

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
СОВЕТ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ
ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

**ФИЛОСОФИЯ И НАУКА
В КУЛЬТУРАХ
ЗАПАДА И ВОСТОКА**

**Материалы Международной молодежной конференции
28-29 сентября 2012 года**



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2012

ВОСТОЧНЫЕ ТРАДИЦИИ В ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЕ: ФИЛОСОФСКАЯ И РЕЛИГИОЗНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

ЖИВОПИСЬ ЭПОХИ СУН. SUNG EPOCH ART

Андреевкова Дарья Андреевна
Andreeenkova Daria Andreevna

Национальный исследовательский Томский государственный университет
National Research Tomsk State University
andrea-dash@mail.ru

Эпоха Сун в контексте живописи Китая играет одну из главенствующих ролей. Произведения художников данного периода не только обогатили живопись своего времени, но и оказали огромное влияние на последующие поколения. Каждый представитель обладал индивидуальным чувством стиля и собственной интерпретацией основных канонов живописи. Именно поэтому во все времена они продолжали служить художникам примером для подражания и могли утолить эстетический голод самого ревностного ценителя искусства.

Эпоха Сунской династии (宋朝) (960-1279 гг. н.э.) делится на два периода: период Северной Сун, которая правила после периода Пяти династий и до падения ее в результате захвата чжурчжэнями севера Китая в 1127 году, и период Южной Сун со столицей Ханчжоу. Правящая династия данного периода — Чжао (趙). Основание империи положило конец раздробленности Китая, продолжавшейся со времени падения династии Тан (唐朝) в 907 году. Благодаря объединению Китая были созданы условия для дальнейшего политического, экономического и культурного формирования страны.

В сунском Китае продолжался процесс экономического развития. Увеличилось количество городов, причем они становились все больше, богаче, многолюднее. Немалых успехов достигло сельское хозяйство, включая новые агротехнические приемы, искусственно выведенные урожайные сорта зерна, культивацию индийского хлопка и многое другое. Расцвели новые виды ремесел; китайские ремесленники научились делать те изысканные вещи, которые и поныне являют собой национальную гордость страны и имеют музейную ценность, будь то знаменитый сунский фарфор, изысканные тонкие шелка, изделия из лака,

дерева, слоновой кости и т.п. Именно в сунское время были изобретены порох и компас, стало широко распространяться книгопечатание в форме ксилографии. Кроме того, эпоха Сун была величайшей эпохой живописи.

В период Сун живопись поднимается на необычайную высоту. Усиливается литературное влияние на живопись, в то время как жанровая живопись начинает играть значительно меньшую роль, чем пейзаж или «цветы и птицы». На смену грандиозным ландшафтам, патетическому строю пейзажных свитков периода Пяти династий и ранних Сунов приходит грусть, тревожность души, «отрешенное одиночество пейзажей, построенных на асимметричном уравнивании пустой, едва тронутой кистью поверхности свитка и затерявшегося в этой безбрежности человека»¹. Живопись эпохи Сун характеризуется господством двух направлений: официальной живописи и живописи неофициальной, которые теоретически резко одно другому враждебные, но практически во многом весьма схожие.

Организационной базой «официальной» живописи стала Академия живописи, учрежденная в г. Кайфыне в 1104 г. Императором Хуэйцзунем как государственное ведомство, предназначенное для подготовки профессиональных художников. Академия строилась по принципу обычной школы и присуждала почетные степени отличившимся художникам. Император сам принимал участие в обучении студентов, определял предметы, по которым надо было сдавать экзамены, и оценивал работы, представленные на суд комиссии. Кроме того, Хуэйцзунь установил обязательное требование для своих придворных чиновников: все они помимо своих обычных обязанностей должны были заниматься живописью, стать художниками.

Преподавание в Академии велось придворными живописцами, имевшими соответствующие звания и занимавшимися как собственно живописной практикой, так и теоретическими разработками. Дворцовые экзамены включали иллюстрацию к нескольким строкам или к одной фразе из классических философских трактатов или популярной поэзии. Таким образом, умение выразить мысль, идею в живописи становится более значительным экзаменом, чем следование натуре. Художник выражает поэтическую идею, и кисть в письме и живописи начинает рассматриваться как общий инструмент. Образовалась большая группа литераторов и художников, которые часто встречались за вином, чтобы

¹ *Зинадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Восточная литература; Российская академия наук, институт востоковедения, 2005. – С. 101.

обсудить судьбы живописи, каллиграфии и поэзии. Там они вместе писали свитки – этот прием получил название «совместный».

Одним из стимулов создания Академии было высвобождение искусства от ремесла. С течением времени Академия живописи стала устанавливать принципы художественного воспитания, руководить эстетическими вкусами общества, направлять теорию и практику искусства. Эстетическая теория, проповедуемая Академией, вводила от объективного наблюдения и непосредственной передачи натуры, утверждая непринужденность каллиграфии и необычайность композиции. Грация считалась более высоким эстетическим принципом, чем красота.

Ведущим представителем «академической школы» и одновременно главным ее теоретиком являлся *Го Си* (1020–1090 гг. н.э.). Он работал в технике монохромной туши с легкой подсветкой, его картины отличаются значительно большей, чем у его предшественников, свободой в передаче пространства, а также плавностью линий: изображаемые здесь горы словно вырастают из тумана, отодвигающего их на огромное расстояние от переднего плана. Сами горы несут печать «космических» пиков с причудливой формы скалами и глыбами, нависающими над пропастью. Как теоретик *Го Си* впервые обосновал необходимость для художника профессионального обучения и овладения им техническими приемами и навыками.

Неофициальное направление имело иные истоки. В период Сунь связь живописи с философией и литературой становится настолько органичной, что основной стиль живописи получает название *се и* (写义), буквально – «писать идею», «воплощать прообраз, первообраз», иначе говоря, живопись была призвана выражать философский смысл явлений; другое же название этого стиля – *вэньжэньхуа* (文人画) – буквально значит «живопись литераторов».

Стиль *вэньжэньхуа* и был основой для появления «Неофициальной» живописи, также выросшей в самостоятельную школу. Для сунской эпохи эта школа находилась на Юге страны и объединяла в себя художников, бывших уроженцами Юга или проживавших там в течение длительного времени. Организатором и идейным лидером этой школы являлся *Су Ши* (*Су Дунпо*, 1036–1101 гг. н.э.), занимавший, как и *Ван Вэй*, высокие чиновничьи посты и проявивший себя в качестве литератора, каллиграфа и философа. *Су Ши* вступил в резкую заочную по-

лемику с Го Си и представителями «академической школы» по вопросу профессиональной подготовки художника. Он доказывал, что профессиональное обучение превращает художника-творца в ремесленника, а профессиональные навыки только мешают его самовыражению, «ибо создание живописного произведения есть сугубо индивидуальный творческий акт, осуществляемый вне каких-либо установленных правил и технических приемов»¹. Идеи и установки Су Ши нашли свое конкретное воплощение в его собственном творчестве и в творчестве его друзей и единомышленников – Ми Фу (Ми Фэй) (1052-1109 гг. н.э.), Ми Южэня (1086-1165 гг. н.э.), Вэнь Туна (1018?-1079 гг. н.э.) и других мастеров. Наибольшей известностью из них пользуется Ми Фу – автор так называемой «бескостной» техники письма. Работы, выполненные в этой технике, лишены графической остроты линий. Наглядным образцом творчества Ми Фу и «художников-литераторов» выступает картина «Весенние горы и сосны», на которой показаны лишь несколько мягких конических серо-голубых горных вершин, выступающих из плотной пелены тумана, обволакивающих их настолько, что зритель может только догадываться об их величине и высоте по контрастным сопоставлениям с изображениями (условно очерченные деревья) первого плана.

Художников школы *вэньжэньхуа* отличал дар выражать невыразимое, представить мир, восходящий к единому началу. Они стремились приблизиться к духовному миру и образу жизни мудрецов и святых, чтобы достигнуть состояния, которое китайские эстетики описывают двумя словами: *люци*. Первое означает темноту, тишину; второе — интимное единство двух существ, которое образует одно целое. «Это выражение часто употребляют как синоним экстаза — состояния, при котором озаренный художник ощущает себя в созвучии и единстве со всем миром, с каждой его частью, с главным принципом жизни (*шэнь*)»².

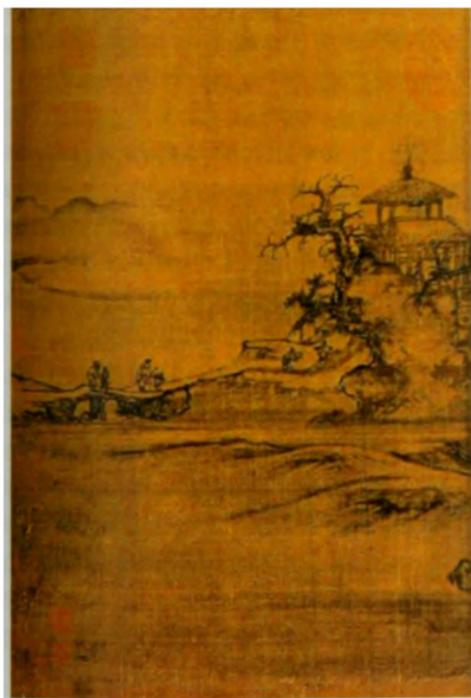
Этот экстаз рождает и особое искусство, которое определяется его выражением из двух иероглифов: *шэньхуа* — то есть одаренность. Только обладание этим даром отличает истинного художника от вульгарного ремесленника. *Шэньхуа* означает буквально состояние абсолютного созвучия. Художник словно пребывает в центре вселенной, элементы которой «призывают один другого, отвечают один через другого».

¹ Кравцова М.Е. История культуры Китая. – СПб.: Лань, 2003. – С. 361.

² Зинадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Восточная литература; Российская академия наук, институт востоковедения, 2005. – С. 101.



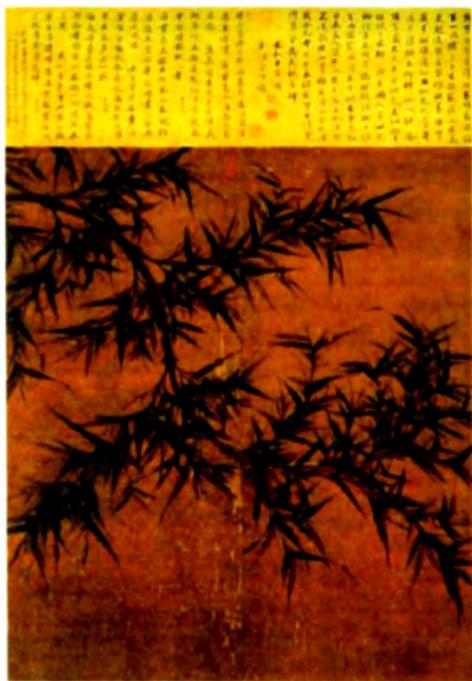
Го Си. Ранняя весна. 1072г.



Го Си. Каменистая равнина
и далекий горизонт. 11в.
Гугун, Пекин. Гугун, Тайбэй.



Ми Фу «Весенние горы и сосны»
11в. Гугун, Пекин.



Вэнь Тун. Бамбук. 2я пол. 11 в.
Гугун, Тайбэй.

В сунской живописи особенно четко сказалось глубокое единство китайской живописи и каллиграфии, в отдельных жанрах границы были практически размыты. В наставлениях по живописи бамбуки, хризантем, орхидей живописные штрихи отождествлялись с восемью основными линиями каллиграфии (так называемые «восемь черт написания нероглифа юн»), а три основных порока в живописи, сформулированные теоретиком *Го Жюсюем* сводились к погрешностям в каллиграфии. При этом важно то, что эти погрешности объяснялись не столько недостаточной технической сноровкой мастера, сколько недостаточной шлифовкой собственного «я» художника. По глубокому убеждению сунских теоретиков, зло и добро спонтанно пребывают в штрихе. Именно этим объяснялась сила воздействия искусства, зовущего к добру или погружающего во зло. Школа *вэньжэньхуа* выступала против застылости канонов, приглаженности и нарочитой красоты академической живописи. И чем сильнее была оппозиция, тем, разумеется, тверже становились каноны ортодоксальности, проводимой Академией живописи.

Итогом данного соперничества стало стремление каждой из школ вырваться вперед, доказать свою наибольшую значимость и идейную ценность, что крайне положительно сказалось на темпе и уровне развития искусства в целом и живописи в частности.

Существовали также особенности, характерные для представителей обеих школ. Во-первых, собственно религиозные сюжеты сравнительно редки в сунском искусстве, создавалось все больше пейзажей, в которые были вкраплены фигурки святых. Пейзажи сунских художников полны глубокого философского смысла, они проникнуты высокой одухотворенностью, близкой к религиозному чувству. Во-вторых, все жанры живописи, в том числе и религиозная живопись, развивались под знаком литературы. Вместе с тем многих занимали в этот период метафизические проблемы. Живопись именно поэтому придавала огромное значение форме объектов, это и сообщало реалистическую направленность живописи. В то же время эта форма была пропитана идеей. Стремление выразить идею становится основой для творчества художников. При этом идея должна быть выражена в гармонии с личностью художника – это требование становится предметом эстетического осмысления и занимает умы художников, более чем в какое-либо другое время. В-третьих, Раздвоение личности, разочарование в возможностях

слова и образа, поиски новых форм выражения своего мятущегося «я» чрезвычайно характерны для художественной культуры периода Сун, особенно Южной Сун. Каллиграфия и монохромная живопись завоевывают роль абсолютной эстетической и этической вершины. Глубокое осознание себя как неповторимой личности, непосредственная связь этической цельности и художественной ценности, все это характеризует живопись сунской поры. Согласно концепции искусства *Су Дун-по*, *Ми Фэя*, *ВэньТуна* и других мастеров школы *вэньжэньхуа*, все предопределяет личность художника, которая в идеале своем должна была сочетать высокую мораль и богатство эрудиции. Чаще всего поэтому объектами изображения были не непосредственные явления видимого мира, а реминисценции – например, конь в свитках *Ли Лун-мяня* изображался в живописной и образной традиции картин *ХаньГаня*, художника периода Тан, прославившегося искусством писать лошадей. Нередко преемственность традиций, сродство со старыми мастерами осмыслились как метампсихоз. Ми Фэй, например, объяснял особенности своей личности тем, что в него вселился дух великого *УДаоцзы*.

До эпохи Сун в эстетике живописи главным образом разрабатывались проблемы жанровой живописи, теперь же, при расцвете монохромного искусства, в первую очередь осмыслиются пейзаж и живопись «цветов и птиц». «Художественное мышление сунского периода можно условно назвать «пейзажным», – справедливо пишет Н. С. Николаева в работе о крупнейшем сунском пейзажисте *Ма Юане*.

Литераторы-художники периода Сун, несмотря на манерность или вычурность, которая была в какой-то мере им присуща, были свободными умами, способными к совершенствованию. Сила воображения определила культ искусства в их мирозерцании. В присутствии прекрасной картины они замолкали и предавались размышлениям. Они находили в объекте, который открывался им, привкус бессмертия, луч, пришедший извне. Ми Фэй, который был лучшим интерпретатором живописных образов, напоминал, что живопись призвана воплощать идеи духа.

При рассмотрении живописи сунской эпохи прослеживается четкая связь китайской живописи с литературой, каллиграфией, философией. Отображение духа и его роли в работах художников. Художники эпохи Сун преследовали своей целью не просто зафиксировать образ, но показать истинную сущность объекта, опираясь на свое ощущение мира

и понимание бытия. Древним художникам удалось донести до зрителя не только великолепие гор и рек, цветов и птиц, но помочь увидеть их сквозь призму своего мироощущения. Живописцы смогли слить воедино идеи буддизма, даосизма и конфуцианства, пропитать реалистичную форму мыслью и пропустить это через свое собственное «я». Именно совокупность этой глубины с реалистичностью форм оказала решающее влияние на дальнейшее стилистическое развитие китайской живописи.

Литература

1. *Васильев Л.С.* История Востока. - М.: Высш. шк., 1994. Т. 2. - 495 с.
2. *Зювадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. - М.: Восточная литература: Российская академия наук, институт востоковедения, 2005. - 167с.
3. *Кравцова М.Е.* История культуры Китая. - СПб.: Лань, 2003. - 415с.
4. *Николаева Н.С.* Художник, поэт, философ. Ма Юань и его время. - М.: 1968. - 126с.
5. *Фицджералд С.П.* Китай. Краткая история культуры: пер. с англ. - СПб.: Евразия, 1998. - 456с.

ЛИБЕРАЛЬНОЕ ТЕЧЕНИЕ В ИСЛАМЕ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО МУСУЛЬМАНСКОГО ОБЩЕСТВА. THE LIBERAL MOVEMENT OF ISLAM IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY MUSLIM SOCIETIES

Вовченко Виктор Игоревич, Мадяр Егор Яношевич
Vovchenko Victor Igorevich, Madyar Egor Yanoshevich

Национальный исследовательский Томский государственный университет
National Research Tomsk State University
tovsteinshmuell@gmail.com, egor_madyar@mail.ru

Когда кто-то произносит слово «Восток», то в первую очередь на ум приходит следующий ассоциативный ряд: «Китай, Япония, Будда, Конфуций, Дао и т.п.». Таким образом, мы сталкиваемся с определённым стереотипом, укоренившимся в массовом сознании и отсылающем нас при обсуждении различных культур т.н. «Востока» в первую очередь к Дальнему Востоку, а не к Востоку Ближнему или Средней Азии, т.е. к тем историко-географическим регионам, в которых традиционно ключевую роль играет ислам. По мнению авторов настоящей статьи, в наши дни обращение к его культурному наследию не просто как никогда актуально, но необходимо по ряду причин, среди которых можно отметить усиливающуюся исламофобию в странах, где мусульмане исторически не составляют религиозное большинство, на фоне роста фундаменталистских настроений в исламском мире. Адекват-