

На правах рукописи

ВОРОНИН Сергей Николаевич

**КЛАССИЧЕСКАЯ КИТАЙСКАЯ ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ КАК
ВЫРАЖЕНИЕ ГАРМОНИИ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА И МИРА**

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

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Барнаул – 2009

Работа выполнена на кафедре философии ГОУ ВПО «Алтайская государственная педагогическая академия»

Научный руководитель:

доктор философских наук,
профессор
Ан Светлана Андреевна

Официальные оппоненты:

доктор философских наук,
профессор **Ушакова**
Елена Владимировна

кандидат искусствоведения,
доцент **Абрамова Ольга**
Алексеевна

Ведущая организация: **ГОУ ВПО «Бийский государственный педагогический университет им. В.М. Шукшина»**

Защита состоится «29» октября 2009 года в 15:00 часов 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 библиотеке ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет».

Автореферат разослан «29» сентября 2009 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор исторических наук

Ивонин Александр Романович

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Прошлое любой страны, ее культура, а особенно искусство всегда вызывают интерес. Тем более это верно в отношении Китая, искусство которого насчитывает более четырех тысячелетий. Кроме того, Россию с Китаем соединяют исторические и этнографические узы, политические, экономические, культурные и духовные интересы. А особое, трепетное отношение китайского народа к духовности и духовному совершенствованию сродни русскому православному сознанию.

В данном исследовании мы считаем наиболее актуальным обращение к теме духовного опыта Китая в искусстве, в частности, в классической китайской пейзажной живописи.

Искусство Китая нам близко и дорого потому, что в его становлении и развитии выразился менталитет народов Дальнего Востока, близкий народам России. Искусство, особенно изобразительное – неотъемлемая составная часть общечеловеческой духовной культуры, и без его изучения наши представления о ходе истории, о мире и людях останутся ограниченными. Эстетический идеал Китая явился продуктом целостного и гармонического мирозерцания. Несмотря на то, что китайская живопись обладает уникальными национальными особенностями, сформировавшимися в ходе становления китайской культуры и особенно ярко выразившимися в классический период пейзажной живописи, выявление средств духовного самосовершенствования человека, достигнутых многовековым опытом Китая, может быть полезно для современного человека, находящегося в духовном поиске. В этом также просматривается актуальность исследования темы. Значение гармонии мира и человека актуализируется в современную эпоху нарастающих социальных и природных катаклизмов. Важную оздоравливающую роль в этом плане играет род произведений искусства, в том числе, китайская пейзажная живопись IV-IX вв.

Степень научной разработанности темы. Многие ученые Древнего Китая обращались к изучению духовного потенциала пейзажной живописи, поэтому до нас дошли основательные исследования по этой теме: Цзун Бин «Предупреждение к изображению гор и вод», Ван Вэй «О живописи», Се Хе «Шесть законов живописи», Шэнь Гуа «О живописи», Хуан Юэ «Фазы живописца» и другие.

Из современных отечественных востоковедов, исследовавших данную тему, можно отметить Н. А. Виноградову, Е. В. Завадскую, В. В. Малявина. В их работах китайская пейзажная живопись предстает оригинальным самобытным явлением, несущим в себе глубинные духовные основы китайской цивилизации, где результат достигается вследствие длительного процесса работы человека над собой, процесса постоянного совершенствования.

На Западе проблема духовного влияния искусства на формирование личности начала рассматриваться еще в античности Платоном и Аристотелем. Существует также группа текстов по этой теме, авторами которых являются художники и писатели. Это, прежде всего, работы Ш. Бодлера, П. Валери, И.-В. Гете, Леонардо да Винчи, В.В. Кандинского и других. Особая значимость этих источников состоит в том, что в них зафиксирован личный опыт создания произведений искусства, что дало их авторам возможность осмыслить проблему взаимоотношения личности художника с миром не только как абстрактное теоретическое понятие, но и как объект особого эмоционального переживания в процессе творчества. В исследовании соискатель опирался на статьи, аннотации и научные работы сотрудников художественных музеев, картинных галерей, искусствоведов, посвященные пейзажной живописи. Особое внимание уделено работам, описывающим и анализирующим китайскую пейзажную живопись: Ван Икунь «Гу шухуа-ды мофан хэ вэйцао цзяньшу» (Коротко о копировании и подделке старой каллиграфии и живописи), «Тянь-лай гэ цю цзан Сунжэнь хуа цэ» (Альбом картин, хранившихся ранее в картинной галерее «Тяньлай»), «И юань цзи цзинь» (Сокровищница искусства) и многие другие.

Объектом диссертационного исследования выступает классическая пейзажная живопись Китая.

Предметом исследования является китайская классическая живопись как выражение гармонии личности художника и мира.

Хронологические рамки исследования: IV - IX века н.э.

Территориальные рамки исследования: современная территория Китайской Народной Республики.

Цель диссертационной работы: раскрыть взаимовлияние форм пейзажной живописи и каллиграфии Китая с личностью художника.

В соответствии с целью исследования поставлены следующие **задачи**:

1. Проследить специфику жанра пейзажной живописи Китая в IV – IX вв. на примере наиболее ярких работ разных типов данной эпохи.
2. Выявить видовое многообразие форм классической китайской живописи.
3. Рассмотреть проявление китайского менталитета в пейзажной живописи.
4. Обосновать гармоничную связь пейзажной живописи с особенностями природы Китая.
5. Определить композиционную роль каллиграфии в пейзажной живописи Китая.
6. Показать роль пейзажной живописи древнего Китая в гармонизации отношений художника с миром.

Источниковая база исследования. В процессе работы над поставленными задачами и достижения цели исследования был использован широкий круг источников. Прямыми источниками стали исследования: живописные произведения китайских художников классического

периода, хранящиеся в Москве в фондах Музея Востока, в Пекинском музее Гугун, в Дворцовом собрании Тайваня и в Бостонском Музее изящных искусств: «Путники в горах» и «Путешествие императора Мин Хуана в Шу» Ли Чжаодао, «Отшельники» Сунь Вэя, «Река Сяо-сян» Дун Юаня, «Бамбук на снегу» Сюй Си и другие. Ценными источниками явились другие работы китайских художников: Хуан Цюань «Птицы, снег и бамбук»; Го Си «Скалы, деревья, горизонт»; Ли Сунн «Корзина цветов»; Лян Кай «Поэт Ли Тайбо»; Ма Юань «Ученый со слугой на горной террасе» и многие другие. В целом просмотрено более 400 свитков, из них проанализировано более 60 живописных работ китайских мастеров. Привлечены труды китайских теоретиков живописи, такие, как: Бянь Сяосюань «Несколько вопросов, связанных с именем Ван Шишея», Чжэн Чжэньдо «Великие художественные традиции», Го Вэйцзюй «Каллиграфы и художники периодов Сун, Юань, Мин и Цин», Го Жо-сюй «Записки о живописи: что видел и слышал» и другие, а также труды зарубежных и отечественных исследователей живописи: Майерс В. «Чтение китайского свитка», Цурхер Е. «Древняя китайская живопись», Кахилл Ж. «Китайская живопись» и так далее.

В процессе исследования обозначенной проблемы привлекались *материалы музейных экспозиций*: художественные фонды Государственного музея искусства народов Востока (Москва) и *каталоги выставок китайского изобразительного искусства*: выставка китайского искусства. Выставочный зал Союза художников Алтая (2004, 2006), выставка китайской живописи, посвященная Году Китая в России: Государственный музей искусства народов Востока (Москва, 2007), выставка японского искусства: Омский краеведческий музей (2004). Кроме того, автор посетил несколько галерей и экспозиций пейзажной живописи в Пекине. Для раскрытия содержания исследования были проанализированы также материалы из *фондов научных библиотек*. Например, Российская государственная библиотека (Москва), Центральная научная библиотека Уральского отделения РАН (Екатеринбург), Научная библиотека УрГУ (Екатеринбург), Научная библиотека АлтГУ (Барнаул). Исследованы *каталоги и альбомы* как российских, так и китайских изданий: Дух гармонии. Шилунь: китайская живопись: альбом / ред. текста: И. С. Сиротко-Сибирская. – СПб.: ИБТ, 2007. – 136 с.: портр., цв. ил.; 33 см., Искусство Китая / Альбом. Авт.-сост. Н. А. Виноградова. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 54, [22] с., Сун жень хуацэ. Альбом репродукций художников эпохи Сун (X–XIII вв.). – Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1979. – 55 с.: ил., Чжун-го лидай хуэйхуа. Альбом репродукций произведений из собрания Гугун. – Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньше, 1981. Т. 1-2. – 87 с.: ил. и многие другие.

Широкую источниковую базу исследования обеспечивает многообразие видов источников, их характера, информативного потенциала. Рассмотренные источники содержат ценную информацию для широкого искусствоведческого, историко-культурологического изучения искусства Китая.

Методологическая база исследования. Методология и методы исследования обусловлены спецификой изучаемого материала и задачами диссертации.

Используемые группы методов способствуют раскрытию сущности пейзажа с точки зрения эстетического осмысления природы и ее взаимоотношения с человеком. При построении методологического аппарата нами были изучены работы А.В. Шлегеля, Ф.В. Шеллинга, Г.В.Ф. Гегеля, Д.С. Лихачева, А.Ф. Лосева, М.С. Кагана, В.Д. Комарова и другие.

Исследование носит междисциплинарный характер и включает в себя комплексный подход к изучению проблемы духовного развития личности посредством занятий китайской пейзажной живописью. Особое место отводится рассмотрению теории самосовершенствования в наиболее влиятельных религиозно-философских учениях Китая, таких как даосизм и конфуцианство, поскольку именно в этих учениях интересующий нас предмет представлен наиболее ярко и последовательно. В частности, анализируя работы Конфуция, мы приходим к выводу, что в его системе гармонизации человека и общества искусство занимает ведущее место.

При рассмотрении проблемы духовного опыта искусства в китайской культурной традиции, а также его влияния на художественное творчество, используется системный метод, принцип историзма и метод философско-культурологического анализа, которыми пользовался В. В. Малявин. Они раскрывают природу различных философско-этических представлений и учений, в значительной степени определявших и сформировавших, в итоге, китайское самосознание, убедительно доказывают, что искусство в целом, и пейзажная живопись в частности, неразрывно связаны с духовным пробуждением личности и рассматриваются как его ключевой фактор в ее гармоничном отношении к миру. Используются следующие группы методов. *Философские методы:* диалектический, герменевтический, феноменологический. *Общенаучные методы:* анализ и синтез, исторический, логический, системный. *Частнонаучные методы:* иконографии, описания, сравнения.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- Выявлено видовое многообразие форм классической китайской пейзажной живописи и построена классификация работ китайских мастеров живописи по жанрам.
- Представлено соотношение тонких и плотных стихий в работах китайских художников древности и обосновано, что китайская пейзажная живопись является высшим выражением разнообразия природных стихий и гармонии человека с миром.
- Доказано, что китайская пейзажная живопись является универсальным способом гармонизации личности художника и мира.

- Определена роль каллиграфии в процессе духовного развития личности и в композиции пейзажной живописи.
- Дано авторское понимание термина «китайская пейзажная живопись».

Положения, выносимые на защиту:

1. Духовность представлена как универсальное свойство многообразных видовых форм классической китайской пейзажной живописи IV – IX вв. н.э.
2. Все виды китайской пейзажной живописи выражают гармонию окружающего мира и человеческого духа. В этом ее специфика по сравнению с западной и русской живописью, где пейзаж может формировать дисгармоничные отношения человека с природой.
3. Отсутствие дисгармонии в живописных работах древних китайских мастеров находит непосредственное отражение в законах социальной жизни и оказывает положительное влияние на общественное самосознание, что способствует конфуцианскому идеалу гармоничных отношений между членами общества и государством.
4. Искусство каллиграфии рассматривается как средство дополнения духовных смыслов китайской пейзажной живописи.
5. Гармонизация духовного мира художника происходит в процессе его общения с миром природы и оказывает благотворное влияние на зрителя.

Теоретическая и практическая значимость исследования определяется авторской разработкой искусствоведческого аспекта анализа классической китайской пейзажной живописи в качестве гармонизатора личности художника с миром. *Теоретические результаты* исследования могут внести существенный вклад в систематизацию произведений китайской пейзажной живописи в аспекте выявления роли духовного опыта китайского искусства в гармонизации социально-природных отношений, а также в развитие теории изобразительного искусства, способствовать углубленному изучению китайской пейзажной живописи в аспекте философско-эстетического содержания свитков китайских мастеров древности.

Практическая значимость: материалы исследования могут быть использованы в преподавании учебных дисциплин по искусствоведению, теории и истории искусства, эстетике, культурологии, мировой художественной культуры, в рекомендациях по формированию экспозиции китайской пейзажной живописи, в практике воспитательной работы с использованием произведений искусства, в психотерапевтической практике оздоровления человека методами искусства.

Апробация результатов исследования: ряд аспектов исследованной темы излагался автором на международной научной конференции «Китай и Россия в современном глобальном мире» (Новосибирск – Чаньша (КНР), 2008), на всероссийских научных конференциях «Университет XXI века. Образование, наука, инновации» (Москва, МГУ им. Ломоносова, март 2009),

«Образ человека и мира в «Махабхарате» и «Бхагавад-гите» (Владимир, 2007), Междисциплинарном семинаре для молодых ученых и аспирантов (Новосибирск, 2007), Межрегиональных научных конференциях «Проблемы духовного развития России: история и современность» (Барнаул, 2007), «Человек. Общество. Предпринимательство» (Барнаул, 2006), на конференциях, проводимых Государственным музеем истории литературы, искусства и культуры Алтая (2005 – 2008), на заседаниях Алтайского отделения Российского философского общества РАН (2006 – 2009), основные положения исследования обсуждались на заседаниях кафедры философии Алтайской государственной педагогической академии.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, двух глав, пяти параграфов, заключения, списка использованных источников и литературы, списка иллюстраций.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность избранной темы, определяются цель и задачи исследования, объект, предмет и методология исследования, виды источников исследования, раскрываются научная и практическая значимость проведенной работы.

В первой главе «Искусствоведческий анализ классической китайской пейзажной живописи» дается описание ряда работ китайских художников древности, приводится их анализ. Также прослеживается история возникновения жанра пейзажной живописи, сравнивается пейзажная живопись Востока и Запада.

В первом параграфе первой главы «Пейзаж как форма художественного творчества и самобытность китайской пейзажной живописи» рассматривается история зарождения и эволюция китайской пейзажной живописи. Элементы пейзажа можно обнаружить уже в наскальной живописи на территории стран Ближнего Востока и Юго-Восточной Азии. В эпоху неолита первобытные мастера схематично изображали на стенах пещер реки и озера, деревья и каменные глыбы.

В качестве самостоятельного жанра пейзаж появился уже в IV веке в китайском искусстве. Свитки средневекового Китая поэтично передают окружающий мир. Одухотворенная и величественная природа в этих работах, выполненных в основном тушью на шелке, предстает как огромная вселенная, не имеющая границ. 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. Природа пейзажа представала уже философски осмысленной, пропущенной через внутренний мир живописца. В качестве

примера может выступить следующий свиток: «Путники в горах». Свиток удивительно точно передает состояние некоторого инобытия и отрешенности.

Пейзажную живопись Китая мы рассматриваем как некую проекцию своеобразной виртуальной духовной реальности, наделенной потенциалом творческого самоизменения и самопревращения. В китайском самосознании раскрытие свойств вещей считалось одной из главных целей как художественного творчества, так и всякой технической деятельности. Китайский пейзаж сложился и достиг необыкновенного расцвета уже в средние века к VII-VIII векам нашей эры, положив начало всей дальневосточной пейзажной живописи. Для сравнения, пейзаж в Европе возник как самостоятельное явление лишь в эпоху Возрождения и разделился на множество направлений в связи с национальными особенностями разных стран.

Когда в IX веке пейзажная живопись Китая обрела свой классический вид, она предстала изображением природного мира, свободным от религиозных и даже нравственных аллегорий. На картинах великих мастеров эпохи Сун — Ли Чэна, Фань Куаня, Го Си, Ми Фу, Ся Гуя и других — мы созерцаем вечность мирового простора, которая предстает зеркалом абсолютной ценности человеческого в человеке. Предмет этих картин не просто «горы и воды», но само открытие мира во всем его величии и бесконечном разнообразии — событие как нельзя более ошеломляющее и всегда неожиданное. В картине, часто говорили тогда, должны «разверзаться небеса». Но способность открыть величие зримого предполагает величие зрящего, «самого духовного из всех существ» — человека. Тогда же сложился и традиционный круг живописных предметов, обозначавших качества подлинной человечности: благоухающая орхидея и пышная хризантема, вечнозеленые долгожители — сосны и кипарисы, молчаливый свидетель вечности — камень, воплощение жизненной силы — бамбук, символ чистоты и свежести — слива, и проч.

Классический пейзаж — памятник того переворота в общественном сознании Китая VIII—IX веков и, прежде всего того утверждения вселенской значимости человека, которое создало эпоху неоконфуцианства в китайской культуре. Параллели между тем и другим слишком очевидны, чтобы их можно было оспаривать.

Американский исследователь М. Лоэр полагает, что пейзажная живопись явилась результатом длительной эволюции китайского искусства в сторону «изображения внешнего мира». Вывод Лоэра основан на очень уязвимом для критики отождествлении уровня развития живописи со степенью натуралистической достоверности живописных образов и к тому же откровенно противоречит, как мы уже знаем, представлениям самих китайцев о природе и целях труда живописца. Наконец, точка зрения Лоэра не помогает ответить на вопрос о том, почему в дальнейшем китайская живопись, как признает он сам, утратила реалистический характер.

Китайский художник, в отличие от европейского живописца, воспринимает пейзаж как выражение необъятного и просторного мира, как грандиозный космос, всеобщее в конкретном, где человеческая личность как бы растворена в созерцании великого, непостижимого и поглощающего её пространства. Например, свиток «Путешествие императора Мин Хуана в Шу» Ли Чжаодао. Маленькие по размеру человеческие фигуры на фоне величественных гор и деревьев подчеркивают уважительное и трепетное отношение человека восточной культуры к окружающему миру.

Во втором параграфе первой главы «Видовое многообразие форм классической китайской пейзажной живописи» представлено несколько классификаций работ китайских живописцев. По тематике древнекитайская живопись делится на несколько разделов: портретная живопись, пейзажная живопись – жанр «горы и воды», жанр «цветы и птицы». Примерно в XVII веке в Китай проникла европейская живопись, которую китайцы определили как «синьхуа» («картины, пришедшие с Запада») в отличие от отечественной живописи, которую стали называть «традиционной китайской живописью». Пейзажный мир иначе называется в Китае жанром «горы и воды». По объему коллекции картин этого жанра и по силе влияния на духовный мир человека жанр «горы и воды» лидирует среди других жанров. В этом отношении особенно примечательна работа Сюй Даонина «Ловля рыбы в горном потоке». Можно было бы предположить, что такой сравнительно камерный взгляд на природу располагал к изображению какого-нибудь определенного места, которое можно было легко узнать. В действительности художник довел до совершенства новый изобразительный язык «точечной кисти» и монохромных размытов, благодаря которому знакомые формы таяли в пустоте неведомого.

Особое положение пейзажного жанра объясняется, в частности, широким распространением в Китае концепции о единстве человека и природы. Согласно этой концепции, между человеком и Вселенной не существует непреодолимых преград. Человеческие качества: благородство, одаренность и прочие способны «тронуть» природу. А человек, пусть даже живущий в городе и занятый служебными делами, неизменно мечтал быть поближе к горам, лесу и водоемам и желает слиться с природой. Художник, создавая пейзажное произведение, стремился передать свое тяготение к природе и в то же время вызвать ассоциации у зрителя. Нами установлено, что жанр пейзажа составляет большинство свитков и альбомных листов среди других жанров.

При анализе работ китайских художников уделено особое внимание соотношению в свитках духа и материи. Установлено, что понятие Дао явилось краеугольным камнем китайской живописи. Хотя оно уходит корнями в древние представления о космосе художниками сунской эпохи, оно было переосмыслено как «живая реальность». Последняя и считалась предметом китайской пейзажной живописи. В этом же параграфе приведена авторская классификация основных работ мастеров Древнего Китая. По нашему мнению,

свитки могут быть классифицированы по наличию или отсутствию на них изображений людей. Действительно, изображение человека на свитке несколько не умаляет его значимости и достоинства. Это отчетливо видно на примере таких работ, как «Просвет после снегопада» Ван Вэя, «Корзина цветов» Ли Сун, «Птица на лотосе» Ма Синцзу. И напротив, существует ряд свитков, на которых присутствие человека придает этой работе особый смысл. Например, «Просвет после снегопада на реке» Гао Кэмина, «Ученый со слугой на горной террасе» Ма Юаня, «Отшельники» Сунь Вэя. И хотя фигуры людей ничтожно малы, по сравнению с горами, водопадами или деревьями, человек здесь предстает не как «песчинка» в мире природы, а как равноценная, гармоничная часть мироздания.

Следующим формальным признаком классификации свитков мы можем назвать наличие или отсутствие каллиграфии в работах мастеров живописи. Известно, что живопись призвана в необходимых случаях дополнять или пояснять изображение, как, например, в следующих работах: «Бамбук» Вэнь Туна, «Благоухание весны» Ма Линя, «Напевая в пути» Ма Юаня, «Зяблик и цветущая слива» Хой Цзуна, «Зимние синицы» Цуй Бо. И, наоборот, существует большая часть свитков, не имеющих каллиграфических надписей. Обратимся к некоторым из них: «Глубокая расщелина», «Деревья, скалы, горизонт», «Осень в долине Желтой реки» мастера Го Си, «Дикая птица на заснеженном дереве» Ли Ди, «Птицы над ивой осенью» Лян Кая. Как видно из анализа этих работ, отсутствие каллиграфии не лишает свиток способности быть прочитанным и понятым.

И, наконец, последняя и самая обширная классификация работ мастеров живописи, по наличию тонких и плотных стихий на свитке. Особое выражение, по нашему мнению, это находит в качестве воздействия на зрителя. В качестве примера тонких стихий можно обратиться к следующим работам: «Птицы прилетают, когда фрукты поспели» Линь Чжуна, «Утки, скала и мэйхуа» Ма Юаня, «Бамбук на снегу» Сюй Си. Примером же наличия на свитке плотных стихий служат такие работы, как «Река Сяо Сян» Дун Юаня, «Горы и сосны весной», «Закат над рыбацкой деревней» Ми Цу.

Между Востоком и Западом видны глубокие различия в оценке роли разума в искусстве. Со времен романтизма и экспрессионизма мы склонны видеть в художниках не столько мыслителей, сколько тонко чувствующих людей. Юному гению обычно не советуют поступать в колледж из опасения, что вкус к анализу иссушит его вдохновение и одаренный художник превратится в критика или историка искусства. Не только нам умственные схемы кажутся врагами творчества. Теория равновесия или теория композиции вызвали бы отвращение у китайского художника с его даосской любовью к свободе и спонтанности. И все же не вызывает сомнения важность работы интеллекта как одного из первейших условий его творчества. В Китае ученый и художник слиты воедино в одном лице.

Такое не совсем обычное для нас единение было возможно благодаря гуманитарному характеру китайской учености и возвышенному строю всей китайской живописи. Даже Конфуций, который искал в знании ответы на все вопросы жизни, настаивал на том, что ученый не должен быть орудием, т. е. специалистом, и заявлял, что интересы настоящего ученого должны быть гуманистическими в самом широком смысле слова. Китайские художники ставили совершенствование выше осведомленности. Они также отдавали предпочтение опыту перед разумом. Китайский художник не стал бы говорить о себе: «Я мыслю, следовательно, существую», а сказал бы так: «Я переживаю, следовательно, я творю». Рационализация творческого процесса была противна глубочайшим основам китайской культуры. В греческом идеализме сознание удовлетворялось ясностью, чистотой и законченностью совершенной формы. В китайском творении предметов в эпоху Тан—Сун воображение стимулировалось прикровенностью, динамизмом и тайной сущностного духа. И хотя китайская живопись несла на себе печать интеллектуализма ученых занятий, она полагалась не на разум, а на размышления, проистекающие из опыта.

Ничего не зная о западном натурализме с его ориентацией на чувственное, китайцы в равной мере пребывали в неведении относительно западного идеализма в его классических и неоклассических формах. Эта разновидность идеализма произошла от приверженности греков к разуму как средству достижения совершенства и красоты. Поскольку китайцы полагались больше на интуицию и воображение, чем на разум, они смотрели на проблему идеального под иным углом зрения. Греки пытались объяснить художественное совершенство через категории математических пропорций. Китайцы стремились передать сам дух объекта, сохраняя существо идеи и в то же время добиваясь органической полноты. Китайцы не знали тех крайностей идеализации объекта, какие мы встречаем, например, в истории о греческом живописце, который рисовал Афродиту, соединяя наиболее совершенные черты проходивших перед ним красивейших дев. Китайцы искали всеобщее в особенном, не теряя отличительного качества этого особенного, что засвидетельствовано историей о художнике, всю свою жизнь изучавшем один цветок.

В третьем параграфе первой главы «Композиционная роль каллиграфии в пейзажной живописи Китая» дается определение термину «каллиграфия», раскрывается история возникновения и развития жанра каллиграфии, устанавливается связь каллиграфии с китайской пейзажной живописью. Рассмотрены особенности китайского сознания и художественного творчества, обусловившие применение каллиграфии в изобразительном искусстве. Показана специфика искусства каллиграфии в пейзажной живописи.

Установлено, что иероглифическая письменность таит в себе неисчерпаемые возможности для выражения отвлеченных и многоплановых

понятий-образов, различных оттенков чувств и мысли. Одной из особенностей иероглифического текста является то, что смысл слов нередко раскрывается не в точных и ограниченных рамках, а по сходству, по смежности, а иногда и по противоположности. Это проявляется в том, что пейзаж в специфическом китайском выражении формирует конкретно-символический образ мира, природы, а иероглифическая символика придает произведению более глубокий смысл. Каллиграфия знаков также обладает собственной эстетичностью, занимает особое место в пространстве картины, и, согласно принципу дополнительности, формирует особый конкретно-абстрактный символ-образ в сознании живописца и зрителя.

Подобное произведение обладает наиболее мощным воздействием на формирование сознания, на гармоничное развитие души человека методами особого ментального воздействия через искусство. Например, наглядно это прослеживается на свитке Сюй Си «Бамбук на снегу», где ствол бамбука написан каллиграфическим стилем *чжуань*, колена – стилем *ли-шу*, ветви – стилем *цао-шу*, листья – стилем *це-шу*.

Потому китайский текст порой словно домысливается читателем. Слово, выраженное иероглифом, многогранно, и вряд ли возможен односторонний или однозначный подход к нему. Эта особенность иероглифической письменности временами создает немалые трудности в понимании подлинного смысла, и эти трудности наиболее ощутимы, когда приходится иметь дело со старыми иероглифическими текстами, в которых вообще не было никаких знаков препинания. Например, в работе каллиграфа Янь Чжэньциня «Элегия моему племяннику Вэньгао».

Во второй главе «Гармония художника и мира в китайской пейзажной живописи» показано, как в художественном творчестве Древнего Китая созерцание подлинного совершенства приводило человека в состояние внутренней цельности, единства с самим собой.

В первом параграфе второй главы «Проявление китайского менталитета в пейзажной живописи» рассматриваются появление и эволюция понятия «живописный образ» и его связь с сознанием, а также показана роль каллиграфии при написании картины китайским художником.

Сознание, по китайским представлениям, не поддается точному определению, поскольку его природа есть «пустотная утонченность», которая предстает не чем иным, как неизбывной конкретностью чистого действия, непрерывным самообновлением неизменного, повторением уникального и исключительного, в том числе и в процессе художественного творчества. В научной литературе утвердилось понятие «китайской художественной образной системы». Эта система имеет много качеств и характеристик, но наиболее ценной, как показало наше исследование, является предметно-символическая образность (художественные, стилизованные и символические изображения природных сущностей). Позже из нее развивается китайская живописно-

теоретическая мысль, представленная необозримым количеством самых разных по своей жанровой принадлежности, тематике и проблематике сочинениями: эстетико-философскими трактатами и эссе, сводными историями живописи, сочинениями, посвященными отдельным жанровым направлениям, практическими руководствами. Важно, что часто их авторами были действующие художники. Это является показателем того, что китайское искусство, особенно пейзажная живопись, является философичным. Сформировался особый стереотип творческой личности художника-философа, что способствовало укреплению связей живописи со всеми видами национальной интеллектуально-творческой деятельности.

Китайский пейзаж — это изображение гор и вод, где противоположности нуждаются друг в друге, чтобы обрести законченность. Как часто западные пейзажи вырастают из опыта изучения только неба, или только моря, или только леса либо какой-нибудь другой преобладающей черты. Китайцы же применяют принцип взаимообусловленности противоположностей во всем, что касается живописи, — будь то композиция, творческий процесс сам по себе или даже оценка художественных достоинств.

Значимость *не-присутствующего* — самое очевидное качество Дао, но и самое ускользающее: в Дао всякое — возвращение, всякое полезное свойство — слабость; все сущее под небом рождается в бытии, бытие само рождается в небытии.

Исторически использование не-присутствующего в картине, т. е. пустого места, восходит к нейтральному фону, характерному для всего раннего искусства, и картины дотанского времени не составляли исключения. В западной живописи эти нейтральные пустоты исчезли после открытия физического пространства как такового и превращения его в голубое небо, облака или атмосферные явления. Китайцы же превратили нейтральные пустоты ранней живописи в одухотворенную пустоту картин сунского времени. Наконец, в IX в. художники усвоили настолько обостренное сознание значимости отсутствующего, что пустоты в их картине стали красноречивее устойчивых форм. К цинскому же времени эти пустоты выродились в бессмысленные куски чистой бумаги, потому что художники утратили контакт с глубинами Дао и увлеклись «искусством для искусства». Вновь мы можем заметить, что использование отсутствующего в живописи весьма далеко отстояло по времени от символов пустоты, употреблявшихся ранними даосами, например пустоты колесной втулки, сосуда или дома, и все же рассуждения Лао-цзы и Чжуан-цзы создали тот культурный климат, в котором стало возможным преобразование подобных понятий в пустоту, безграничность и непостижимость, данные в живописном изображении. По сути дела Дао с относящимися к нему понятиями единства «духа и материи», вечного потока всего сущего, взаимообратимости противоположностей и важности не

присутствующего стало тем фундаментом, на котором китайцы воздвигли свою живопись и свои теории живописи.

Во втором параграфе второй главы «Стремление к гармонии с миром в процессе художественного творчества» мы подходим к мысли, что для человека, воспитанного в восточной культуре, в частности китайской, понятие гармонии с природой и с обществом не имеет оттенка достижения прогресса любой ценой. Наоборот, для китайца процесс достижения гармонии – это, прежде всего, обращение к прошлому, к традиции прошлых поколений. Истина не где-то впереди, она в прошлом, остается только обратиться к этому прошлому и найти ее там. А соприкосновение с совершенным, например, с искусством, делает существование человека полноценным и гармоничным. С одной стороны, он переживает гармонию с внешним миром, возможную благодаря тому, что он находит в объекте соответствующее его чаяниям, то, чего он ждет от мира. Исчезает, хотя бы на мгновение, вечная неудовлетворенность человека миром. С другой стороны, человек обретает внутреннюю цельность. Человек, переживая состояние гармонии, чувствует свою идентичность миру. Он соотносится с объектом, сопричастен ему, ощущает его духовную близость, родственность себе. Смысл, гармония, исходящая от объекта живописи, становится внутренним состоянием человека. Стремление к гармонии с миром у китайского художника проявляется в поиске соответствующего пейзажа, в схватывании неуловимых условий, выражении цельности и гармонии натуры, в чувстве пространства, в положении человека в мире, в ощущении и понимании своего места в мире, в проявлении Дао в живописном творчестве и приобщении человека к этому пути.

Гармония художника и мира природы формируется средствами китайской пейзажной живописи. При этом даже простой зритель, проникая в произведение, постепенно меняет и совершенствует собственное духовное состояние. У него появляется способность видеть в природе цельность и гармонию, формировать в глубинах души ответную реакцию на целостный символический образ природы, ощущая единение с ним. А каллиграфия, добавленная к живописи, наполняет ее глубокими смыслами, непосредственно воздействующими на зрителя. Проявляется стремление к развитию и поиску собственного пути во взаимодействующих мирах природы и человека. Это особенно наглядно проявляется на свитках Ни Цзань «Деревья в долине реки Юшань», У Чжэнь «Ветка бамбука на ветру», Чжао Мэнфу «Осенние краски гор Цао и Хуа. На всех представленных свитках пространственное расположение иероглифов по отношению к изображенным предметам, форма иероглифов – все служит тому, чтобы вызвать у зрителя чувство гармонии с миром (природой) и с самим собой.

Китайцы верили, что человек в своих отношениях с природой должен сохранять пассивность. Художник должен решать для себя парадоксы жизни и обуздывать свои желания, для того чтобы его дух обрел невозмутимость и

восприимчивость к Дао. Напротив, романтик носил в себе целый клубок желаний и был переполнен меланхолической жалостью к себе — состояние, которое может быть безобидным в клоуне, но становится дьявольски опасным в диктаторе. Китайский художник хранил спокойствие, а уделом романтика были озабоченность и неудовлетворенность. Делакруа говорил: «Итог моих дней всегда один и тот же - неиссякаемое желание обрести недостижимое, пустота, которую ничто не может заполнить». Романтик был неисправимо серьезен, а даос мог смеяться от души. И тот и другой смотрели внутрь себя, но если один замыкался в угрюмом самосозерцании, то другой искал уединения, в котором не чувствовал себя одиноким. В VIII в. поэт и живописец Ван Вэй писал в своем стихотворении «Приют среди бамбука»:

Сижу один под сенью густого бамбука,

Играю на цитре и песню пою вдохновенно.

В чаще лесной никто меня не услышит.

Только ясный месяц приветливо светит с небес.

Эту сцену десять столетий спустя изобразил художник Ван Хуэй.

Воображение романтиков не удовлетворялось природой как таковой. Новалис писал об этом: «Придавая обыденному возвышенный смысл, привычному - таинственный вид, известному - достоинство неведомого, преходящему - ореол вечности, я романтизирую». Романтизм превращал вещи в то, чего вы ждали от них. Даосизм же искал правду вещей, взятых такими, какими они были в реальности. Мы часто упускаем из виду это различие, потому что и романтизму и даосизму свойственно стремление вернуться к естественному миру. Китайцы, как и романтики, тоже сетовали на бремя чиновничьей службы, и каждый китайский художник согласился бы с тем, что мирская жизнь чересчур обременительна. Все дело, однако, в том, к чему стремиться. Отличие между ними заключается в том, что они стремятся к разному. Само слово «романтический» предполагает существование вымышленного, феерического мира. Романтики отказываются искать реальность в царстве материального.

Для того чтобы придать миру природы желаемое величие, возвышенность и таинственность, романтические художники создавали картины дикой горной местности, напоминающие сюжеты китайской пейзажной живописи. Но, поступая таким образом, они оказывались лицом к лицу с пугающей чуждостью, необузданной мощью и опасностями природной стихии. Перед природой романтиков человек должен трепетать в страхе, но даосу даже самые устрашающие горы виделись его духовной обителью, потому что окружающий человека мир и природа человека сопричастны единому Дао. Китайские ученые мужи непринужденно сидят на краю пропасти и взбираются по крутым скалам, и, какими бы дикими и устрашающими ни были окружавшие их виды, кажется, что человеческие фигуры всегда органично вписываются в них.

Стремление к достижению гармонии с окружающим миром может быть представлено в качестве универсалии китайской культуры. Сама китайская культура способствовала тому, чтобы универсалия «стремление к гармонии» присутствовала в сознании ребенка, когда он только начинает познавать мир. Эта же универсалия формирует в сознании китайцев особое отношение к миру. Оно выражается в том, что человек на определенном этапе понимает, что окружающий мир совершенен и гармоничен. И чтобы стать частью этого мира, нужно самому быть совершенным и гармоничным. Таким образом, достижение гармонии – это не отделение от мира, а наоборот, попытка «приспособиться» под совершенные законы Вселенной. И смысл универсалии китайской культуры «стремление к гармонии» должен быть усвоен индивидом, стать внутренней канвой его индивидуального понимания мира, его поступков и действий.

В заключении формулируются основные выводы по результатам проведенного исследования и определяются направления дальнейшего изучения китайской пейзажной живописи. Важно, что увлеченность современных европейских художников искусством Востока и, в частности, искусством чань, является приметой художественной жизни и нашего, XXI столетия. Поиски современного стиля в искусстве, стремление найти художественные формы, лишенные национальной замкнутости, способные эстетически воздействовать на людей самых разных национальных традиций, развивая их, способствуют достижению состояний гармонии с окружающим миром. Это заставило художников современности обратить пристальное внимание на искусство Дальнего Востока. В настоящее время данный интерес растет, и можно предположить, что это приведет к более тесному культурному сотрудничеству, к пониманию роли различных культур в мировом культурном пространстве, к взаимному уважению.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи, опубликованные в журналах, определенных Высшей аттестационной комиссией РФ:

1. Воронин, С.Н. Стремление человека к самосовершенствованию через занятия китайской пейзажной живописью / С.Н. Воронин // Мир науки, культуры, образования / гл. ред. А.В. Петров. – Горно-Алтайск: Изд-во ГАГУ, 2009. – Вып. 1. С. 66-69.
2. Воронин, С.Н. Китайская пейзажная живопись как средство самосовершенствования личности / С.Н. Воронин // Философия образования, специальный выпуск № 1 / Гл. ред. Н.В. Наливайко. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2007. С. 144-149.

3. Воронин, С.Н. Постижение искусств в конфуцианской педагогике как способ самосовершенствования человека / С.Н. Воронин // *Философия образования, специальный выпуск № 1* / Гл. ред. Н.В. Наливайко. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2007. С. 158-162.

Статьи, опубликованные в других изданиях:

4. Воронин, С.Н. Тема труда в искусстве и культуре Китая / С.Н. Воронин // *Труд и капитал в современном обществе: Сборник научных статей* / Под общ. ред. С.А. Ан. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2006. С. 132-137.
5. Воронин, С.Н. Взаимосвязь человеческого и природного в чаньской культуре Китая / С.Н. Воронин // *Проблемы гуманизма в парадигме современного образования: Сборник научных статей* / Под общ. ред. С.А. Ан. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2006. С. 47-52.
6. Воронин, С.Н. Проявление живописных образов в сознании древних китайцев / С.Н. Воронин // *Родное и Вселенское в судьбе России: Сборник научных статей* / Науч. ред. С.А. Ан. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2007. С. 146-155.
7. Воронин, С.Н. Поиск человеком самого себя в культуре Востока / С.Н. Воронин // *Человек. Общество. Предпринимательство: Материалы межвузовской научно-практической конференции (23-24 мая 2006 г.)* / Отв. ред. И.Н. Сычева. Барнаул: Изд-во Барнаульского филиала МАП, 2006. С. 129-132.
8. Воронин, С.Н. Идея самосовершенствования в китайской пейзажной живописи и русской православной иконописи / С.Н. Воронин // *Проблемы духовного развития России: история и современность: Материалы научной конференции* / Отв. ред. А.С. Фролов. Барнаул: Изд-во ААЭП, 2007. С. 157-163.
9. Воронин, С.Н. Самосовершенствование человека в конфуцианском образовании / С.Н. Воронин // *Образование и религия: Сборник научных статей* / Отв. ред. С.А. Ан. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2008. С. 77-82.
10. Воронин, С.Н. Выражение национального самосознания в китайской пейзажной лирике / С.Н. Воронин // *Образование и культура России в изменяющемся мире: Материалы междисциплинарного семинара для молодых ученых и аспирантов* / Под общ. ред. Г.А. Ферапонтова. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2007. С. 102-106.
11. Воронин, С.Н. (в соавторстве с С.А. Ан) Китайская художественная открытка как пример глобальной коммуникации / С.Н. Воронин // *Музеология, музеи в меняющемся мире: Сборник материалов международного симпозиума* / Под ред. О.Н. Труевцевой. Barnaul – Novosibirsk – Changsha (Китай): Изд-во БГПУ, 2008. С. 8-10.

Подписано в печать 17. 09. 2009. Формат 60*84/16
Усл. печ. л. 1,0. Тираж 100 экз. Заказ №
Издательство Алтайской государственной педагогической академии
656031, Барнаул, ул. Молодежная, 55