

Eang Vang

Postgraduate student, artist

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru

People's Republic of China

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-1-64-79

NEO-CONFUCIAN COSMOLOGY AND THE STRUCTURAL UNITY OF PICTORIAL REALITY IN CHINESE LANDSCAPE PAINTING OF THE TANG AND SONG DYNASTIES

Summary: The article analyzes the profound connection between Neo-Confucian thought of the Tang period (7th-10th centuries) and the emergence of classical Chinese landscape painting. It examines the philosophical and aesthetic categories used to evaluate works of art and to describe their influence on the development of

Many scholars of Chinese history view the rule of the Tang dynasty, in political and cultural terms, as a kind of "golden age" of Chinese society, comparable in its significance to the rule of the Han dynasty. Around the year 622, the Tang rulers restored the mandatory examination system for the selection of officials prescribed by traditional Confucianism. Emperor Taizong (627–649) issued a decree in 628 on the construction of an empire-wide temple of Confucius at the Imperial Academy; later, in 630, the scholars of the Imperial Academy were instructed to prepare for publication an official collection of the basic texts of the Confucian classics. In the 640s, the philosopher Kong Yingda (d. 648) compiled a new codification of the treatise "The Correct Meaning of the Five Classics," which became the canon of the new Confucian teaching. In these interpretations of the five ancient works, elements of religious belief, philosophy, natural science, the foundations of law and morality, doctrines of society and the state, and reflections on the historical process were set forth.

Neo-Confucianism, in its renewed interpretation, became the official state doctrine of the Tang empire. However, the main problem was that the of-

artistic techniques and systems of creative rules in the depiction of landscape, as well as the specific character of spatial representation in Chinese landscape painting.

Keywords: *Neo-Confucianism, Daoism, Chinese landscape painting, Tang and Song dynasties, ideological and artistic programs.*

ficial "canonical" texts could no longer reflect the spiritual needs of their time. This was largely due to the revival of the religious-philosophical teaching of Daoism, along with the spread of Chan Buddhism, which awakened in Chinese society an increased interest in metaphysics and in the problems of Nature and human Destiny¹. The new realities of the Tang era demanded a completely different metaphysical, cosmological, and spiritual-moral explanation of everything taking place in the empire, yet precisely such an interpretation was absent from the official imperial canonical doctrine.

In addition, during the rule of the Tang dynasty, the teachings of Islam and Nestorian Christianity began to penetrate China, both of which placed key emphasis on personal spiritual practice². In response to these demands of Chinese society, the philosophy of "Dao xue" ("learning of the Way/Truth"), or Neo-Confucianism in Western terminology, emerged,

1. Feng Youlan. 2017. *Kratkaya istoriya kitajskoj filosofii [A Brief History of Chinese Philosophy]*, Translated by Kotenko, R.V., in Torchinov, E.A. (ed.), *Evraziya, Russia*, p. 288.

2. Nestorianism (from the name of Patriarch Nestorius) is a Christian heretical teaching of the first half of the 5th century, whose supporters denied the general church dogma of the divine personality of Jesus Christ.



Fig. 1. Wang Wei (701–761). *Mountains*. Tang dynasty. The painting of Wang Wei has survived thanks to contemporaneous records and later copies of his works

which, despite the variety of religious-philosophical schools, took shape from three main currents of philosophical thought³. According to Feng Youlan's interpretation, the first source is, of course, Confucianism itself, while the second source was Daoist philosophy and Buddhism in its Chinese form known as Chan. Finally, the third source in the formation of the "Chan" philosophical doctrine is usually considered to be the mystical religious teaching of the Daoists, in which the school of yin–yang played the principal role and exerted a crucial influence on Neo-Confucian cosmology.

To a great extent, it was precisely under the strong influence of Neo-Confucian metaphysics that, in the Tang dynasty, an independent genre of Chinese landscape painting began to take shape, which in the history of Chinese painting is associated with the flourishing of masters of the "blue-and-green landscape." In addition, under the direct influence of the same Neo-Confucianism, three unique and greatest poet-painters of the Chinese Middle Ages lived and worked simultaneously in the eighth century in the Celestial Empire: Wang Wei (699–759), Li Bo (701–762), and Du Fu (712–770). Wang Wei, the greatest "poet-painter," was not only a major

art theorist and painter, an outstanding calligrapher and master of poetic nature lyrics, but also a profound religious philosopher. It is no coincidence that in his famous treatise "On Painting" Wang Wei focused above all on the spiritual essence of the landscape: "In painting, it is important to ensure that form merges with spiritual power, after which the heart brings about all kinds of transformations. [...] One must strive, by means of a single stroke, to reproduce the very essence of the Great Emptiness⁴." This passage from "On Painting" is virtually the first mention in Chinese philosophical and aesthetic literature of the essence of Chinese painting, whose basic unit is "a single stroke," as if embodying the full plenitude of Being. And further, Wang Wei poetically declares: "Here I unroll the scroll, pore over the inscription and gaze upon unfamiliar mountains and seas; in the green groves a fresh wind rustles, white foam spreads over the expanse of water. Truly, such a painting cannot be created by skillful handiwork alone! Spiritual illumination must descend upon the painting! Such is the meaning of painting⁵."

It is worth noting that it was precisely during the Tang dynasty that Chinese portraiture emerged as

3. Wang Yang. 2025. "Neo-Confucian "philosophy of silence" of the "li xue" school of the philosopher Zhu Xi and traditional Chinese landscape painting" [Neo-konfutsianskaya "filosofiya molchaniya" shkoly "li syue" filosofa Chzhu Si i traditsionnaya kitajskaya pejzazhnaya zhivopis], *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKHPU im. S.G. Stroganova]*, no. 1, part 1, pp. 343–354.

4. Zhu Jingxuan. 2004. "Notes on Famous Painters of the Tang Dynasty", *Kitajskoe iskusstvo: Printsipy. Shkoly. Mastera [Chinese Art: Principles. Schools. Masters]*, Translated from Chinese and English by Malyavin, V.V., in Malyavin, V.V. (ed.), *OAO Lyuks, Moscow*, p. 281. (Zhu Jingxuan's book was translated by Malyavin, V.V. based on the text published in the series "Meishu cunshu", Shanghai, 1947, vol. 8)

5. *Ibid*, p. 282.



Fig. 2. Li Sixun. *Boats on the River and Palace on the Shore*. Tang dynasty. An example of the "blue-and-green" landscape style



Fig. 3. Li Sixun. *Blue-and-Green Landscape*

a distinct genre, and the most outstanding representative of this genre, Yan Liben (7th century), was even classified by the painting theorist Zhu Jingxuan among the "divine" masters [8, p. 382]. Yan Liben's best-known work, "Emperors of Past Dynasties," depicted thirteen great rulers who headed China from the beginning of the Han dynasty to the end of the 6th century on a long horizontal handscroll. Around this same period, depictions of various court scenes became highly popular among the educated elite. It is no coincidence that in Chinese historiography the period of the Tang empire has firmly acquired the reputation of a "golden age" of traditional Chinese painting and poetry.

The next important stage in the development of painting in China after the Tang empire was the period of the Five Dynasties and the Song dynasty. During this same time, the main painting schools of China were taking shape. Among the most renowned artists of this period, it is worth highlight-

ing Zhang Ziqian (展子虔), who worked in the Sui era, the master Li Sixun (李思训), and the painter Wu Daozi (吴道子) [138].

The work of landscape painters of this period was significantly influenced by the philosophical teaching of Master Zhu Xi (1130–1200). Zhu Xi, the founder of the "learning of principle" (li xue) school and known in China as Master Zhu (Zhuzi), was born in the territory of present-day Fujian province during a period of military and political crisis under the Song dynasty. His syncretic "teaching of principle," expounded in the work "Recorded Sayings," flourished as a popular system of Chinese philosophy almost up to the beginning of the twentieth century [145, p. 313]. The dominance of Zhu Xi's philosophical system is also largely explained by the fact that he wrote his own original commentaries, in a Neo-Confucian spirit, on the "new interpretations" of Confucius' texts, which were recognized as normative by the decree of Emperor Shenzong

in 1075. As noted above, the basic theses of Master Zhu Xi and his li xue school — that the eternal Dao, like absolute Truth, is always and everywhere present in the universe — exerted a profound influence on the landscape painters of the Song school.

Owing to the popularity of Zhu Xi's teaching and the li xue school, the landscape genre of "Mountains and Waters" attained its final formation in the period of the "Five Dynasties and Ten Kingdoms" (五代十國, Wǔdài Shíguó, 907–960). This turbulent era is regarded as a link between two different periods of the highest flourishing of Chinese culture in general and painting in particular — the Tang and Song dynasties. It was precisely during this time that the very first painting academy in China was established in Nanjing, the "new" capital of the Southern Song, which eventually replaced Chang'an of the Tang dynasty.

The landscapes of the "Five Dynasties and Ten Kingdoms" period were most vividly revealed to viewers in the works of five great painters: Jing Hao, Guan Tong, Li Cheng, Dong Yuan, and Juran. It is from the innovations of Jing Hao (荆浩, Jīng Hào, c. 855–915), the eldest of these five major artists, that we date the time when landscape became not merely an independent but the principal genre of China's pictorial tradition. According to the treatises of all "enlightened" Chinese connoisseurs of painting, Jing Hao was counted among the foremost "true masters" of the Chinese landscape.

These "Notes" were set out by Jing Hao in the form of a dialogue between a young painter and a wise philosopher (hermit), taking place in the midst of wild nature under ancient pines in the mighty mountains. The treatise "Notes on Brushwork Techniques" is the first work on Chinese landscape painting in which terminology, a system of concepts, and formulated aesthetic requirements were developed. The artistic principles that the great 5th-century painter Xie He (謝赫) expounded for figure painting were elaborated by Jing Hao specifically for landscape, concretizing the religious-philosophical abstraction of earlier treatises and making them more accessible. For example, in Jing Hao's treatise the category 意 yi ("prototype, idea") is replaced by 思 si ("conception, creative intention"). Further, in his treatise Jing Hao distinguishes between the categories of "resemblance" 似 si and "truth/reality" 真 zhen, previously introduced into use by Xie He [7]. Moreover, according to Jing Hao's interpretation, a true painter must strive to convey in his landscapes the "spirit

of the object" 气 qi. If, in line with Jing Hao's principles, the painter fails to achieve this, he inevitably produces only a reproduction of "resemblance" 似 si, whereas if he succeeds, what appears in the painting is "truth/reality" 真 zhen [7–17]. In addition, the painter-philosopher Jing Hao discusses in considerable detail the advantages of the "brush" 笔 bi and "ink" 墨 mo, offering important categorical distinctions between the characteristics of linear and tonal painting [14].

Under the influence of the religious and philosophical teaching of the li xue school, Chinese painters began to develop in detail the notion of shi, the principle of structural unity (of pictorial reality) in the Chinese landscape.

Quite often, sinologists translate the Chinese concept of the principle shi using the European word "reality," implying that the principle of shi manifests itself only when the painter, through inner meditation, attains an immediate spiritual union with the reality of being. Originally, in ancient Chinese, the notion shi simply meant "seeds," and only much later, with the development of Neo-Daoism, did it begin to be interpreted as "substance." At times, moreover, in the philosophical and aesthetic writings of medieval Chinese authors, the concept of shi was deliberately contrasted with the literary notion of "ornamentation," which fully accorded with Chinese mystical allegorism in the context of the opposition of yin and yang (fruit and flower): "...the fruit is the essence, the flower is the outward aspect."⁶

Researcher V. V. Malyavin believes that the later spread in China of the Western discursive method of scientific cognition gradually began to "kill" the vitality of the depiction of Being in Chinese painting, since Western European "objectivity" in the realistic representation of nature started to supplant the spiritual and artistic essence of the Chinese landscape⁷. The search for aesthetic criteria of ideal beauty (from the word eidos) in ancient Greece led to the formation of canons. In medieval Chinese culture, the result of the striving to comprehend the ideal principles of the subjects and objects of painting was the emergence of standard models, which were presented in later Chinese encyclopedias. Therefore, the ideal of artistic representation of shi among Chinese painters was not subjected to the practical rationalization that affected other

6. Malyavin, V.V. 2004. *Kitajskoe iskusstvo [Chinese Art]*, AST, Astrel, Moscow, Russia, p. 158.

7. Ibid.

spheres of life in China (politics, economics, etc.). In accordance with such models, images of human figures, bodies of water, mountain ranges, and vegetation were formed. The Chinese painter, when creating new variants of artistic images, always checked them against the authoritative works of earlier masters. Thus, after the phenomena of Tang and Song painting, the stylistic language of the Chinese landscape continued invariably to transform through the "copying" of the finest works of the past.

The syncretism of Chinese religious and philosophical thought inevitably led painters to the point where they did not seek aesthetic (ideal) beauty in the harmonious combination of natural proportions for the figurative system of their works, but instead strove to grasp an inner spiritual reality that was the "genuine" reflection of the one Dao. However much Chinese landscape forms were subjected to aesthetic rationalization and artistic standardization in the later period of the Qing dynasty, they continued to preserve their original religious and philosophical (meditative) capacity to represent pictorial reality, relying on an ideological and artistic program realized through the vital force of shi. It was precisely the concept of shi that corresponded fully to the morphological space of form-generation and served as a means for realizing the artistic representation of the syncretism of the religious and philosophical tradition, which operates with the specific notion of what lies "above forms."

Chinese landscape masters, in striving for compositional variety in their works, almost always had in mind the spiritual-aesthetic and moral-artistic categories of more complex ideological and artistic programs: "Menacing cliffs and sheer precipices rise up against the backdrop of distant hills."⁸ Therefore, when working with the traditional dialectic of interdependent principles, the Chinese landscape master sought to harmonize the landscape he created by "balancing" the vertical composition of the "foreground" (near plane) with the horizontal composition of the "distance" (background). This Neo-Confucian principle was traditionally expressed by the Chinese in a poetic formula: "When the host mountain is depicted frontally, the guest mountains should be low, and when the host mountain is shown in profile, the guest mountains should be distant."⁹ In such a case, the viewer (contemplator) of the Chinese

landscape inevitably encountered an image-making dilemma: the depiction of compositional height required the constant observance of the painting's scale, while at the same time the depiction of spatial depth demanded the observance of distances within the pictorial field. In almost the same "dialectical" way, Chinese landscape painters generally approached the chromatic properties of ink, where "the rarefied and the dense should be intermixed," and "the light and the dark should balance each other" [81, p. 185].

In order to achieve artistic and aesthetic clarity in a two-part composition of landscape against the background of the sky, Chinese painters practiced a religious-philosophical principle of dualistic counterpoint. Compositional dynamism was attained by directing the flight vector of one bird upward, while the vector of the other bird was necessarily directed downward. The artistic and aesthetic approach to harmonizing the depicted opposites inevitably entailed applying the religious and philosophical principle of the yin-yang school, which manifested visually through the mutual "attraction" of the depicted objects.

In the composition of Chinese landscapes of the Tang and Song eras, the principle of "unity of resonance" found further expression and, under the influence of Daoist philosophy, played a particularly important role, since it was precisely here that Chinese landscape masters discovered the main philosophical and aesthetic meaning of their works. In his translations, V. V. Malyavin offers several examples of the use of these principles: "The rain and wind roaming across the plain in Ma Yuan's or Xia Gui's paintings, a typical landscape of the Southern Song period, is permeated throughout with resonances, so that the mountains, rocks, trees, boats, houses, and even the arrangement of the leaves are joined together in rhythmic similarity."¹⁰ The spiritual and aesthetic effect of applying the principle of "unity of resonance" in the Chinese landscape is achieved through a meditative refusal to naturalistically copy natural forms. It is attained by means of the "spiritual stylization" of the natural life rhythm of qi, through the deliberate use of an unnatural color palette, and also through the construction of a two-dimensional space, which is clearly evident in the brilliant landscapes of the Song dynasty. In the face of



Fig. 4. Li Cheng (919–967). *A Beautiful Forest Amid Distant Mountains*. The principle of "even distance" in the depiction of space

the infinite Dao, which becomes visibly manifest in the diversity of nature, the Chinese landscape master, through meditation, sought to create the most complex configurations of mountain peaks and clouds, the fanciful curvature of the lines of watercourses combined with the dynamics of tree branches, which together produced a visual embodiment of the principle of "unity of resonance."

Thus, on the landscape scrolls of this era, the recurring, spatially separated motifs of trees, mountain peaks, and rivers throughout the composition evoke a sense of harmony within a single compositional whole. The use of a specific brushstroke and a unified overall color tone for the entire painting imparted to the landscape a single philosophical and aesthetic mood. Many landscapes of the Tang and Song dynasties, without any particular corrections or reworking, were often used as models in painting on Chinese porcelain. The universal Daoist esoteric principle of "non-action" is also clearly traceable in numerous philosophical and aesthetic scrolls devoted to the description of art, which speak of "how trees contend with one another and then yield," or in reflections such as: "If you want the mountain to turn, guide the brush against its movement, and then turn it in the opposite direc-

tion."¹¹ The influence of Daoist teaching is reflected in another paradoxical remark: "Only when you have mountains before your eyes can you paint trees; only when you have waters before your eyes can you paint mountains."¹² These poetic lines, as it were, open up for us the most ancient archetypes based on the illusoriness of sensory cognition, which later received their definitive philosophical formulation in Daoist mysticism.

Another major feature of Chinese landscape painting, largely predetermined by the religious and philosophical syncretism of the Neo-Daoist school xuan xue, is its specific treatment of spatial depth. In the traditions of Late Antique and European art, the problem of conveying depth in a painting (especially taking into account linear perspective) depended directly on the skill of successively reducing the size of depicted objects in the background and visually shortening vertical lines in accordance with one or more vanishing points. Chinese landscape masters, drawing on the renewed Daoist cosmology of Zhuangzi, in which the Dao is defined as xuan you xuan ("the mystery of mysteries") and the principles of yin and yang denote the dialectic of mutually supporting forces, applied

8. Ibid, p. 185.

9. Ibid, p. 186.

10. Ibid, p. 188.

11. Ibid, p. 186.

12. Ibid, p. 186.



Fig. 5. Guo Xi (1000–1090). *Rocky Plain and Distant Horizon*

the so-called principle of the “three depths.”¹³ The depth of pictorial space, aesthetically aligned with this principle and intended to express the notion of “the mystery of mysteries,” was deliberately divided by the artists into foreground, middle ground, and background, each of which was arranged visually so as to run parallel to the overall vector of compositional structure. As a result of this device, the gaze of the viewer (or, more precisely, contemplator) would inevitably seem to flow from one level of perception of *xuan you xuan* to another, wandering meditatively through the unfathomable space of the eternal Dao. It is clear that such an ideological and artistic understanding of pictorial space could not have emerged before the formation of a system of religious and philosophical categories, which was finally shaped by the Neo-Daoists in the cosmology of the Zhuangzi.

13. Ibid, p. 212.

The application in Chinese landscape painting of the artistic and aesthetic principle of the “three depths” gave painters broad creative possibilities for achieving an adequate visual perception of the created artistic image, allowing them consciously to draw the viewer’s attention not only to the compositional but also to the symbolic position of individual landscape motifs. In this way, by deliberately varying different intervals along the vertical or horizontal axis of the scroll, the artist achieved a visual illusion of the representation of the unchanging Dao. The absence of a single horizon line allowed the Chinese painter to work freely with images on all three levels at once, creating a visual effect of holistic panoramic vision and thereby expanding the single illusory space of the landscape being contemplated. Guo Xi, the painter and art theorist who founded the system for depicting space in Song-dynasty painting of the 11th century, described this artistic and aesthetic effect as follows: “Those who speak of painting in all seriousness say: there are mountains and waters through which one can pass; there are those at which one can gaze; there are those where one can stroll, and there are those where one can dwell. Only such a painting can truly be called refined.”¹⁴ In such a pictorial system, determined by the ideological and artistic programs of the Neo-Daoist school of *xuan you xuan*, each of the three planes of the Chinese landscape was deliberately presented by the painter from the most advantageous viewing height and, in its planar unfolding, was coordinated with a shifting focus.

Following their ideological and artistic principle of the “three depths,” Chinese landscapists traditionally classified types of distance according to their distinctive artistic and aesthetic character. In his treatise, Guo Xi distinguished three specific types of distance in the Chinese landscape. As the first type, he identified the visual distance of “high distances” or *gao yuan* (“lofty distances”), a kind of perspective that arises conceptually when one contemplates mountain peaks in a “bottom-up” direction. As the second type of spatial visualization, called *shen yuan* (“deep distances”), Guo Xi described a perspective in which the depicted mountain peaks are contemplated as if from above downward. Finally, as the third type, *ping yuan* (“level distances”),

14. Guo Xi. 2004. “The Lofty Meaning of Forests and Streams”, *Kitajskoe iskusstvo: Printsipy. Shkoly. Mastera [Chinese Art: Principles. Schools. Masters]*, Translated from Chinese and English by Malyavin, V.V., in Malyavin, V.V. (ed.), OAO Lyuks, Moscow, Russia, p. 306.

Master Guo Xi designated such a mode of visualization in which we look at the mountains as if over lower mountains or hills.

As M.V. Alpatov noted in his *Universal History of Art*: “In the Tang period (618–907), Chinese art acquires a fully developed character. This is the first and one of the most brilliant periods in the flowering of Chinese art. Naturally, the art of these years was closely linked with the religions widespread in China: Confucianism, Buddhism, and Daoism.”¹⁵ Chinese landscape painters of the Tang and Song dynasties¹⁶ drawing on the basic principles of Neo-Daoist cosmology expressed in the Zhuangzi — which interprets the Dao through the principle of *xuan you xuan* (“the mystery of mysteries”) and the principles of yin and yang as the dialectic of mutually supporting forces — actively applied the principle they had developed of the “three depths.” In strict accordance with this approach, the spatial depth of the Chinese landscape, visually conveying “the mystery of mysteries,” was consciously divided into foreground, middle ground, and background, each of which was specially arranged as if parallel to the overall compositional and pictorial space. Thanks to this approach, the gaze of the contemplator of the landscape seemed to flow through the principle of *xuan you xuan*, thereby apprehending the eternal Dao.

Spatial constructions in Chinese landscapes with a vertically oriented composition in the *gao yuan* style are always characterized by a visual emphasis on the foreground, while the compositional structuring of spatial depth in the *shen yuan* style is formed by highlighting the middle ground in the pictorial space. The artistic and compositional expressiveness of the horizontal sweep of the landscape space in the *ping yuan* style is, as a rule, emphasized by a deliberately blurred background. Such ideological and artistic programs underlying the construction of compositional space could not have taken shape before the philosophical and aesthetic syncretism of the primal forces of yin and yang had been renewed in the interpretation of the *xuan xue* school (“the teaching of the mysterious”)¹⁷. This mystical school arose in the 3rd–5th centuries under the influence of

15. Alpatov, M.V. 1948. *Vseobshchaya istoriya iskusstv [World History of Art]*, in 2 vols., Iskusstvo, Moscow, USSR, vol. 1, p. 280.

16. Tong Shu-e. 1958. *Zhivopis dinastij Tan, Sun. Katalog [Painting of the Tang and Song Dynasties. Catalogue]*, Beijing. 汤淑叶。唐宋时期的绘画。目录。-北京·1958年。

17. Feng Youlan. 2017. *Kratkaya istoriya kitajskoj filosofii [A Brief History of Chinese Philosophy]*, Translated by Kotenko, R.V., in Torchinov, E.A. (ed.), Evraziya, Saint Petersburg, Russia, p. 240.

the Daoist philosophers Xiang Xiu and Guo Xiang, and brought its development to completion in the Neo-Daoist cosmology of the Zhuangzi by interpreting the principle of the Dao as *xuan you xuan* (“the mystery of mysteries”).

To the extent that medieval Chinese landscape painting rested on the traditional foundation of religious and philosophical teachings shaped by national views on the place of the human being in the cosmos, to the same extent the traditional cult of the Dao — perceived as the eternal and all-embracing flow of the universe — exerted a direct influence on the formation of the basic ideological and artistic programs of Chinese landscape painting. In revealing in their landscapes the religious and philosophical principle of “the one in the many” of the Dao, according to which it eternally manifests itself always and in everything, painters resorted metaphorically to the poeticization of the moon in their landscapes, creating an image eternally reflected in the mirrors of “ten thousand streams of water.”

In the context of our study of the phenomenon of pictorial representation of the spirit *qi*, accepted in Chinese art as the fundamental principle of the eternal Dao, we are obliged to use specifically Chinese traditional terminology and to consider each artistic and aesthetic concept of the Chinese landscape through the prism of religious and philosophical syncretism, from different aspects of its being; otherwise, the researcher runs the risk of filling these concepts with Western logical-empirical content. For the Chinese painter-philosopher, a truth that has been apprehended and visualized will not be regarded as Truth if it is devoid of a specific refined elegance. Therefore, the most famous traditional works of Chinese artistic creativity are almost always filled with an inner incompleteness, a constant tendency toward disappearance. Thus, in traditional Chinese landscape painting of the Tang and Song dynasties, the ideological and artistic program of the religious and philosophical concept of “continuous non-being” is revealed — culminating in the “anticipation” of everything and in all things, thereby creating that immutable tranquility of movement that defines the world harmony of the Dao¹⁸.

18. Wang Yang, Orlov, I.I. and Berdnik, T.O. 2024. “The Syncretism of the Worldview that Influenced Traditional Chinese Landscape Painting” [Sinkretizm kartiny mira, okazavshij vliyanie na traditsionnyuyu pejzazhnyuyu zhivopis Kitaya], *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKHPU im. S. G. Stroganova]*, no. 1–1, pp. 90–103.

REFERENCES

1. Alpatov, M.V. 1948. *Vseobshchaya istoriya iskusstva [World History of Art]*, in 2 vols., Iskusstvo, Moscow, USSR, vol. 1.
2. Feng Youlan. 2017. *Kratkaya istoriya kitajskoj filosofii [A Brief History of Chinese Philosophy]*, Translated by Kotenko, R.V., in Torchinov, E.A. (ed.), Evraziya, Saint Petersburg, Russia.
3. Guo Xi. 2004. "The Lofty Meaning of Forests and Streams", *Kitajskoe iskusstvo: Printsipy. Shkoly. Mastera [Chinese Art: Principles. Schools. Masters]*, Translated from Chinese and English by Malyavin, V.V., in Malyavin, V.V. (ed.), OAO Lyuks, Moscow, Russia.
4. Malyavin, V.V. 2004. *Kitajskoe iskusstvo [Chinese Art]*, AST, Astrel, Moscow, Russia.
5. Wang Yang, Orlov, I.I. and Berdnik, T.O. 2024. "The Syncretism of the Worldview that Influenced Traditional Chinese Landscape Painting" [Sinkretizm kartiny mira, okazavshij vliyanie na traditsionnyu pejazhnyu zhivopis Kitaya], *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKHPU im. S. G. Stroganova]*, no. 1–1, pp. 90–103.
6. Feng Youlan. 1948. *A Short History of Chinese Philosophy*, Macmillan, New York, USA.
7. Zhu Xi. Recorded Sayings of Master Zhu (Zhuzi yulu). Various eds.; for an overview see: K. Thompson, "Zhu Xi" Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2015.
8. Cao S. 2014. "Chinese Landscape Painting: Cultural Background", *Proc. of the International Conference on Art and Design*, 2014.
9. Richmond, K. 1990. "Chinese Landscape Painting and Neo-Confucian Philosophy: Kuo Hsi and Tao-Chi", Senior Independent Study Thesis, College of Wooster, Wooster, USA.
10. Westermann, C. 2020. "Chinese Landscape Aesthetics: The Exchange and Nurturing of Emotions", *New Horizons: Eight Perspectives on Art in Dialogue*.
11. Hawks, Sh.D. "An Environmental Ethic in Chinese Landscape Painting", Education About Asia (Association for Asian Studies), 2010.
12. Mcintire, J.M. 2015. "Neo-Confucianism and Fan Kuan, Travelers by Streams and Mountains", Smarthistory, Khan Academy, available at: <https://smarthistory.org/neo-confucianism-fan-kuan-travelers-by-streams-and-mountains/> (Accessed 27 January 2026).
13. *Traditional Chinese Aesthetics and Art*, Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Vilnius, Lithuania, 2016.
14. Ping Foong. 2000. "Guo Xi's Intimate Landscapes and the Case of Old Trees, Level Distance", *The Metropolitan Museum Of Art Journal*, vol. 35, pp. 87–115.

Ван Ян

Соискатель, художник
Российский государственный
художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru
Китайская Народная Республика

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-1-64-79

НЕОКОНФУЦИАНСКАЯ КОСМОЛОГИЯ И СТРУКТУРНОЕ ЕДИНСТВО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В КИТАЙСКОМ ПЕЙЗАЖЕ ДИНАСТИЙ СУН И ТАН

Аннотация: В статье анализируется глубинная связь неоконфуцианского учения эпохи Тан (VII–X вв.) с зарождением классической китайской пейзажной живописи. Рассматриваются философско-эстетические категории оценки произведений искусства и их влияние на выработку художественных приемов и системы

творческих правил в изображении пейзажа, специфика изображения пространства в китайской пейзажной живописи.

Ключевые слова: неоконфуцианство, даосизм, пейзажная живопись Китая, династии Тан и Сун, идейно-художественные программы.

Многие исследователи истории Китая рассматривают правление династии Тан в политическом и культурном аспекте как своеобразный аналог «золотого века» китайского социума, сравнимый по своей значимости с правлением династии Хань. Примерно в 622 году правителями династии Тан восстанавливается обязательная система экзаменационного отбора чиновников, предписываемая традиционным конфуцианством. Император Тай-цзун (627–649) издает указ в 628 году о строительстве общеимперского храма Конфуция в императорской академии, позднее в 630 году мудрецам Императорской академии было дано повеление подготовить к изданию официальное собрание базовых текстов конфуцианской классики. В 40-е годы VII столетия философом Кун Ин-да (ум. в 648 г.) была составлена новая кодификация трактата «Пять книг в правильном содержании» ставшая каноном нового конфуцианского учения. В этих трактатках пяти древних сочинений излагались элементы религиозных верований, философии, естествознания, основы права и мо-

рали, учения об обществе и государстве и рассуждения об историческом процессе.

Неоконфуцианство в своей обновленной трактовке стало официальным государственным учением империи Тан. Однако, главная проблема заключалась в том, что официальные «канонические» тексты уже не могли отражать духовные запросы своей эпохи. Это во многом было связано с тем, что произошедшее возрождение религиозно-философского учения даосизма наряду с распространением чань-буддизма, что пробудило в китайском обществе повышенный интерес к метафизике, к проблемам Природы и Судьбы человека¹. Новые реалии Танской эпохи потребовали совершенно иного метафизического, космологического и духовно-нравственного объяснения всего происходящего в империи, однако именно такое толкование и отсутствовало в официальном императорском каноническом учении. Кроме того, во времена правления Танской ди-

1. Фэнь Ю-лань. Краткая история китайской философии / перевод Р. В. Котенко; научный редактор Е. А. Торчинов. — СПб.: Евразия, 2017. — С. 288.

настии в Китай начинают проникать учение Ислама и христианство несторианского толка, которые уделяли ключевое внимание персональной духовной практике². Как ответ на такие запросы китайского общества и возникает философия «**Дао сюэ**» (учение об Истине) или неоконфуцианское учение, в его западной терминологии, которое, несмотря на различные религиозно-философские школы, складывается из трех основных направлений философской мысли³. Первым источником, согласно трактовке Фэнь Ю-ланя, можно считать, безусловно, само конфуцианство, а другим источником стала философия даосов и буддизм в ее китайском варианте именуемая «чань». Наконец, третьим источником сложения философской доктрины «чань» принято считать мистическое религиозное учение даосов, в которой главную роль играла школа «инь — янь», оказавшая важнейшее влияние на космологию неоконфуцианства.

Во многом именно под серьезным влиянием неоконфуцианской метафизики в эпоху династии Тан и начинает формироваться самостоятельный жанр китайского пейзажа, который в истории китайской живописи связан с расцветом мастеров «Сине-зеленого пейзажа. Кроме того, под непосредственным влиянием того же неоконфуцианства в течение VIII века в Поднебесной одновременно жили и творили три уникальных и величайших поэта-художника китайского средневековья: Ван Вэй (699–759), Ли Бо (701–762) и Ду Фу (712–770). Ван Вэй величайший «поэт-художник» был не только крупным теоретиком искусства и художником, замечательным каллиграфом и мастером поэтической природной лирики, но и глубоким религиозным философом). Не случайно в своем знаменитом трактате «О живописи» художник Ван Вэй акцентировал внимание, прежде всего, на духовную сущность пейзажа: «В живописи важно добиваться того, чтобы форма слилась с духовной силой, после чего сердце творит всевозможные превращения. [...] ... нужно стремиться к тому, чтобы посредством одной черты воспроизвести существо Великой

Пустоты⁴». Данное место трактата «О живописи» — практически первое упоминание в китайской философско-эстетической литературе о сущности китайской живописи, базовой единицей которой является «одна черта», как бы воплощающая всю полноту Бытия. И далее Ван Вэй поэтически утверждает: «Вот я разворачиваю свиток, вчитываюсь в надпись и смотрю на незнакомые горы и моря, в зеленых рощах шумит свежий ветер, белая пена разливается на водном просторе. Воистину, такую картину невозможно изобразить лишь посредством искусной работы рук! Духовная просветленность должна осенить живопись! Таков смысл живописи»⁵.

Стоит отметить, что именно в эпоху правления династии Тан в качестве отдельного жанра выделяется китайский портрет, причем, наиболее выдающийся представитель портретного жанра Янь Либэнь (VII в.) даже был причислен теоретиком живописи Чжу Цзинсюань к категории «божественных» [8, с. 382]. Наиболее известная картина Янь Либэня «Властелины древних династий» изображала тринадцать великих правителей, которые были во главе Китая с начала династии Хань и до конца VI века на длинном горизонтальном свитке. Примерно в этот же период времени весьма популярными среди образованного сословия становятся изображения различных придворных сцен. Не случайно в китайской историографии за периодом существования Танской империи прочно установилась репутация «золотого века» традиционной китайской живописи и поэзии.

Следующим важным этапом развития живописи в Китае после империи Тан стал период «Пяти династий» и империя династии Сун. В этот же период времени идет процесс формирования главных живописных школ Китая. Среди наиболее известных художников данного периода стоит выделить Чжан Цзыцяня (展子), творившего в эпоху Суй, мастера Ли Сысюнь (李思训) и художника У Даоцзы (吴道子) [138].

Значительное влияние на творчество художников пейзажистов этого периода оказала философское учение мастера Чжу Си (1033–1108). Чжу

Си основатель философской школы «**ли сюэ**» известный также в Китае как Учитель Чжу (Чжу-цзы) родился на территории нынешней китайской провинции Фуцзянь в период военно-политического кризиса во времена правления династии Сун. Синкретическое «учение о принципе» Чжу Си, именуемое в Китае школой «**ли сюэ**» излагалось в трактате «Записи высказываний» и как популярная система китайской философии процветала практически вплоть до начала XX столетия [145, с. 313]. Господство философской системы Чжу Си во многом также объясняется фактом написания собственных оригинальных комментариев в духе неоконфуцианства к текстам «нового толкования» Конфуция, которые были признаны нормативным в 1075 году указом императора Щэнь-цзуна. Ранее мы уже отмечали, что базовые тезисы Учителя Чжу Си и его школы «**ли сюэ**» о том, что вечный Дао, как и абсолютная Истина, присутствуют всегда, везде во всем мироздании оказали серьезное влияние на художников — пейзажистов Сунской школы.

Благодаря популярности учения Чжу Си и школы «**ли сюэ**» живописный пейзажный жанр «Гор и вод» получает свое окончательное сложение в эпоху «Пяти Династий и Десяти Царств» (五代十國, Wǔdài Shíguó, 907–960). Это сложное время считают как бы связующим между двумя различными периодами высшего расцвета китайской культуры вообще и живописи в частности — эпохами династий Тан и Сун. Именно в этот период в Китае возникает самая первая академия живописи, которая располагается в Нанкине этой «новой» столице Южной Сун, которая со временем сменила Чанань Танской династии. Пейзажи эпохи «Пяти Династий и Десяти Царств» наиболее выразительно были явлены зрителям в работах пяти великих художников: Цзиня Хао, Гуань Туня, Ли Чэна, Дун Юаня и Цзюй Жаня. Именно с новаторства художника Цзин Хао (荆浩; Jīng Hào, ок. 855–915), старшего из пяти главных художников этого периода, начинается отсчет времени, когда пейзаж становится не просто самостоятельным, а именно основным жанром живописной традиции Китая. Согласно трактатам всех «просвещенных» китайских ценителей живописи, именно Цзин Хао относился к главным «настоящим мастерам» китайского пейзажа.

Эти «Записки» были изложены Цзин Хао в форме диалога юного художника и мудрого философа (отшельника), который происходит на лоне дикой природы под старыми соснами на мощных горах.

Трактат «Записки о приемах письма кистью» первое сочинение о китайской пейзажной живописи, в котором были разработаны терминология, система понятий и сформулированы эстетические требования. Те художественные принципы, которые великий художник V века Се Хэ (кит. 谢赫) изложил для жанровой живописи, Цзин Хао, подробно сформулировал для пейзажа, конкретизируя религиозно-философскую отвлеченность трактатов и делая их более понятными. Например, в трактате Цзин Хао категория 意 «*и*» (прообраз, идея) заменяется на 思 «*сы*» (замысел). Далее, в своем трактате Цзин Хао различает категории «подобие» 似 «*сы*» и «истинность» 真 «*чжэнь*» ранее введенные в оборот Се Хэ [7]. Кроме того, согласно трактовке Цзин Хао настоящий художник должен обязательно стремиться передавать в своих пейзажах «дух объекта» 气 «*ци*». Согласно принципам Цзин Хао, если художнику этого не удастся, то у него неизбежно получится лишь воспроизведение «подобия» 似 «*сы*», а если автору это удастся — то на картине видна «истинность» 真 «*чжэнь*» [7–17]. Кроме того, художник-философ Цзин Хао довольно подробно рассуждает о преимуществе «кисти» 笔 «*би*» и «мо» 墨 (туши), давая важные категориальные разграничения между признаками линейной и тональной живописи [14].

Под влиянием религиозно-философского учения школы «**ли сюэ**» китайские художники стали подробно разрабатывать понятие «*ши*», принципа структурного единства (изобразительной реальности) в китайском пейзаже

Довольно часто китайское понятие принципа «*ши*» синологи переводят европейским словом «реальность», подразумевая при этом то, что принцип «*ши*» проявляется только лишь в том случае, когда художник путем внутренней медитации достигает непосредственного духовного соединения с реальностью бытия. Изначально в древнекитайском языке понятие «*ши*» обозначало просто лишь слово «семена», и только гораздо позднее, с развитием неодаосизма, его стали толковать как понятие «субстанция». Впрочем, иногда в философско-эстетических сочинениях средневековых китайских авторов понятие «*ши*» сознательно противопоставляли литературному понятию «украшение», что вполне соответствовало китайскому мистическому аллегоризму в контексте противостояния «*инь — янь*» (плод и цветок): «...плод есть сущность, цветок — внешняя сторона»

2. Несторианство (от имени патриарха Нестория) — христианское еретическое учение первой половины V века, сторонники которого отрицали общецерковный догмат о божественной личности Иисуса Христа.

3. Ван Ян, Нео-конфуцианская «философия молчания» школы «ли сюэ» философа Чжу Си и традиционная китайская пейзажная живопись. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2025, № 1, часть 1. — с. 343–354.

4. Чжу Цзинсюань. Записки о прославленных живописцах династии Тан // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. — М: «ОАО Люкс», 2004. — 432 с. — С. 281. (Перевод книги Чжу Цзинсюаня выполнен В. В. Малявиным по тексту, опубликованному в серии «Мэйшунь цуншу», т. 8, Шанхай, 1947)

5. Там же, с. 282

Исследователь В. В. Малявин считает, что позднейшее распространение в Китае западного дискурсивного метода научного познания постепенно стало «убивать» жизненность изображения Бытия в китайской живописи, поскольку западоевропейская «объективность» в реалистическом изображении природы стала вытеснять духовно-художественную суть китайского пейзажа⁶. Поиск эстетических критериев идеальной красоты (от слова *эйдос*) в античной Греции привел к сложению канонов. В культуре средневекового Китая результатом стремления к постижению идеальных принципов субъектов и объектов живописи стало появление стандартных образцов, которые были представлены в позднейших китайских энциклопедиях. Поэтому идеал художественного отображения «*ши*» у китайских живописцев не подвергся практической рационализации остальных сфер жизни Китая (политики, экономики и проч.). Согласно таким образцам формировались изображения человеческих фигур, водоемов, горных массивов или растительности. Китайский художник, создавая новые варианты художественных образов, всегда сверялся с авторитетными произведениями предыдущих мастеров. Таким образом, стилистика китайского пейзажа после феноменов Танской и Сунской живописи неизменно продолжала трансформироваться путем «копирования» лучших художественных произведений прошлого.

Синкретизм китайской религиозно-философской мысли неизбежно подводил художников к тому, что они не искали эстетической (идеальной) красоты в гармоничном соединении естественных пропорций для образной системы своих произведений, а старались постичь внутреннюю духовную реальность, которая являлась «подлинным» отражением единого Дао. Китайские пейзажные формы, как бы они не подвергались эстетической рационализации и художественной стандартизации в поздний период правления династии Цинь, всегда продолжали сохранять свою изначальную религиозно-философскую (медитативную) способность отображать живописную реальность, опираясь на идейно-художественную программу через жизненную силу «*ши*».

Именно понятие «*ши*» вполне соответствовало морфологическому пространству формообразования и выступало средством реализа-

ции художественного отображения синкретизма религиозно-философской традиции, оперирующей специфическим понятием «выше форм».

Китайские мастера пейзажа, стремясь к сюжетному разнообразию своих произведений, практически всегда имели в виду духовно-эстетические и художественно-нравственные категории более сложных идейно-художественных программ: «Грозные скалы, отвесные кручи встают на фоне далеких холмов»⁷. Поэтому китайский мастер пейзажа, имея дело с традиционной диалектикой взаимозависимых начал стремился гармонизировать создаваемый пейзаж «уравновешивая» вертикальную композицию «переднего» (ближнего) плана посредством горизонтальной композиции «дальнего» (заднего) плана. Этот неоконфуцианский принцип китайцы традиционно выражали в поэтической форме: «...гора-хозяин изображена фронтально, горы-гости должны быть низкими, а когда гора-хозяин изображена в профиль, горы-гости должны быть далекими»⁸. И здесь перед зрителем (созерцателем) китайского пейзажа неизбежно возникала дилемма художественного образа, в котором изображение композиционной высоты требовало неизменного соблюдения масштабов картины, однако при этом же изображение глубины пространства пейзажа требовало соблюдения дистанций в картинном поле. Точно такой же «диалектический» подход китайские пейзажисты почти всегда практиковали и в колористических свойствах туши, где «разреженное и густое должны быть перемешаны», а «светлое и темное должны уравновешивать друг друга» [81, с. 185].

Чтобы добиваться художественно-эстетической ясности в двухчастной композиции пейзажа на фоне неба, китайские художники практиковали религиозно-философский принцип дуалистического контрапункта. Композиционная динамика достигалась тем, что вектор полета одной птицы должен был устремлен вверх, а вектор другой птицы обязательно устремлен вниз. Художественно-эстетический подход к достижению гармонизации изображаемых противоположностей, неизбежно подразумевал применение религиозно-философского принципа школы «*инь-янь*», визуально проявлявшийся через взаимное «влечение» изображаемых объектов.

В композиции китайских пейзажей танской и сунской эпохи принцип «единство созвучия» по-

лучил дальнейшее выражение, играя под влиянием философии даосов особую роль, поскольку китайские мастера пейзажа именно здесь находили главный философско-эстетический смысл своих произведений. В своих переводах В. В. Малявин приводит некоторые примеры использования этих принципов: «Дождь и ветер, гуляющий по равнине, Ма Юаня или Ся Гуя, типичный пейзаж южно-сунского времени, весь пронизан созвучиями, так что горы, камни, деревья, лодки, дома и даже расположение листьев в нем соединяются в ритмическом подобии»⁹. Духовно-эстетический эффект от использования принципа «единство созвучия» в китайском пейзаже реализуется через медитативный отказ от натуралистического копирования природных форм. Он достигается путем «духовной стилизации» естественного жизненного ритма «*ци*», путем намеренного использования ненатуральной колористической гаммы, а кроме того путем формирования двухмерного пространства, что явно наблюдается в гениальных пейзажах династии Сун. Перед лицом бесконечного Дао, которое зримо проявляется в разнообразии природы, китайский мастер пейзажа с помощью медитации пытался создавать сложнейшие конфигурации горных вершин и облаков, причудливую кривизну линий водных потоков соединенную с динамикой ветвей деревьев, что вместе создавало визуальное воплощение принципа «единства созвучия».

Поэтому на пейзажных свитках этой эпохи на протяжении всей композиции отстоящие друг от друга повторяющиеся темы деревьев, горных вершин и рек внушают ощущение гармонии в рамках единой композиционной целостности. Использование специфического штриха кисти и общего цветового тона для всей картины придавало пейзажу единое философско-эстетическое настроение. Многие пейзажи эпохи династий Тан и Сун без каких-либо особых исправлений и доработок часто использовались в живописи на китайском фарфоре.

Всеобщий даосский сокровенный принцип «не деяния» явно прослеживается так же в многочисленных философско-эстетических свитках, посвященных описанию искусства, о том, «...как деревья противостоят и уступают друг другу», или в рассуждениях о том, что: «Если ты хочешь, чтобы гора вращалась, веди кисть наперекор ее движению, а потом поверни ее в обратную

сторону»¹⁰. Влияние учения даосов отображается в другом парадоксальном суждении: «Только когда у тебя перед глазами горы, ты можешь рисовать деревья; только когда у тебя перед глазами воды, ты можешь рисовать горы»¹¹. Эти поэтические строфы как-бы раскрывают перед нами древнейшие архетипы основанные на иллюзорности чувственного познания, которые затем получили свое окончательное философское оформление в мистике даосов.

Другой важнейшей особенностью китайской пейзажной живописи, которая во многом предопределялась религиозно-философским синкретизмом неодаосской школы «сюань сюэ» является специфическое изображение глубины пространства. В традициях позднеантичного и европейского искусства, проблема передачи глубины живописного произведения (особенно с учетом прямой линейной перспективы) непосредственно зависела от искусства последовательного сокращения размеров изображаемых объектов на заднем плане и от визуального уменьшения вертикальных линий в соответствии с одной или несколькими точками схода. Китайские мастера пейзажа, имея в основе обновленную даосскую космологию «Чжуан-цзы», в котором Дао определялся как «сюань ю сюань» (сокровенное сокровенного), а принципы «инь — янь» обозначают диалектику сил поддерживающих друг друга, применяли, так называемый, принцип «трех глубин»¹². Причем, для эстетического соответствия данному принципу глубина визуального пейзажного пространства, призванная отображать понятие «сокровенное сокровенного», сознательно разделялась авторами на передний, центральный и дальний планы, причем, каждый из них визуально располагался параллельно общему вектору композиционного построения. Вследствие использования такого приема, взгляд зрителя (точнее созерцателя) неизбежно как бы перетекал от одного уровня восприятия «сюань ю сюань» к другому, медитативно странствуя через непостижимое пространство вечного Дао. Понятно, что такое идейно-художественное понимание пространства живописного полотна не могло бы появиться ранее формирования системы религиозно-философских категорий, которые окончательно были сформированы неодаосами в космологии «Чжуан-цзы».

6. Малявин В. В. Китайское искусство. / В. В. Малявин. — М.: АСТ, Астрель, 2004. — 432 с., ил. С. 158.

7. Там же

8. Там же, с. 185.

9. Там же, с. 186.

10. Там же, с. 188.

11. Там же, с. 186.

12. Там же, с. 186.

Применение в китайском пейзаже художественно-эстетического принципа «трех глубин» давало художникам широкие творческие возможности добиваться адекватного зрительного восприятия создаваемого художественного образа для того, чтобы сознательно акцентировать внимание зрителя не только на композиционном, но и на символическом положении отдельных мотивов пейзажа. Таким образом, автор через сознательное варьирование различными интервалами по вертикали или горизонтали свитка, добивался визуальной иллюзии изображения неизменного Дао.

Отсутствию единой линии горизонта позволяло китайскому художнику свободно оперировать изображениями на всех трех уровнях сразу — создавая визуальный эффект целостного панорамного видения, увеличивая тем самым единое иллюзорное пространство созерцаемого пейзажа. Го Си, художник и теоретик искусства, основоположник системы изображения пространства в китайской живописи династии Сун XI века, так описывал этот художественно-эстетический эффект: «Те, кто всерьез толкуют о живописи, говорят так: есть горы и воды, сквозь которые можно пройти; есть такие, на которые можно смотреть, есть такие, где можно гулять, и есть такие, где можно поселиться. Вот какую картину можно назвать воистину утонченной»¹³. В такой изобразительной системе, определяемой идейно-художественными программами неодаосской школы «сюань ю сюань», каждый из трех планов китайского пейзажа сознательно подавался художником с наиболее выгодной высоты обзора и в своем плоскостном развертывании одновременно с движущимся фокусом.

Следуя своему идейно-художественному принципу «трех глубин», китайские пейзажисты традиционно классифицировали типы расстояний по их художественно-эстетическому своеобразию. Го Си в своем трактате выделял три специфических типа расстояния в китайском пейзаже. Он, в частности, выделял в качестве первого типа визуальное расстояние «высокие дали» или «гуан юань», такую перспективу, которая умозрительно возникает при созерцании горных вершин в направлении «снизу вверх». Вторым типом визуализации пространства, который назвался «шэнь юань» (глубокие дали) Го Си считал тип перспективы, предполагающий созерцание изображенных горных вершин

как бы сверху вниз. Наконец, третьим типом «мин юань» (ровные дали) мастер Го Си называл такой способ визуализации, при котором мы смотрим на горы как бы поверх более низких гор или холмов.

Как отмечал еще в своей «Всеобщей истории искусств» М. В. Алпатов: «В эпоху Тан (618–907 гг.) китайское искусство приобретает вполне сложившийся характер. Это первый и один из самых блестящих периодов расцвета китайского искусства. Естественно, что искусство этих лет было тесно связано с распространенными в Китае религиями: конфуцианством, буддизмом и даосизмом»¹⁴. Китайские пейзажисты времен династий Тан и Сун¹⁵ активно применяли базовые принципы неодаосской космологии, выраженной в трактате «Чжуан-цзы», которая интерпретировала Дао через принцип «сюань ю сюань» (сокровенное сокровенного) и принципы «инь — янь», которые обозначали диалектику сил поддерживающих друг друга, активно применяли разработанный ими принцип «трех глубин». В строгом соответствии с таким подходом глубина пространства китайского пейзажа, визуально отображающая «сокровенное сокровенного», осознанно разделялось на передний, центральный и дальний планы, причем, каждый из них специально располагался как-бы параллельно общему композиционно-образительному пространству. Благодаря такому подходу, взгляд созерцателя пейзажа как бы перетекал через принцип «сюань ю сюань» постигая вечное Дао.

Пространственные построения китайского пейзажа с вертикально ориентированной композицией в стиле «гао юань» всегда характеризуются визуальным акцентом на передний план, композиционное выстраивание пространственной глубины пейзажа в стиле «шэнь юань» формировалось выделением среднего плана в пространстве картины. Художественно-композиционную выразительность горизонтали пейзажного пространства в стиле «пин юань», как правило, всегда акцентировал сознательно размытый дальний план картины. Такие идейно-художественные программы, лежащие в основе построения композиционного пространства не могли бы сложиться, прежде чем произошло обновление философско-эстетического синкретизма

14. Го Си. Высокий смысл лесов и потоков / Си Го Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малавина. — М.: «ОАО Льюкс», 2004. — 432 с. С. 306.

15. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств в 2 тт., Т. 1 — М.: Государственное издательство «Искусство», 1948. — 385 с., илл. С. 280.

первоначал «инь — янь» в трактовке школе «сюань сюэ» (учение о сокровенном)¹⁶. Эта мистическая школа возникла в период III–V вв. под влиянием даосских философов Сян Сю и Го Сяня и завершила свое оформление в неодаосской космологии трактата «Чжуан-цзы» своей трактовкой принципа Дао как «сюань ю сюань» (сокровенное сокровенного).

В той мере, в какой пейзажная живопись китайского средневековья покоилась на традиционном фундаменте религиозно-философских учений, определявшихся национальными взглядами на место человека в Космосе, в такой же степени традиционный культ Дао, воспринимавшийся как вечный и всеобъемлющий поток мироздания, оказывал непосредственное влияние на сложение базовых идейно-художественных программ пейзажной живописи Китая. Раскрывая в своих пейзажных произведениях религиозно-философский принцип «единого в многообразии» Дао, согласно которому тот извечно проявляется всегда и во всем, художники метафорически прибегали к поэтизации Луны в своих пейзажах, создавая образ, вечно отражающийся в зеркалах «десяти тысячах водных потоков».

В контексте нашего исследования феномена живописного отображения духа «ци», принято-

16. Тун Шу-е. Живопись династий Тан, Сун. Каталог. — Пекин, 1958. 汤淑叶。唐宋时期的绘画。目录。-北京·1958年。

го в китайском искусстве в качестве основного принципа вечного Дао, мы непременно обязаны использовать чисто китайскую традиционную терминологию, лолжны рассматривать каждое художественно-эстетическое понятие китайского пейзажа через призму религиозно-философского синкретизма с разных сторон его бытия, в противном случае исследователь рискует наполнить эти понятия западным логико-эмпирическим содержанием. Для китайского художника-философа постигнутая и визуализированная истина не будет считаться Истиной, если она будет лишена специфической изящной утонченности. Поэтому наиболее известные традиционные произведения китайского художественного творчества практически всегда наполнены внутренней недосказанностью, которая постоянно стремится к исчезновению.

Таким образом, в традиционной китайской пейзажной живописи эпохи Тан и Сун раскрывается идейно-художественная программа религиозно-философской концепции «непрерывного отсутствия», которое завершается «предвосхищением» всего и во всем создавая тот незыблемый покой движения мировой гармонии Дао¹⁷.

17. Фэнь Ю-лань. Краткая история китайской философии / перевод Р. В. Котенко; научный редактор Е. А. Торчинов. — СПб.: Евразия, 2017. — 376 с. С. 240.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Alpatov, M.V. 1948. *Vseobshchaya istoriya iskusstv [World History of Art]*, in 2 vols., Iskusstvo, Moscow, USSR, vol. 1.
- Feng Youlan. 2017. *Kratkaya istoriya kitajskoj filosofii [A Brief History of Chinese Philosophy]*, Translated by Kotenko, R.V., in Torchinov, E.A. (ed.), Evraziya, Saint Petersburg, Russia.
- Guo Xi. 2004. "The Lofty Meaning of Forests and Streams", *Kitajskoe iskusstvo: Printsipy. Shkoly. Mastera [Chinese Art: Principles. Schools. Masters]*, Translated from Chinese and English by Malyavin, V.V., in Malyavin, V.V. (ed.), ОАО Lyuks, Moscow, Russia.
- Malyavin, V.V. 2004. *Kitajskoe iskusstvo [Chinese Art]*, AST, Astrel, Moscow, Russia.
- Wang Yang, Orlov, I.I. and Berdnik, T.O. 2024. "The Syncretism of the Worldview that Influenced Traditional Chinese Landscape Painting" [Sinkretizm kartiny mira, okazavshij vliyanie na traditsionnyu pejazhnyu zhivopis Kitaya], *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKHPU im. S. G. Stroganova]*, no. 1–1, pp. 90–103.
- Feng Youlan. 1948. *A Short History of Chinese Philosophy*, Macmillan, New York, USA.
- Zhu Xi. Recorded Sayings of Master Zhu (Zhuzi yulu). Various eds.; for an overview see: K. Thompson, "Zhu Xi" Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2015.
- Cao S. 2014. "Chinese Landscape Painting: Cultural Background", *Proc. of the International Conference on Art and Design*, 2014.
- Richmond, K. 1990. "Chinese Landscape Painting and Neo-Confucian Philosophy: Kuo Hsi and Tao-Chi", Senior Independent Study Thesis, College of Wooster, Wooster, USA.
- Westermann, C. 2020. "Chinese Landscape Aesthetics: The Exchange and Nurturing of Emotions", *New Horizons: Eight Perspectives on Art in Dialogue*.
- Hawks, Sh.D. "An Environmental Ethic in Chinese Landscape Painting", Education About Asia (Association for Asian Studies), 2010.
- Mcintire, J.M. 2015. "Neo-Confucianism and Fan Kuan, Travelers by Streams and Mountains", Smarthistory, Khan Academy, available at: <https://smarthistory.org/neo-confucianism-fan-kuan-travelers-by-streams-and-mountains/> (Accessed 27 January 2026).
- Traditional Chinese Aesthetics and Art*, Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Vilnius, Lithuania, 2016.
- Ping Foong. 2000. "Guo Xi's Intimate Landscapes and the Case of Old Trees, Level Distance", *The Metropolitan Museum Of Art Journal*, vol. 35, pp. 87–115.

13. Там же, с. 212.