, задействованы эмоциональная сфера и сознание человека. Созерцание чаньского свитка (подобно повышенной внутренней активности, которая сначала субъективно оценивается как беспокойство), способствует более динамичному функционированию глубинных слоев психики человека. Когда же постигается относительность этого функционирования, наступает успокоение ума и эмоций, что соответствует характеру воздействия медитативного образа.

Особенности восприятия чаньских изображений и особенно «Плодов хурмы» Му Ци, ставшими живописными образцами для японских дзэнских мастеров, нашли отражение при переходе к проблематике нового времени в свитке японского художника Сенгая Гибона (1750-1837) «Круг, треугольник, квадрат».

В изображении представлены три геометрические фигуры, при восприятии которых актуализируются различные составляющие психофизического комплекса человека. Процесс «прочтения» знаков в дальневосточной культуре начинается справа и открывается в данном изображении кругом, самой сложной из представленных здесь геометрических фигур, поскольку образование круга в восприятии человека происходит через ментальное конструирование. При восприятии наклонных линий следующего за кругом треугольника возникает чувство неустойчивости, неопределенности, движения, что в целом связано с эмоциональной активацией зрителя, с более глубоким, динамичным, иррациональным уровнем его психики. Квадрат -последняя геометрическая фигура в изображении, вызывающая более элементарное чувство устойчивости, в отличие от круга обусловленное самым базовым уровнем встроенности горизонтальной и

вертикальной линий в физиологический аппарат зрительного восприятия человека. Таким образом,



Илл. 33. Сенгай Гибон (1750-1837).  
Круг, треугольник, квадрат. Бумага, тушь. Токио. Музей Идзумицу.

прочтение смысла изображения справа налево с точки зрения механизмов восприятия различных геометрических фигур в целом отражает единый процесс упрощения восприятия, когда происходит трансформация его ментальной формы через эмоциональную в физиологическую, своего рода раз-воплощение

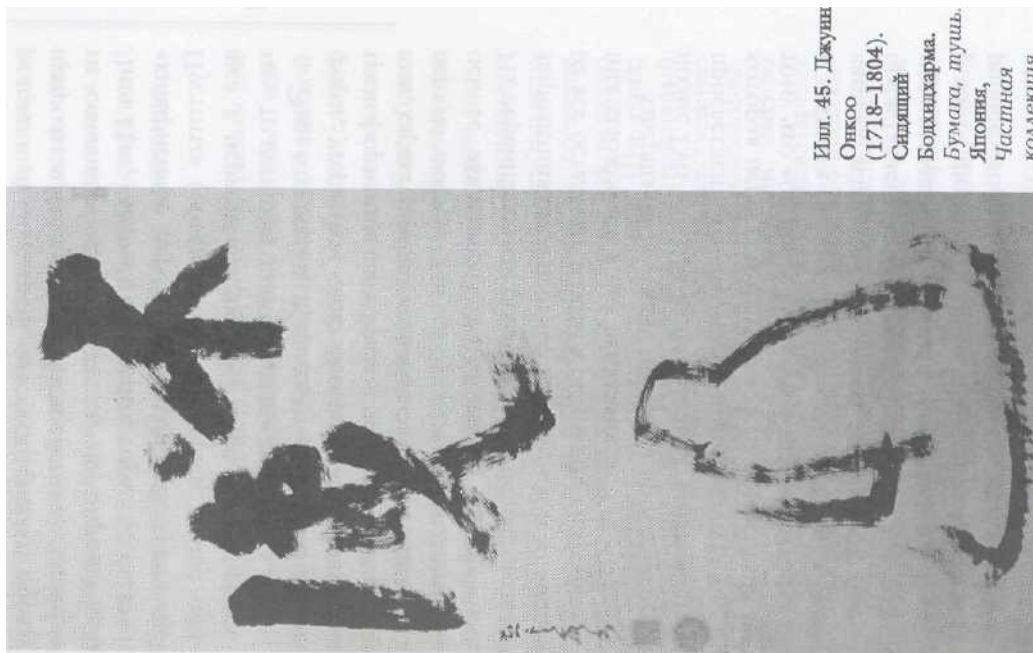
более сложно организованных уровней в более элементарные.

Символически данное изображение, с одной стороны, отражает древние формы мышления. Представления о функционировании окружающего мира визуально закреплены в меандре как наиболее интегративной и одновременно абстрагированной форме соединения квадрата (символа Земли) и круга (символа Неба) через идею движения; в работе Сенгая Гибона она передана треугольником. С другой стороны, здесь нашли отражение представления о собственно психотелесном единстве человека (квадрат - сома, треугольник - эмоция, круг - сознание), что соответствует его комплексной трансформации в медитативном процессе, когда достигается незамутненное состояние сознания и чувствования и в человеке открывается возможность непрерывного наблюдения за своими наиболее тонкими ощущениями, что является одним из базовых уровней в работе со своим сознанием. Обусловленное культурной традицией «прочтение» изображения Сенгая Гибона справа налево противоположно естественному процессу восприятия геометрических форм, его темпу, так как в первую очередь человеком воспринимается квадрат, далее - треугольник и в последнюю очередь круг, требующий работы более высоких слоев психики. Но традиционный порядок прочтения знаков соответствует, видимо, и процессу их написания, что определяется насыщенным тоном туши в круге и облегчением тона в квадрате (словно на кисти не осталось туши для изображения последней формы). Так в распределении интенсивности тона туши художник запрограммировал обратный порядок восприятия, ведь наиболее насыщенный тон туши воспринимается гораздо быстрее, чем легкий. Взаимонаправленный характер двух латентных механизмов восприятия изображения в сознании человека создает динамический баланс, который также поддерживается легким изменением формы геометрических фигур. Квадрат напоминает поставленный на узкую сторону прямоугольник, чем несколько уменьшается его устойчивость, а круг имеет, в противовес, немного сплюснутую сверху форму, что приближает его к более динамичной форме овала; кроме того, варьируется высотность фигур. Такая тонкая нюансировка соотношения всех составляющих изображение, создающая ощущение динамического равновесия, в результате способствовала успокоению сознания созерцающего свиток человека.

\* \* \*

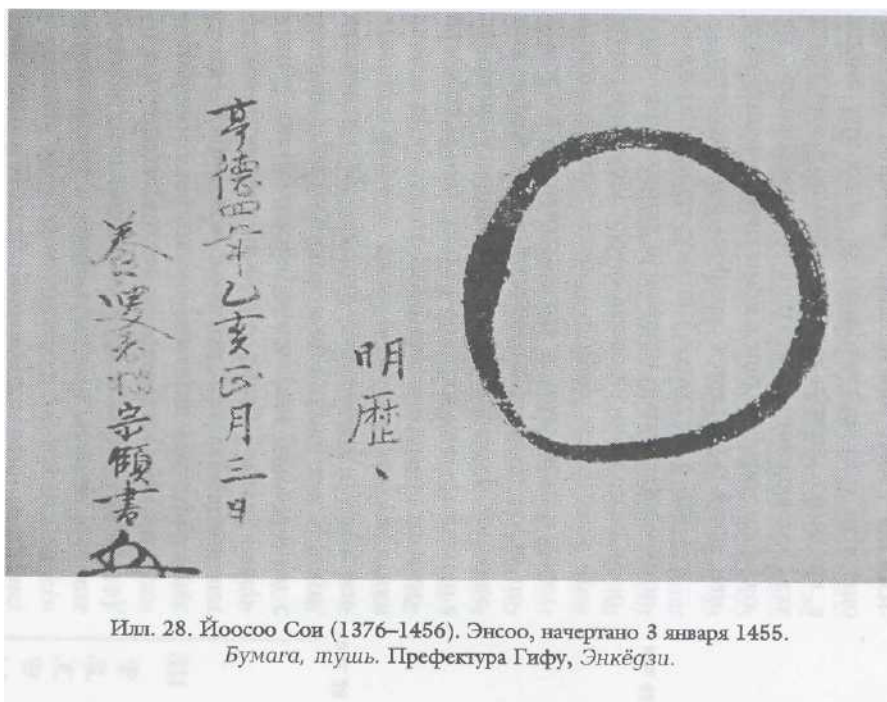
В поэме Ши-юаня было дано описание стадий просветления человеческого сознания через сцены поиска и умирения буйвола погонщиком. Наряду с другими иллюстративными изображениями, пустой круг символизировал один из промежуточных моментов процесса просветления сознания, когда и «буйвол, и собственная личность забыты... соединившись с Пустотой» [174, с. 84], то есть предварительные этапы достижения просветленного состояния сознания уже пройдены. Позже в японском дзэнском искусстве возникнет свиток Йоосоо Сои (1376-1456) «Энсоо, начертано 3 января 1455», в котором начертанный с помощью динамичной линии круг как фигура, связанная с ментальным состоянием, будет единственной формой, уже очищенной от конкретики своего природного носителя, в отличие от изображения «Поэт Ли Тай-бо» Лян Кая. Открытый в чаньской живописи знаковый характер воплощения образа медитирующего человека, когда постигается относительность в том числе и собственной феноменальной формы, нашел свое продолжение в предельно уподобленном знаку изображении на свитке «Сидящий Бодхидхарма» японского художника Джуин Онкоо (1718-1804).

Возвращение «обратно к Истоку», когда найдена единая основа мира и мир открывается в своей «первозданной чистоте», описывается как последнее состояние человеческого сознания в поэме Ши-юаня. В изображении оно передано образом природы, представшим перед внутренним взором человека, достигшего просветленного состояния сознания. Дидактический характер и определенный смысловой контекст придают образу природы значение ее внутренней тождественности сознанию человека, когда, по определению Линь Цзи, «человек на вершине горы» (субъект) и «кипарисовое дерево посередине безграничной Пустоты» (объект) отождествились, и мир пришел в первоначальное состояние «успокоенности», то есть отсутствия дуальности [335, с. 51].



Илл. 45. Джуни  
Онко  
(1718–1804).  
Сидящий  
Бодхихарма.  
Бумага, тушь.  
Япония,  
Частная  
коллекция.

Это отсутствие дуальности в мире внешних форм, утратившем свою самооценку в процессе трансформации его образа в человеческом сознании, характерно для всей чаньской живописи, и, в первую очередь для изображений, созданных на основе академических пейзажных композиций. Их первоначальная роль как живописных моделей мироздания была перенесена в чаньской живописи на все остальные жанры в результате синтеза заложенной в них пейзажности.



Илл. 28. Йоосоо Сон (1376–1456). Энсоо, начертано 3 января 1455.  
Бумага, тушь. Префектура Гифу, Энкёдзи.

Завершающая стадия процесса просветления в поэме Гуо-аня Ши-юаня связана с возвращением просветленного человека в повседневную жизнь, которая перестала быть для него обыденной, потому что «он несет Природу Будды всему, что он встречает» [174, с. 84]. Таким образом, в серии данных иллюстраций также отображена смена представлений об основе мира, поиск которой первоначально был связан с обращением к природным формам, а далее она предстала как внутреннее свойство сознания просветленного человека. Такое понимание темы взаимодействия мира и человека соотносилось с образностью всей чаньской живописи и позволяло использовать чаньские свитки в качестве визуального образца (сакрального иконического образа) в процессе медитации.

\* \* \*

В сунское время в связи с более открытым для непосвященных характером Чань наметилась тенденция к

«записи» всех составляющих чаньской медитативной практики. Как вспомогательное средство в процессе достижения просветленного состояния сознания практикующими Чань были зафиксированы «гун-ани» (парадоксальные по форме диалоги учителя и ученика), имевшие соответствующие этой задаче особенности формального построения. Примером сочетания вербального и визуального методов воздействия на сознание чаньского монаха и было своего рода руководство по медитативной практике Гуо-аня Ши-юаня, имевшее изначально практически-иллюстративный характер, что определило менее художественную форму изображений и повлияло на использование, начиная с южно-сунского времени, именно чаньских живописных свитков в качестве алтарных образов для медитации [251, с. 196]. Но поскольку прикладной аспект чаньские живописные свитки приобретали, главным образом, уже после их написания, они имели принципиально уникальный характер, который определялся мгновенностью и спонтанностью процесса их создания. Чаньский свиток по своим динамическим характеристикам был принципиально единичным, неповторимым явлением, поэтому воспринимался вне прежних критериев художественного качества, которое оценивалось теперь в связи с его уникальностью, трудностью сопоставления с другими изображениями и невозможностью точного копирования.

Утрата ориентации на зрителя в процессе создания чаньских свитков была вызвана тем, что, в отличие от во многом светской обусловленности процесса создания академического свитка, живописание у чаньских мастеров было видом медитативной практики. Художественный аспект по сравнению с медитативным, прикладным всегда был вторичным. Более того, чаньский свиток не предназначался только для эстетического любования, как академическое изображение, и в этом смысле изначально создавался не как произведение искусства. Фактом искусства чаньская живопись становилась потом, если ее начинали использовать в качестве медитативного образа, в чем состояло ее отличие и от классического буддийского искусства. Созерцание чаньского изображения - уже другая форма медитативной практики - актуализировало коммуникативную направленность живописи именно в восприятии зрителя. Как ранее для художника, теперь для зрителя живопись становилась инструментом его чувственно-сознательной трансформации за счет ее предельно условного художественного языка.

Можно сказать, что чаньская живопись перестала нуждаться в художнике и зрителе в общепринятом смысле, так как и тот и другой были просто монахами, выполняющими свою практику. Разрушались диспозиции «художник-процесс живописания», «зритель-созерцание». Сам по себе живописный свиток как одно из внешних культурных средств в Чань, по сравнению с академическим направлением, обладал меньшей субъективной ценностью для художника и зрителя, нежели процесс создания с помощью этого свитка внутренних культурных средств для трансформации сознания человека.

Восприятие чаньского изображения в процессе медитации приводило к состоянию, при котором осознание изменений в организации, константности, интенсивности, предметности «продленного» образа восприятия (который зачастую «отделялся» от породившего его живописного изображения) становилось интериоризованным культурным средством для работы с сознанием. По сути, образ восприятия в процессе медитации субстанционировался, приобретал характеристики самоценной реальности, которая буквально оживала. В отличие от константности живописной картины, когда художник пытался зафиксировать один из моментов своего психического процесса, по возможности категоризировав его, изменение «продленного» образа восприятия было связано с жизнью самой чувственной ткани конкретного человека как основы существования этого образа.

С точки зрения интериоризованности культурных средств, сам процесс создания и созерцания чаньской живописи как медитативный акт был предельно индивидуализированным и в этом смысле субъективным. Но действительный эффект этого процесса был прямо противоположен его характеру, так как процессы живописания и созерцания теряли свою художественную самоценность. Они превращались в единый процесс симультанно протекающих, специфически не окрашенных идеомоторных актов, когда прежде субстанционально воспринимаемое «я» художника и зрителя начинало с данными актами отождествляться. Сознание человека естественным образом начинало функционировать по-новому.

Природа чаньской живописи понималась в первую очередь как медитативная. А само эстетическое переживание как способ психической трансформации при соприкосновении человека с художественной условностью являлось лишь определенным этапом на пути к более интегрированному состоянию человека. Буддийская медитативная практика далеко не ограничивается эстетическими переживаниями, и в этом смысле буддийское искусство как художественная деятельность иллюзорно по своей природе. Этому соответствовало и стремление чаньских мастеров к без-образности, которая разрушала прежнюю художественную целостность, таким образом указывая на ее относительность, и упрощала живописный язык. Чаньская живопись, отчасти, соотносилась с музыкой как без-образной формой эстетического преобразования действительности. Но и чаньская «музыка» (различная медитативная звуковая деятельность, «живое слово») была «деэстетизирована» с точки зрения прежнего канона, как и чаньская живопись.

Таким образом, в Чань эстетическое переживание понималось как один из способов (не обязательно

главный, зачастую сопутствующий другим процессам) изменения «чувственной ткани» человека в художественном (именно по форме, а не по внутренней природе) процессе, в связи с чем можно говорить об «утрате» не только зрителя, но и художника в прежнем смысле.

Использование в Чань живописного изображения в качестве визуального образца для медитации способствовало появлению более развернутой алтарной формы, построенной по определенной образной программе, как и в классическом буддизме. Среди таких форм ныне известны изображения Му Ци, находящиеся в монастыре Дайтокудзи в Японии [275, с. 356].

В конце XIII века вместе с другими чаньскими изображениями в Японию были вывезены свитки Му Ци, три из которых существуют как триптих (изображение Гуань-инь в белых одеяниях, фланкируемое свитками с мотивами журавля и обезьяны с детенышем). Были ли эти свитки созданы сразу как ансамбль или составлены вместе тогда, когда попали в Японию, неизвестно [174, с. 15]. Изображения всех свитков соотносятся по определенной композиционной схеме, но имеют разные формальные черты, из-за чего их объединение в триптих воспринимается довольно условно. Тем очевиднее становится принципиально уникальный характер чаньского изображения, более адекватной для которого является форма единичного свитка.



Илл. 31. Му Ци. Гуань-инь (из триптиха «Белый журавль, Гуань-инь, Обезьяна с детенышем»). *Шелк, тушь*. Южная Сун. Киото, Дайтокудзи.

Отдельный свиток больше, чем триптих, соответствовал интуитивному характеру чаньской медитации. Созерцание более развернутой изобразительной формы предполагало усиление рационального начала в сознании человека. Попытка надления чаньского изображения какой-либо программой в связи с практической задачей и соотнесения его с другими изображениями приводила к некоторой искусственной сконструированности, что проявилось и в «триптихе» Му Ци.

Тем не менее, противоречие между единством художественного образа и многосоставной формой искусства, в которой он был представлен, заложенное в триптихе Му Ци, нашло разрешение в японском искусстве, когда монохромную живопись, наполненную дзэнской образностью, стали использовать для оформления раскладных ширм. Эта многосоставная стационарная форма, служившая в интерьере в качестве перегородки, меняла характер монохромного изображения, которое теперь фактически наделялось архитектурными функциями. Ярким примером такого рода изображений является ширма «Сосны» Хасэгава Тобаку (1539-1610), которая продолжает линию дзэнского медитативного образа (монохромный свиток,

дзэнский сад), на формирование которого оказало колоссальное влияние китайское чаньское искусство.

Традиционная для японской архитектуры функция открывать, делать прозрачным интерьерное пространство, которая в период Муромати (1336-1573) наиболее ярко проявилась в связи с дзэнским комплексом, в период Момояма (1586-1615) была реализована уже в стационарной живописной форме в светском интерьере. Процесс созерцания изменений окружающей природы с террасы дома-храма в процессе медитации теперь был замещен живописными средствами.

Многосоставность раздвижной ширмы в новых условиях существования художественного образа, наоборот, усилила его звучание. Изображение на ширме Тохаку строится на изменении тональности туши в соотношении с живописной пустотой, и манера написания «сосны в тумане», как «горы в тумане» в китайском монохромном пейзаже, становится предметом созерцания.

Общее отличие японских монохромных пейзажных изображений от китайских состояло в большей степени конкретизации и индивидуализации, которые были связаны с другой мировоззренческой и эстетической основой. Так, японские художники, ориентируясь на традицию, принцип неопределенности в дзэнском искусстве, тем не менее лишь опосредованно, через работы китайских мастеров, знакомились с такими их художественными представлениями, как принцип Дао, шестой закон Се Хэ и т.п., выполнение которых удерживало китайских художников от заостренного субъективизма в образности и фрагментизации в живописной форме. В японском же изображении передано не вечное изменение, а преходящее состояние природы, построенное в соответствии с мимолетным восприятием ее художником. Но сам размер ширмы (высота - 1,55 м, ширина - 3,5 м), рассчитанный на приближенное к реальному масштабное соотношение сидящего на циновках зрителя и изображения, и ее раскладная форма, позволяющая наиболее оптимально расположить изображение в поле зрения, создавали, как никогда ранее в монохромной живописи, эффект объемного, непосредственного включения конкретного человека в метафизическое пространство «Единого тела Будды».



Илл. 42. Му Ци. Бодхидхарма. Бумага, тушь. Южная Сун.

Выдвинутое в чаньском учении представление об изначально изменяющем образ мира свойстве человеческого сознания было обозначено в живописи мотивом просветленного человека, несущего знание о

спасении всех живых существ. Любое его проявление оказывалось саморазворачиванием основы мироздания. Если в конце развития южно-сунского академического пейзажа художники онтологизировали процесс наблюдения за своей познающей способностью, то в чаньской живописи произошла онтологизация самого проявления человеком своей познающей способности. В связи с этим в чаньской живописи возник целый ряд образов чаньских святых и патриархов, которые по своему характеру были разделены на два основных типа [264, с. 25].

Первый тип открывался образом легендарного Бодхидхармы, представлявшего собой образец мудреца и учителя, пребывающего в состоянии глубокой сосредоточенности [там же]. Этот тип включал изображения чаньских патриархов в состоянии медитации на лоне природы. Данное направление развивалось параллельно подобному в академической живописи и в южно-сунское время несло образность сунского академического пейзажа. Кроме того, к этому типу изображений могут быть отнесены некоторые сцены жизни Бодхидхармы или Будды Шакьямуни [340, с. 33], где они представлены в своем динамическом аспекте и изображены в ситуациях, приближенных к обыденным человеческим, в отличие от образцово-абстрагированного от человеческого существования трактовки образов святых в классическом буддийском искусстве. Неслучайно образы в условных погрудных портретах мудрецов Бодхидхармы (написаны Мэн У-гуанем, Му Ци, XIII в.) и Лао-цзы {Му Ци, XIII в.) даны художниками как образы людей, «давших выражение своей духовной силе» [288, с. 33] и осознавших всю важность знания, которое они несут.

Изображения данного типа обозначали, прежде всего, источник знания и возможное начало разворачивания модели мироздания. Эти люди показаны в процессе статической медитации, что соотносилось с идеальной трактовкой образа святого в классическом буддизме, а также с традицией академических пейзажей с мотивом созерцателя, способствовавшей использованию природных мотивов в данных композициях.



Другой тип образов представлен чаньскими эксцентриками, среди которых одним из самых популярных был Пу Тай <25>. Образ Пу Тая был связан с возрождением культа Майтрейи, Будды будущего, особенно распространенного в Китае в IV-VI веках до возникновения культа Амитабхи и Авалокитешвары [207, с. 405]. Но если ранние гигантских размеров буддийские образы Майтрейи в Юнь-гане и Лун-мыне были воплощением божества, трансцендентного по отношению к миру человека, и находились в рамках канона

собственно буддийского искусства с его проблематикой, принесенной в Китай из Индии, то более позднее возвращение к этому культу в Чань было уже наполнено даосским содержанием, связанным с народной культурой китайцев. Майтрейя в чаньской интерпретации утратил героические и идеальные черты и воплотил народные представления о гармонии телесной и душевной, которая символизировалась дородностью и смехом (134, с. 71-73), что указывало на возрождение в чаньском варианте древнего понимания бессмертия как постоянного обновления [105, с. 145] и отсылало к традиции «смеющихся богов народных культов» [121, с. 80].

Такое изменение характера канонического буддийского образа было связано с изначальными иконоборческими тенденциями Чань, заложенными основателем южной ветви чань-буддизма Хуэй-нэном и окончательно закрепленными в VIII веке чаньским учителем Ма Цзу, с именем которого было связано возникновение Чань как самостоятельной школы [326, с. 378]. В IX веке, вослед за Ма Цзу, иконоборчество было определено И-сю-анем как основной метод Чань, что дало возможность расценивать интеллектуальную свободу «как настоящую миссию китайской Чань» [260, с. 17].



Илл. 40. Лян Кай. Танцующий Пу Тай *Бумага, тушь*. Южная Сун.

Любое каноническое изображение классической буддийской культуры, воспринимаемое верующим как идол, в Чань могло стать предметом осмеяния [264, с. 203]. Известны исторические факты, впоследствии ставшие легендами о том, что чань-ские мастера отрицали необходимость обращения к ритуальной стороне классического буддизма. В чаньской живописи в связи с этим возникли свитки с изображением сцен, где Хуэй-нэн разрывает буддийские сутры {приписывается Лян Каю} и чаньский монах Дань-ся сжигает статую Будды в буддийском монастыре (художник Инь То-ло, II пол. XIII в.) [178, с. 39].

В чань-буддийской практике постижение различия «чувственного подобия» и «того, что оно воплощает» [119, с. 421], является сущностью самого медитативного процесса. Это различие, «разрыв» как главный предмет внимания в чань-буд-дизме и всех формах его проявления, в том числе и живописи, было тем полем, на котором происходили все трансформации традиционной китайской и классической буддийской культур. Их смешение в Чань восстанавливало «равновесие свободы и нормы» в рамках буддийского «пути» [264, с. 80]. Эта «игра», благодаря буддийской метафизике, получила в Чань значение вселенской мистификации:

«умирание» ради обновления жизни [5, с. 67]. По словам К. Х. Блайса, «китайцы понимали, что смерть - это великий сюжет для смеха» [182, с. 94].



Илл. 41. Лян Кай. Хань-шань, Ши-тэ. Агами, Музей искусств Атами.

Внеканоничная, с точки зрения традиционной культуры, трактовка чаньскими мастерами образов чаньских святых как детей и юродивых, обозначала сознательное смещение «подхода, обращенного к уровню частностей, с обращением к Целому вселенной» [120, с. 40], и раскрывала в традиционной культуре тот «внутренний канон» [121, с. 85], который определял гибкость и свободу в самом обращении с традицией.

Данный тип образов чаньских святых был вне рамок эталонное<sup>TM</sup> в традиционном смысле и представлял стадию, когда знание о модели мироздания уже нашло свое воплощение в учении и находится непосредственно в состоянии разворачивания <26>. Б Чань это происходило спонтанно и незатрудненно, через те формы самопроявления, которые находились полностью за пределами конфуцианской и классической буддийской культур - детскость (Пу Тай) и юродство (Хань-шань, Ши-тэ) [264, с. 42]. В рамках этого стиля Лян Каем был написан свиток «Опьяненный старец», в котором изображен пьяный человек, сидящий в позе лотоса, символизирующей в буддийской культуре состояние успокоенности. Эксцентричность данного образа отсылает к даосским персонажам - «семи мудрецам из бамбуковой рощи» с их особым поведенческим стилем за рамками обыденных представлений. Данный тип образов обозначает свободу от социальных рамок, возникающую благодаря парадоксальности самого спонтанно протекающего медитативного процесса, когда рушатся представления о себе и мире и тем самым дается знание об их единой пустотной основе.

В этом смысле, любое, внешне даже самое обыденное проявление святых эксцентрического типа обозначает постоянно длящийся процесс саморазворачивания модели мироздания, что напрямую связывает этот тип образов с проблематикой пейзажной живописи. Поэтому не случайно, что именно в их изображениях и происходили основные трансформации темы пейзажа через уподобление ему человеческой фигуры.



Илл. 43. Лян Кай. Опьяненный старец. *Шелк, тушь*. Южная Сун.

\*\*\*

В чаньской живописи тема уподобления в своей основе имела определенные мировоззренческие предпосылки. В школах, проповедовавших учение о «Едином теле Будды» (Тянь-тай, Чань), где мир понимался как манифестации Будды, одного из его «превращенных тел» [56, с. 67], разрабатывалось представление о взаимопроникаемости «десяти миров», символизировавших стадии просветления сознания человека [56, с. 62-63]. Согласно этому представлению, в каждом из миров, от самого низшего («мира ада») до «мира Будды», присутствуют все остальные миры, проявляясь повсеместно. В целом эти проявления охватывают все «три сферы» реального бытия («реальная личность», «сфера существования живых существ», «сфера окружения (или обитания)» - природа), которые считаются неразрывными и взаимопроникающими [56, с. 61]. Распространение проявлений «десяти миров» на все «три сферы» реального бытия означает «вездесущность жизни», то есть отсутствие «принципиального различия между живыми существами и неживой природой» [56, с. 66], поэтому природа «несет в себе потенциальное сознание» [56, с. 67]. Это учение продиктовало в духе буддизма образ природы, который в дальневосточной культуре всегда занимал очень важное место. В Китае природа считалась видимым представлением модели мироздания, и с приходом буддизма на Дальний Восток она не потеряла своего значения в общей системе мировоззрения. Китайские буддисты стали относиться к природе как к носителю всех возможных «состояний, характеризующих живое существо» [56, с. 67].

Тема уподобления человека и природы была важным предметом рассмотрения в одном из основных буддийских текстов - «Аватамсака-сутре» (Сутре о величии цветка - кит. Хуаянь-цзин). Согласно данному каноническому тексту, человек и природа могли быть уподоблены друг другу вплоть до отождествления, что находилось в прямой зависимости от достижений человека на пути к просветлению. Открытие этого нового аспекта в понимании человека и природы, их уподобление на основе наделяния природы свойствами человеческого сознания, в искусстве воплотилось в образе «человека-пейзажа» как отраженной в действии модели мироздания, связанной с образом конкретного чаньского святого. Такого синтезированного воплощения пейзажности китайская живопись до Чань не знала. Образ человека-пейзажа открыл также новую грань в трактовке образа человека в самой буддийской культуре и был дальневосточным привнесением в нее.

В чаньской живописи принцип уподобления образов святых природным формам в своей основе также имел буддийскую идею реинкарнации, перерождении всех существ, кроме того, он был обусловлен китайским представлением об уподоблении как основном способе соотношения всех явлений [68, с. 50]. Установление аналогий между ментальной составляющей человека и животным, которое ее символизировало, в чаньской живописи было представлено тремя способами: изображение либо самого животного, либо человека с животным, либо человека, несущего во внешнем облике черты животного - эта тема была одной из самых значимых в чаньской живописи [264, с. 27]. Кроме того, в Чань культивировался идеал опрошения и пребывания на лоне природы, что не могло не наложить отпечаток на внешность последователей чаньского учения. Сама модель, к которой обращался художник, давала повод для аналогий с природными формами.

Чаньские мастера, творя вне рамок традиционной техники живописи (той составляющей мастерства, которая была связана прежде всего с осознанным усилием художника), уподобили процесс создания художественного

произведения спонтанному проявлению самой природы. Изображенные формы в чаньской живописи «возникли, обладая значимостью объектов естественного творения» [305, с. 68], когда с помощью кисти была передана изначальная составляющая жизни природы, ее «внутренний ритм» [335, с. 186]. Стиль «и-пинь» позволял чаньским художникам создавать изображения вне рамок обязательного следования «структурному методу пользования кистью», определенному «волевым усилием человека» [306, с. 136]. «Необычайный» стиль в изображении оказался наиболее адекватным для воплощения спонтанности как основной составляющей даосского «недеяния» (у-вэй) [306, с. 137], согласно которому все явления природы взаимодействуют по принципу резонанса подобия. Поэтому не случайно многие художники, творившие в стиле «и-пинь», следовали Дао [306, с. 137] и были адептами школ, проповедовавших учение о «Едином теле Будды» [305, с. 71], и Чань, в частности.

В свитке Лян Кая «Чаньский монах» стиль «и-пинь» использован наиболее радикально. Здесь изображен монах Цзи Мэн-сянь, человек с головой, похожей на кабанью. Уподобление природе дается не только на уровне изобразительного мотива, но и в самой спонтанной, свободной манере письма, с помощью которой создан образ человеческой фигуры-пейзажа.

Уподобление человеческой фигуры природной форме уже встречалось в традиционной живописи. При этом человеческая фигура не была в дочаньской живописи самодостаточным и единственным мотивом в изображении (кроме жанра портрета). Художники уподобляли формы человеческого тела природе, опираясь на ритмы растительного мира, как, например, в свитке танского художника Чжоу Фана «Ян Гуйфэй после купания», дошедшем в более позднем воспроизведении [30, с. 36]. Формы обнаженного тела героини созданы с помощью линий, напоминающих ветви плакучей ивы [129, с. 68], чего требовал от художника культурный канон для передачи нехарактерного для китайского искусства мотива обнаженной фигуры.

Китайские мастера уподобляли природным мотивам и одеяния персонажей, применяя в их изображении штрихи, основой возникновения которых были разнообразные природные формы [282, с. 112-123]. В теории живописи данные технические приемы связывали со «структурным методом пользования кистью». Создаваемые таким образом человеческие фигуры «на китайских картинах приобретали качества движения, свойственные самой природе» [129, с. 68]. Воспроизведение ритма, подобного природному, таким образом, было одной из основных особенностей изображения человека как в традиционной, так и в чаньской живописи. Художники в традиционной живописи изображали человеческую фигуру, используя сначала «складки», а потом различные виды живописных штрихов, при помощи которых происходило моделирование природных форм, передавалась их структура, поэтому ритм создания изображения человеческой фигуры был пейзажным. Ритм нанесения штрихов в пейзажной живописи имел в своей основе природную динамику, что выражалось в названиях живописных штрихов, прототипом которых служили реалии действительного мира: «контурные как вены», «железные ленты» и т.п. [282, с. 116]. Природный ритм был зафиксирован, то есть представлен как целая система статически существующих живописных образцов, имеющих свои строгие правила написания и видовую определенность (контурная линия, складки, точки). Пейзажный ритм в традиционной живописи в результате развития изобразительных средств оказался упорядоченным и трансформированным художниками до шаблона, детально разработанной системы штрихов, которая определилась в Сунский период и стала особенно изощренной, начиная с юаньского времени.

На основе такого закрепления природного ритма в виде живописных штрихов художники, сообразно со «структурным методом пользования кистью», передавали, одновременно конструируя, свое представление о природной динамике, наделяя ее второй, обусловленной всей системой изобразительных средств и приемов, жизнью. Именно жанр пейзажа в академической сунской живописи и стал парадоксальным результатом наиболее последовательного упорядочивания живописных штрихов и, соответственно, подчинения естественного, природного ритма. Класс произведения при этом в академической живописи определялся степенью владения всеми осмысленными на теоретическом уровне опосредующими факторами (живописными законами, правилами пространственного построения, всей системой штрихов и т.п.) при воплощении создаваемой уже художником динамики в изображении.

В академической живописи особенно высока была роль мастерского начала во владении всем набором изобразительных элементов, что обусловило принадлежность большинства академических художников к уровню «компетентных» художников в классификационной системе мастерства [209, с. 8]. Важна была способность художника преобразовывать естественные природные ритмы в соответствии с теми представлениями, которые были постепенно выработаны в живописной практике в процессе наиболее полной передачи мира природных форм при помощи изобразительных средств. Такая большая роль «условностей» в академическом художественном процессе привела к тому, что многие академические произведения приобрели вид сухих схем, из которых окончательно были выхолощены динамические аспекты при изображении форм природного мира.

В противовес этой жесткой закреплённости изобразительных элементов в академической живописи, чаньские художники, не ставящие задачи строгого уподобления штрихов конкретным природным формам, со всей очевидностью воплотили изначальную динамическую основу китайской живописи, представленную у них как процесс естественного, подобного природному, творения. Динамика как основное свойство чаньской живописи была формой разворачивания модели мироздания по принципу уподобления природных форм друг другу и отождествления

всех явлений мира. Поэтому именно в чаньской живописи произошло слияние жанров, в частности пейзажа и фигурной живописи, и впервые в китайской живописи возникло изображение, в котором сама человеческая фигура без сопутствующих изобразительных мотивов была уподоблена пейзажу. На уровне технического воплощения этот процесс был подготовлен освобождением от традиционного метода письма, предполагающего формальную классификацию живописных штрихов и их довольно жесткую привязку к конкретике природных форм.

В дочаньской живописи фактически не использовались принципы пространственного построения целой пейзажной композиции для соотношения частей в изображении отдельной фигуры человека, что позволило Лян Каю на основе закона Се Хэ о «пропорциональном расположении и планировании» выйти на качественно новый уровень формально-живописного синтезирования образности базовой для китайской культуры темы взаимосвязи человека и природы.

Изображение человека-пейзажа, созданное Лян Каем, несет характеристики универсальности и на образном уровне, отражая представление о разворачивании модели мироздания, и на техническом уровне - как открытое проявление самого базового психотелесного опыта человека, который творит, создавая живописное произведение, как сама природа.

В Чань разворачивание основы мира через действие конкретного просветленного человека обусловило возникновение в живописи изображений чаньских патриархов за каким-либо занятием или свободно перемещающимися в не обозначенном конкретными природными формами пространстве, в пустоте.

В чаньской практике человек достигал просветленного состояния сознания, пребывая в потоке обыденной жизни, естественные проявления в которой были сакрализированы [326, с. 362]. Идея Нагарджуны о тождественности «сансары» и «нирваны» (бытие конкретное и осязаемое - бытие безатрибутное) [126, с. 250] была переведена чань-буддистами в область практического воплощения, когда любое обыденное проявление в человеческом существовании освящено осознанием его сакральной основы. В чаньском учении была переосмыслена ценность повседневных занятий человека и возникло понятие чаньского образа жизни с его акцентом на практической, действенной стороне человеческого существования [326, с. 356], что вызвало создание целого ряда живописных изображений чаньских монахов за их обыденной повседневной работой. Этот ряд может быть открыт свитком Лян Кая, на котором изображен шестой чаньский патриарх Хуэйинэн за рубкой тростника.

Тема физической работы человека была представлена и в дочаньской живописи, но существовала там наряду с другими изобразительными мотивами, ограниченными рамками того или иного жанра. Так, предметом изображения жанра «люди» в традиционной китайской живописи в основном был досуг конфуцианского общества и интеллектуальные занятия ученых. Встречающиеся же картины другой реальности, как, например, сцены по уходу за лошадьми в свитке танского художника И Цзы «Сотня лошадей» [374, с. 72-73], отражают важность самого присутствия в живописи нового изобразительного мотива, когда проблема его образного осмысления еще не стоит.

В жанре пейзажа, с его глубоким образным наполнением, тема работы человека конвенциональна, так как отражена через отдельные изобразительные мотивы, символизирующие некоторые из этапов гармонизации человека наряду с передающей вершины этого процесса темой отшельничества. Тема работы в пейзаже означала, главным образом, трансформацию самого человека, но не преобразование природы. Например, рыбная ловля символизировала процесс гармонизации человека с природой, его единение с основой мира Дао [234, с. 21]. Значение этого изобразительного мотива было вне рамок отражения обыденной работы человека и всецело определялось символической стороной образности пейзажной живописи.

Китайские художники, как правило, избегали изображения физического усилия человека, которое, с точки зрения общей образной структуры живописи, не входило в круг приемлемых для отражения явлений. Поэтому, например, альбомный лист южно-сунского художника Ян Вэя со сценами повседневных занятий крестьян воспринимается скорее не как самоценное жи-

вописное произведение в рамках пейзажа или жанровой живописи, а как изображение, созданное, вероятно, под влиянием жанра иллюстраций к каким-либо руководствам. Художника привлекла возможность использовать новый мотив, и его произведение - скорее результат индивидуального интереса самого художника, исключение из общего ряда традиционных изобразительных мотивов. Однако к южно-сун-скому времени внимание к новым мотивам определилось со всей очевидностью, примером чему служит свиток художника Чжан Цзэдуаня «Праздник Цинмин на реке Бяньхэ» (XII в.) [374, с. 64-83], в котором сцены работы, включенные в контекст городской жизни человека, являются изобразительными мотивами, с помощью которых художник строит общее повествование в свитке.

В искусстве классического буддизма мотива физического усилия (просветленного человека) вообще не встречалось. Впервые этот мотив был открыт как отдельный, образно наполненный, предмет изображения именно в чаньской живописи, что было предопределено чаньской мировоззренческой основой.

Изображения с мотивом физической работы просветленного входили в ряд свитков, отражавших чаньский образ жизни, который включал в себя повседневные монастырские работы (как, например, изображение шьющего монаха в свитке Му Ци «Восход»), чтение сутр при лунном свете [187, с. 94], медитацию при восходе и закате солнца [326, с. 366], свободное передвижение в пространстве, которое в результате этого сакрализовалось. Все эти свитки представляли собой изображение различных проявлений просветленного человека, равнозначных друг

другу, так как обозначали единый динамический медитативный процесс разворачивания модели мироздания. В соответствии с характером чаньского образа жизни, персонажи свитков совершают свои действия, пребывая в мире обыкновенных людей или на лоне природы. Но окружающие их изобразительные мотивы сведены до минимума, как, например, в приписываемом Му Ци свитке с монахом, вьющим веревку. Среда, в которой находится человек, здесь обозначена лишь участком земли, на котором монах сидит. Все остальное пространство остается незаполненным. В свитке с изображением медитирующего при лунном свете монаха, приписываемом Бэй-цзяню, из элементов, с помощью которых должна обозначаться окружающая человека среда, представлена лишь луна, которая является не столько частью природы, сколько символизирует просветленное состояние сознания изображенного монаха [174, с. 48] <27>.

Эта тенденция к сокращению в свитках изобразительных мотивов, ранее придававших конкретность природной среде, в которую помещены чаньские персонажи, нашла свое завершение в изображениях, состоящих из одной фигуры чаньского монаха, находящейся в состоянии свободного передвижения в пустоте. Каких-либо изобразительных мотивов, призванных обозначить место их пребывания, в этом виде свитков нет. Среда обитания человека, изображавшаяся в дочаньской живописи с помощью конкретных природных форм, стала обозначаться чаньскими художниками пустой поверхностью свитка. Она была переведена в категорию предполагаемого, и единственной формой в изображении осталась фигура чаньского святого, сознание которого трансформировало мир форм в состояние не-явленности через проявление их пустотной основы. Живописная пустота в свитках, благодаря изображению чаньского монаха в его естественном состоянии [187, с. 93], кроме того, сохраняла и то значение среды, реального в своей осязательности и непосредственности восприятия места обитания человека, которое было открыто еще в южно-сунском академическом пейзаже. Но в чаньских свитках этим местом обитания изображаемых персонажей стала сама универсальная пустотная основа конкретных природных форм, выявленная сознанием человека.



Таким образом, предметом изображения в чаньских свитках является изначальная пустотность сознания человека, в которую он развоплощается. Нет художника, нет зрителя - осталось лишь само сознание, уже постигшее пустотность своего носителя, его «бессущностность», но еще хранящее его послеобраз, полустертый, бледный след его в пока еще обыденном облике. Уже скоро, еще одно мгновение, одно спонтанное колебание сознания, освобождающее его от последней мысли-иллюзии «обусловленного существа»\* и наступит полное постижение Шуньяты, пустотной природы Будды, его Духовного тела.

\* См. *Геше Келсанг Гьятцо*. Введение в буддизм. СПб., 1999. С. 116.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В чаньской живописи была найдена наиболее отвлеченная от конкретики природного мира форма воплощения пейзажности, которая, по сути, стала выходом за изобразительные рамки живописи. Она развивалась в процессе последовательной трансформации форм пейзажности в различных жанрах традиционной живописи (через композиционные схемы в академическом северо- и южно-сунском пейзаже, физиогномику в портрете, природные изобразительные мотивы в фигурной живописи, жанры малых изобразительных форм, технические приемы китайской живописи и т.д.). Синтезируя различные аспекты китайской живописи, чаньские художники обозначили принципиально новый уровень воплощения пейзажности в изображении. Ее образность была выявлена через чаньское представление о пустотной сути феноменального мира и самого сознания человека в результате влияния буддийской метафизики на мировоззрение средневековых китайцев. По сути, живописная пустота в чань-буддийских свитках была инструментом объективации для художника и средством обретения зрителем особого внутреннего видения, которое возникает только при вхождении в измененное состояние сознания.

Открытый чаньскими мастерами уровень представления пейзажности на изобразительной поверхности как состояния ее развоплощенности, когда проявляется пустотная основа мира, является наиболее радикальной, фактически выходящей из живописных рамок в сугубо метафизическое поле формой, которая в целом соответствует иллюзорному характеру буддийского искусства как феноменального способа передачи универсального знания. Одновременно, данная форма пейзажности появилась всецело на основе трансформации и концентрации изобразительных свойств китайской традиционной живописи. С этой точки зрения представление пейзажности как ее развоплощенности на изобразительной поверхности является совершенно закономерным завершением проблематики сунского живописного пейзажа.

\* \* \*

*В ходе абсолютного анализа невозможно найти даже пустоту. Если бы в ходе абсолютного анализа можно было обнаружить пустоту, то пустота имела бы истинное существование. Великие учителя Нагарджуна и Чандракирти говорят о том, что даже пустота пуста. Пустота — это также наименование, данное мыслью. Что мы называем пустотой? Это отсутствие отрицания в объекте.*

*Итак, в ходе абсолютного анализа невозможно найти даже саму пустоту. Поэтому все, включая пустоту, лишено самобытия. Лама Цонкапа говорил по этому поводу: «Очень опасно полагать, что пустота имеет истинное существование».*

Досточтимый геше Джемпа Тинлей. Лекции

## КОММЕНТАРИЙ

1. Существует довольно обширная искусствоведческая литература, связанная с изучением южно-сунского пейзажа и его художественных особенностей в контексте всех жанров китайской живописи.

Китайские издания по искусству освещают широкий круг вопросов, касающихся истории развития традиционной китайской живописи: эстетические воззрения; специфика изобразительных средств; техника создания свитков, особенностей пространственного построения пейзажа; руководства по искусству владения кистью, классификация живописных штрихов; биографии мастеров; данные о художественной ценности произведений, относящихся к разным живописным школам. Большая часть сведений о живописном пейзаже содержится в источниках, а также в сборниках теоретических работ, отдельных высказываний китайских средневековых художников и историков живописи, составленных в наше время (например, собранные Юй Цзянь-хуа теоретические работы по китайской живописи с древнейших времен до XIX века (Чжунго хуа лунь лэйбянь), в которых содержатся высказывания о пейзаже, и включенные в изданный Шэнь Цзычэ-ном в 80-х годах XX века сборник «Лидай луньхуа минчжу хуэйбянь» трактаты о средневековой пейзажной живописи).

Кроме сборников теоретических работ, материал о пейзажной живописи и описание самого творческого

процесса содержится в изданиях справочного характера. В них изложены библиографические данные и факты жизни китайских художников всех династий (Чжунго хуацзя цыдянь - Большой словарь китайских художников) и материалы, относящиеся к более узкому историческому периоду (Чжу-чжу-юй. Тан Сун хуацзя жэньминь цыдянь - Словарь художников Танской и Сунской династии).

Об изобразительном строе китайской пейзажной живописи говорится в изданиях, посвященных ее технике, как, например, в первом томе «Цзецзю-ань хуачжуань: Чао Сюнь линьбэнь», в котором на основе трактатов о пейзаже XVII-XVIII веков дано воспроизведение образцов всех видов изобразительных мотивов пейзажной живописи.

Одним из наиболее распространенных видов китайской литературы о пейзажной живописи являются издания альбомного типа, посвященные произведениям художников всех эпох, и сунских мастеров в частности. В первую очередь это издания материалов о крупнейших коллекциях китайской живописи, хранящихся в государственных музеях Китая: «Шанхай боугуань цзанхуа» (альбом репродукций произведений из собрания Шанхайского музея изобразительных искусств), «Тяньлай гэ цзюцзан сун жэнь хуацэ» (коллекция живописи Тяньтайского художественного музея), выпущенные в 1950-е годы, «Чжун-го пидай хуэйхуа» (альбом репродукций произведений из собрания Гугун) 1980-х годов. Кроме того, это издания с расширенным воспроизведением хранящихся в китайских музеях свитков только Сунского периода. К их числу относятся «Чжунго лидай хуэйхуа» (альбом репродукций произведений X-XIII веков из собрания Тянь-цзиньского музея искусства) и «Сун жэнь хуацэ» (альбом репродукций художников эпохи Сун (X-XIII вв.) в Шанхае) (1970-80-е гг.). К такому же виду изданий принадлежит целая серия сборников, посвященных сунской живописи из собрания Гугун, выходящих с 1950-х годов до настоящего времени. Это однотомные и многотомные издания, которые имеют общий заголовок «Сун жэнь хуацэ» (живопись художников Сунской династии). В них воспроизведен наиболее полный набор свитков и альбомных листов художников южно-сунского времени.

Во вступительных статьях к таким изданиям содержится фактический материал атрибуционного характера по пейзажным изображениям южно-сунского времени, большей частью академического направления, поставленным в общий ряд произведений китайской живописи.

Китайская литература по искусству содержит работы с изложением общих особенностей китайской живописи, где сунский пейзаж рассматривается авторами в контексте всех жанров китайской живописи (Юй Цзянь-хуа (Чжунго хуэйхуа ши), Юй Ань-лань (Хуа ши цуншу)), а также издания, целиком посвященные пейзажной живописи. Например, книга Фу Бао-ши «Чжунго гудай шань шуэй хуа шида» («История пейзажной живописи древнего Китая»), или работа Ху Пэй-хэна «Во цзэньян хуа шань шуэй хуа» («Китайская пейзажная живопись. Особенности развития»). В них собран фактический материал, касающийся самих основ китайской живописи: символической стороны изображения, значения изобразительных мотивов, принципов пользования кистью, письма тушью. Школам и течениям китайского пейзажа посвящена работа Юй Цзянь-хуа «Чжунго шань-шуэй наньбэй цзинь лунь», в которой дается объяснение оформившемуся в XVI веке представлению о делении на северную и южную школы живописи. Особенности возникновения, развития образного строя и конкретным приемам технического воплощения монохромного пейзажа, расцвет которого пришелся на время Пяти династий и Сунский период, посвящен раздел в работе Се Чжи-лю «Шуймо хуа» («Монохромная живопись»).

Заклучения и выводы авторов данных работ основаны на анализе свитков, находящихся главным образом в китайских собраниях. Они отражают художественные особенности традиционной линии развития китайской живописи, в том числе сунско-го академического пейзажа и пейзажа в «живописи образованных людей». Проблематика же чаньского пейзажа в данной литературе почти не освещалась, в связи с тем, что большое количество работ чань-ских художников было вывезено из Китая в Японию еще в конце сунской эпохи и потому китайские теоретики последующего времени меньше были знакомы с их творчеством.

В целом, китайские авторы стремятся рассмотреть отдельные произведения искусства, детально описывая весь художественный процесс, что связано с особенностью китайского способа мышления, когда универсальное понятие обязательно имеет конкретное обозначение. Аналогичное явление наблюдается в лексике, что связано с многозначностью слова в китайском языке, значение которого может быть уточнено, когда слово поставлено в определенный контекст, то есть классификационный ряд. Соответственно, характерная черта китайской литературы по искусству состоит в особом внимании к классификации различных уровней создания живописного произведения. Обобщения в основном производятся по функциональному признаку. Это обусловило присутствие в китайской литературе по живописи большого количества разного рода описаний, касающихся практической и фактической сторон живописного процесса, и меньшую склонность китайских авторов к концептуальным построениям, в том числе к последовательному выявлению ими самих закономерностей в развитии пейзажной живописи.

Изучение южно-сунского пейзажа западными и отечественными авторами началось в контексте общего исследования китайского искусства и живописи, в частности. С появлением научного интереса европейских исследователей к китайскому искусству почти сразу стали предприниматься попытки создания работ справочного

характера о символической основе изобразительных мотивов всех жанров китайской живописи и пейзажа, что было своего рода завершением знаточеской стадии, когда объектом внимания была в основном формальная сторона китайского искусства. С 1910-х по 1940-е годы в западной литературе по китайской живописи появились все виды исследования, развившиеся в последующее время и отразившие различные попытки подхода к предмету изучения. Тогда был определен южно-сунский этап в развитии китайского пейзажа на уровне рассмотрения его сюжетной стороны и значений изобразительных мотивов. В русле этой тенденции W. Edmunds была написана работа «Pointers and Clues to the Subjects of Chinese and Japanese Art» (1934). В ней автор раскрывает значения изобразительных мотивов китайской живописи, в том числе и пейзажа, опираясь на китайские мифологические, философские и литературные источники. Позже на аналогичной основе были созданы работы C.A.S. Williams «Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives» (1941) и «Encyclopedia of Chinese Symbolism and Art Motives» (1960), в которых были уточнены некоторые из значений изобразительных мотивов и расширился их круг, что позволяло более адекватно понять, в первую очередь, образ человека, а также другие мотивы в пейзажной живописи.

Результатом знаточеского интереса к китайскому искусству стал перевод на европейские языки средневековых эстетических трактатов по живописи. Так, в работе E. Fenellosa «L'art en China et au Japon» (1912) была переведена большая часть трактата XVII века «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» - своего рода энциклопедии живописных школ, сюжетов, манеры письма китайских художников, в том числе и южно-сунских пейзажистов. В нем были затронуты почти все теоретически осмысленные к XVII веку аспекты китайской живописи. На основе перевода китайских источников, трактатов и отдельных высказываний китайских мыслителей были написаны статья L. Binyon «The Flight of the Dragon: An Essay on the Theory and Practice of Art in China and Japan, Based on Oriental Sources» (1927) и работа O. Siren «The Chinese on the Art of Painting» (1936).

На этой стадии изучения китайского искусства делались попытки составить визуальное представление о малоисследованном китайском пейзаже, в связи с чем появлялись издания альбомного типа, такие как «Die chinesische Landschafts-malerei» с предисловием A. Salmony. Четвертый его том был целиком посвящен южно-сунскому пейзажу. Хотя некоторые из атрибуций теперь уже пересмотрены (например, пейзажные композиции, ныне приписываемые Ли Тану, были даны как произведения УДао-цзы, а с именем Лян Кая автор связал пейзаж круга «Ма-Ся»), общий ряд воспроизведенных памятников дает цельное представление о южно-сунском пейзаже.

Тенденция к сообщению сведений о различных сторонах китайской живописи справочного характера в большей или меньшей степени проявлялась во всех работах, созданных на ранней стадии изучения живописи Китая (A. Waley «An Introduction to the Study of Chinese Painting» (1923), R. Petracci «Les Peintures chinoise», L. Binyon «Painting in the Far East» (1934), W. Cohn «Peinture chinoise» (1948), A. H. Brodrick «An Outline of Chinese Painting» (1949)). В данных исследованиях важное место занимали вопросы теоретического плана, которым были посвящены отдельные разделы: изложение эстетических категорий китайской живописи, ее жанров; описание основных сюжетов, а также определение технических и формальных особенностей китайской живописи, способов композиционного и пространственного построения, в том числе и сун-ского пейзажа; выявление связи живописи и каллиграфии. Внимание к фактической стороне китайской живописи в данном виде работ соотносилось с характером китайской литературы по искусству. Но если для китайских авторов данный способ изложения был основным, так как определялся самим характером их мышления, то в европейской литературе он был результатом первого этапа знакомства с ранее мало известной культурой, что отразилось в попытках использовать некоторые эстетические категории европейского искусства в исследовании китайской живописи. Как, например, в книге W. Cohn. В дальнейшем эти попытки возобновлялись, но на новом уровне обобщения и подхода к конкретным произведениям живописи (S. Lee, W. Willetts).

В контексте общей для литературы этого периода тенденции к проекции на китайскую живопись эстетических категорий, возникших в рамках другой философско-теоретической базы, важным было появление книги G. Rowley «Principles of Chinese Painting» (1947), переведенной через сорок лет и на русский язык. Она была полностью посвящена теоретическому аспекту китайской живописи, и пейзажа в частности, и представляла собой пример корректного определения эстетических категорий китайской живописи, широкий круг которых рассматривал автор. Удачное решение этой сложной задачи явилось отражением определенной адаптации китайского искусства в европейском сознании и признанием самобытности художественной и эстетической основ китайской живописи, что открывало новые возможности для ее изучения. Кроме того, в работе G. Rowley на категориальном уровне рассматривалась взаимосвязь мировоззренческих представлений, образности и формальных свойств живописи, что давало возможность для выработки разного рода методологических подходов к рассмотрению закономерностей развития китайской живописи, и пейзажа в частности.

Использование методологического аппарата европейской науки в исследованиях данного периода привело к первым наиболее последовательным попыткам интерпретировать китайскую живопись в соответствии с принципом историзма, не свойственным китайской литературе. Круг рассматриваемых вопросов, в том числе и

касавшихся пейзажа, был расширен, что создавало более точное представление об общих эстетических положениях китайской живописи и особенностях ее изобразительного строя. Также делались попытки поставить южно-сунский пейзаж в общий контекст развития китайской живописи, что, в целом, позволяло очертить некоторые границы изучения южно-сунского пейзажа и наметить проблематику данного художественного явления.

В это же время стали появляться исследования, посвященные отдельным аспектам китайской живописи. Так, на основе китайских теоретических трактатов о технике живописи В. March была написана работа «Some Technical Terms of Chinese Painting» (1935), в которой воспроизводились основные виды живописных штрихов и способы изображения пейзажных мотивов. Предпринимались теоретические попытки раскрыть особенно актуальную для этого периода проблему знаточества, что привело к созданию статьи Yashiro Yukio «Connoisseurship in Chinese Painting» (1936), в которой помимо рассмотрения образных и формальных свойств живописных произведений поднимался вопрос и о прикладном аспекте живописи.

Наряду с работами, в которых излагалась история всех жанров китайской живописи, возникли исследования, целиком посвященные истории развития китайского пейзажа. Это работа Е. Diez «Shan Shui. Die chinesische Landschaftsmalerei» (1943) и выдержавшее три переиздания исследование О. Fischer «Chinesische Landschaftsmalerei» (1943), в которых были обобщены уже сложившиеся к этому времени представления о южно-сунском пейзаже и введены в научный обиход новые сведения. В книге Е. Diez рассмотрен вопрос о месте пейзажа в системе жанров, что представляется плодотворным для определения значения пейзажа в контексте раз-

вития всей китайской живописи и более полного выявления его образной стороны. Исследование О. Fischer, первое издание которого появилось еще в 1920-е годы, по своей структуре соотносится с общими работами по китайской живописи. В нем изложена история развития китайского пейзажа, рассмотрены теоретические вопросы, которым отведены специальные разделы, и раскрыты сопутствующие процессу воплощения самого изображения стороны создания пейзажного свитка. В этом смысле работа О. Fischer является примером всеобъемлющего исследования китайского пейзажа, в котором оказались затронуты и вопросы знаточеского характера. В целом в данных работах был примерно очерчен основной круг памятников, расширенный следующими поколениями исследователей.

В то время стали появляться и монографии, как, например, R.H. Gulik «Mi Fu: On Inkstones» (1938), где, помимо фактических сведений, исследовались образные и формальные особенности «живописи образованных людей», были приведены теоретические высказывания художника этого круга, а также в целом рассматривалось данное направление, повлиявшее на формирование южно-сунского пейзажа.

Работой, обобщающей данную стадию изучения китайской живописи, является многотомное издание О. Siren «Chinese Painting: Leading Masters and Principles» (1956), в котором второй и третий тома посвящены сунской живописи. Автором дана наиболее к тому времени полная (по представленному фактическому материалу) картина развития всей сунской пейзажной живописи, проанализированы произведения значительных мастеров южно-сунского пейзажа и их последователей. Несмотря на то что сведения, изложенные в работе О. Siren, в дальнейшем были уточнены, она до настоящего времени остается одним из наиболее фундаментальных исследований китайской живописи.

Определившиеся на раннем этапе изучения китайского искусства жанры искусствоведческой литературы развивались следующим поколением исследователей китайской живописи, работавших в 1950-1970-х годах. В это время, помимо формирования общих представлений о китайской живописи, уточнялся подход к анализу образного и изобразительного строя южно-сунских свитков, делались новые атрибуции. Изучение китайского искусства набрало силу, были сделаны новые попытки выработать методологическую основу изучения китайской живописи.

В этот период продолжалась публикация эстетических трактатов по живописи. Так, в книге W.K.B. Acker «Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting» (1954) были даны переводы ранних эстетических сочинений, касавшихся как основных, наиболее общих свойств всей китайской живописи, формульно данных Се Хэ в виде шести законов живописи, так и более конкретных ее составляющих, в том числе пейзажа. Раскрытие особенностей его развития до времени Пяти династий помогает понять художественное своеобразие и южно-сунского этапа пейзажной живописи.

В 1950-1960-е годы в литературе по китайскому искусству развивался жанр общесторического исследования (R. Grousset «La China et son art» (1951), L. Hajek «Chinesische Kunst» (1955), W. Willetts «Chinese Art» (1958), M. Sullivan «An Introduction to Chinese Art» (1961) и «A Short History of Chinese Art» (1967)), в рамках которого продолжали создаваться работы и в 1970-е годы (M. Sullivan «The Arts of China» (1973), L. Sickman, A. Soper «The Art and Architecture of China» (1978)). Возможность определенных обобщений в них возникла в связи с уже довольно зрелой стадией изучения западными исследователями китайского искусства, когда был освоен большой фактический материал. Южно-сунский пейзаж здесь был поставлен в контекст общих, более широких представлений о развитии китайской живописи, что позволяло открыть новые грани в анализе его художественных особенностей.

В русле этой тенденции появилось исследование J.F. Cahill «The Art of Southern Sung China» (1962), посвященное искусству одного исторического периода. В нем сделан детальный анализ общего хода развития южно-сунской живописи на основе не только хрестоматийных, но и менее известных южно-сунских пейзажных изображений. Избранный автором более специальный характер исследования, сочетающийся с подробным рассмотрением исторических аспектов, позволил создать конкретную и одновременно полную картину развития южно-сунского пейзажа.

Также была предпринята попытка расширения географических границ китайской живописи и включения ее в более широкий контекст искусства других дальневосточных стран. Так, в книге P.C. Swann «Art of China, Korea and Japan» (1963) различные виды искусства трех стран были объединены автором по синхроническому принципу, что имело определенную объективную основу в самих закономерностях развития дальневосточного искусства, особенно в период зрелого и позднего Средневековья. Благодаря этому южно-сунский пейзаж был рассмотрен не только как явление китайской культуры, но и как отражение общих мировоззренческих построений, характерных для дальневосточного менталитета. Кроме того, становилось более очевидным значение южно-сунского этапа развития пейзажа для тех художественных явлений, на которые непосредственно повлияла его эстетика.

По синхроническому принципу рассмотрения искусства различных стран Дальнего Востока построена энциклопедическая работа S.E.A. Lee «A History of Far Eastern Art» (1964). В ней дано подробное описание истории развития сунской живописи, в том числе южно-сунского академического пейзажа и чаньской живописи. S.E.A. Lee одним из первых попытался наиболее последовательно провести стилистическую классификацию сунской пейзажной живописи, в которой формальные особенности южно-сунского академического пейзажа были определены исследователем как «лирическое» направление, а чаньской живописи - как «спонтанный стиль».

В это время были сделаны попытки определить методологию изучения живописи в контексте исторического развития всего китайского искусства, как, например, в книге M. Paul-David «Arts et styles de la Chine» (1953). В ней автор определяет общие стилистические особенности произведений различных видов китайского искусства в определенные исторические периоды. Эта линия позже была продолжена работой W. Watson «Style in the Arts of China» (1974). Древнее искусство Китая связывалось автором с геральдическим стилем, средневековое искусство доюаньского времени - со стилем реализма, искусство позднего Средневековья - с декоративным стилем. Реализм, по мнению автора, в наибольшей степени был свойственен живописному пейзажу. Попытка определить общие для всех видов китайского искусства, и живописи в частности, стилистические тенденции была отражением того методологического этапа в изучении китайского искусства, при котором конкретные памятники анализировались с учетом исторических и теоретических аспектов.

Кроме общих работ по истории всех видов китайского искусства, в этот период опубликованы труды, полностью посвященные живописи (S. Jenyns «A Background to Chinese Painting» (1966), P.C. Swann «La peinture chinoise» (1966), J.F. Cahill «Chinese Painting» (1978)). Построенные по принципу исторического изложения теоретических вопросов, эти издания вводили в круг исследования новые явления китайской живописи. Некоторые аспекты южно-сунского пейзажа здесь толковались на новом уровне состояния вопроса, который определялся всесторонним исследованием живописи, развернувшимся в это время.

Общие образные и стилистические свойства китайской живописи рассматривались через призму отдельных теоретических вопросов китайской живописи. В частности, интерпретировались шесть законов Се Хэ, являющихся базисом теоретических представлений о китайской живописи (статьи A.C. Soper «The First-Two Laws of Hsieh Ho» (1949), J.H. Cahill «The Six Law and How to Read Them» (1961), Wen Fong «On Hsieh Ho's "Liu-Fa"» (1963)). Рассмотрение законов Се Хэ нам представляется интересным для анализа художественных особенностей и проблемы качества чаньской живописи, в которой были трансформированы традиционные композиционные схемы, в том числе и пейзажные.

Кроме того, в данный период увидели свет исследования, в которых на основе трактатов о технике живописи и в процессе анализа конкретных произведений комментировались формальные приемы создания живописных произведений, способы пространственного, композиционного построения, особенности представления мотивов в пейзажных изображениях, особенности самого творческого процесса (в 1970-х годах: D. Kan «The How and Why of Chinese Painting», F.V.Briessen «The Way of the Brush»). В этом контексте особым предметом рассмотрения стала проблема соотношения живописи и каллиграфии, что нашло отражение как в работах по живописи, так и в изданиях, посвященных искусству каллиграфии (Chen Chih-mai «Chinese Calligraphers and their Art» (1966), Chiang Yee «Chinese Calligraphy» (1973)).

В связи с прикладными аспектами исследования китайской живописи возникали труды и по проблеме знаточества с определенным ранее основным кругом исследуемых вопросов. Так, в книге R.H. van Gulik «Chinese pictorial art as viewed by the connoisseur» (1958) рассматривались различные стороны процесса создания живописного свитка и изменения этого процесса во времени. В статье C.F. Wen «Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting» (1969) была проанализирована проблема атрибуции живописного изображения на основе его формальных особенностей. Сведения знаточеского характера содержит и работа M.A. Medley «A

Handbook of Chinese Art for Collectors and Students» (1973), в которой дано описание сюжетов, живописных приемов создания пейзажного изображения.

1950-1970-е годы были периодом, когда авторы особенно активно работали над исследованиями истории собственно китайского пейзажа. Их интересовала как общая история развития китайской пейзажной живописи на новом уровне понимания закономерностей этого процесса, так и отдельные его аспекты, а также анализ конкретных произведений.

Появились работы исторического характера (S.E. Lee «Chinese Landscape Painting» (1962) и M. Sullivan «Symbols of Eternity. The Art of Landscape Painting in China» (1979)), в которых были выявлены общие закономерности возникновения и развития китайского пейзажа, его формальные особенности. При анализе южно-сунского пейзажа были учтены мировоззренческие предпосылки, повлиявшие на изменение образности пейзажа: концепция неоконфуцианства в учении Чжу Си, чань-ское учение, представления о соотношении человека и природы. Вместе с описанием новых аспектов в образности южно-сунского пейзажа было дано определение композиционных и формальных изменений пейзажной живописи от северо-сунского времени к южно-сунскому на основе анализа конкретных произведений.

Наряду с общими работами по истории китайской пейзажной живописи издавались труды, посвященные ее отдельным проблемам. Предметом внимания в работе S.E. Lee, Wen Fong «Streams and Mountains without End» (1955) стал один пейзажный свиток начала XII века, рассмотрение особенностей которого стало основанием для попытки раскрыть характер стилистических изменений всего сунского пейзажа. В книге M. Sullivan «The Birth of Landscape Painting in China» (1962) анализировались предпосылки возникновения живописного пейзажа в Китае и сложение его формальных особенностей. В исследовании A. Priest «Aspects of Chinese Painting» (1973) трактовался образ человека в южно-сунском пейзаже. В работе M.A.E. Ebersold «Atmosphere in Früher Chinesischer Landschaftsmalerei» (1979) рассматривалась эволюция одной формальной категории китайского пейзажа - живописной пустоты, в связи с чем автор проследил изменение образных и формальных особенностей развития пейзажной живописи Китая на всех этапах, в том числе и южно-сунском.

К 1970-м годам при изучении китайской живописи наметилась тенденция к определению самой методологии, ставшей предметом рассмотрения в работах 1970-1980-х годов, когда авторы особенно активно стали разрабатывать возможные исследовательские подходы.

Так, отдельным теоретическим вопросам китайского искусства были посвящены книга S. Bush «The Chinese Literature on Painting» (1971) и статья J.F. Cahill «Confucian Elements in the Theory of Painting» (1975), в которых на основе перевода теоретических работ художников «живописи образованных людей» авторы рассматривали связь эстетических положений теории этого направления с философскими идеями сунского времени, социальный статус художника, роль мастера в создании изображения. Было проанализировано изменение значений изобразительных мотивов и характера формы в «живописи образованных людей», что представляется интересным для интерпретации южно-сунской пейзажной живописи.

Кроме того, делались попытки рассмотреть китайский пейзаж с точки зрения тех или иных аспектов китайской культуры. Так, Ph. Rawson, L. Logez в своей книге «Tao. The Chinese Philosophy of Time and Change» (1973) представляют сюжеты и формальные особенности китайского искусства, в том числе и пейзажа, с точки зрения эзотерических основ даосского учения. В книге M.L. Williams «Chinese Painting: An Escape from the "Dusty" World» (1981) даются фотографии и описания реальных природных прототипов живописного пейзажного изображения, рассматриваемого, в основном, через концепцию отшельничества. Механизмы уподобления процесса создания человеком изображения природному креативному процессу на основе микро- и макрокосмического взаимодействия исследовались в статье J. Hay «The Human Body as Microcosmic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy» (1983).

Начиная с 1970-х годов более подробно рассматриваются конкретные аспекты живописи. В работе Cheng Te-k'un «Studies in Chinese Art» (1983) автор на основе толкования самого понятия «искусство» средневековыми авторами уточнил видовую определенность живописи в рамках классификации всех видов древнего и средневекового мастерства и обозначил генетическое единство живописи и каллиграфии. Статья M.B. Kessler «The Function of tien in Selected Chinese Landscape Painting» (1980) так же посвящена конкретной проблеме возникновения в северо-сунской живописной традиции жанра пейзажа, основанного на самоценности самих изобразительных средств.

В связи с тенденцией к более пристальному рассмотрению отдельных сторон китайской живописи в 1980-е годы выходили справочные издания (P. Miklos «Das Drachenaugen: Entwicklung in die Ikonographie der chinesische Malerei» (1981), W. Eberhard «Lexikon Chinesischer Symbole» (1983)), в которых различные аспекты китайской живописи включены в общекультурную проблематику. В этих работах сюжетное описание, уточнение значений расширенного круга изобразительных мотивов удачно сочеталось с анализом особенностей композиционного, пространственного построения и использования изобразительных средств в китайской живописи, что стало возможным лишь после появления исследований исторического характера. Данные работы расширили спектр возможных подходов к изучению такого сложного художественного явления, как китайская

живопись.

1950-1980-е годы - время активизации изучения чаньской живописи. Европейскому зрителю были открыты чаньские свитки, большинство из которых хранятся в японских собраниях.

В литературе по китайской живописи важным предметом рассмотрения стал вопрос о влиянии чаньского учения на образные и формальные особенности традиционной живописи. Отдельные памятники чаньской живописи стали известны западным исследователям еще на ранней стадии изучения китайского искусства в связи с описанием буддийской культуры японскими авторами. Например, в работе М. Anesaki «Buddhist Art: in its Relation to Buddhist Ideals» (1923) автор освещал все виды буддийского искусства. Появлялись работы о влиянии чаньского мировоззрения на различные виды китайского искусства, в том числе и на пейзажную живопись (О. Siren «Ch'an (Zen) Buddhism and its Relation to Art», А. Waley «Zen Buddhism and its Relation to Art» (1959), статья Н. Musterberg «Zen and Art» (1961), Н. Musterberg «Zen and Oriental Art» (1971)).

Чаньская живопись, одно из наиболее важных художественных явлений дальневосточной культуры, стала предметом специального изучения в работах М.Л. Hickman, J. Fontein «Zen Painting and Calligraphy» (1970), Н. Brinker «Die Zen-Buddhistische Bildnismalerei in China and Japan» (1973), S. Barnet, W. Burto «Zen Ink Painting» (1982), статье Н. Hisamatsu «Le Zen et les Beaux-Arts» (1980). В них были выявлены исторические и культурные условия возникновения, различные грани образности и сложение формальных свойств чаньской живописи, опубликованы ранее неизвестные чаньские изображения.

Особенностям чаньской живописи и новым атрибуциям были посвящены и статьи G.Ecke «Concerning Ch'an in Painting» (1957), Н. Brinker «Some secular Aspects of Ch'an Buddhist Painting during the Sung and Yuan Dynasties» (1971). Кроме того, почти все ныне известные чаньские изображения были опубликованы в японском журнале о памятниках японской культуры «Кокка».

Исследование образных и формальных особенностей чаньской живописи как художественного явления, стадийно последнего в сунской живописи, представляется важным для раскрытия процесса трансформации в ней традиции академического пейзажа.

В работах по искусству Китая живопись, как правило, рассматривается в определенном культурном контексте, что помогает лучше раскрыть ее образное содержание. Существует довольно большое количество работ на русском языке и обширнейшая литература на европейских языках, касающаяся различных аспектов китайской культуры и философии. Эта литература представляется необходимой для определения образной стороны китайской живописи в целом и пейзажа в частности.

Отечественные авторы начали изучать китайское искусство несколько позднее, чем западные. Общее изложение истории китайского искусства было сделано в 1930 году В.М. Алексеевым, написавшим вступительную статью к каталогу выставки китайской живописи, состоявшейся в Эрмитаже [118]. В конце 1930-начале 40-х годов вышли статьи В. Казина, Б. Денике и О. Глухаревой [83, 58] в каталогах выставок искусства средневекового Китая в Москве и Ленинграде. В них давалось общее описание всех видов китайского искусства и живописи в том числе. С этого времени периодически издавались каталоги постоянной экспозиции китайского искусства в столичных музеях, в которых наряду с данными о конкретных произведениях встречалось изложение общей истории китайской живописи и пейзажа в частности.

В то же время Э.К. Кверфельдом была сделана попытка рассмотреть и отдельные проблемы искусства Китая, результатом чего стали работы «Предмет в китайском искусстве» (1937) и «Черты реализма в китайском искусстве» (1937).

В 1948 году О. Глухаревой и Б. Денике была создана «Краткая история искусства Китая», первая книга на русском языке, в которой наиболее полно был описан каждый период истории развития всех видов китайского искусства. Той же теме были посвящены очерки в книге П.А. Белецкого «Китайское искусство» (1957), в которую, кроме изложения общих представлений о закономерностях развития китайской живописи, впервые были включены переводы отдельных частей теоретических трактатов Ван Вэя и Го Си об искусстве создания пейзажа.

Исследования по китайской живописи и пейзажу наиболее активно начали появляться с 1960-х годов, что связано со зрелым этапом изучения китайского искусства.

Н.А. Виноградова продолжила исследования общих закономерностей развития всех видов китайского искусства. Ей принадлежат работы по искусству Китая: в 1961 году вышла статья для «Всеобщей истории искусства», а в 1988 году - отдельное издание, содержащее самый широкий (из всех ныне существующих работ на русском языке) иллюстративный подбор классических памятников китайского искусства. Все явления южно-сунского пейзажа помещены в данных исследованиях в общий контекст развития китайского искусства.

Во второй половине 1960-х-70-х годах в русскоязычной литературе по китайскому искусству наметилась тенденция к более конкретному рассмотрению его различных явлений. Н.А. Виноградовой была создана работа по китайской пейзажной живописи (1972), где проанализированы мировоззренческие предпосылки возникновения живописного пейзажа, его символическое содержание, культурный контекст, в котором происходило становление образности пейзажной живописи на различных этапах ее развития, а также определен характер изменения изобразительных средств и особенностей пространственного построения пейзажа. Здесь

рассматривались мировоззренческие и художественные особенности трех основных явлений сунской пейзажной живописи: академического пейзажа, пейзажа «живописи образованных людей» и чаньской школы, были определены характерные черты живописной манеры значительных представителей этих направлений. Эта монография является наиболее всеобъемлющей работой по истории китайского пейзажа на русском языке.

В жанре исследования на основе использования фактического материала были созданы работы С.Н. Соколова-Ремизова о «живописи образованных людей». Наметившаяся ранее в русскоязычной литературе тенденция к рассмотрению отдельного художественного направления сквозь призму различных аспектов китайской культуры была представлена в его книге «Литература-каллиграфия-живопись» (1985). Исследования С.Н. Соколова-Ремизова, как и большинство других русскоязычных работ, появлялись одновременно с работами западных авторов и были созвучны их изысканиям.

Мировоззренческие основы и особенности стиля жизни «ветра и потока», возникшего в связи с открытием самоценности индивида при переходе от древнего к средневековому способу мышления, а также процесс зарождения концепции творческой личности в Китае были проанализированы в книге Л.Е. Бежина «Под знаком "ветра и потока"» (1982). Этому автору принадлежит целый ряд статей о принципиально взаимодополняющем характере живописи, литературы и каллиграфического искусства Китая.

Творчество академических художников было рассмотрено в книге Т.А. Постреловой «Академия живописи в Китае в X-XIII веках» (1976), где приведен фактический материал, касающийся условий возникновения Императорской Академии живописи.

Как отражение более специализированного подхода на новом этапе изучения китайской живописи в конце 1960-х годов в русскоязычной литературе о китайском искусстве возникли описания особенностей творчества отдельных художников, в том числе и сунских живописцев. Так, вышла работа Н.С. Николаевой «Художник, поэт, философ... Ма Юань и его время» (1968), в которой было дано описание закономерностей перехода от одного вида сунского пейзажа к другому, определены особенности южно-сунского академического пейзажа и творчества Ма Юаня, одного из его основных представителей, в контексте общего развития сунского пейзажа.

Публиковались исследования, посвященные пейзажистам северо-сунского времени (К.Ф. Самосюк «Го Си» (1978) и Е.В. Завадской «Мудрое вдохновение Ми Фу. 1052-1107.» (1983)), в которых выявлялись особенности северо-сунского периода развития культуры Китая, характера живописи академистов и «живописи образованных людей». Кроме того, они включали перевод и интерпретацию теоретических работ, касающихся творческого процесса и, конкретно, создания пейзажных изображений, их пространственного построения. Те же вопросы затрагивали и статьи, посвященные отдельным произведениям художников (например, статья И.Ф. Муриан (1976) о представлении образа Ли Тай-бо художником чаньского направления Лян Каем, статья В.Г. Левашова «Мирозерцание сунского пейзажиста: картина Го Си "Ранняя весна"» (1986), в которой автор трактует «структурные аномалии» изображения Го Си как способ создания среды, рассчитанной на особое состояние сознания зрителя, воспринимающего это изображение).

Отдельными изданиями выходили и переводы теоретических работ китайских мастеров, например, трактат «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» (1969), сочинение Го Жо-сюя «Записки о живописи: что видел и слышал» (1978), в которых содержатся теоретические и практические сведения о пейзажной живописи, в том числе и южно-сунского времени. В книге Е.В. Завадской «Эстетические проблемы живописи старого Китая» (1975) излагается история китайской эстетической мысли, раскрываются теоретические проблемы китайской живописи, мировоззренческие предпосылки ее возникновения, теория живописных школ и жанров и приводится перевод отрывков из трактатов Цзун Бина и Ли Чэна о пейзажной живописи, высказываний Су Ши и философских сочинений «Чжуан-цзы» и Чжу Си.

Русскоязычные авторы занимались и теоретическими изысканиями по поводу китайской живописи. Так, начиная с 1960-х годов появляются работы методологического и теоретического характера. Одной из первых была статья К.Ф. Самосюк «Некоторые вопросы композиционного построения пространства в китайской живописи» (1965), в которой анализировались и формальные особенности пейзажа. Вопросам методологического характера были посвящены и статьи И.Ф. Муриан «Декоративные особенности дальневосточной живописи тушью» (1969) и «К проблеме восприятия дальневосточной живописи» (1972), в которых автор определяет наиболее общие закономерности связи образного содержания китайской живописи с особенностями ее формального строя на основе глубокого анализа понятия декоративности в дальневосточной живописи. Проблема канона китайской живописи поднимается в статье С.Н. Соколова «К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока (основные положения)» (1973), где выявлены взаимосвязи основных составляющих живописного изображения. Образная основа китайской живописи и особенности ее формального воплощения были рассмотрены Е.В. Завадской в целом ряде статей, в которых раскрыты значения некоторых эстетических категорий и описана «морфология» китайской живописи [46 - 50].

Кроме трудов, посвященных наиболее общим закономерностям китайской живописи, в 1980-начало 90-х годов опубликованы работы об особенностях процесса восприятия живописных изображений, образный строй которых был связан с буддийским учением. Этой проблеме посвящена статья Е.С. Штейнера [159]. В

статье А.М. и И.В. Бойко-вых «О единой методологической основе чаньских боевых искусств и живописи» (1990) сделана попытка определить характер творческого процесса в чаньской практике на основе сравнения ее различных составляющих. Такого рода исследования китайской живописи соотносятся с работами общекультурного характера, знание которых представляется важным для понимания мировоззренческой основы образности китайского пейзажа.

Следует отметить некоторые работы, в которых раскрывается культурный, философский контекст китайской живописи. Наиболее широкий круг вопросов о китайской культуре и особенностях мышления затрагивается в многотомном труде J. Needham «Science and Civilization in China» (1956), книге M. Granet «Chinese civilization» (1930) и двухтомном издании Fung Yu-lan «A History of Chinese Philosophy» (1952-1953). В них излагаются общие закономерности развития китайской цивилизации и содержание философских учений Китая, создававшие культурный контекст китайской живописи.

В середине 1950-х годов в изучении китайской философской мысли акцент был перенесен на особенности каждого из китайских учений, что повлекло за собой возникновение большого круга литературы, посвященной различным граням философских течений. Интересными представляются исследования, раскрывающие даосское учение (Chang Chung-yuan «Creativity and Taoism. A study of Chinese Philosophy, Art and Poetry», Da Liu «The Tao and Chinese Culture» (1981), J. Blofeld «The Secret and Sublime» (1979) и сборник статей «Taoist Meditation and Longevity Techniques» (1986)), в которых рассмотрены особенности влияния даосизма на формирование основ китайской культуры, и на сложение эстетики китайского пейзажа в частности.

В литературе на русском языке даосскому учению посвящены статьи и книги В.В. Малявина и Е.А. Торчинова, касающиеся прежде всего философской стороны этого учения. В начале 1980-х годов был выпущен сборник статей «Дао и даосизм в Китае», в котором одним из наиболее важных предметов рассмотрения была тема взаимодействия человека и природы, значимая в образности живописного пейзажа. Иной аспект этой темы, а именно влияние сунского неоконфуцианства и учения Чжу Си на сложение образности сунского пейзажа, раскрывается в статьях другого сборника, посвященного проблемам конфуцианства («Конфуцианство в Китае: Проблемы теории и практики»). Важными для понимания некоторых элементов образности южно-сунского академического пейзажа представляются работы А.С. Мартынова и А.И. Кобзева, в частности книга последнего «Ван Янмин и классическая китайская философия» (1981), в которой подробно, с учетом обширной зарубежной историографии, рассматриваются все основные категории и понятия китайской философии, делается попытка раскрыть философскую сторону взаимовлияний конфуцианского, даосского и чань-буддийского учений. Раскрытию методологической основы китайской философии посвящены и многочисленные статьи этого автора.

Неоконфуцианское учение, повлиявшее на сложение образности академического сунского пейзажа, рассмотрено в обширной литературе на европейских языках, из которой можно выделить работу С. Chang «The Development of Neo-Confucian Thought» (1957-1962), где раскрывается неоконфуцианское понимание взаимодействия человека и мира. В русскоязычной литературе вышел сборник

«Проблема человека в традиционных китайских учениях» (1983), авторы которого поднимают общую тему взаимодействия человека и природы, имевшую свои особенности в различных философских учениях. В сборнике рассматривается многообразие интерпретаций образа природы в китайской поэзии, что существенно и для понимания его в свитках. Кажущаяся простота и конкретность образов природы в поэзии, равно как и в живописи, может быть осмыслена на нескольких уровнях до самого глубокого - уровня общих мировоззренческих построений. Данный сборник помогает раскрыть многие аспекты символического наполнения живописного пейзажа, используя понятия, определенные в литературе и философии.

В 1950-60-е годы усилился интерес и к китайскому буддизму, в связи с чем вышли работы K.Ch'en «Buddhism in China. A historical survey» (1964) и W.Hsu «Buddhism in China» (1964), посвященные истории проникновения буддизма в Китай, переводу буддийской канонической литературы на китайский язык, возникновению новых школ буддизма и адаптации этого учения к новым культурным условиям. В русле общего внимания к буддийскому учению, возникшего в начале XX века в связи с обращением западных исследователей к восточной культуре, были созданы многочисленные работы выдающегося исследователя чаньского (дзэнского) направления буддизма D.T. Suzuki. Его работы до сих пор остаются во многом основополагающими с точки зрения интерпретации в них сущности этого учения, ставшего одним из наиболее ярких явлений взаимовлияния индийской и дальневосточной культур и породившего своеобразную художественную струю, в которую оказался включен дальневосточный живописный пейзаж. В работах D.T. Suzuki впервые были продемонстрированы чаньские живописные свитки, большая часть из которых еще с сунского и юаньского времени находится на территории Японии.

В 1950-60-х годах усилилось внимание западных авторов к различным сторонам чаньского (дзэнского) учения, вызвавшее большое количество работ, посвященных различным аспектам этой дальневосточной школы буддизма. Вся возникшая к началу 1970-х годов многочисленная литература по чань-буддизму была обобщена в справочном издании P. Beatrix «Bibliographie du bouddhisme Zen» (1969). В 1970-80-х годах продолжилось

изучение различных сторон чаньского учения, особенно его философской составляющей. Были предприняты попытки создания новых обобщений на основе уже рассмотренных аспектов этой ветви буддизма (М.С. Nyers, Ch. Humphreys, Т.Р. Kasulis, R.H. Blyth и др.). Китайская трансформация зародившегося в Индии учения «Дхьяна» (Чань) получила известность на Западе в связи с первоначальным интересом западных исследователей к японской модификации этого учения - Дзэн. В самой японской научной литературе возникли работы по этому направлению буддизма, созданные в духе изложения D.T. Suzuki, как например работа Toshihiko Irutsu «Toward a Philosophy of Zen Buddhism» (1977), в которой рассматривается философская сторона Чань (Дзэн) и ее влияние на дальневосточную культуру и на сложение монохромной пейзажной живописи.

Литература по китайскому буддизму на русском языке в основном посвящена различным аспектам трансформации индийской буддийской метафизики на дальневосточной почве и особенностям китайского варианта буддизма. В статьях Л.Е. Янгутова рассматриваются вопросы формирования философских категорий китайского буддизма. Предметом исследования А.Н. Игнатовича являются теория и практика дальневосточных школ буддизма. Г.С. По-меранц рассматривает главным образом возникновение различных явлений чаньской культуры и их особенности в контексте традиционной китайской культуры. Статьи С.П. Нестеркина посвящены роли слова в чань-буддизме. В многочисленных работах Н.В. Абаева анализируются психологические аспекты медитативной практики в Чань.

С точки зрения раскрытия различных сторон китайской культуры интересными представляются вышедшие в 1980-90-х годах сборники «Этика и ритуал в традиционном Китае», «Китайские социальные утопии», «Буддизм и государство на Дальнем Востоке», «Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока», сборники тезисов ежегодной конференции «Общество и Государство в Китае». В 1990-х годах были переведены книга Г. Дюмулена «История Дзэн буддизма. Индия и Ки-

тай» (1994), «Хун-жэнь, Пятый чаньский патриарх. Трактат об основах совершенствования сознания. Сю Синь Ло Лунь» (пер. Е.А. Торчинова, 1994), вышла книга Е.А. Торчинова «Даосизм. Опыт историко-религиозного описания» (1998) и др.

2. В конце этого периода произошло оформление основных мировоззренческих понятийных комплексов, что было зафиксировано в послеханьских даосских текстах III—IV веков н. э. [27, с. 150]. Тогда в письменных источниках древней китайской философии развивался жанр комментирования. В процесс восприятия жизненных явлений был привнесен рациональный момент, что стало началом развития философских дисциплин. Внимание было акцентировано на самом процессе восприятия человеком мира. На этой почве расцвела нумерология как метаязык в описании мира, своего рода эмпирическое знание, начало которому было положено в древней гадательной книге «И-цзин» [66, с. 55]. Вершин своей схоластической красоты нумерология достигла в период развитого Средневековья в сунское время (X—XIII вв.). Выделение восприятия и познания человека как самостоятельной области для теоретических изысканий одновременно повлекло за собой осмысление и других частей триады «познаваемое (воспринимаемое) - способ познания (восприятие) - познающий (воспринимающий)».

Развитию китайского менталитета также способствовало проникновение на китайскую почву в первых веках нашей эры буддизма с его новой для китайской культуры того времени проблематикой внутреннего, индивидуального мира человека. В отличие от конфуцианства, в котором определялось социальное существование человека, и даосизма, связанного с наиболее общими аспектами функционирования внешнего мира, буддизм обратил внимание на собственно внутреннюю сущность каждого человека.

Буддизм попал на территорию Китая в конце Древности и принес с собой новый, индийский, вариант представлений об общем характере всех феноменов. Это - идея о безначальной основе всего бытия (Брахман), непознаваемой, неделимой, но ощутимой во всех проявлениях феноменального мира, ибо она - источник возникновения этого мира [27, с. 141]. Эта мысль органично наложилось на выработанное китайскими мыслителями понятие о Дао как единой, скрытой сущности всего. Совмещение в начале китайского Средневековья выработанных в индийской и китайской Древности идей об основе мироздания послужило дополнительным толчком к формированию в том числе и даосского мировоззрения.

В это время складывается поздний, оккультный даосизм с его поиском бессмертия, то есть делается попытка практического приобщения к первооснове мира, к непознаваемому, но проявленному в мире феноменальных явлений Дао [150, с. 60]. «Дао - механизм и программа эволюции мира, его трансформации в пространственно-временном континууме» [86, с. 9]. Разрабатываемая в связи с задачей достижения бессмертия даосская йога в дальнейшем повлияла на художественную практику живописцев. Она способствовала также повышению интереса к конкретным явлениям жизни, только полное восприятие которых приближало к пониманию целого, ибо «Дао есть в каждой пылинке».

Проникновение на территорию Китая буддизма совпало с началом перехода китайской культуры от Древности к средневековой стадии развития, когда в системе верований произошли изменения. До буддизма

китайцам почти не было известно понятие веры в независимой от философии форме, хотя в начале нашего тысячелетия оно начинает формироваться в рамках позднего мистического, оккультного даосизма. Позже как отдельное понятие вера стала ассоциироваться именно с буддизмом. Формирование новых форм мышления человека предопределило открытие в буддизме того напряжения религиозного индивидуального поиска, которого не было ни в китайской, ни в индийской культуре Древности.

3. Конфуцианство и даосизм считались социальным и натурфилософским учениями, и в них никогда специально не рассматривался вопрос религиозной веры. Даже позднее, когда вокруг позднего даосизма сложился религиозный ритуал, определился пантеон святых и началось строительство монастырей, конфуцианство, даосизм и буддизм продолжали расцениваться как вспомогательные учения в культе императора, статус которого зависел от высокой власти Неба. К существующим же в народных культах богам китайцы относились прагматично, ожидая от них практического выполнения своих просьб и не вкладывая в их образы высокого сакрального значения [25]. Характерно, что китайцами так и не были обожествлены легендарные Конфуций и Лао-цзы, с именами которых связан наиболее повлиявший на национальный менталитет комплекс идей. Безусловно, со сложением поздних религиозных форм сознания с их практицизмом в китайской культуре был создан большой пантеон даосских божеств, в котором Лао-цзы отводилось одно из центральных мест, но понятия универсального бога в связи с этой фигурой не возникло.

4. В связи с возникновением составленного портрета в Китае изображались легендарные личности, добродетели которых описывались в исторических хрониках.

Так был создан танским художником Янь Ли-бэ-нем свиток «Властители прошлых династий от Хань до Суй», изображающий тринадцать императоров, правивших в дотанском Китае. Эти изображения были составленными эталонами по описанию добродетелей каждого из императоров, отличающиеся друг от друга набором физиогномических черт. Строгая закреплённость, своего рода унифицированность портретов усиливалась их социальным назначением. На портретах изображались не столько конкретные люди, сколько передавались их социальный статус и деяния, совершавшиеся ими в связи с данным им мандатом Неба [7, с. 315].

5. Решающее влияние на формирование образности жанра «цветы и птицы», не имевшего корней в изобразительной традиции Китая [127, с. 102], ока зала поэзия, в которой мотивы цветов и птиц были объединены, так как они считались объектами, воплощавшими духовное начало человека [127, с. 103]. Соотнесенные с древнекитайскими натурфилософскими построениями, цветы и птицы выражали «сущность человека и одновременно, связанные с временами года, передавали идею движения време ни» [127, с. 103]. Соединяя собой Землю и Небо, они отражали среднюю составляющую всеобщей триады «Земля-Человек-Небо».

6. Интересно значение компонентов, входящих в само название пейзажа - «горы-воды» (ян-инь). Как совокупность объектов и явлений - водные павильоны, лодки с рыбаками, мосты, водопады, горные ручьи - описывается «вода». Так же - как целостность конкретных объектов - описывается «гора». «Гора» и «вода» представляют целые классы явлений, предметов, признаки которых присутствуют в «горе» и «воде» наиболее полно. Эти две составляющие пейзажа могут быть охарактеризованы как собрание всех признаков объектов, - то есть восприниматься главными в их ряду и служить объединяющими их компонентами. Все, что находится, происходит в пейзаже, расположено среди гор и на воде.

Монастыри и храмы, стоящие среди гор, ведущие к ним дороги, перекинутые через ручьи мосты, теснящиеся у берегов павильоны, плывущие лодки - эти объекты, принадлежащие воде и суше, обозначают соответственно их качества: статичность (ян) и динамичность (инь) - и являются одновременно объектами класса «Человек» как составляющей мироздания.

В трактате XVII века «Слово о живописи из сада с горчичное зерно», обобщающем предшествующий опыт китайской живописи, из традиционно изображаемых в китайском пейзаже гор, лесов, цветов, птиц, облаков, вод именно архитектура сравнивается с анатомическим строением человека и прямо соотносится с ним [135, с. 169]. Поэтому представляется возможным считать архитектуру принадлежащей классификационному ряду, главным объектом которого является человек. В пейзаже человек представлен в качестве элемента, объединяющего горы и воды.

7. Значимость образа человека в китайской культуре определялась местом, которое, по представлениям китайских мыслителей, он занимал в общей системе устройства мира. Как отмечал теоретик неоконфуцианства Чжу Си, живший в XII веке, человек - это единственное существо, которое в потенции обладает всеми постоянствами. Через него «происходит трансформация Ци, его очищение, утончение» [41, с. 14]. Только человек может «вращивать» в себе «ци», обладающее естественным ритмом вибрации в резонансе с мировым «ци», так как способен подойти к этому сознательно. Поэтому его проявления могут опосредовать происходящие в

мире процессы, что отмечалось еще в выработанном в Древности представлении о троичном строении мира, выражавшемся триадой «Земля-Человек-Небо», в которой человек занимал срединное положение.

По представлениям китайцев середина ассоциировалась с самым ценным [68, с. 53], что очень важно для восприятия образа человека, особенно с учетом того, что китайцы воспринимали существование не как истину, а как ценность [64, с. 101]. Человек, таким образом, был поставлен в позицию наиболее ценного элемента в триаде. Но значимость человека могла быть определена лишь в рамках данной системы, и его роль в триаде «Земля-Человек-Небо», обозначавшей внутренние связи мироустройства, выявляла его сущность как составляющую структурной организации и функционирования мира, поскольку функция является основной формой проявления и взаимосвязи всех элементов мира [64, с. 106].

Триадой «Земля-Человек-Небо» описывалось все многообразие феноменов. Как соединение ментального и феноменального уровней данная триада соотносилась с понятием канона, универсальной схемы мира в китайском мировоззрении.

Китайский канон состоит из продольно-вертикального направления «цзин» (основа, остов), ассоциирующегося с «небесными» (нечетными) числами, и поперечно-горизонтального направления «вэй» с его последовательностью «земных» (четных) чисел [72, с. 78]. Иероглиф «вэй», обозначающий горизонтальное направление, имеет значение «широта», «географическая параллель», то есть обозначает феноменальный мир. Это универсальная схема, соотносимая со всеми возможными «сферами бытия» [67, с. 61].

Как инвариант всех связей в мире канон предполагает трехсоставность, где число 1 - «Небо» -единство, число 2 символизирует «Землю» как разделение, а 3 - это обозначение «Человека», первое число, представляющее собой динамическую целостность из 1 и 2 и открывающее числовой ряд [107, с. 630]. Число 3, символизирующее человека, оставаясь связанным с цифровыми инвариантами мира, обозначает и феноменальный уровень. Оно соединяет два уровня: инвариантный (цзин) и феноменальный (вэй). Канон «цзин-вэй», таким образом, является универсальной связующей схемой, в которой опосредующим, средним (соответственно, самым ценным) элементом выступает человек, роль которого заключается в обозначении связи между феноменами и инвариантным уровнем. Поэтому образ человека оказывается особенно важным при раскрытии значений, которыми наделяются явления. Такое понимание роли человека в системе общефилософских построений отразилось на значении его образа в китайской культуре и, в том числе, в пейзажной живописи как визуальной модели мироздания.

8. КитаЙцами, с одной стороны, были сформированы школы, непосредственно наследовавшие учения различных направлений индийского буддизма, без какой-либо дальнейшей существенной разработки различных аспектов теории и без собственно китайских привнесений в практику. Этот поток буддизма составляли секты как хинаянистского (гэньши, цзюйши и др.), так и махаянистского (фасян, сань-лунь) толка [163, с. 21]. Все эти школы являлись той составляющей китайской культуры, которая в дальнейшем историками китайской философии была определена как «буддизм в Китае» [244, с. 242].

9. В индийском буддизме к этому времени уже была выработана система «Трикая», которая давала представление о троичном теле Будды. В ней наряду с абсолютным аспектом «Природы Будды», который выражен «Дхармакайей» (Духовное тело), выделяются формы воплощения «Тела Будды», в виде божеств («Самбхогакая» - тело Воздаяния) и в чело веческом облике («Нирманакая» - Феноменальное тело) [227, с. 50]. Две последние проявляемые формы «Тела Будды» представлены в образах дхьяни- и мануши-будд и бодхисаттв. Эти образы обозначают высшие по отношению к обладающему обычным со знанием человеку сущности. С их помощью мир внешних форм преодолевает свое несовершенство, возникшее в результате «Невежества» (Авидьи) - от отсутствия проникновения в истинную природу вещей, что является основой для перерождения чело века [227, с. 34]. В процессе перехода из состояния сительного, то есть неразрывно соединен с относительным [238, с. 147].

11. Школа Хуа-янь наибольшее внимание уделяла вопросам доктринального характера, разработке учения о тождестве всех сущностей и описанию этапов изменения сознания на пути к просветлению. Собственно Хуа-янь принадлежит упоминание о последнем уровне состояния сознания, когда человек постигает свою тождественность «природе Будды», то есть пребывает в нирване [163, с. 17]. Если в центре внимания последователей Хуа-янь находились главным образом теоретические вопросы, то в школе Тянь-тай разрабатывались методы созерцания и в основном рациональные стороны подготовки психики человека к просветлению [163, с. 19].

12. Возникшая в связи с подъемом в VII веке принесенного Цзи Чанем (220-252) в Китай культ а Будды Амитабхи (А-ми-то-фо), владыки Западного рая [227, с. 15-16], школа Цзинту проповедовала учение о возможности попасть в Западный рай на основе абсолютной веры и при условии многократного повторения мантр, связанных с именем Будды Амитабхи, и созерцания его иконического образа.

Практика этой школы в Китае была своего рода формулой наиболее общих составляющих буддийского комплекса, явлением сугубо религиозного плана. Образ Амитабхи обязательно воплощался визуально (внешне - в иконическом образе и внутренне - через визуализацию), то есть был представлен в восприятии человека ощутимо. Зачастую верующие произносили только имя Амитабхи как наиважнейшую мантру. Религиозная практика, которая в своем полном виде состояла из нескольких элементов, в Цзинту имела компактный вид. В целом, благодаря своей формульности, Цзинту отражала общие черты коммуникационного процесса в буддизме. В ней был сконцентрирован наглядно данный и предельно канонизированный буддийский комплекс, что было одной из радикальных форм адаптации буддизма китайцами. Благодаря этому школа Цзинту стала наиболее приемлемой для мышления китайцев, и данный вариант буддизма был принят на Дальнем Востоке.

13. Возникновение учения Чань (Дхьяна) связывают с легендой, что Буддой помимо учения, закрепленного в письменных источниках, ученику Махакашьяпе было передано эзотерическое знание, которое в дальнейшем передавалось непосредственно учителем ученику. Учение попало на территорию Китая в начале VI века н.э.

14. Шэнь-сю в своих рассуждениях опирался на общую для китайского буддизма идею о «природе Будды», веком раньше разработанную Дао-шэном [207, с. 256]. Согласно данному учению, все явления феноменального мира обладают «природой Будды», которую необходимо прозреть в себе. Это и есть нирвана, выраженная в присутствующем феноменальном мире.

А предметом мыслительной деятельности Шэн-чжао до его обращения к буддийской доктрине был даосизм, влияние которого ощущается в его работах по буддизму. Он оперировал даосскими по происхождению понятиями «ю» (существование) и «у» (не-существование), полагая, что если на уровне обыденного смысла явления не существуют и изменчивы или существуют и постоянны, то на высшем уровне истины нет ни существования, ни не-существования, ничто не имеет каких-либо качественных характеристик, поэтому не может стать объектом знания человека извне, а понявший это хранит молчание. Знать эту истину можно лишь пребывая в ней, и это - состояние нирваны [207, с. 248].

15. «Будда-кшетра» (поле (влияния) Будды), по махаянистским воззрениям, лежит в основе всех миров: и «Кама-дхату» (чувственного мира), которому принадлежит сфера существования человека, и «Рупа-дхату» (мира только форм), и «Арупа-дхату», где уже нет никаких форм [227, с. 78, 80].

Китайский вариант буддизма, с его обращенностью к конкретике внешнего мира, предопределенной китайским менталитетом, уподобил абстрактную и холодную идею нирваны и столь же безатрибутивное, но более конкретное «Поле Будды», сделав тем самым процесс перерождения человека в «Будда-кшетре» целью религиозных устремлений последователей буддизма на Дальнем Востоке [227, с. 80].

16. Первые письменные источники Чань имели форму «юлу» - передачи информации от учителя к ученику в виде проповедей, бесед и реплик. Позже возник жанр диалогов «вэнь-да», которые с XI века стали использовать в качестве текстов для медитации («гун-ань») [120, с. 39].

17. В индийском буддизме изначально «тело», «речь» и «ум» считались равноценными «инструментами» для совершения волевых актов [225, с. 11]. При этом под «речью» подразумевались как высококоинтеллектуальный разговор, так и «благородное молчание» [225, с. 12], которые представляли собой два способа донесения смысла: выражение и обозначение [225, с. 29] - и признавались одинаково важными для передачи буддийского учения. Но «обозначение» смысла было связано с эзотерической стороной буддизма и являлось всеобъемлющей формой коммуникативного процесса, отражением именно образной формы мышления.

18. Согласно пониманию чань-буддистов, все формы есть суть проявления их единой природы, «Шуньяты», истинной пустотности («овеществленной» психики человека [147, с. 48]) как Будды - «(основы) всего сущего, (источника) космогенеза, (имманентной сущности и конечной цели) мира» [там же], природа которого составляет истинную природу всех явлений мира. Природа Будды - это истинная субстанция, первооснова многообразия явлений внешнего мира, истинное бытие, где нет разделения на субъект и объект [162, с. 191]. Это истинное бытие достигается через внезапное просветление, когда человек освобождается от своего профанического «Я», мешающего адекватно воспринимать окружающий мир. Тогда пропадает двойственность мира явлений, и поэтому нет ни движения, ни борьбы, а «есть лишь вечный покой (...) где нет ни прошлого, ни будущего, а есть лишь вечно длящееся настоящее, вечное сейчас» [2, с. 110].

19. В искусстве каллиграфии соразмерность и взаимообусловленность входили в основные правила композиционного построения иероглифа. Они определяли стилистические особенности письма, с их

изменением связаны все модификации и вариативность данного искусства. Несмотря на то что в каллиграфии возникали новые стили, каллиграфы всегда придерживались обязательных условий написания: все четыре стороны знака должны быть гармонично сбалансированы, все части композиции скоординированы и белое пространство листа организовано так, чтобы промежуток между линиями иероглифа были созвучны друг другу и очертаниям воображаемого квадрата, в который вписывался иероглиф. Такое пристальное внимание к композиции в каллиграфии закономерно оказало влияние на построение композиции в живописи, если учесть генетическое родство этих двух видов искусства [155]

20. Эти особенности чаньской живописи нашли свое прямое воплощение в последующее время уже в произведениях искусства Японии, во многом созданных под влиянием эстетики Дзэн. Благодаря изначально образной основе иероглифов мастера составляли из них композиции в виде графиков и диаграмм [159, с. 179], в которых в виде визуального конструкта был зашифрован вербально выражавшийся смысл. Одновременно существовала практика подмены в написанном тексте поэтического содержания иероглифа на изображение природной формы. Это был обратный процесс расшифровки смысла вербального текста через образы конкретных природных форм, что наиболее очевидно выражало их изначально знаковый характер в китайской чаньской живописи.

21. В учении чань-буддизма вопрос об универсальной природе самого человека впервые был сформулирован Линь Цзи, который наполнил даосскую форму проявления человека во внешнем мире, имевшую вид «не-деяния», абсолютно субъективным содержанием через отождествление объективного мира и субъекта восприятия [335, с. 5].

По чаньским представлениям, человек, переставший воспринимать себя со стороны как объект, самоотождествляется, выйдя в результате трансформации за рамки дихотомической деятельности интеллекта [335, с. 5], благодаря чему структура объективного мира полностью определяется человеческим сознанием, и именно в сознании актуализируется весь мир [351, с. 54]. Человек естественно определяет ритм функционирования единого поля, которое в проявленном виде состоит из отождествленных абсолютной субъективности и абсолютной объективности. Состояние непроявленности же определяется и как «человек» и «мир», и как «не человек» и «не мир» [334], то есть состояние, когда все воплощено в Едином, не имеющем каких-либо границ.

22. По мнению японского исследователя С. Симада, окончательно стиль «и-пинь» был определен в фигурной живописи времени Пяти династий [307, с. 19]. Формально этот стиль закрепился в живописи художника Ши Ко (?-976?), который стал применять в изображении лица, рук и ступней персонажей своих свитков структурный метод пользования кистью, а их одежду создавал с помощью «грубой», быстрой, свободной и редуцирующей формы изображаемого мира линии, как впервые она была использована художниками стиля «и-пинь» [306, с. 130].

О живописи Ши Ко и характере персонажей его свитков судят по изображениям «Два патриарха, гармонирующих свое сознание», которые ранее, вероятно, составляли один горизонтальный свиток и дошли до нашего времени в воспроизведении XIII века [306, с. 131]. Они являются первым сохранившимся в живописной форме примером образов чаньских святых, патриархов, которые открыли целую серию чаньских изображений, столь отличных от тональности классического буддийского искусства. Основное своеобразие чаньских персонажей состоит в том, что они воплощают идею постоянного становления, динамического, ни на мгновение не прерывающегося вхождения сознания человека в просветленное состояние, которое в Чань описывается как нирвана, слитая с сансарой. В свитке оно передано через мирное соседство чаньского патриарха и тигра. Примечательно, что в буддизме, в отличие от традиционных китайских учений, где «основанием различения человека и животных» были справедливость и благопристойность [64, с. 174], именно работа с сознанием определяла эволюцию всех живых существ. В Чань тигр символизировал реинкарнацию, то есть этим образом выражалась идея постоянного самоусовершенствования [246, с. 27].

Такое понимание образа святого в Чань определило и особенности его воплощения в живописных свитках художников, творивших после Ши Ко. Если изображения Ши Ко представляют собой пример фигурной живописи, то живший несколько позже художник Ли Гун-линь (1040-1106) создал изображение архатов уже в пейзажном окружении [188, с. 18]. С одной стороны, буддийский образ был воплощен в форме, заимствованной из китайской традиционной живописи, а с другой - в данном изображении соединились в чаньском варианте фигурная и пейзажная живопись.

Параллельно в академической живописи складывались композиции с фигурой конфуцианского ученого на фоне природы, наполненные в южно-сунское время образностью, возникшей в рамках пейзажного жанра. В дальнейшем эта переключка на уровне изобразительных мотивов (фигура человека - природные формы) между чаньскими и академическими свитками способствовала созданию на композиционной основе горизонтальных южно-сунских академических свитков чаньского варианта пейзажной живописи.

Ли Гун-линь соблюдал закон о «костном методе пользования кистью», но в своей живописной манере обращался к мастерам танского времени, в частности к наследию У Дао-цзы, в контексте творчества которого, наряду с живописью художников Чжан Сяо-ши, Чжан Цзяо, Вэй Яня, складывался стиль «и-пинь» [305, с. 70].

Стиль «и-пинь» в изображении природных форм, уже намечавшийся в творчестве Ли Гун-линя, впервые был использован в творчестве его последователей Фань Луна [187, с. 93] и Ча Ши-Гу [312, с. 134] в XII веке. Подобно Ли Гун-линю они создавали изображения архатов в природной среде. Эти художники использовали свободный, редуцирующий формы внешнего мира, метод работы кистью в передаче не только одежды персонажей своих свитков, но и форм природы. Это было шагом к той особой трансформации традиционных изобразительных средств при создании форм действительного мира в чаньской пейзажной живописи в XIII веке.

Вероятно, симбиоз композиционной схемы «фигура архата - природный мотив» и некоторых элементов стиля «и-пинь» сложился гораздо раньше в живописи чаньского поэта и художника Гуань-сю (832-912), до нашего времени дошли воспроизведения его свитков, сделанные в Сунский период [187, с. 91]. Эти воспроизведения передают общую композиционную схему его несохранившихся свитков, поэтому, вероятно, характер изображенных персонажей несет черты образности нового времени. Это отражалось и в самом живописном языке. Однако комментаторы китайской живописи отмечали, что Гуань-сю был художником стиля «и-пинь». Зарождение в пределах пейзажной живописи стиля «и-пинь» способствовало тому, что его формальные признаки закономерно проявлялись в изображении природных форм при создании всех свитков, связанных с чаньской образностью.

Позже отголоски данной традиции отразились в пейзажном альбомном листе Ши Тао «Деревня среди скал» (XVII-начало XVIII в.), где влияние работы Ши Ко «Чаньский патриарх и тигр» прослеживается в композиционной сбалансированности и живописной манере мастера.

23. Например, изображения чаньских патриархов Ши Ко, с которыми связано оформление стиля «и-пинь», - монохромные, что ранее не было присуще фигурной живописи. Однако по времени творчество Ши Ко соотносится с началом расцвета монохромного пейзажа: отсутствие цвета в пейзажной живописи повлияло, как видно, и на фигурную живопись.

Изначально стиль «и-пинь» предполагал создание изображения лишь вне соблюдения закона о структурном методе пользования кистью и соответствии изображенной формы характеру представляемого объекта. Изображения в стиле «и-пинь» создавались с применением цвета. Например, Гу Хуан, живший во II половине VIII века, писал с помощью размывов туши и минеральных красителей, добавляя линии туши, динамичные и трансформирующие формы изображаемых объектов [305, с. 69]; художник сунского времени Сю Чун-су, работавший в жанре «цветы и птицы», пользовался только минеральными красителями, которые он размывал, как тушь в монохромных пейзажных изображениях [307, с. 20].

24. Не следует забывать о принципиально энергетическом восприятии мира китайцами, которые считают, что все состоит из «ци» («динамической духовно-материальной жизненно-энергетической субстанции») [64, с. 165] «... Ци существует на трех онтологических уровнях, будучи наполнителем тела космоса, тела человека и сердца человека», как «духовно-психическое явление» оно - между волей и чувствами [64, с. 167]. На этой основе возникли важные культурные явления. Одной из целей отшельничества, когда человек уходил в горы, было «вращивание» в себе энергии «ци». Поэтому когда художник после прогулки, любования природой и медитации создает живописное произведение - это акт прямой передачи на изобразительную поверхность того утонченного качества энергии «ци», которое художник «взрастил» в себе в результате телесных и ментальных практик. В китайской культуре этот процесс понимается буквально и основан на особом традиционном стремлении к телесности. Во многом поэтому в художественном методе китайских мастеров не допускалась работа с натуры. В художнике должна была произойти предварительная трансформационная работа по приобретению в себе тонкого качества энергии «ци» (зачастую в том числе и с помощью даосской йоги) для того, чтобы «ци» могла быть адекватно воплощена в пейзажном свитке.

25. Пу Тай был излюбленным персонажем чаньских художников, которые изображали его в образе ребенка или юродивого [264, с. 25], в лохмотьях, с большим животом, с узлом за спиной [326, с. 348], благодаря которому он и получил свое имя [264, с. 46] - спящим, сидящим на узле, бродящим, танцующим [174, с. 48] и пребывающим в состоянии радости. Пу Тай изображался также в окружении детей, что отражало значение его образа как воплощенной «спонтанности, и естественности, и непосредственности», которые присущи «мудрости» детства [264, с. 48]. Пу Тай символизировал благосостояние и богатство, большое количество детей в семье [207, с. 407] и почитался в Китае как один из семи божеств удачи и, в этом смысле, был напрямую связан с даосскими представлениями об удаче и долголетию. Образ Пу Тая связывали с исторической личностью буддийского монаха по имени Гэй-ши (Чжо Дай-ши), жившего в X веке [264, с. 46], который провел свою жизнь в постоянных странствиях и учил «Праздню-парамите» [207, с. 406], основному махаянистско-му каноническому'

тексту.



Илл. 47. Чи-вэн. Шестой патриарх с двойной ношей. Бумага, тушь. Юань. Токио, Мемориальная библиотека Дай-Токио.

26. В Чань внимание к актуальному опыту отразилось и во внимании к настоящему, в связи с чем в пределах китайского буддийского искусства именно в чаньской живописи было создано изображение исторического лица - современника, учителя Му Ци У-цзюня, формально выполненное в рамках светского портрета [288, с. 33]. Предпосылкой для появления образа современника в чаньском свитке, кроме академической традиции, было живописное воспроизведение танским художником Ли Цзэнем (работал в 780-804 гг.) семи монахов школы эзотерического буддизма, которая в Японии получила на звание Сингон [275, с. 265]. В дальнейшем **традиция** изображения монахов-современников была продолжена и развивалась уже в японском дзэнском искусстве, крайняя для Средневековья степень персонализма которого рождала открытый психологизм портретных образов монахов.

27. В **Юаньский** период в чаньской живописи продолжалась традиция изображения патриархов с атрибутами их повседневной деятельности («**Пятый** патриарх с мотыгой» неизвестного художника, «Шестой патриарх с двойной ношей» художника Чи-вэна) [218, с. 130-131].

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Ван Шэнь. Рыбачья деревня в снегу (фрагмент). *Шелк, тушь*. Северная Сун. Пекин, *Гугун*.
2. Му Ци. Закат над рыбачьей деревней (Из свитка «Восемь знаменитых видов Сяо-Сян»). Южная Сун. Токио, *Национальный музей*.
3. Ин Юй-цзянь. Горная деревня в тумане (из свитка «Восемь знаменитых видов Сяо-Сян»). Южная Сун. Коллекция Ёсикава.
4. Ми Фэй. Весенние горы и сосны. Северная Сун. Пекин, *Гугун*.
5. Неизвестный художник. Горная деревня в снегу. Альбомный лист (точки Ми). Южная Сун. Пекин, *Гугун*.
6. Чэнь Цзин-бо. Весенний рассвет над озером и горами. Альбомный лист. Южная Сун. Пекин, *Гугун*.
7. Ли Сун. Четыре человека в лодке в штормовом море («В лунную-ночь около Красных скал»). Южная Сун. Канзас Сити, *Галерея Нельсон*.
8. Ся Гуй. Домик на вершине горы. Альбомный лист. Южная Сун. Пекин, *Гугун*.
9. Ся Гуй. Горные пики в тумане. Альбомный лист. Южная Сун. Пекин, *Гугун*.
10. Лян Кай. Снежный пейзаж. Южная Сун. Токио, *Национальный музей*.
11. Го Си. Лежащие камни посреди долины. Северная Сун. Пекин, *Гугун*. ., ■
12. Неизвестный художник. Буря гонит лодку к берегу. Альбомный лист. Южная Сун. Пекин, *Гугун*.
13. Ся Гуй. Чистый и звонкий воздух на островах рыбаков (из свитка «Двенадцать видов из соломённой хижины»). Южная Сун. Канзас Сити, *Галерея Нельсон*.
14. Ся Гуй. Далекие ясные виды над потоками и горами (фрагмент). Южная Сун. Пекин, *Первый национальный музей*.
15. Му Ци. Возвращение парусников (из свитка «Восемь видов озера Дун-тин»). *Бумага, тушь*. Япония, *Частная коллекция*.
16. Ма Юань. Заснеженные горы (фрагменты). Южная Сун.
17. Му Ци. Сажающиеся дикие гуси (из позднего свитка «Восемь знаменитых видов Сяо-Сян»). *Бумага, тушь*. Южная Сун. Коллекция *Сасаки*.
18. Му Ци. Осенняя луна над озером Дун-тин (из малого свитка «Восемь знаменитых видов Сяо-Сян»). *Бумага, тушь*. Южная Сун. Нагойя, *Музей искусств Токугава*.
19. Ли Тан. Два человека на дне глубокой пропасти, смотрящие на водопад. Южная Сун. Киото, *Дайтокудзи*.
20. Неизвестный художник (вероятно, император Хуэй-цзун). Осень. Северная Сун. Киото, *Континент*.
21. Ма Юань. Лунная ночь. *Музей Хаконе*.
22. Ма Юань. Перед водопадом. Нью-Йорк, *Музей Метрополитен*.
23. Ся Гун. Харчевня среди бамбука. Южная Сун. Пекин, *Гугун*.
24. Лян Кай. Созерцание луны.
25. Ин Юй-цзянь. Полнолуние над озером Дун-тин (из свитка «Восемь знаменитых видов Сяо-Сян»). Южная Сун. Токио, *Комиссия по сохранению культурного имущества*.
26. Ма Юань. Одинокий рыбак на зимнем озере. *Шелк, тушь*. Токио, *Национальный музей*.
27. Лян Кай. Поэт Ли Тай-бо. Токио, *Национальный музей*.
28. Йоосоо Сои (1376-1456). Энсоо, начертаю 3 января 1455. *Бумага, тушь*. Префектура Гифу, *Энкёдзи*.
29. Ма Юань. Танец под песню (фрагмент). Южная Сун. Пекин, *Гугун*.
30. Лян Кай. Шакьямуни, возвращающийся с горы. Южная Сун. Токио, *Национальный музей*.
31. Му Ци. Гуань-инь (из триптиха «Белый журавль, Гуань-инь, Обезьяна с детенышем»). *Шелк, тушь*. Южная Сун. Киото, *Дайтокудзи*.
32. Му Ци. Плоды хурмы. *Бумага, тушь*. Южная Сун. Киото, *Дайтокудзи*.
33. Сенгай Гибон (1750-1837). Круг, треугольник, квадрат. *Бумага, тушь*. Токио, *Музей Идэмицу*.
34. Хасэгава Тохакү (1539-1610). Сосны. Ширма. *Бумага, тушь*.
35. Ши Ко. Патриарх и тигр (фрагмент из свитка «Два патриарха, гармонирующие свое сознание»). Пять династий (воспроизведение XIII века). Токио, *Национальный музей*.
36. Ши Тао. Деревня среди скал. Альбомный лист. Цин.
37. Фан Куань. Путники среди гор и потоков. Северная Сун. Пекин, *Гугун*.
38. Ин Юй-цзянь. Вид горы Лу-шань в тумане (фрагмент свитка «Водопад на Лу-шане»). *Шелк, тушь*. Южная Сун. Нагойя, *Музей Токугава*.
39. Лян Кай. Чаньский монах (Мудрец Яо-тая). *Бумага, тушь*. Южная Сун.

40. Лян Кай. Танцующий Пу Тай. *Бумага, тушь*. Южная Сун.
41. Лян Кай. Хань-шань, Ши-те. Южная Сун. Атами, *Музей искусств Атами*.
42. Му Ци. Бодхидхарма. *Бумага, тушь*. Южная Сун.
43. Лян Кай. Опьяненный старец. *Шелк, тушь*. Южная Сун.
44. Му Ци. Восход. *Бумага, тушь*. Южная Сун.
45. Джуин Онкоо (1718-1804). Сидящий Бодхидхарма. *Бумага, тушь*. Япония, *Частная коллекция*.
46. Лян Кай. Шестой патриарх Чань Хуэй-нэн разрывает сутры. *Бумага, тушь*. Северная Сун (вероятно, ранняя японская копия). Япония, *Частная коллекция*.
47. Чи-вэн. Шестой патриарх с двойной ношей. *Бумага, тушь*. Юань. Токио, *Мемориальная библиотека Дай-Токио*.

## БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

1. *Абаев Н.В.* Мотив «озарения» в средневековой китайской поэзии // Тезисы аспирантов и молодых сотрудников Института востоковедения АН СССР. - М., 1977.
2. *Абаев Н.В.* Некоторые структурные особенности чаньского текста и чань-буддизм как медитативная система // 8 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1977. С. 103-116.
3. *Абаев Н.В.* О некоторых особенностях психической деятельности в раннем даосизме // 12 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1981. С. 163-170.
4. *Абаев Н.В.* О соотношении теории и практики в чань-буддизме // 7 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1976. С. 618-625.
5. *Абаев Н.В.* Чань-буддизм и культурно-психологическая деятельность в средневековом Китае. - Новосибирск, 1983.
6. *Абаев Н.В.* Человек и природа в даосизме и буддизме // Общественные науки за рубежом. - сер. 9, № 2. - М., 1981. С. 213-217.
7. *Аверинцев С.С.* Символика раннего средневековья (к постановке вопроса) // Семиотика и художественное творчество. - М., 1977. С.308-337.
8. *Арбанова Е.В.* Психические проблемы творческой активности в чаньской практике // 13 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1982. С. 166-170.
9. *Арутюнов С.* Новое о чань-буддизме // Азия и Африка сегодня. - М., 1984. - № 5. С. 64.
10. Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. - М.: Наука, 1967.
11. *Бадылкин Л.Е.* Синтез искусств в китайской традиции // 8 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1977. С. 87-91.
12. *Бадылкин Л.Е.* Жизненные ценности в «фэнлю» // 10 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1979. С. 93-96.
13. *Бадылкин Л.Е.* Пейзаж в поэзии и живописи IV-V вв. (Се Линь-юнь и Гу Кай-чжи) // Теоретические проблемы изучения литературы Дальнего Востока. - М., 1978. С. 3-5.
14. *Бассин Ф.В.* У пределов распознанного: к проблеме предречевой формы мышления // Бес сознательное: Природа, функции, методы исследования. - Тбилиси, 1978. С. 735-750.
15. *Боткин Л.М.* Тип культуры как историческая целостность // Вопросы философии. 1969.-№9. С. 99-108.
16. *Безгин Л.Е.* Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника в Китае в III—VI веках. - М., 1982.
17. *Белецкий П.А.* Китайское искусство. - Киев: Изомузгиз, 1957.
18. *Бернштейн Б.М.* К спорам о специфике пространственных искусств // Советское искусствознание<sup>1</sup> 23. - М., 1988. С. 276-296. ...." ■
19. *Бернштейн Б.М.* Традиция и канон. Два парадокса // Советское искусствознание<sup>1</sup> 80. - № 2. - М., 1981. С. 154-168.
20. *Библер В.С.* Мышление как творчество: Введение в логику мысленного диалога. - М., 1975.
21. *Бойков А.М., Бойкова И.В.* О единстве методологической основы чаньских боевых искусств и живописи // Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. - Новосибирск, 1990. С. 178-200.
22. Большой китайско-русский словарь: В 4 т. - М., 1984. Т. 1-1.
23. Буддизм и государство на Дальнем Востоке. - М., 1987.
24. *Васильев Л.С., Алексеев В.М.* О религиозном синкретизме в Китае // Литература и культура Китая. - М.,

1972. С. 94-102.

25. *Васильев Л.С.* Культурно-религиозные традиции стран Востока. - М., 1976.

26. *Васильев Л.С.* Государство и бюрократия в истории Китая // 1 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1970. С. 18-34.

27. *Васильев Л.С.* Дао и Брахман: феномен изначальной верховной всеобщности // Дао и даосизм в Китае. - М., 1982. С. 134-158.

28. *Верецагин Е.М.* Порождение речи: латентный процесс (предварительное сообщение). - М., 1968.

29. *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. - М., 1972. ; \*■и

30. *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. - М., 1988.

31. *Виноградова Н.А.* Искусство средневекового Китая. - М., 1962.

32. Всеобщая история искусства. - М., 1961. - Т. 2, кн. 2.

33. *Выготский Л.С.* Мышление и речь. - ■ М., 1934.

34. *Го Жо-суй.* Записки о живописи: что ви дел и слышал. - М., 1978.

35. *Глухарева О., Денике Б.* Краткая история искусства Китая. - М.; Л., 1948.

36. *Голыгина К.И.* Мотив женитьбы на волшебной деве в рассказах II-VI веков и особенности их сюжетного построения // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. - М., 1977.

37. *Голыгина К.И.* Буддизм и поэтическая мысль Китая // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. - М., 1974. С.289-307.

38. *Горелов И.Н.* Невербальные компоненты коммуникации. - М., 1980.

39. *Григорьева Т.П.* Даосская и буддийская модель мира // Дао и даосизм в Китае. - М., 1982. С. 159-178.

40. *Григорьева Т.П.* Махаяна и китайские учения (попытка сопоставления) // Изучение китайской литературы в СССР. - М., 1973. С. 86-111.

41. *Григорьева Т.П.* Человек и мир в системе традиционных китайских учений // Проблема человека в традиционных китайских учениях. - М., 1983. С. 6-16.

42. Дао и даосизм в Китае. - М., 1982.

43. Древнекитайская философия: собрание текстов: В 2 т. - М., 1972.

44. *Дрогалина Ж.А., Налимов В.В.* Семiotика ритма: ритм как непосредственное вхождение в континуальный поток образов // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. - Тбилиси, 1978. С. 293-301.

45. *Евсюков В.В.* Мифология китайского неолита. - Новосибирск, 1988.

46. *Завадская Е.В.* Воспоминание как философско-эстетическая категория // Китай: государство и общество. - М., 1977. С. 296-301.

47. *Завадская Е.В.* Морфология китайской живописи // Китай: искусство и государство. - М., 1973. С. 346-354.

48. *Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение Ми Фу. 1052-1107. - М., 1983.

49. *Завадская Е.В.* Эстетика камня в китайской живописи // Искусство Востока и Античность. - М., 1977. С. 123-128.

50. *Завадская Е.В.* Тень как философско-эстетическая категория // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. - М., 1974.

51. *Завадская Е.В.* Эстетическая проблема живописи старого Китая. - М., 1975.

52. *Зелинский А.Н.* Идея космоса в буддийской мысли // Страны и народы Востока. - Вып. 15. - М., 1973. С. 322-339.

53. *Зобов Р.А., Мостапенко А.М.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. - Д., 1974. С. 11-25.

54. *Иванов В.В.* Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. - Д., 1974. С. 39-66.

55. *Иванов И.В.* Природные символы как элементы знаковых систем культур // Общество и природа. - М., 1981.

56. *Игнатович А.Н.* «Среда обитания» в системе буддийского мироздания // Человек и мир в японской культуре. - М., 1985. С. 48-71.

57. Из истории китайской философии: становление и основные направления (даосизм, буддизм, неоконфуцианство). - М., 1978.

58. Искусство Китая: Каталог выставки. - М.; Д., 1940.

59. *Кабанов А.М.* Бюрократизация Чань при династии Сун // 14 научная конференция «Общество и

Государство в Китае». - М., 1983. С. 171-176.

60. Кармин А.С. Интуиция и бессознательное // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. - Т. 3. - Тбилиси, 1978. С. 90-97.

61. Кверфельд Э.К. Предмет в китайском искусстве. - Л., 1937.

62. Кверфельд Э.К. Черты реализма в китайском искусстве. - Д., 1937.

63. Китайские трактаты о портрете / Пер. и комм. К.И. Разумовского. - Д., 1971.

64. Кобзев А.И. Учение Ван Янмина и китайская классическая философия. - М., 1983.

65. Кобзев А.И. Генерализация в классической китайской философии // Народы Азии и Африки. 1986. - № 5. - С. 43-52.

66. Кобзев А.И. Методология традиционной китайской философии // Народы Азии и Африки. 1984. - № 4. - С. 52-62.

67. Кобзев А.И. О категориях традиционной китайской философии // Народы Азии и Африки. 1982. - № 1. - С. 47-58.

68. Кобзев А.И. О понимании личности в китайской и европейской культуре // Народы Азии и Африки. 1979. - № 5. - С. 43-57.

69. Кобзев А.И. О термине Н.Я. Бичурина «религия ученых» и сущности конфуцианства // Н.Я. Бичурин и его вклад в русское востоковедение. 1977.-М., 1977. С. 103-115.

70. Кобзев А.И. О философско-символическом смысле образов природы в китайской поэзии // Проблема человека в традиционных китайских учениях. - М., 1983. С. 140-152.

71. Кобзев А.И. Особенности философской и научной методологии в традиционном Китае // Этика и ритуал в традиционном Китае. - М., 1988. С. 17-55.

72. Кобзев А.И. Понятийно-теоретические основы конфуцианской социальной утопии // Китайские социальные утопии. - М., 1987. С. 58-103.

73. Кобзев А.И. Проблема обобщения в традиционной китайской философии // 15 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1984.

74. Кобзев А.И. Проблема природы человека в конфуцианстве // Проблема человека в традиционных китайских учениях. - М., 1983. С. 207-230.

75. Кобзев А.И. Формирование основ китайской философии // 18 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1987. С. 24-31.

76. Комиссарова Т.Г. «Монах не должен быть почтительным к императору». Из буддийской поэмы в Китае. IV-V вв. // Буддизм и государство на Дальнем Востоке. - М., 1987. С. 47-70.

77. Кон И.С. «Я» как культурно-исторический феномен // Общественные науки. - М., 1979. - № 3. С. 143-158.

78. Конфуцианство в Китае: проблемы теории и практики. - М., 1982.

79. Кравцова М.Е. Пейзажная лирика - поиск бессмертия? // 15 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1984. С. 119-122.

80. Краснов А.Б. Учение Чжу Си о природе человека // Конфуцианство в Китае: проблемы теории и практики. - М., 1982. С. 126-148.

81. Кроль Ю.Л. Проблема времени в китайской культуре и рассуждения о соли и железе «Хуань Куаня» // Из истории традиционной китайской идеологии. - М., 1984. С. 53-128.

82. Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.Б. Китайский этнос в средние века (XII-XVII). - М., 1984.

83. Культура и искусство феодального Китая: Путеводитель по выставке. - Л., 1939.

84. Левашов В.Г. Изображение и экспрессия в китайской живописи XI - начала XII веков // 18 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1987. С. 174-178.

85. Левашов В.Г. Мирозерцание сунского пейзажиста: картина Го Си «Ранняя весна» // Тезисы докладов научных сессий, посвященных итогам работы Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина за 1985 год. - М., 1986. С. 65-67.

86. Лисевич И.С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. - М., 1979.

87. Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. - 1964. Вып. 6.

88. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. - М., 1993.

89. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М., 1973. С. 16-22.

90. Лотман Ю.М. Феномен культуры // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. - Вып. 463. - Тарту, 1978. С. 3-17.

91. Малявин В.В. Буддизм и китайская традиция (к проблеме формирования идеологического синкретизма) // Этика и ритуал в традиционном Китае. - М., 1988. С. 256-273.

92. *Малявин В.В.* Горизонты даосизма: фило софия и психология поэзии // 6 научная конфе ренция «Общество и Государство в Китае». - М., 1975.
93. *Малявин В.В.* Даосизм как философия и поэзия в раннесредневековом Китае // Государ ство и общество в Китае. М., 1978. С. 40-46.
94. *Малявин В.В.* Чжуан-цзы. - М., 1985.
95. *Малявин В.В.* Человек в культуре ранне- императорского Китая // Проблема человека в традиционных китайских учениях. - М., 1983. С.163-179.
96. *Малявин В.В.* О месте буддизма в китай ской культуре // 11 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1980. С. 131-137.
97. *Малявин В.В.* Феноменальный ритуал и тоска «одинокого» // 13 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1982. С. 146-152.
98. *Мартынов А.С.* Буддизм и конфуцианцы: Су Дун-по и Чжу Си // Буддизм, государство и общество в странах Центральной и Восточной Азии в средние века. - М., 1982. С. 206-316.
99. *Мартынов А.С.* «Искренность» мудреца, благородного мужа и императора // Из истории традиционной китайской идеологии. - М., 1984. С. 11-53.
100. *Мартынов А.С.* Конфуцианская лич ность и природа // Проблема человека в традици онных китайских учениях. - М., 1983. С. 180-191.
101. *Мартынов А.С.* Несколько замечаний о комплексе «Небо - Земля» в китайских художест венных, политических, философских текстах // Литература стран Дальнего Востока. - М., 1979.
102. *Мартынов А.С.* Еще раз о структуре идеологии в императорском Китае //17 научная конференция «Общество и Государство в Китае» - М., 1986. С. 120-125.
103. *Мартынов А.С.* Чжу Си и официальная идеология императорского Китая // Конфуциан ство в Китае: проблемы теории и практики. - М., 1982. С. 111-125.
104. *Мартынов А.С., Поршнева Е.Б.* «Уче ния» и религии в Восточной Азии в период сред невековья // Народы Азии и Африки. 1986. - № 1. - С. 79-101.
105. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. - М., 1976.
106. *Миклош 77.* Двойное сообщение в карти не // Семиотика и художественное творчество. - М., 1977. С. 293-307.
107. Мифы народов мира: В 2 т. - М., 1987. Т. 2.
108. *Муриан И.Ф.* Декоративные основы дальневосточной живописи тушью // Художест венный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. - М., 1969. С. 30-79.
109. *Муриан И.Ф.* К проблеме восприятия дальневосточной живописи // Проблемы взаим о действия художественной культуры Востока и Запада в новое и новейшее время. - М., 1972. С. 38-40.
110. *Муриан И.Ф.* Картина Лян Кая «Поэт Ли Тай-бо» // Сокровища искусства Азии и Африки. - Вып. 2. - М., 1976. С. 87-99.
111. *Мялль Л.* Шуньята в семиотической мо дели дхармы // Зеркало. Семиотика зеркальнос ти. Труды по знаковым системам. - Вып. XXII. - Тарту, 1988.
112. *Налимов В.В.* Вероятностная модель языка. - М., 1974.
113. *Нестеркин СП.* Гун-ань как метод чань- ской практики психической саморегуляции // 12 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1981. С. 194-201.
114. *Нестеркин СП.* Некоторые философ- ско-психологические аспекты чаньского гун-ань // Философские вопросы буддизма. - Новоси бирск, 1984. С. 72-80.
115. *Нестеркин СП.* О двух аспектах функ ционирования слова в чань-буддизме // 13 науч ная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1982. С. 170-176.
116. *Нестеркин СП.* Психологические осно вы средневекового чань-буддизма // Психологические аспекты буддизма. - Новосибирск, 1986. С. 144-156.
117. *Николаева Н.С.* Художник, поэт, фило соф... Ма Юань и его время. - М., 1968.
118. Передвижная выставка китайской живо писи: Каталог. - Л., 1934.
119. *Померанц Г.С.* Иконологическое мышле ние как система и диалог семиотических систем // Историко-филологические исследования. - М., 1974. С. 419-424.
120. *Померанц Г.* Парадоксы дзэн // Наука и религия. 1989. - № 5. - С. 38-43.
121. *Померанц Г.С.* Традиция и непосредст венность в буддизме чань (дзэн) // Роль традиций в истории и культуре Китая. - М., 1972. С. 74-86.
122. *Померанц Г.С.* Шэньши как тип средне векового книжника // История и культура Китая. - М., 1974. С. 362-384.
123. *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X-XIII веках. - М., 1976.
124. Психологические аспекты буддизма. - Новосибирск, 1986.

125. *Пятигорский А.М.* Знак типа личности в буддийской психологии // Историко-филологические исследования. - М., 1967. С. 473—481.
126. *Розенберг О.О.* Проблемы буддийской философии. - Пг., 1918.
127. Проблема человека в традиционных и тайских учениях. - М., 1983.
128. *Роулэнд Б.* Искусство Запада и Востока. - М., 1958.
129. *Роули Дж.* Принципы китайской живописи. - М., 1989.
130. *Самосюк К.Ф.* Го Си. - Л., 1978.
131. *Самосюк К.Ф.* Го Жо-сюй «о трех школах в пейзажной живописи» // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. - Л., 1975. С. 81-85.
132. *Самосюк К.Ф.* Некоторые вопросы композиции и построения пространства в китайской живописи // Тезисы докладов сессии, посвященной истории живописи стран Азии. - Л., 1965.
133. *Самосюк К.Ф.* Художник и общество в эпоху Сун // 1 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1970. С. 206-215.
134. *Сафронова Е.С.* Дзэнский смех как отражение архаического земледельческого праздника // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии. - М., 1980. С. 68-78.
135. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. и комм. Е.В. Завадской. - М., 1969.
136. *Соколов С.Н.* К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока (основные положения) // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М., 1973. С. 36-48.
137. *Соколов С.Н.* К проблеме изучения классического наследия дальневосточной живописи. - М., 1972.
138. *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература - каллиграфия - живопись. - М., 1985
139. *Спивак Д.Л.* Лингвистика измененных состояний сознания. - Л., 1986.
140. *Спирин В.С.* Построение древнекитайских текстов. - М., 1976.
141. *Стулова Э.С.* Даосская практика достижения бессмертия // Из истории традиционной китайской идеологии. - М., 1984. С. 230-270.
142. *Тамихай Т.Х.* «Засохшее дерево» - символ увядания человека и государства // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. - М., 1986. С. 384-391.
143. *Терештьев А.Л.* «Сутра сердца Праджня-парамиты» и ее место в истории буддийской философии // Буддизм: история и культура. - М., 1989. С. 4-23.
144. *Торчинов Е.Л.* Даосизм. - СПб., 1998.
145. *Торчинов Е.Л.* Даосизм и китайская культура: проблема взаимосвязи (по зарубежным исследованиям) // Народы Азии и Африки. 1982. - № 2. - С. 155-168.
146. *Торчинов Е.Л.* Даосское учение о «женственном» // Народы Азии и Африки. 1982. - № 6. - С. 100-105.
147. *Торчинов Е.Л.* Даосско-буддийское взаимодействие // Народы Азии и Африки. 1988. - № 2. - С. 47-52.
148. *Торчинов Е.Л.* Космогония даосизма и гностицизма // 15 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1984. С. 167-172.
149. *Торчинов Е.Л.* О связях между даосским учением о бессмертии и философией раннего буддизма // 13 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1982. С. 153-160.
150. *Торчинов Е.Л.* Основные направления эволюции даосизма в период Лючао (по материалам трактата Гэ Хуна «Бао-пу-цзы») // Дао и даосизм в Китае. - М., 1982. С. 60-79.
151. *Торчинов Е.Л.* Этика и ритуал в религиозном даосизме (Главы о прозрении истины «Чжань Бодуаня») // Этика и ритуал в традиционном Китае. - М., 1988. С. 202-235.
152. Философские вопросы буддизма. - Новосибирск, 1984.
153. *Харитонович Д.Э.* Средневековый мастер и его представления о вещи // Художественный язык Средневековья. - М., 1982.
154. *Хун-жэнь*, пятый чаньский патриарх. Трактат об основах совершенствования сознания (Сю синь яо лунь). Пер. Е.А. Торчинова. - СПб., 1994.
155. *Цзян Ши Лунь.* О каллиграфической основе китайской живописи «го-хуа» // 9 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1978. С. 149-157.
156. *Шерозия А.Е.* Диалектика, принцип до полноты и проблемы познания целостности: К неклассически ориентированной стратегии научного эксперимента в психологии // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. - Тбилиси, 1978. С. 751-782.
157. *Шмотикова Л.Л.* Классическая живопись Китая: Альбом. - М., 1981.
158. *Штейнер Е.С.* Дао и семиотическое понятие абсолюта // Теоретические проблемы изучения литературы

Дальнего Востока. - М., 1984. С.238-245.

159. Штейнер Е.С. Об одной специфической особенности структуры буддийского сознания (на материале японского искусства II половины XV века) // 14 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1983. С. 179-184.

160. Эйзенштейн СМ. Чет - нечет // Восток и Запад. Исследования, переводы, публикации. - М., 1988. С. 234-271.

161. Янгутов Л.Е. Категории китайского буддизма // Философские вопросы буддизма. - Новосибирск, 1984. С. 20-29.

162. Янгутов Л.Е. Категория «ли» в философии китайского буддизма // 12 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1981. С. 189-193.

163. Янгутов Л.Е. Психологические аспекты учения о «спасении» в китайском буддизме // Психологические аспекты буддизма. - Новосибирск, 1986. С. 11-22.

164. Янгутов Л.Е. Философия и религиозная практика в китайском буддизме (хуаянь, чань) // 14 научная конференция «Общество и Государство в Китае». - М., 1983. С. 155-158.

На европейских языках

165. Aker W.R.B. Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting. - Leiden: Brill, 1954.

**ВАЛЕРИЯ ВЛАДИМИРОВНА ОСЕНМУК**

**ЧАНЬ-БУДДИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ >\* и АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ ПЕРИОДА ЮЖНАЯ СУН (XII XIII вв.) в КИТАЕ**

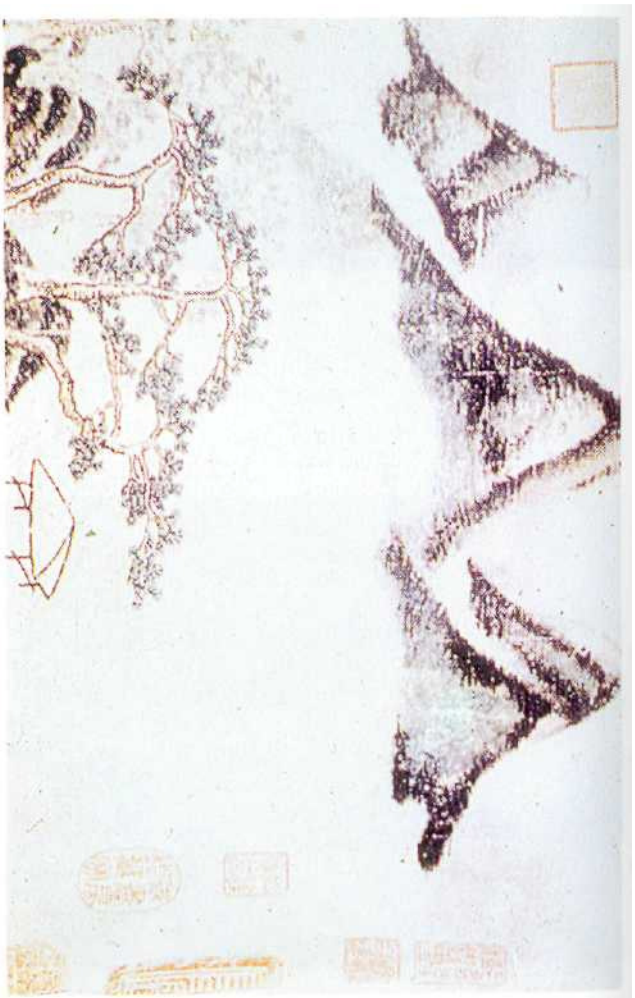
**ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ**

Научный редактор Г.В.Иванченко  
Редактор Н.А.Степина  
Корректор Т.П.Толстова  
Оформление и верстка Б.Котырев

Издательство «Смысл» (ООО «НПФ "Смысл"»)  
% 103050, Москва—50, а/я 158  
Тел./факс (095) 195-9328  
e-mail: info@smysl.ru  
<http://www.smysl.ru>  
Лицензия ЛР № 064656 от 24.06.1996

**Подписано в печать 15.12.2000. Формат 70\*100/32. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 15,65 + вкл. 0,65 = 16,3. Тираж 3000 экз.  
Заказ № 2619.**

**Отпечатано с диапозитивов в ФГУП «Печатный двор» Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций. 197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.**



Илл. 4. Ми Фэй. Весенние горы и сосны.  
Северная Сун. Пекин, Гугун.



Илл. 6. Чэнь Цзин-бо. Весенний рассвет над озерами и горами.  
Альбомный лист. Южная Сун. Пекин, Гугун.



Илл. 1. Ван Шэнь. Рыбачья деревня в снегу  
(фрагмент). Шелк, тушь. Северная Сун.  
Пекин, Гугун.



Илл. 2. Му Ци. Закат над рыбацкой деревней  
(Из свитка «Восемь знаменитых видов Сяо-Сян»)  
Южная Сун. Токио, Национальный музей.



Илл. 9. Ся Гуй. Горные пики в тумане.  
Альбомный лист. Южная Сун. Пекин, Гугун.



Илл. 5. Неизвестный художник. Горная деревня в снегу. Альбомный лист  
(точки Ми). Южная Сун. Пекин, Гугун.



Илл. 10. Лян Кай. Снежный пейзаж.  
Южная Сун. Токио, Национальный музей.

Илл. 11. Го Си. Лежащие камни посреди долины. Северная Сун, Пекин, Гугун.



Илл. 12. Неизвестный художник. Вьюга гонит дождь к берегу. Альбомный лист. Южная Сун, Пекин, Гугун.

Илл. 22. Ма  
Юань, Перел  
водчиком.  
Чжоу-Юань,  
Музей Метро-  
политен.



Илл. 35. Ши Ко. Патриарх и тигр (фрагмент из свитка «Два патриарха, гармонирующие свое сознание»). Пять династий (воспроизведение XIII века). Токио, Национальный музей.



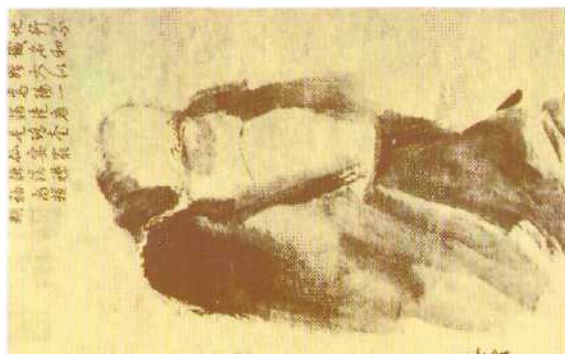
Илл. 29. Ма Юань. Танец под песню (фрагмент).  
Южная Сун. Пекин, Гугун.



Илл. 37. Фан Куань.  
Путники среди гор и  
потоков. Северная Сун.  
Пекин, Гугун.



Илл. 23. Ся Гуй. Харчевня среди бамбука. Южная Сун.  
Пекин, Гугун.



Илл. 39. Лян Кай. Чаньский монах (Мудрец Яо-тая).  
Бумага, тушь. Южная Сун.



Илл. 36. Шн Тао. Деревня среди скал. Альбомный лист.  
Цин.



Илл. 34. Хасэгава Тохакү (1539–1610). Сосны.  
Ширма. Бумага, тушь.