

DOI: 10.22363/2313-2302-2021-25-2-298-310

Научная статья / Research Article

Телесное созерцание: к вопросу об истинности восприятия физических объектов в китайской пейзажной живописи

Ван Ицюнь

Сычуаньский университет,
КНР, 610041, Чэнду, Южная народная ул., 17,
770972623@qq.com

Аннотация. Проанализированы взгляды представителей научного сообщества на древнекитайскую пейзажную живопись, акцент делается главным образом на воззрения, которые касаются духовных качеств пейзажной живописи, а также переосмыслиются концепции, в которых игнорируется значимость чувственного восприятия. Пейзажная живопись обычно рассматривается как духовное произведение даосизма: пейзажная живопись развивалась из даосской мысли, даосская философия определила самобытность художественного стиля и имманентный дух пейзажной живописи. Более того некоторые исследователи даже полагают, что телесное созерцание пейзажной живописи, означает схватывание самой изначальной природы гор и вод, а «познание истины» — это духовный процесс, который в большей степени заблокирован человеческой способностью к чувственному восприятию. Ряд ученых полностью отрицает возможность и истинность чувственного восприятия физических объектов в пейзажной живописи. Автор данной статьи полагает, что духовная составляющая пейзажной живописи таится именно в ценности чувственного восприятия, а телесное созерцание гор и вод невозможно без участия тела, ясное подтверждение чему мы находим в древнекитайской теории искусств. Древнекитайские произведения искусства традиционно имели тесную связь с чувственным восприятием посредством телесного созерцания. Этот процесс заключается не в простой фиксации информации об объекте, но, когда субъект принимает активное участие в видении объекта, когда субъект дает обратную связь объекту, и через обретение объекта передается его смысл. Только посредством телесного созерцания, индивид может в полной мере ощутить художественную ценность пейзажной живописи, а даосская философия обретает, таким образом, в пейзажной живописи действительное существование, становясь своего рода эмоциональным мышлением.

Ключевые слова: пейзажная живопись, даосский дух, ценность чувственного восприятия, телесное созерцание

© Ван Ицюнь, 2021



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

История статьи:

Статья поступила 17.10.2020

Статья принята к публикации 05.02.2021

Для цитирования: Ван Ицюнь. Телесное созерцание: к вопросу об истинности восприятия физических объектов в китайской пейзажной живописи / пер. с кит. А.Ю. Блажкиной // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2021. Т. 25. № 2. С. 298—310. DOI: 10.22363/2313-2302-2021-25-2-298-310

Bodily Contemplation: On the Question of the Truth of the Perception of Physical Objects in Chinese Landscape Painting

Wang Yiqun

Sichuan University,
17, People's South Road, Chengdu, 610041, People's Republic of China,
770972623@qq.com

Abstract. This article analyzes the views of representatives of the scientific community on ancient Chinese landscape painting, emphasis is mainly placed on views that concern the spiritual qualities of landscape painting, as well as rethinking concepts that ignore the significance of sensual perception. Landscape painting is usually considered as a spiritual work of Taoism: landscape painting developed from Taoist thought, Taoist philosophy determined the identity of the artistic style and the inherent spirit of landscape painting. Moreover, some researchers even believe that bodily contemplation of landscape painting means setting the very original nature of mountains and waters, and the "knowledge of the truth" is a spiritual process that is more blocked by the human capacity for sensual perception. Some of the scientists completely deny the possibility and truth of sensual perception of physical objects in landscape painting. The author of this article believes that the spiritual component of landscape painting lurks precisely in the value of sensual perception, and bodily contemplation of mountains and waters is impossible without the participation of the body, clear confirmation of which we find in the ancient Chinese theory of arts. Ancient Chinese works of art traditionally had a close connection with sensual perception through bodily contemplation. This process is not simply about capturing object information, but when the subject takes an active part in the vision of the object, when the subject gives feedback to the object, and through acquiring the object its meaning is transmitted. Only through bodily contemplation, the individual can fully feel the artistic value of landscape painting, and Taoist philosophy thus gains a real existence in landscape painting, becoming a kind of emotional thinking.

Keywords: landscape painting, Taoist spirit, the value of sensual perception, bodily contemplation

Article history:

The article was submitted on 17.10.2020

The article was accepted on 05.02.2021

For citation: Wang Yiqun. Bodily Contemplation: On the Question of the Truth of the Perception of Physical Objects in Chinese Landscape Painting. Blazhkina A.Y., tr. from Chinese. *RUDN Journal of Philosophy*. 2021;25(2):298—310. (In Russian). DOI: 10.22363/2313-2302-2021-25-2-298-310

В традиционной китайской живописи господствовали три сюжета: горы и воды, люди, цветы и птицы. Пейзажная живопись ведет свое начало с конца IV в., к X в. она стала основным направлением в китайской живописи. Пейзажная живопись была плодом коллективного творчества прослойки интеллектуалов древнего Китая, ведь каждый мог рисовать горы и воды, данный вид живописи не был исключительной прерогативой придворных художников. Художник и теоретик искусства эпохи Сун — Го Си (郭熙) начинает свой трактат «Записки о высокой сути лесов и потоков» (林泉高致) следующими словами: «Почему благородный муж любит горы и воды, в чем заключаются его устремления?» [1. С. 2]. Горы и воды в данном случае обозначают саму сущность природы, а также подлинную суть пейзажной живописи. В этом смысле китайская пейзажная живопись выходит за рамки чисто художественной категории, она становится одним из основных устремлений, а также способом успокоения духа для интеллектуалов древнего Китая. Поэтому естественно, что в ходе долгой эволюции пейзажная живопись в Китае обрела свой самобытный стиль, ведь именно пейзажная живопись обычно понимается как квинтэссенция традиционного китайского искусства.

Если мы стремимся понять особенности пейзажной живописи, основную идею, господствующую в «мире гор и вод», то непременно стоит обратиться к исследованиям, касающимся подлинной сущности культурной и духовной составляющей пейзажной живописи. В академическом сообществе господствует идея о том, что пейзажная живопись является продуктом даосской мысли, что именно даосизм коренным образом определил перспективу, вид и имманентный характер произведений пейзажной живописи. Так, например, историк китайской философии Сюй Фугуань (徐复观) подчеркивал, что «учение Чжуан-цзы само по себе наиболее полно воплотилось главным образом только в художественном изображении природы» [2. С. 213]. Американский историк искусства, Джеймс Кэхилл (James Cahill), полагал, что «портретная живопись господствовала в конфуцианском обществе, в то время как расцвет пейзажной живописи связан с распространением даосского мировоззрения и даосской мысли» [3. С. 21]. Британский искусствовед Майкл Салливан (Michael Sullivan) считал, что «горы и воды — не только символ даосизма, но и материальное воплощение Дао» [4. С. 27]. По мнению французского синолога Франсуа Жюльена (François Jullien), пейзажная живопись представляет собой «конкретное, единственное и неповторимое» проявление Дао [5. С. 269].

Означает ли рассмотрение пейзажной живописи как духовного спутника даосизма, полное игнорирование влияния конфуцианства, в особенности сунского неоконфуцианства? По этому поводу в научном сообществе

развернулась дискуссия¹, однако аспекты этой дискуссии не являются предметом нашего исследования. Если проанализировать точки зрения Сюй Фугуаня, Джеймса Кэхилла и других исследователей, то создается следующее впечатление: в данных концепциях делается акцент на духовную принадлежность пейзажной живописи, при этом, говоря о художниках и публике, созерцание самой сути, сердцевины пейзажной живописи заключается в том, чтобы ухватить ее имманентные качества, а также посредством созерцания слиться с Дао. Пейзажная живопись совсем не похожа на то, что мы понимаем под пейзажем в европейской традиции, в которой изображение природы привлекает внимание зрителя само по себе, в то время как китайский пейзаж ведет зрителя за пространство картины, являясь посредником на пути «познания истины» (悟道 у дао). Получается, что способ созерцания китайской пейзажной живописи означает схватывание самой изначальной природы гор и вод, а познание истины — это духовный процесс, который в большей степени заблокирован человеческой способностью к чувственному восприятию. Более того, некоторые исследователи даже доходят до того, что полностью отрицают возможность и истинность чувственного восприятия физических объектов в пейзажной живописи. Я полагаю, что китайская пейзажная живопись несет в себе установку преодолеть физическое пространство картины, однако, несмотря на это, художник и зритель могут осуществить это преодоление только путем чувственного восприятия. Физические объекты пейзажной живописи обладают чувственной реальностью, способ восприятия пейзажной живописи представляет собой «телесное созерцание» (具身观看), а не чисто рациональное мышление. В этом смысле нет существенного различия между китайской и западной эстетическими традициями.

Китайская пейзажная живопись и даосская мысль

Почему принято считать китайскую пейзажную живопись произведением даосской мысли? Итак, рассмотрим исходный пункт точки зрения Сюй Фугуаня. Монография Сюй Фугуаня «Дух китайского искусства» (中国艺术精神) получила известность в 60-е гг. XX в., в ней автор размышляет над духом китайского искусства. Данная работа оказала колоссальное влияние на дальнейшее изучение китайской пейзажной живописи. Как писал Цзинь Гуаньтао (金观涛): «Что же является истинной причиной духа пейзажной живописи? С тех пор как вышла в свет работа Сюй Фугуаня „Дух китайского искусства“, ответом на этот вопрос служит философское учение Чжуан-цзы» [б. С. 13]. Как мы знаем, в философии Лао-цзы и Чжуан-цзы

¹ Под ред. Ван Пина. Лисян дэ цзинцзе: лиши чжэньши чжун дэ шаньшуйхуа. [Идеальный мир: историческая реальность пейзажной живописи]. Пекин: Чжунсинь чубаньшэ, 2019. У Синмин, Дэн Цзянхуа. Хоусяндай фанцзянь дэ шаньшуй пинфэн — пин чжулиань дасян усин — хо лунь хуэйхуа фэйкэти. [Постмодерн как ширма гор и вод — критика произведения «Великий образ не имеет формы» Ф. Жюльена или к вопросу о субъективности живописи]. Пекин: Вэнь яньцзю, 2008. Вып. 5.

наивысшей категорией является Дао. В онтологии даосизма Дао рождает десять тысяч вещей, возвращает все сущее, являясь корнем Вселенной. Дао трансцендентально, она не дается в эмпирии. Об этом Чжуан-цзы говорит в главе «Как знание гуляло на севере»: «Будто бы погибло, но существует; произвольно и словно не имеет формы, но одухотворено; вскармливает десять тысяч вещей, но не ведает об этом» [7. С. 187]. Дао не есть то, что полностью необнаружимо, так как хотя Дао не учреждает законы природы, но, являясь образцом для этих законов, оно главным образом проявляется во внешнем мире, хотя и не принимает на себя пагубное влияние мирской жизни. Самый ранний в Китае трактат о пейзажной живописи «Предупреждение к изображению гор и вод» (画山水序) был создан художником по имени Цзун Бин (宗炳) в эпоху Южных династий (420—522 гг.). Начинается трактат такими словами: «Совершенномудрые вмещали Дао и согласовывались с вещами, достойные не лелеяли в сердце бесполезные размышления и внимали образам, что же касается гор и рек, они обладают вещественностью, но стремятся к духовному» [8. С. 1]. Сюй Фугуань так комментирует данный отрывок: «Горы и реки не принимают на себя мерзость человеческого мира, их вид бездонный и величественный, они с легкостью пробуждают в человеке силу воображения, и в тоже время успокаивают ее, поэтому горы и реки прекрасно соответствуют учению Чжуан-цзы о духовном, о движении Дао». Жизнь человека имеет предел, невозможно обойти все знаменитые горы и великие реки, особенно в старости так сложно оправиться в путешествие. Но, «путешествуя лежа» (卧游 во ю), созерцая на холсте композицию гор и вод, можно осуществить такого рода замещение. Согласно логике Сюй Фугуаня, древние китайцы при помощи пейзажной живописи блюли Дао (体道 *ти дао*), сближались с Дао, тем самым отрешались от мирских материальных стремлений, обретали духовную свободу и человеческое блаженство. Сюй Фугуань полагал, что даосизм и, главным образом, учение Чжуан-цзы преследовал стремление избавиться от знаний и желаний, посредством проникновения бесстрастным сердцем в духовную суть сущего, обрести свободу, отрешившись от меркантильных устремлений. В этом пункте философия даосизма совпадает с эстетикой Канта и Шиллера. Стремление Чжуан-цзы к Дао и есть наивысший дух искусства. До периода Вэй-Цзинь (220—420 гг. н.э.) в китайской живописи превалировало изображение людей, но подлинный дух искусства не смог в полной мере воплотиться в этом сюжете. Обращение китайских художников к пейзажу определяется не сколько некой родственной связью между категорией Дао и феноменом гор и вод, сколько тем, что пейзажная живопись отчетливо порывала с обыденным миром, в котором невозможно найти умиротворение. Поэтому Сюй Фугуань утверждал, что «учение Чжуан-цзы само по себе наиболее полно воплотилось главным образом только в художественном изображении природы».

Духовная связь пейзажной живописи с категорией Дао непосредственным образом влияла на то, каким образом художник изображал физические объекты. В связи с этим рассмотрим, как Сюй Фугуань разъяснял сочинение

«Записки о приемах письма кистью» (笔记法), принадлежащее перу корифея пейзажной живописи эпохи Пяти династий (907—960 гг.) Цзин Хао (荆浩). «Записки о приемах письма тушью» — знаменитый древний трактат по живописи, в котором Цзин Хао описывает, как он взбирался на хребет Шэньчжэн, и среди гор увидел старые сосны, скалы причудливой формы. На следующий день художник вернулся на прежнее место и зарисовал несколько деревьев, «которые вышли как настоящие» [9. С. 3]. Что же понимается под фразой «как настоящие»? Цзин Хао объясняет: «Так как вы любите рисовать пейзажи с облаками и деревьями, то необходимо познать источник физических объектов». Он приводит такой пример: сосны могут расти искривленными, но они лишены кокетства; их ветви и иголки изумрудного цвета, ветки растут вниз, но не падают на землю, они подобны сдержанности благородного мужа. Некоторые художники изображают сосны как парящих водяных драконов, но такое изображение далеко от подлинного духа сосен. Аналогично этому форма кипариса изогнутая и как бы подвижная, его листва пышная, но без цветов; ее стыки правильно чередуются, прожилки стремятся к солнцу. Некоторые художники изображают кипарис точно змею или шелковую ленту, но это не отражает характера кипариса. Каждое дерево имеет свою форму и свой собственный характер. Цзин Хао анализирует формы сосны и кипариса, и становится очевидно, что художник стремится к изображению объектов «как настоящих», стремится выразить на холсте природную суть вещей. Сюй Фугуань поясняет, что художник может выявить истинную природу вещи только при помощи изображения ее внешнего вида, поэтому необходимо усвоить «особенности внешнего вида вещи, те особенности, которыми вещь наделяется с момента рождения, изображение же этих особенностей приведет к единству формы и духа» [2. С. 275].

Стоит отметить, что посыл Цзин Хао стал общим стремлением для всех древних китайских живописцев. Приоритетной задачей художника было именно схватывание природной сути вещей. Физические объекты на картине не обязательно должны изображаться максимально правдоподобно, необходимо в первую очередь ухватить сам дух этих объектов, в противном случае они подобны безликим и неодушевленным предметам. Древние китайские трактаты по живописи изобилуют рассуждениями на тему таких терминов, как «сходство по форме» (形似 *син сы*) и «сходство по духу» (神似 *шэнь сы*). Большинство художников делают акцент на «сходство по духу» и пренебрегают «сходством по форме», некоторые и вовсе отказываются от последнего ради первого. Подобно тому, как говорил великий ученый Су Дунпо (苏东坡), «обсуждать сходство по форме сродни детскому лепету» [10. С. 568]. Так как же связано выявление подлинной природы вещи с даосской доктриной? Согласно разъяснениям Сюй Фугуаня даосское учение было направлено на устранение всякого рода ограниченности посредством обретения духовной свободы. Взаимодействие между человеком и вещью имеет свои границы, которые сродни противостоянию хозяина и подчиненного. История из

памятника «Чжуан-цзы» повествует о том, как повар Дин разделял бычьи туши². Эта история фиксирует именно устранение такого рода отношений. Повар Дин «не видит целого быка», поэтому исчезает антагонизм человеческого сознания и предмета. Кроме того, повар Дин «полагается на осязание духа, а не на зрение, давая волю духовному стремлению», так исчезает антагонизм между человеческим умением и предметом, и тогда «разрезание туши превращается в духовную игру освобождения от пут» [2. С. 59]. Кроме того, как полагает Сюй Фугуань, в древнекитайских произведениях искусства зритель как бы проходит сквозь форму вещи и тем самым познает ее природу, тогда исчезает противостояние между человеком и вещью, нивелируется граница между человеком и физическим объектом, сам же человек при этом находится в состоянии, подобном духовной свободе повара Дина [2. С. 187].

Истинность восприятия физических объектов пейзажной живописи

Анализ воззрений Сюй Фугуаня на пейзажную живопись обнаруживает ряд моментов: Сюй Фугуань уделяет внимание духу, но пренебрегает телом, уделяет внимание мыслям, но пренебрегает чувствами. Он неоднократно обращается к термину Чжуан-цзы «свободное скитание» (逍遥游). Это свидетельствует о том, что подоплека пейзажной живописи — даосское стремление к безграничной духовной свободе, которая с необходимостью предполагает «преодоление физиологического» и «преодоление мирского». Сюй Фугуань также полагает, что «дух — второе естество человека и вещи, это второе естество утверждается посредством искусства» [2. С. 187]. Точка зрения Сюй Фугуаня весьма распространена в научных кругах, хотя некоторые исследователи иначе расставляют акценты, но в целом большинство из них сходятся в том, что пейзажная живопись является ареной демонстрации даосского духа, в ней явно проявляются принципы даосской философии. Согласно такой логике пейзаж гор и вод становится рациональным пейзажем: не важно, говорим ли мы о художнике или о зрителе, такой пейзаж вызывает к интеллекту, а не к телу, он пробуждает мысли, а не чувства. Таким образом, созерцание гор и вод становится своего рода бестелесным видением, а объекты на картине превращаются в проводников философских идей. Истинность чувственного восприятия в таком случае отрицается, более того, любая эмоциональность в данном случае вообще признается опасной.

К сожалению, ряд ученых разделял такой подход. Например, Джеймс Кэхилл полагал, что основная суть ранней пейзажной живописи в Китае заключалась в том, чтобы открывать «душу и прелесть» (灵趣) физических объектов. Художники древности восхищались картинами, которые

² Эта история описана в трактате «Чжуан-цзы», глава «Главное во вскармливании жизни». Повар Дин разделял бычьи туши, полагаясь на осязание духа, вверяясь Небесному порядку, поэтому он пользовался одним ножом девятнадцать лет и тот оставался необыкновенно острым (Чжуан-цзы цзицзе [Чжуан-цзы с комментариями]. Пекин: Чжуанхуа шуцзю, 1999. С. 27—28).

побуждали человека «лично присутствовать» (身入其境), но это едва ли имело отношение к изображению внешнего вида объектов на картине. Точка зрения Кэхилла раскрыта в его комментариях к «Предупреждению к изображению гор и вод» Цзун Бина: «Цзун Бин полагал, что природа включает в себя не только физические субстанции, но также „душу и прелесть“, именно они, а не изображение внешнего образа предметов, побуждают к человеколюбию, мудрости и благу... в сунскую эпоху творцы восхищались тем, что картины побуждали „лично присутствовать“, и эта концепция оказала влияние на все последующие эпохи» [3. С. 21].

Такая трактовка представляется действительно странной, неужели древние китайские художники ощущали «личное присутствие» благодаря неким моральным качествам изображаемого пейзажа, а не благодаря его внешнему виду? «Личное присутствие» — так говорят о созерцании картины, об индивидуальном опыте переживания, когда зритель странствует в мире, изображенном на холсте. Цзун Бин неизменно подчеркивает, что необходимо изображать «душу и прелесть» гор и вод, но разве можем мы отделить «душу и прелесть» от формы вещей? Схожую с Кэхиллом идею высказывает и китайский ученый Ли Цзэхоу (李泽厚), он отмечает, что «если мы стремимся к истинности, то должны стремиться и к всеобъемлющему характеру» — вот в чем заключается специфика китайской пейзажной живописи. Китайские художники не изображали предмет, как он есть, они давали некий обобщенный образ предмета. Такого рода представление об истинности было результатом некой эмоциональной привлекательности, когда изображение на картине передавало интерес к жизни и внешнюю обстановку, составляя единство между жизнью — человеком — природой. Поэтому мы понимаем, в каком смысле Го Си говорил, что существуют горы и воды «сквозь которые можно пройти; есть такие, на которые можно смотреть», и кроме того «есть такие, где можно гулять, и есть такие, где можно поселиться». В этом выражается стремление к эстетическому идеалу, а вовсе не к «реальному ощущению объекта» [11. С. 233].

Действительно, если следовать западным живописным канонам, то вряд ли можно говорить об истинности чувственного восприятия объектов китайской пейзажной живописи. Горные вершины, реки, леса, птицы, путешественники и другие объекты, которые мы встречаем на китайских пейзажах, хотя и различимы, но все же мелкие детали прописаны довольно нечетко, а образы лишены ясности. Мы видим лишь внешние очертания горных вершин, лишь потоки воды, иногда довольно небрежно прорисовывается силуэт человека, несколько точек, сделанных тушью, символизируют птиц. Едва ли можно определить, какое время года изображено на картине, а весь пейзаж в целом выглядит тускло и неярко. Кроме того, в китайской живописи фактически отсутствовала художественная перспектива, которая укоренилась в западном искусстве в эпоху Возрождения, что еще больше придавало объектам, изображенным на китайских полотнах, абстрактный оттенок. Как отмечал

крупный ученый Цзун Байхуа (宗白华), пространство китайской картины представляет собой «пространство, точно созданное музыкой и танцем». «Китайская живопись тушью — это не живопись света — тени, а абстрактная работа кистью и тушью» [12. С. 232].

Если сравнить западную и китайскую живопись, то очевидно, что последняя обладала неким абстрактным оттенком, но эта абстрактность понималась совсем не в том смысле, в котором мы говорим о современном абстрактном искусстве. Если же обратиться к телесному созерцанию, то даже объекты на пейзажах тех художников, которые особенно подчеркивали свое пренебрежение к «сходству по форме», обнаруживают истинность и отчетливость чувственного восприятия. Я полагаю, что работы тех пейзажистов, которые делали акцент именно на «сходство по духу», рождают живой отклик в душе зрителя. Современный массовый зритель может быть тотально невежественен в вопросе о духовной подоплеке пейзажной живописи, но это несколько не мешает ему погружаться в пространство картины и чувствовать себя «точно среди этих гор» (Го Си). При этом нет существенной разницы между погружением в пространство китайского пейзажа или же в пространство работ Питера Брейгеля или Никола Пуссена. Возьмем для примера картину Цжань Цзыцяня (展子虔) «Весенняя прогулка» (游春图). Где-то проглядывают еще не проросшие веточки, где-то заметны чуть зеленеющие черенки, а где-то видны уже совсем сочные листья. Изображенный на картине мир, охваченный весенней свежестью, заставляет зрителя почувствовать радость и успокоение. Наш взгляд скользит по холсту, останавливаясь на различных объектах, мы видим путешественников, которые окидывают взором прекрасный пейзаж, они вовлечены в этот весенний мир. Или же обратимся к картине Фань Куаня (范宽) «Путники среди гор и потоков» (溪山行旅图). Основную часть картины занимает изображение высокой скалы, которая словно огромная ширма отгораживает укромный и тихий мир гор и вод. Русло горного потока, затерянного в тумане, не только не ослабевает, оно словно врывается в пространство картины, изображение водопада, который напоминает шелковую нить, караван верблюдов, который отчетливо виден на фоне лесного массива; зритель не только видит, он как будто слышит этот пейзаж. Согласно «Каталогу живописи коллекции Сюаньхэ» (宣和画谱) Фань Куань жил на горах Чжуннань и Хуашань, где любовался горными пейзажами. «Полагаясь на кончик кисти, среди множества скал и пропастей, гуляя среди горного ущелья, где даже в разгар жары ощущаешь холодок, но вместе с тем чувствуешь себя обласканным» [13. С. 185]. Такое описание в полной мере соответствует эмоциональной ценности произведений Фань Куаня, очевидно, что именно к этой ценности и стремились китайские художники, создавая свои творения.

Я полагаю, что и Джеймс Кэхилл, и Ли Цзэхуо делают акцент на духовном факторе пейзажной живописи, в качестве которого выступает даосская философия. Так, например, «душа и прелесть», «жизненность замысла и манера исполнения» (气韵) в той или иной мере ослабляют эмоциональную

ценность пейзажной живописи. Мы можем рассматривать пейзажную живопись как продукт даосской философии, но живопись — это в первую очередь произведения искусства, а не арена для воплощения категории Дао. Именно рассматривая другие виды произведений искусства, мы можем обрести те смыслы, идеи, ценности, которые даются посредством пейзажной живописи и которые присущи чувствительности самой по себе. Если мы хотим в полной мере ощутить эмоциональную ценность пейзажной живописи, то мы не должны говорить только лишь о духе, забывая при этом о теле.

Пейзажная живопись и «телесное созерцание»

Если предположить, что пейзажная живопись представляет собой мир, во всем отличный от обыденной реальности, то чем глубже тайна этого мира, тем отчетливее мы понимаем, как сложно представить в нем отсутствие телесного. Когда художник создает свое творение, он производит мир гор и вод, располагает в нем различные физические объекты, а связующим звеном для этих объектов является человеческое тело. Говоря словами Мерло Понти, тело — это вход в мир, благодаря которому мы время от времени можем получать визуальные изображения, тактильные ощущения и звуковые образы. «Тело само по себе есть в мире, как сердце в организме: оно постоянно образует с ним систему... Я не мог бы схватить единство объекта без телесного опыта» [14. С. 261]. В мире гор и вод, «сквозь который можно пройти и на который можно смотреть» или же в котором «можно гулять и в котором можно поселиться», этот мир обращен к телу, он позволяет человеку чувственно воспринимать реальность и многообразие этого мира. Очевидно, что тело в таком случае не есть некое нейтральное безличное тело, а вполне конкретное индивидуальное тело, которое в полной мере воспринимает внешний мир.

В древних китайских трактатах по живописи мы не найдем противоречий между телом и разумом, чувственное восприятие и трансцендентное мышление взаимно согласованы и дополняют друг друга. Иными словами, тело — это базис для осознания божественного ритма вещей. Как писал Го Си в своих «Записках о высокой сути лесов и потоков»: «На реки и долины настоящего пейзажа надо смотреть издали для того, чтобы выявить их состояние, и на них надо смотреть вблизи для того, чтобы выявить их свойства. Облака в четыре времени года разные: весной они тающие и радостные, летом густые и пышные, осенью редкие и тонкие, а зимой темные и безжизненные» [1. С. 34].

Или же: «у гор есть три дали: даль от подножия горы до вершины называется высотой, даль от предгорья до самого обширного места — глубиной, даль от самой близкой до самой дальней горы — расстоянием» [1. С. 80]. То есть облака бывают различными, как и времена года. Положение тела при восприятии конкретного пейзажа определяет, какого рода качества транслирует нам тот или иной физический объект. Через движение тела мы сосуществуем с объектом в некой конкретной обстановке: мы можем встретиться с

объектом, ведь наше тело уже некоторым образом подготовлено к этому. Вопрос только в том, с чем мы можем столкнуться, и насколько мы открыты для этого. Тело выступает в качестве исходной точки. То, о чем говорилось ранее: «смотреть издали», «смотреть вблизи», «от подножия горы до вершины», «от предгорья до самого обширного места», «от самой близкой до самой дальней горы» — все это способы, благодаря которым мы открываем для себя физические объекты. А объекты соответственно отвечают нам посредством «высоты», «глубины» и «расстояния». Этот процесс заключается не в простой фиксации информации об объекте, но в тоже время это и не отрешенное осмысление объекта — это процесс, когда субъект принимает активное участие в видении объекта, когда субъект дает обратную связь объекту, и через обретение объекта передается его смысл.

Следуя такой логике, древние китайские художники придавали особое значение принципу «действуя согласно законам пространства, определяй положение [объекта на рисунке]» (经营位置), и в этой связи рассматривали такие термины, как «хозяин и гость» (宾主), «взаимный отклик» (呼应), «открывать и сочетать» (开合), «мнимый и реальный» (虚实), «хранить и раскрывать» (藏露), «сложный и простой» (繁简), «разреженный и густой» (疏密), «вертикальный и горизонтальный» (纵横) и другие бинарные отношения. На первый взгляд может показаться, что эти бинарные отношения касаются только принципов композиции, в действительности же эти принципы касаются взаимодействия человека с вещами внешнего мира, а необходимым условием для встречи человека и вещи является человеческое тело. Возьмем, к примеру, термин «хозяин и гость», его конфигурация зависит от силы чувственного восприятия, которое может вызвать предмет. Вот почему о пейзажной живописи сказано, что «горы и воды — это хозяева, а облака, деревья, люди, животные, башни — это гости» [10. С. 406]. «Взаимный отклик» же говорит о взаимосвязи объектов на картине, которые объединяются в единое целое, это естественный результат того, что зритель созерцает пейзаж, осматривая его со всех сторон, бродя во всех направлениях. Что же касается «мнимого и реального», в теории пейзажной живописи принято считать, что горы и воды — реальные, а облака — мнимые. Тем самым обозначается беспредельная тягучесть пространства китайского пейзажа, который призывает зрителя вплотную приблизиться и взглянуть на него. А «сложный и простой», «разреженный и густой», «вертикальный и горизонтальный» — эти бинарные отношения не только выражают многообразие мира пейзажа, но и принимают во внимание чувственное восприятие человека в мире. Подобно тому, как писал цинский художник Ван Хуэй (王翬): «сложное нельзя умножить, тайное нельзя сокрыть, нужно лишь протянуть руку и сделать шаг, чтобы обрести свободу» [15. С. 415].

Итак, как же можно говорить, что физические объекты пейзажной живописи невозможно воспринимать истинным образом? Еще одним доказательством истинности восприятия физических объектов может служить тот факт,

что в древнекитайской теории искусств было дано обозначение каждому виду чувственного восприятия, подобно вкусовым ощущениям (сладкий, горький, кислый), тактильным ощущениям (холодный, горячий, гладкий, шероховатый), различным запахам и т.д. — все это важные термины искусствоведения. Как полагает профессор Ван Юнхао (汪涌豪), «они стали основными терминами в искусствоведении и эстетике древних. Значительная часть понятий и категорий в традиционной теории литературы также происходит от них» [16. С. 27—39]. Если бы древнекитайские произведения искусства не имели тесной связи с чувственным восприятием, то едва ли в искусствоведении повсеместно применялась такого рода терминология.

Совершенно очевидно, что только посредством телесного созерцания мы можем в полной мере ощутить художественную ценность пейзажной живописи, тогда даосская философия обретает в пейзажной живописи действительное существование, становясь своего рода эмоциональным мышлением.

Перевод с китайского *А.Ю. Блажкиной*

Список литературы

- [1] *Го Си*. Линьцюань гао чжи [Записки о высокой сути лесов и потоков]. Нанкин : Цзянсу фэнхуан вэнь чубаньшэ, 2015. (На кит.).
- [2] *Сюй Фугуань*. Чжунго ишу цзиншэнь [Дух китайского искусства]. Пекин : Шаньу иньшугуань, 2010. (На кит.).
- [3] *Гао Цзюхань* [Джеймс Кэхилл]. Тушо чжунго хуэйхуаши [История китайской живописи с иллюстрациями] / пер. Ли Юй. Пекин : Шэнхо душу синьчжи саньяньшудянь, 2014. (На кит.).
- [4] *Майкэ Сулвэнь* [Майкл Салливан]. Шаньчуань ююань: чжунго шаньшуйхуа ишу [Далекие горы и реки: искусство китайской пейзажной живописи] / пер. Хун Цзайсиня. Шанхай : Шанхай шухуа чубаньшэ, 2015. (На кит.).
- [5] *Чжулиань* [Франсуа Жульен]. Дасян усин: хо лунь хуэйхуа чжи фэйкэти [Великий образ не имеет формы, или — Через живопись к не-объекту] / пер. Чжан Ина. Чжэнчжоу : Хэнандасюэ чубаньшэ, 2017. (На кит.).
- [6] Лисян дэ цзинцзе: лиши чжэньши чжун дэ шаньшуйхуа [Идеальный мир: историческая реальность пейзажной живописи] / под ред. Ван Пина. Пекин : Чжунсинь чубаньшэ, 2019. (На кит.).
- [7] Чжуан-цзы цзицзе [Чжуан-цзы с комментариями] / под ред. Ван Сяньцянь, Лю У, Шэнь Сяохуань. Пекин : Чжуанхуа шуцзю, 1999. (На кит.).
- [8] *Цзун Бин*, *Ван Вэй*. Хуа шань шуэй сюй [Предупреждение к изображению гор и вод] / разъяснения Чэнь Чуаньси. Пекин : Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1985. (На кит.).
- [9] *Цзин Хао*. Би цзи фа [Записки о приемах письма тушью] / комментарии Ван Бомина; под ред. Дэн Ичжэ. Пекин : Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1963. (На кит.).
- [10] Чжунго лидай хуалунь: доин лэйбянь чжуши яньцзю [Хронология трактатов по китайской живописи]: компиляция, тематическая подборка, толкования, исследования / под ред. Чжоу Цзинь. Нанкин : Цзянсу мэйшу чубаньшэ, 2013. (На кит.).
- [11] *Ли Цзэху*. Мэй дэ личэн: чатубэнь [Процесс прекрасного: иллюстрированное издание]. Гуйлинь : Гуанси шифаньдасюэ чубаньшэ, 2000. (На кит.).
- [12] *Цзун Байхуа*. Мэйсюэ маньбу [Эстетическая прогулка]. Ухань : Чанцзян вэнь чубаньшэ, 2019. (На кит.).

- [13] Сюаньхэ хуапу [Каталог живописи коллекции Сюаньхэ] / разъяснения Юй Цзяньхуа. Пекин : Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2017. (На кит.).
- [14] *Молисы Мэйло Панди [Moris Merlo-Ponti]. Чжэицзюэ сяньсянсюэ [Феноменология восприятия]* / пер. Цзян Чжихуэя. Пекин : Шаньу иньшугуань, 2001. (На кит.).
- [15] Чжунго хуалунь цзяо [Избранные трактаты по китайской живописи] / под ред. Чжоу Цзинь. Нанькин : Цзянсу мэйшу чубаньшэ, 2005. (На кит.).
- [16] *Ван Юнхао. Чжунго вэньсюэпипин фаньчюу шиу цзян [Пятнадцать категорий китайской литературной критики]*. Шанхай : Хуадун шифаньдасюэ чубаньшэ, 2010. (На кит.).

References

- [1] Xi Go. *Linquan gaozhi*. Nanjing: Jiangsu fenghuan wenyi chubanshe; 2015. (In Chinese).
- [2] Fuguan Xu. *Zhongguo yishu jingshen*. Beijing: Shangwu yinshuguan; 2010. (In Chinese).
- [3] Juhan Gao. *Tushuo zhongguo huihuashi*. Li Yu yi. Beijing: shenghuo dushu xinzhì sanlianshudian; 2014. (In Chinese).
- [4] Suliwen Maiké. *Shanchuan youyuan: zhonguo shanshuihua yishu*. Hong Zaixin yi. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe; 2015. (In Chinese).
- [5] Zhulian. *Daxiang wuxing: huo lun huihua zhi feiketi*. Zhang Ying yi. Zhengzhou: Henandaxue chubanshe; 2017. (In Chinese).
- [6] Ping Wan zhibian. *Lixiang de jingjie: lishi zhenshi zhong de shanshuihua*. Beijing: Zhongxin chubanshe; 2019. (In Chinese).
- [7] Xianqian Wang, Wu zhuan Li, Xiaohuan Shen. *Zhuanzi jijie*. Beijing: Zhonghua shuju; 1999. (In Chinese).
- [8] Bing Zong, Wei Wang. *Hua shanshui xu*. Chen Chuanxi yijie. Beijing: Renmin meishu chubanshe; 1985. (In Chinese).
- [9] Hao Jing, Bomin Wang zhushi, Yizhi Deng jiaoyue. *Bi ji fa*. Beijing: Renmin meishu chubanshe; 1963. (In Chinese).
- [10] Jiyin Zhou bianzhu. *Zhongguo lidai hualun: duoyin libian zhishi yanjiu*. Nanjing: Jiangsu meishu chubanshe; 2013. (In Chinese).
- [11] Zehou Li. *Mei de licheng: chatu ben*. Guilin: Guanxi shifandaxue chubanshe; 2000. (In Chinese).
- [12] Baihua Zong. *Meixue manbu*. Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe; 2019. (In Chinese).
- [13] Jianhua Yu zhushi. *Xuanhe huapu*. Beijing: Renmin meishu chubanshe; 2017. (In Chinese).
- [14] Meiluo Pangdi Molisi. *Zhijue xianxiangxue*. Jiang Zhihui yi. Beijing: Shangwu yinshuguan; 2001. (In Chinese).
- [15] Jiyin Zhou bianzhu. *Zhongguo haulun jiyao*. Nanjing: Jiangsu meishu chubanshe; 2005. (In Chinese).
- [16] Yonghao Wang. *Zhongguo wenxuepiping fanchou shiwijiang*. Shanghai: Huadong shifandaxue chubanshe; 2010. (In Chinese).

Сведения об авторе:

Ван Ицюнь — кандидат филологических наук, зам. зав. Центром по изучению современной России, младший научный сотрудник института международных отношений, Сычуаньский университет (Чэнду), Китай (e-mail: 770972623@qq.com).

About the author:

Wang Yiqun — Ph. D. of Literature, Deputy Director of the Russian Studies Center, Research Associate, School of International Studies, Sichuan University (Chengdu) (e-mail: 770972623@qq.com).