

*На правах рукописи*

**КОВАЛЕВСКИЙ Ярослав Викторович**

**МИР ПРОСТРАНСТВА В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ  
СРЕДНЕВЕКОВОГО КИТАЯ  
(X-XIV вв.)**

Специальность 17.00.04 – изобразительное искусство,  
декоративно-прикладное искусство и архитектура

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

Барнаул – 2009

Работа выполнена на кафедре Философии и отечественной истории  
АНО ВПО «Алтайская академия экономики и права (институт)»

**Научный руководитель:** доктор философских наук, профессор  
**Ан Светлана Андреевна**

**Официальные оппоненты:** доктор исторических наук, профессор  
**Гончаров Юрий Михайлович**

кандидат искусствоведения  
**Чутчева Ксения Александровна**

**Ведущая организация:** ГОУ ВПО Барнаульский  
государственный педагогический  
университет

Защита диссертации состоится “ 13 ” марта 2008 года в 12.00 час.  
на заседании диссертационного совета Д 212.005.09  
при ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет», по адресу 656049,  
г. Барнаул, ул. Димитрова, 66, зал заседаний ученого совета

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке  
ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет»

Автореферат разослан “12” февраля 2009 года



Учёный секретарь  
диссертационного совета  
доктор исторических наук

Ивонин Александр Романович

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** В последние десятилетия между Россией и Китаем устанавливаются все более тесные и многосторонние связи, в том числе и культурные. В связи с этим в отечественном искусствознании возникла необходимость более глубокого изучения китайского культурного наследия, в частности – изобразительного искусства. Изобразительное искусство Китая представляет собой оригинальное, самобытное явление, разительно отличающееся от более привычной для нас классической европейской и ближневосточной живописи – как в плане философско-эстетическом, так и в плане социологическом, в соотношении с религией, образом жизни, письменностью. Одна из задач, которая решается в китайской живописи удивительным и своеобразным способом, – это проблема передачи трехмерного пространства на двухмерной плоскости. Пространство китайского пейзажа несет в себе уникальное эстетическое содержание, неповторимый, бесконечно глубокий мир, раскрывающий нам основные смыслообразующие ценности культуры Китая. Анализ пространственного феномена китайской живописи в ключевых моментах ее зарождения и формирования приобретает особую научную и духовно-практическую значимость в условиях интенсивного процесса развития взаимоотношений Восточной и Западной культурных традиций. Любая культурная традиция – существовавшая в прошлом или существующая ныне – несет в себе определенное миропонимание, определенную систему ценностей, в том числе эстетических, которые, в свою очередь, формируют менталитет данного конкретного общества, его самосознание. И, конечно же, художественная традиция Китая с ее более, чем трехтысячелетней историей, является очень важной частью китайского культурного пространства. Можно видеть, как с течением времени тенденции глобализации все сильнее затрагивают китайскую художественную традицию. Они грозят утратой как национального своеобразия художественных форм, так и мировоззренческих принципов, лежащих в основе создания этих форм. В связи с этим вопрос сохранения принципов, техники и содержания классического китайского пейзажа встает особенно остро.

**Хронологические рамки работы** определяются X – XIV веками, что в историографии Китая соответствует периодам эпохи Сун (960 – 1279 г. н. э.) и эпохи Юань (1280 – 1368 г. н. э.). Данные эпохи относятся к периоду Зрелого Средневековья в истории искусства Китая. Именно для этого времени характерен расцвет, интенсивное развитие живописи, которую принято сейчас называть Классической живописью Китая. В этот период пейзаж становится основным, наиболее популярным среди художников живописным жанром. Для

многих живописцев этого периода, воспитанных на идеях Чань-буддизма, творческим кредо был поиск истины, сокрытой в природе, что, в свою очередь, потребовало от них разработки новых приемов передачи пространства и воздушной среды.

#### **Степень изученности проблемы.**

Многие ученые обращались к изучению данной проблемы, имеются серьезные основательные исследования по этой теме, но, несмотря на это, проблема передачи пространства в изобразительном искусстве остается открытой. Разные авторы затрагивали различные аспекты данной проблемы. В работах современных востоковедов Н. А. Виноградовой, Е. В. Завадской, В. В. Малявина, В. В. Осенмук китайская пейзажная живопись предстает оригинальным самобытным явлением, несущим в себе глубинные мировоззренческие основы китайской цивилизации, где своеобразие организации художественного пространства связывается с особым ценностным отношением к пространству Мироздания вообще. По мнению В. В. Малявина, для китайского художника творчество и духовное прозрение были вещами одного порядка. Автор высказывает мысль, что истинный секрет китайской живописи заключался в неразличимости внутренней реальности жизни и ее внешнего образа, сама же картина выступала в роли маски для реальности. Н. А. Виноградова отмечает принципиально важный момент в создании китайским художником пространства картины: оставаясь чуждым использованию законов линейной перспективы, живописец вырабатывает свои собственные принципы, где пейзаж делится на несколько планов, высоко поднятых один над другим, а ощущения пространства и объемности достигаются благодаря виртуозному владению линией. Именно живая, выразительная линия и воздушная перспектива в картине определяют пространственные отношения.

Вопрос о причинах и способах организации пространства китайского пейзажа также поднимался в трудах ряда зарубежных авторов (Дж. Роули, Алан Прайст, Вильям Кох, Майкл Салливан, Джеймс Кахилл, Мэри Трегар и др.). Так Дж. Роули пишет о существовании у китайских художников идеи пространства, в котором можно «путешествовать», и которое предполагает еще большее пространство за рамками картины. Мэри Трегар, например, указывает на связующую роль композиционной организации китайского пейзажа, позволяющей воспринимать живописное пространство максимально целостно.

Тема организации художественного пространства в живописных произведениях нашла свое отражение в культурологических исследованиях Ю. М. Лотмана и А. М. Кантора. По мнению Ю. М. Лотмана, метод отображения окружающей действительности в искусстве

всегда требует определенных ограничений, правил, и эти ограничения (условность) художественного пространства в данном случае играют важную роль в фокусировании внимания зрителя на той содержательной канве, которую пытается донести художник. А. М. Кантор в работе «Предмет и среда в живописи» (М., 1981) рассматривает произведения изобразительного искусства как «знаково-символические явления», приходя к выводу, что чтение особенностей зрительно воспринимаемого языка картины уступает место чтению скрытых за картиной ассоциаций. По мнению автора, предметно-пространственное начало выступает как вторичное, подсобное, помогающее распознать духовный мир художника и его круга, который и представляет для исследователя главный интерес.

В отношении способов пространственных построений в художественных произведениях особый интерес представляют работы Б. В. Раушенбаха, П. А. Флоренского, В. В. Кандинского, Л. В. Мочалова. П. А. Флоренский считал, что проблема пространства лежит в средоточии миропонимания во всех возникавших системах мысли. По его мнению, пространство следует признать за первичный предмет философии, в отношении к которому все прочие философские темы следует расценивать как производные. Необычный взгляд по поводу формы в композиционном пространстве приводит В. В. Кандинский, отмечая, что все Мироздание можно рассматривать как замкнутую космическую композицию, которая, в свою очередь, составлена из бесконечно самостоятельных, также замкнутых в себе, последовательно уменьшающихся композиций. Особого внимания заслуживают исследования проблемы пространственных построений в изобразительном искусстве, сделанные Б. В. Раушенбахом. В своих работах Раушенбах говорит о многовариантности систем научной перспективы, вопреки устоявшемуся мнению, что научной является только линейная система. Детально рассматривая процесс зрительного восприятия человека, он убедительно доказывает, что человек видит мир вовсе не по законам линейной перспективы.

Существующие мнения достаточно разнообразны и самобытны, в чем-то даже противоречивы. Разные авторы указывают на совершенно разные предпосылки в создании живописцами художественного пространства, предлагаются различные методы отображения объективного пространства и дается разная оценка содержательной, смысловой стороны пространственного образа. Однако четкого объяснения причин условности построения пространства в произведениях изобразительного искусства до сих пор не представлено. Также открытым остается вопрос о причинах уникальной,

многоплановой и многоуровневой организации пространства в китайском пейзаже – ярком и самобытном явлении китайской цивилизации.

**Объект исследования:** китайская пейзажная живопись X – XIV вв. н. э.

**Предмет исследования:** сущностные характеристики и построение художественного пространства в китайской пейзажной живописи X – XIV вв. н. э.

**Цель исследования:** анализ специфических особенностей пространственного мировосприятия в китайском пейзаже указанного периода.

**Задачи исследования:**

1. Обозначить психологические особенности зрительного восприятия, влияющие на формирование пространственного образа.
2. Исследовать вопрос об условности восприятия пространственных границ произведения изобразительного искусства и проблему адекватности физического и художественного пространства.
3. Определить перспективные закономерности передачи пространства в изобразительном искусстве.
4. Выявить причины применения определенных перспективных систем в создании пространства произведения изобразительного искусства.
5. Определить выражение «мир пространства», как эстетическую категорию, и рассмотреть проявление этой категории в китайском самосознании.
6. Раскрыть роль иероглифа в пространственной организации китайского пейзажа X – XIV вв. н. э.
7. Обозначить основные характеристики пространства в пейзажной живописи Китая X – XIV вв. н. э.
8. Рассмотреть выражение категории «мир пространства» в китайском пейзаже X – XIV вв. н. э.

**Методология исследования** носит междисциплинарный характер и включает в себя комплексный подход к изучению проблемы организации пространства в живописных произведениях. В основу исследования положены труды П. А. Флоренского, Б. В. Раушенбаха, Ю. М. Лотмана, В. В. Кандинского, В. В. Малявина, В. В. Осенмук.

К изучению изобразительного пространства П. А. Флоренский подходит через онтологическое и связанное с ним аксиологическое (ценностное) и культурологическое толкование пространственности. Основная идея онтологического толкования состоит в том, что любое понимание окружающего мира основано на определенном понимании пространства. Другими словами, понять какой-то предмет, знак или образ – означает

понять его в рамках какого-то пространства, посредством пространства и в качестве пространства. Если бы пространства не существовало, то нечего было бы понимать, а если бы оно не было ценностным, то понимать было бы незачем. Такова, по нашему мнению, суть связи онтологического и аксиологического методов толкования пространства. Суть культурологического толкования в рассмотрении культуры, как деятельности по организации определенного культурного пространства. В связи с этим способ передачи пространства в произведении изобразительного искусства напрямую связан с культурным пространством, в рамках которого оно создается.

В изучении изобразительного искусства используется системный подход, присущий Ю.М. Лотману и В.В. Кандинскому. Рассматривая изобразительное искусство в качестве одной из знаковых систем, автор применяет комплексный метод в раскрытии семиотического смысла пространственных построений.

При рассмотрении и анализе живописных произведений мы применяем иконографический метод и метод стилистического анализа, встречающиеся в работах В. В. Осенмук. Данные методы позволяют дать целостную характеристику произведениям живописи и выявить их специфические черты, а также раскрывают особенности техники исполнения пейзажных работ.

В рассмотрении проблемы духовного развития человека в китайской культурной традиции, а также ее влияние на художественное творчество, вслед за В. В. Малявиным в данной работе используется системный метод, принцип историзма и метод философско-культурологического анализа. Они раскрывают природу различных философско-этических представлений и учений, в значительной степени определявших и формировавших китайское самосознание, и убедительно доказывают, что искусство в целом, и пейзажная живопись в частности, неразрывно связаны с духовным пробуждением личности и рассматриваются как его ключевой фактор.

**Методы исследования:** диалектический метод, позволивший исследовать взаимосвязи пространственных отношений в живописи с духовным миром человека, метод стилистического анализа, системный метод, метод описания, комплексный метод, исторический метод, иконографический метод, методы междисциплинарного исследования.

**Источниковая база** представляет собой пейзажные произведения китайских живописцев X – XIV вв., опубликованные в альбомах и каталогах выставок, а также материалы экспозиций и фондов Государственного музея искусства народов Востока, г. Москва, Государственного Эрмитажа, г. Санкт-Петербург. В качестве источников

используются различные научные и литературные опубликованные труды, такие, как «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», «Записки о живописи: что видел и слышал» Го Жо-сюя, «Уроки мудрости: Сочинения» Конфуция, «Трактаты. Дневники. Письма» Альбрехта Дюрера, «Избранные произведения» Леонардо да Винчи, «О духовном в искусстве» В. В. Кандинского и другие.

**Научная новизна работы состоит в следующем:**

- Определена и введена в научный оборот категория «мир пространства», которая рассмотрена как эстетическая категория.
- Установлено, что специфика создания художественных форм в китайском пейзаже и моделирование его пространства было непосредственно связано с особым эмоциональным состоянием китайских мастеров в процессе творчества. Для них не были характерны так часто встречающиеся в работе западных художников переживания творческих кризисов, сопровождающиеся сильными эмоциональными переживаниями, экспрессией, поиском новых изобразительных форм. Приступая к созданию пейзажа, китайский художник старался войти в состояние гармонии с окружающим миром и с миром внутри себя, считая это состояние необходимым для создания полноценного художественного произведения.
- Показано, что китайский художник в момент творчества чувствовал себя лишь проводником, чьей рукой управляют свыше, некоей «прозрачной средой», помогающей воспринять всю красоту и гармонию окружающего мира, стараясь не накладывать на творческий процесс элементов субъективного.
- Выявлено, что важной своеобразной чертой китайской живописи является специфика эволюционного восприятия развития искусства: китайский художник не считал последующее в истории творчество совершеннее предыдущего, часто стремясь увидеть совершенство мироздания глазами древнего мастера.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Восприятие человеком окружающего пространства всегда субъективно в силу несовершенства его органов чувств. Внешнее пространство, на которое мы смотрим, посредством сложных оптических и психических процессов преобразуется во внутреннее пространство, которое мы и видим. Возникновение трехмерной пространственной картины является результатом деятельности человеческой психики. Зрительный образ достраивается внутри ума человека на основе личного опыта взаимоотношений с окружающим миром. То есть, мы видим не реальность, а собственное отношение к ней.

Это отношение формируется множеством различных факторов, главный из которых – культурная среда, в которой находится человек.

2. Категория «мир пространства» выражает собой уникальное соотношение объектов окружающего мира с творческими формами проявления сознания, раскрывая взаимосвязь между жизнью как таковой, и формами, в которых она проходит. Образность становится определяющим качеством понятия «Мир пространства», что превращает его в понятие-образ, чисто эстетическую категорию.

3. Для китайского живописца целью художественного творчества было раскрытие свойств вещей, их глубинной сущности, скрытого в них потенциала. Прежде чем приступить к созданию пейзажа, художник приводил в равновесие свое эмоциональное состояние, свой ум, свой внутренний мир, считая это необходимым для достижения указанной цели.

4. В сознании китайского художника живопись и каллиграфия представляли единое целое. Живопись служила для создания форм, а каллиграфия – для передачи идей (информации, философского комментария). В этом сочетании они гармонично дополняли друг друга, создавая ощущение завершенности художественного процесса. В основе пространственного синтеза пейзажной живописи и каллиграфии лежит общность их истоков (изобразительное начало), вхождение иероглифического письма в пространство пейзажа как в качестве художественного элемента, так и в качестве носителя литературного содержания.

5. Важнейшим принципом пространственных построений в китайской живописи был принцип инь – ян, выражающий одновременное единство и борьбу противоположностей. Этот дуализм выступал определяющим фактором в формировании пространства китайского пейзажа.

**Теоретическая значимость работы** связана с исследованием специфических особенностей организации художественного пространства в китайском пейзаже. На основе особенностей зрительного восприятия окружающего пространства были выявлены причины условности понимания зрителем способов организации пространства в живописных произведениях. Раскрытие содержания категории «мир пространства» позволило обозначить сущностные черты пространственной организации китайского пейзажа, определить роль иероглифической надписи в его структуре и показать значение пейзажной живописи в китайском самосознании.

**Практическая значимость исследования** заключается в содействии установлению глубоких культурных отношений России и Китая. Работа способствует формированию

гармоничного диалога Восточной и Западной культурных традиций. Материалы предлагаемого исследования могут использоваться в курсах «Искусство Китая», «История живописи», «История мировой художественной культуры» в образовательных учреждениях разного звена.

**Апробация работы** происходила в ходе обсуждения на кафедре философии и отечественной истории Алтайской академии экономики и права (протокол № 1 от 22 сентября 2008 года), где она была рекомендована к защите на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Отдельные положения диссертации отражены в ряде статей, опубликованных в научных сборниках, а также были представлены на научных конференциях различного уровня, в том числе на всероссийской научной конференции «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» (Нижний Новгород, 2004), всероссийской научно-практической конференции «Интеллектуальный потенциал ученых России – 2008» (Барнаул, 2008), всероссийской научной конференции «Человек: философская рефлексия. Границы философских дискурсов» (Барнаул, 2008). Результаты исследования представлялись на заседаниях круглого стола Алтайского отделения философского общества РФ (Барнаул, 2004 – 2008).

**Структура работы** отражает содержание, логику и результаты исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка используемых источников, литературы и приложений. Работа изложена на 182 страницах текста.

## II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обоснована актуальность темы исследования, проанализирована степень ее теоретической разработанности, поставлены цель и задачи работы, раскрыта ее научно-практическая значимость, определена методология исследования, отражена научная новизна работы.

В *первой главе* **«Условность пространства в изобразительном искусстве»** выделяются наиболее существенные причины условности и многозначности восприятия человеком художественного пространства. Раскрывается специфика зрительного восприятия пространства картины, приводятся основные методы пространственных построений в различных произведениях изобразительного искусства.

*Первый параграф* **«Условность восприятия границ художественного пространства и проблема его адекватности пространству предметного мира»** посвящен рассмотрению условности и многовариантности восприятия пространства живописного

произведения, а также определению проблемы его соотношения с окружающим предметным пространством. Даются определения понятиям «условность», «пространство в изобразительном искусстве».

Метод отображения окружающей действительности в искусстве всегда требует определенных ограничений, правил. Условность обязательно присутствует в любом художественном произведении, обладает определенной семантической значимостью и требует от воспринимающего художественное произведение определенной степени подготовленности, способности к абстрагированию и способности понимания системы, в границах которой функционирует то или иное произведение искусства. Представления о том или ином способе передачи пространства на плоскости формируются на основе определённого мировоззрения, существующего в каком-либо конкретном обществе. Собственно подобные представления и являются частью мировоззрения. Упорядочивание этих представлений в рамках восприятия изобразительности неминуемо включает в себя моменты условных допущений, правил, «искажающих» каким-то принятым в данной культуре способом окружающую действительность. Следовательно, их систематизация носит условный характер. Таким образом, противопоставление условного искусства реалистическому можно считать теоретически неправомерным. Специфика художественного восприятия находится также в непосредственной зависимости от физических и психических особенностей восприятия зрительного, связанного с устройством человеческого глаза. Зрительное восприятие живописного пространства становится возможным благодаря работе системы «глаз + мозг», где мозг человека существенно преобразовывает отображенный на сетчатке глаза образ. Приводимые в работе примеры-иллюстрации доказывают, что мы смотрим на окружающий мир не иначе, как сквозь призму своих собственных желаний: мы видим то, что хотим видеть. Человек смотрит глазами, но видит умом. И разные люди в разных ситуациях, глядя на один и тот же предмет, изображение или явление, могут воспринять его совершенно по-разному именно из-за разного состояния их ума.

Как правило, человек в повседневной жизни руководствуется возникающими в его сознании образами окружающего мира, то есть, образами перцептивного пространства (пространства трехмерного зрительного восприятия). Они естественным образом определяют наше поведение, и потому интерес к этим образам вполне обоснован. Но наряду с пространством зрительного восприятия существует объективное пространство, в котором мы живём, но которого не видим. Объективное пространство человек познаёт не столько с помощью зрения, сколько с помощью осязания. Форма предмета, например,

становится по-настоящему понятной, когда мы берём его в руки. При этом роль зрения в познании объективности также велика, но не как неподвижный взгляд из одной точки, а как определённое суммарное впечатление, возникающее как результат осмотра со всех сторон.

Искусство есть специфический вид отражения окружающей действительности, оно изначально несет в себе некую долю субъективизма, а также уже заложенное искажение изначального, причем, чем более художник старается избежать искажений, тем более явными они становятся. И как бы парадоксально это ни было – применяя более абстрактные, ненатуралистические формы, можно получить в результате большую достоверность изображаемого с точки зрения раскрытия его внутреннего содержания, самой его сути.

Условность присутствует в любом произведении изобразительного искусства в силу невозможности абсолютно достоверной передачи трёхмерного пространства на плоскости. Согласно семиотике, любое изображение – это всегда некий знак. И способность к пониманию этих знаков, возможность «расшифровать» художественный язык произведения изобразительного искусства лежит в сфере той или иной культурной среды, определённых мировоззренческих установок, сформировавших данный вид изобразительности.

Условность проявляется и в отношении способов передачи пространства, и в отношении содержания пространственных образов. Оба эти проявления носят субъективный характер и зависят от особенностей процесса зрительного восприятия изображения психикой человека.

Пространственный образ в произведении изобразительного искусства способен выражать коренные представления той или иной исторической эпохи и культуры. В определённом смысле будет справедливо сказать, что способ и тип построения пространства и заложенные в них смысловые, содержательные аспекты доподлинно отражают само мировоззрение любого общества, его систему ценностей, то есть – его культуру.

Во *втором параграфе* **«Методы пространственных построений в произведениях изобразительного искусства»** раскрываются различные перспективные закономерности построения живописного пространства, а также приводятся основные методы передачи пространства в произведениях изобразительного искусства.

Совокупность приемов, связанных с передачей пространства, в значительной степени основывается на знании перспективных закономерностей пространственных построений.

В эпоху Возрождения латинский термин «perspectiva» в значении «оптика» был применен к области изобразительного искусства, после чего и возникло понятие «perspectiva artificialis» – художественная перспектива. Благодаря творческим усилиям таких знаменитых художников и теоретиков искусства, как Леонардо да Винчи, Брунеллески, Уччелло, Альберти, Филарете, Пьеро делла Франческа, Альбрехт Дюрер и других, учение о перспективе получило подробную научную разработку. В наше время широко распространено мнение, будто изображение мира по законам линейной перспективы есть единственно правильное, что только оно соответствует подлинному восприятию, так как естественное восприятие, якобы, перспективно. Отступление от перспективного единства расценивается как искажение самой реальности по причине либо графической безграмотности художника, либо ради подчинения рисунка орнаментальным, декоративным или, в лучшем случае, композиционным задачам. Однако, анализируя наиболее яркие примеры произведений изобразительного искусства, принадлежащие разным культурным традициям и относящиеся к разным временным периодам, мы приходим к совершенно иным выводам.

По свидетельствам Витрувия, изобретение прямой перспективы принадлежит древним грекам, и связано оно было с созданием театральных декораций. То есть, перспективные приёмы изображения изначально разрабатывались в области прикладного искусства, точнее говоря, в области театральной техники, и призваны были создавать некоторую иллюзию реальности, а не выражать живое художественное восприятие действительности.

Удивительно естественно и гармонично решается задача передачи трехмерного пространства на плоскости в средневековом китайском пейзаже. Здесь художник не пытается создать иллюзию трехмерности с помощью линейной перспективы, и, вместе с тем, мы не видим в пейзаже плоскостности и примитивизма. Эффект объема и ощущение пространства достигается через безупречное владение линией и очень точное и тонкое применение цветового пятна, которое, в свою очередь, формирует необходимую воздушную перспективу. Благодаря этому пейзаж становится необыкновенно легким и как будто погружает в себя. Художник не преследовал цели точно передать все детали природы, как они выглядят в реальности, но изображал некое тонкое впечатление от созерцаемой им красоты окружающего мира.

В Средние века в европейской традиции живописцы создавали художественное пространство, учитывая специфику оптического восприятия глазом и последующую обработку мозгом трехмерности, отображенной на двухмерной плоскости. Их живописные произведения в значительной степени лишены каких-либо элементов прямой

перспективы. Однако важно отметить, что художники и не преследовали цели создать некую иллюзию окружающей реальности. Средневековое искусство по сути своей было глубоко религиозным, и главная цель искусства, в том числе живописи, состояла в раскрытии человеку глубоких духовных истин, в попытке передать другую реальность, выходящую за пределы привычного чувственного восприятия, реальность духовную.

В своеобразии нарушения линейной перспективности средневековым искусством следует понимать определённый, ничуть не менее правдивый, способ передачи реального пространства; приём передачи пространства по правилам линейной перспективы – это своего рода схема, причём одна из возможных схем изобразительности, соответствующая лишь одному из способов понимания действительности.

С приходом эпохи Возрождения в мировоззрении общества происходят существенные изменения. Искусство всё сильнее отходит от каноничности, становится более светским, «земным», несмотря на сохранение религиозной тематики. Активно развивается пришедшая на смену средневековой иконописи и практически полностью вытеснившая её, религиозная живопись, где религиозный сюжет становится лишь предлогом для изображения тела и пейзажа. Но любопытно отметить, что художники эпохи Возрождения также с лёгкостью отходили от перспективных закономерностей и следовали непосредственному зрительному восприятию и собственному художественному вкусу. И интересно то, что именно с помощью «перспективных ошибок» создана эта неповторимая творческая выразительность многих общепризнанных шедевров изобразительного искусства эпохи Ренессанса.

Замечательным примером оригинальной, удивительно глубокой и своеобразной интерпретации художественного пространства является средневековый китайский пейзаж. Многие китайские пейзажи целиком рождались в воображении художника, и такие картины называли «пейзаж собственного сердца». Художники изображали на своих полотнах не только и не столько видимые нам «горы и воды», сколько сокрытые в них идеальные пространства. Поскольку с глубокой древности население Китая поклонялось природным стихиям как божественному началу, мир, передаваемый кистью китайского художника, требовал построения пространства по особым законам. Часто мастера использовали разноцентренность и многоплановость. Разные композиционные части пейзажа имели разные точки схода, а некоторые из частей могли вообще таковых не иметь, представляя собой аксонометрическое изображение. Наблюдая такой пейзаж, зрителю казалось, что он сам входит в пространство картины, и что пейзаж из плоскостного становится многомерным, вызывая ощущение присутствия и

сопричастности. Особенности построения перспективы и весь композиционный строй были призваны развенчать часто возникающее у человека представление о себе как о центре мироздания и вызвать в людях ощущение сопричастности к Творению и единства с ним.

Изображение – это всегда символ, любое изображение: и перспективное, и неперспективное, какое бы оно ни было. И способы передачи пространства в изобразительном искусстве отличаются друг от друга не тем, что одни символичны, а другие, якобы, натуралистичны, а тем, что, будучи равно ненатуралистичными, они есть средство выражения определённого восприятия окружающего мира. Различные способы изображения отличаются друг от друга в плоскости символической: одни более – другие менее грубы; одни более – другие менее совершенны, и т. д. Но природа всех – символична. Таким образом, перспективность изображений – это не естественное свойство вещей, а лишь приём символической выразительности. Существование множества методов (перспективных и не перспективных) передачи пространства в изобразительном искусстве подтверждает тот факт, что ни один из них не воспроизводит абсолютно точно воспринимаемую реальность. Какие-то её стороны глубже и точнее передаются одним методом, какие-то – другим. Внешнее пространство, на которое мы смотрим, посредством сложных оптических и психических процессов преобразуется во внутреннее пространство, которое мы, как раз, и видим. Таким образом, процесс восприятия пространства в произведении изобразительного искусства – это всегда некий «компромисс» между окружающей нас трехмерностью предметного мира и двухмерностью изображения, степень условности которого каждый определяет субъективно.

*Вторая глава «Особенности восприятия пространства в китайском самосознании»* посвящена анализу феномена восприятия художественного пространства в китайской культурной традиции и определяет ключевые мировоззренческие моменты, нашедшие свое отражение в пейзажной живописи и в значительной степени повлиявшие на формирование китайского самосознания.

В *первом параграфе «Понимание «мира пространства» в китайском самосознании»* раскрывается само понятие «мир пространства» как философско-эстетической категории, определяющей отношения, возникающие между объектами окружающего мира и творческим сознанием, результатом которых является создание определенных художественных форм.

Мир, изображаемый в китайском пейзаже – это, прежде всего, пространство. И две важнейших характеристики пространства – протяженность и форма – предстают в нем через величественность гор и широту водной глади. Китайских живописцев больше интересовал сам процесс проявления художественного пространства, а не отдельные объекты как таковые, что приводило к удивительному ощущению отсутствия барьера между созерцающим и созерцаемым. В создании картин они стремились больше опираться не на данные чувственного восприятия, а на результаты осмысления символической реальности. И природа пейзажа представляла уже философски осмысленной, пропущенной через внутренний мир живописца. Как правило, образы пейзажа не копировали свои «природные» прототипы. Однако художники и не стремились к этому. Создается впечатление, что предмет живописного изображения выходит за пределы зрительной способности человеческого глаза. Перед нами как будто раскрывается особая внутренняя реальность объекта с его особым внутренним пространством, которое и составляет его суть. Это удивительнейшее свойство китайского пейзажа, когда в узнаваемых природных формах и вполне «земном» сюжете мы вдруг видим другую реальность, божественную гармонию и чистоту, которая, конечно же, есть в окружающем нас мире, но которую мы зачастую просто не в состоянии почувствовать. Мы полагаем, что китайские пейзажисты стремились постичь и выразить на картине некую общую, единую истину всего мироустройства. И во вполне достоверных (но не копирующих) изображениях окружающей нас жизни – будь то скалы или бурные горные реки, облака, камни или раскидистые деревья, аккуратные мостики или уютные дома в тенистых рощах – чувствуется безупречная, гармоничная взаимосвязанность всего, как неотделимых элементов общего пространства Мироздания. Для китайского художника понятия «творчество» и «духовное развитие» были фактически тождественны. Само существование способности творить мыслилось как проявление в материи духовного начала.

Идея иллюзорности наших представлений об окружающем мире глубоко проникла во все сферы китайской культуры, и, так или иначе, нашла свое отражение во всех видах искусства. Считалось, что когда видимость действительности начинает приниматься за саму действительность, подлинное искусство, отражающее внутреннюю глубину сознания, умирает. Потому приоритетным считалось сохранение изобразительных традиций, живописных стилей. В этом виделась чуть ли не единственная возможность донести до будущих поколений всю глубину восприятия и понимания пространства окружающего мира, унаследованную от глубокой древности.

Целью художественного творчества в китайской традиции считалось раскрытие свойств вещей, что можно рассматривать как некоторую трансформацию возможностей, уже заложенных в самих вещах. Наблюдение за бесконечно дробящейся мозаикой бытия можно считать одним из самых оригинальных мотивов китайской художественной традиции. Подобно рассеиванию ветром песочной картины, формы этого мира постоянно распадаются на мельчайшие частицы, которые в свое время образуют новые формы. Но то, что незримо и постоянно присутствует в этих процессах создания, поддержания и разрушения – некая духовная составляющая – как раз и была предметом творческих поисков художников.

Во *втором параграфе* **«Место иероглифа в пространстве средневекового китайского пейзажа»** рассматривается один из наиболее интересных вопросов в изучении китайской духовной культуры, ее специфики и самобытности – вопрос о месте иероглифа в изобразительном искусстве Китая и в китайском сознании.

Иероглифическое изображение – это особый вид художественного пространства, создаваемого техническими средствами кисти и туши, и являющегося способом выражения сознания художника-каллиграфа. Как в древности, так и в наше время, кисть и тушь для китайского художника представляются одновременно и средством, и целью. Одной чертой кисти, с точки зрения изобразительных ценностей, он мог очень много сказать. Кисть считалась продолжением руки, которая сама должна была служить проводником духа.

Живопись и каллиграфия в сознании китайского живописца были единым целым. Через живопись воплощались формы, а через каллиграфию – идеи (информация, философский комментарий). Таким образом, они гармонично дополняли друг друга, создавая ощущение завершенности художественного процесса. Более того, считалось, что написание иероглифов и создание живописного рисунка – это по сути один и тот же процесс. Приступая к созданию пейзажа, художник, прежде всего, приводил в равновесие свое внутреннее состояние, свой ум, свой внутренний мир. Подобно поверхности озера в безветренную погоду, отражающей как зеркало практически без искажений, все окружающее, умиротворенный ум живописца должен был отразить красоту и гармонию окружающего мира во всей его объективной первозданности. В хорошем пейзаже обязательно должна была присутствовать какая-то идея. Собственно ее наличие и говорило об удачности произведения. В пейзаже, лишенном идеи, нет и одухотворенности, в нем нет дыхания души, и картина воспринимается, словно отпечатанная трафаретом. Идея воплощается кистью, и кисть существует для воплощения

идеи. Кисть создает пейзаж, и кисть выводит иероглифы. Созерцая пейзаж глазами, мы помещаем его художественное пространство в ум; размышляя над иероглифической надписью, мы помещаем его художественное пространство в разум. Кисть, рука, ум (душа) – воспринимаются как цепь инструментов для создания безусловной, божественной красоты. Даже в произношении было принято говорить не «рисовать» картину, а «писать» картину, поскольку главным считалось не изображение формы объекта, его внешнего сходства с реальным прототипом, а раскрытие его внутренней сути, идеи, которая тут же выражалась и через иероглифическую надпись.

В *третьей главе «Пространственные характеристики классической китайской пейзажной живописи (X – XIV вв.)»* раскрываются основные характерные черты китайского пейзажа и ключевые принципы организации его художественного пространства.

В *первом параграфе «Небо и земля как единство противоположностей в пейзажной живописи Средневекового Китая»* рассматривается основная мировоззренческая концепция, которой придерживались китайские художники, основанная на синтезе противоположностей инь – ян и подобии частей.

Взаимоотношения инь – ян являлись важнейшим принципом пространственных построений в китайской живописи, и этот дуализм неизбежно распространялся на все ее аспекты, начиная с тематического материала и кончая манерой письма кистью. Инь и ян представляют собой противоположности, нуждающиеся друг в друге и стремящиеся обрести завершенность. Как философская парная категория, «инь – ян» означает, что любое единое целое в этом мире, будь то предмет или явление, включает в себя два противоположных начала. С одной стороны, они соперничают, с другой – дополняют друг друга. Каждая из них обладает своими свойствами и характеристиками: все, что сохраняет неподвижность или опускается вниз, скрытое, пассивное, темное и холодное относится к инь; все, что движется, направлено вверх, светлое, активное, горячее и сильное относится к ян. Оба начала находятся в тесной взаимосвязи друг с другом и могут переходить одно в другое. Их борьба и взаимное превращение считаются источником любого движения, развития и преобразования. Сущность их единения, согласно представлениям китайцев, заключается в дуализме сил, пронизывающих все мироздание и формирующих в своем взаимодействии все прочие жизненные противоположности: неба и земли, мужского и женского, рождения и смерти. Небо соответствует ян, земля – инь; мужское – ян, женское – инь и т.д. Таким образом, всякий дуализм включал в себя это изначальное вселенское отношение. И пейзажная живопись, которая так и называлась «картиной гор и вод»,

подразумевала единство и гармонию в противостоянии двух из основных первоэлементов – земли и воды, а также сочетание светлого и темного, устремленного вниз и стремящегося вверх и т.п. Китайский пейзаж представлял собой подвижное равновесие гор (ян) и вод (инь); тот же характер несло в себе соотношение горы и пещеры. Пространственно-композиционное решение картины предполагает расположение объектов и фронтально, и в боковом ракурсе, в чем также можно видеть соотношение инь – ян. Например, разряженное и густое должны быть перемешаны, светлое и темное должны уравнивать друг друга, а вогнутое должно соответствовать выпуклому. Жирный штрих тушью должен быть облегчен тонким письмом, а в двухчастной композиции, например, пары летящих журавлей, один из них должен устремляться вверх, другой – вниз. Китайский художник сопоставлял предметы на картине также в смысловом контексте инь – ян. Например, величественное дерево требовало присутствия скромного деревца, а горные пики с ледниками уравнивались невысокими холмами, покрытыми лесом.

Одновременное единство и борьба противоположностей выражают сущностный смысл устройства мироздания. Любая вещь или явление в мире обладает специфическими чертами и качествами, отличающими его от других. Все творение, так или иначе, пронизано этими различиями. Понятие событийности вещей предполагает присутствие в каждом явлении неопределяемой, чисто символической глубины. Если все сущее есть круговорот во времени и пространстве, то его описание возможно лишь в контексте утрат и предвосхищений. Мысль способна действовать лишь в прошлом или будущем, но момент настоящего практически неуловим. В этом случае всякое событие приобретает характер возвращения к себе. В таком сокровенном кольце «Пути» все проявляется даже раньше, чем обретает свой конкретный зримый образ. Потому в нем все проявляется в своей противоположности: глубина неба скользит по плоскости земли, бесплотность духа отражается вещественностью материальных форм. Все противоположности – день и ночь, тепло и холод, жизнь и смерть и т.п. – взаимно обуславливают свою самобытность. Все сущее непрерывно и постоянно возвращается к себе.

Во *втором параграфе* **«Выражение «мира пространства» в средневековом китайском пейзаже»** рассматривается отражение категории «мир пространства» в китайской пейзажной живописи, на основе чего приводится анализ пространственного феномена китайского пейзажа.

Для китайской культурной традиции было свойственно видеть во всех сферах жизни эстетическое начало. Жизнь воспринималась через призму искусства, и в значительной

степени именно изобразительного. Китайская живопись отличалась совершенством художественной чистоты, и пейзаж по праву можно считать главной ее темой. Большинство китайских пейзажей представляет собой картины дикой природы – гор, ущелий, водопадов, потоков и озер. Главным предметом изображений из жизни природы было именно настроение.

Китайские художники выработали свои собственные принципы, помогающие им создать иллюзию огромного пространства. Среди способов организации отдельных композиционных частей пейзажа выделялись: инверсия, разрывы, перепады и добавление выразительных элементов. Когда в пейзаже применяется инверсия, деревья изображаются прямо, а горы и скалы наклоненными, или наоборот. При использовании в пейзаже разрывов мы наблюдаем горы, реки, деревья лишь с одной стороны, тогда как остальные намеренно отсекаются, что достигается внезапно прерывающимися штрихами. Когда в пейзаже изображаются перепады, у зрителя создается ощущение глобальности, всеохватности и непостижимости передаваемого пространства – гористые острова посреди моря, обрывистые вершины гор, растворяющиеся в тумане; их цель показать недоступность для человеческого сознания мира горного, обители высших живых существ.

В китайском изобразительном искусстве мы находим идею безграничного простора, как если бы мы переступили через порог этой раскрытой двери и испытали ощущение пространства, распространяющегося бесконечно во всех направлениях. Созерцая бесконечность разнообразия природы, китайский художник старается уловить ритмы конфигурации гор, контуры облаков, очертания ветвей деревьев и бурлящих рек и ручьев. В этом можно видеть единство не просто порядка, но именно созвучия. Касаемо композиционной организации пространства требовалось безупречное понимание и воплощение понятий простоты и ясности, и, вместе с тем, утонченности и даже изысканности. В природе мы практически всегда наблюдаем разнообразие, но в китайских пейзажах оно отображается в особой, скрытой форме. Выделяя какой-то элемент из природного контекста, и фокусируя наше внимание на нем, художник как будто раскрывает нам макрокосм через микрокосм, все многообразие жизни в одной ее частице.

Китайские живописцы отличались удивительной психологической цельностью интуиции. Отказавшись от приемов натуралистического изображения, таких, как игра света и тени, пластичность, преемственность элементов пространстве и др., в своем творчестве они следовали определенным психологическим законам, придававшим их пространственно-композиционным решениям большую убедительность. Важно отметить,

что в этих случаях художники пренебрегали естественными, натуралистическими комбинациями в пользу иных, больше соответствующих представлениям, возникающим в уме. Таким образом, наблюдая китайскую живописную картину, мы имеем дело не с изображением мира, а, скорее, с изображением впечатления от него.

В **Заключении** приводятся основные выводы диссертации, определяющие логическую завершенность проведенной в соответствии с поставленными целью и задачами работы, а также намечаются перспективы дальнейшего исследования.

**Приложения** представляют собой выдержки из различных теоретических источников, раскрывающих некоторые важные положения исследования, и ряд иллюстраций, наглядно подтверждающих приводимый в работе анализ живописных произведений.

## **ОПУБЛИКОВАННЫЕ РАБОТЫ**

### **Статьи в реферируемых журналах из перечня ВАК РФ**

1. Ковалевский Я. В. Пространство в китайской пейзажной живописи / Я. В. Ковалевский // Мир науки, культуры, образования. – 2008. – № 5 (12). С. 138–140.
2. Ковалевский Я. В. Пространство китайской пейзажной живописи как фактор воспитания гармоничной личности / Я. В. Ковалевский // Философия образования. – 2007. – №1. – С. 140–144.
3. Ковалевский Я. В. Постигание искусств в конфуцианской педагогике как способ самосовершенствования человека / Я. В. Ковалевский, С. А. Ан, М. П. Аржанова, С. Н. Воронин // Философия образования. – 2007. – № 1. – С. 158–162.

### **Публикации в других изданиях**

4. Ковалевский Я. В. К вопросу об условности пространства в изобразительном искусстве / Я. В. Ковалевский // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: материалы конференции: вып. 6. – Нижний Новгород: издательство ННГК им. М. И. Глинки, 2005. – С. 150–157.
5. Ковалевский Я. В. Мир пространства в китайской живописи / Я. В. Ковалевский // Родное и вселенское в судьбе России: сборник статей. – Барнаул: БГПУ, 2007. – С. 155–159.

6. Ковалевский Я. В. Пространственные характеристики китайской пейзажной живописи / Я. В. Ковалевский // Образование и культура России в изменяющемся мире: материалы междисциплинарного семинара для молодых ученых и аспирантов. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2007. – С. 84–88.
7. Ковалевский Я. В. Духовное в пространстве древнерусской иконы / Я. В. Ковалевский // Проблемы духовного развития России: история и современность: материалы межвузовской научной конференции: вып. 2 / под ред. А. С. Фролова. – Барнаул: Изд-во ААЭП, 2007. – С. 163–168.
8. Ковалевский Я. В. Выражение мира пространства в китайской пейзажной живописи / Я. В. Ковалевский // Интеллектуальный потенциал учёных России: сборник научных трудов: вып. VII / под ред. Е. В. Ушаковой, Ю. И. Колужова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2008. – С. 121–125.
9. Ковалевский Я. В. Роль культурного пространства в религиозно-нравственном воспитании личности / Я. В. Ковалевский // Образование и религия: сборник статей. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2008. – С. 217–221.
10. Ковалевский Я. В. Небо и земля как единство противоположностей в китайском пейзаже / Я. В. Ковалевский // Интеллектуальный потенциал учёных России: сборник научных трудов: вып. VIII / под ред. Е. В. Ушаковой, Ю. И. Колужова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2008. – С. 118–121.
11. Ковалевский Я. В. Место иероглифа в мире китайского сознания и живописи / Я. В. Ковалевский // Человек: философская рефлексия. Границы философских дискурсов: материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции: вып. 2. / под ред. О. Л. Сытых. – Барнаул: ООО «Полиграф-сервис», 2008. – С. 104–106.
12. Ковалевский Я. В. Понимание «мира пространства» в китайском самосознании / Я. В. Ковалевский // Философские дескрипты: сборник научных статей: вып. 7 / под ред. О. Л. Сытых. – Барнаул: изд-во Алт. ун-та, 2008. – С. 106 – 110.