В.Г. Белозёрова
РГГУ

Пространственные построения в китайском изобразительном искусстве от Хань до Тан

0.1. Данные тезисы посвящены приёмам передачи глубины пространства и особенностям оптических сокращений форм в китайской живописи и рельефе от династии Хань и до династии Тан. Проблема пространственных построений является одной из ключевых при изучении китайской изобразительной традиции, для которой характерен неизменный интерес к передаче трёхмерности пространства.

0.2. Степень изученности проблемы, к сожалению, не соответствует её значимости. В бесчисленных публикациях по китайской живописи вопросы пространственной организации обычно ограничиваются приёмом *сань юань* 三遠 'три дали', описанным в трактате Го Си 郭熙 (1020–1090) *Линьцюань гаочжи цзи* 林泉高致集 («Сборник [записок о] высокой сути лесов и потоков»). В трактате различаются три точки зрения на объект: снизу вверх – *гао юань* 高遠 'высокие дали', сверху вниз – *шэнь юань* 深遠 'глубокие дали', на уровне глаз – *пин юань* 平遠 'ровные дали'. Исследования китайских трактатов пока не выявили другой терминологии по перспективе[1]. Это выглядит странным, т.к. значительно более частные аспекты живописной практики описаны и объяснены в трактатах намного подробнее.

Подобное положение дел разительно контрастирует с западноевропейскими сочинениями по живописи, в которых с эпохи Возрождения и по сей день, тема перспективы занимает центральное место в рассуждениях по пространствопостроению в изобразительных искусствах. Теория «трёх далей» соотносилась китайскими авторами, прежде всего, с пейзажным жанром *шаньшуй* 山水 'горы и воды', а линейная перспектива – с жанром архитектурного пейзажа *цзехуа* 界畫 'живопись [по] линейке', имевшего не самый высокий статус. Остаётся предположить, что знания по перспективе передавались изустно, при этом самого термина «перспектива» не существовало, как и термина «пространство». Вместо последнего использовался бином *сюй-ши* 虛實 'пустое–заполненное'. За отсутствием китайской терминологии, западные китаисты используют общепринятые европейские термины «прямая перспектива», «обратная перспектива», «воздушная перспектива»,

© Белозёрова В.Г., 2012

а в последние десятилетия такие самостийные термины как «разнонаправленная перспектива», «меняющаяся перспектива» и «фокусная перспектива». К сожалению, западное искусствознание не располагает терминами, способными отразить всё своеобразие перспективных построений в китайском изобразительном искусстве. В итоге в китаистике сложилась ситуация, когда тему китайской перспективы в той или иной мере затрагивают все серьёзные публикации по китайскому искусству[2], но её специализированное исследование так и не проведено, т.к. его осуществление требует создания новых научных методов и особой терминологии.

0.3. Главным препятствием в изучении генезиса линейной перспективы в Китае является не только замалчивание этой проблемы источниками, но, в первую очередь, сам состав дошедших памятников и их копийный характер. Дворцовые и храмовые росписи периода Чжоу–Хань, упоминаемые в письменных источниках, до нас не дошли, как и росписи IV–IX вв. Прославленные шедевры живописи на свитках досунской эпохи известны только по копиям с копий последующих веков, а потому содержащаяся в них информация не достоверна. Остаётся обширный комплекс памятников, включающий рельефы, росписи гробниц и росписи буддийских пещерных храмов. Т.к. последние лучше всего описаны и изучены, то возникает соблазн связать развитие пространственных, и, прежде всего перспективных построений в китайской живописи с влиянием буддийского искусства Индии и Кушанской империи, но такой подход представляется упрощённым[3].

1.1. Особенности пространственных построений в изобразительном искусстве Китая предопределили следующие свойства национальной пластической парадигмы: 1) концепция формы не как замкнутого объёма, а как открытого русла, визуализирующего сквозные циркуляции энергии *ци* 氣, что требовало передачи трёхмерности пространства и исключало плоскостность изображения, блокирующую энергетические циркуляции; 2) понимание формы не как статичной массы, а как динамичной части единого пространственно-временного континуума, что стимулировало одновременное развитие и применение разных типов перспективных построений[4]; 3) восприятие формы как меняющейся в присутствии зрителя конфигурации, в результате чего дистанция между субъектом и объектом эстетического восприятия трактуется как подвижная и свободно преодолимая зона; и пр.

1.2. На момент создания первых сложных перспективных построений, вероятно, пришедшийся на период двух первых империй, стереотипы национальных пространственных решений уже были разработаны в искусстве каллиграфии, что прямо и косвенно сказывалось на процессах формирования китайской перспективы. В каллиграфии пространство является не инертной и однородной размерностью, а насыщенной энергетическими потоками средой. Перспективные построения в китайской живописи выражают аналогичное отношение к пространству, что и обеспечивает органичный синтез каллиграфии и живописи, наблюдаемый на многих памятниках китайского искусства. Закономерно, что в трактате «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» создание архитектурного пейзажа уподобляется письму уставным почерком *кайшу* 楷書 [5, с. 173]. Связано это с тем, что для уставных почерков характерна доминанта центральной вертикальной

зоны, вдоль которой последовательно могут располагаться несколько центров пластического движения, при этом центробежные вектора должны быть сбалансированы с центростремительными.

2.1.1. Первые примеры перспективных построений встречаются в росписях и рельефах времён дин. Хань. Показательна важная роль пустого фона, обозначающего трёхмерное пространство. Циновки, подставки и столики изображаются, как правило, в сокращениях, соответствующих аксонометрической (или параллельной) перспективе с косоугольным проецированием. Одновременно с этим формы некоторых предметов и строений даются в обратной линейной перспективе, при которой очертания предметов расширяются от зрителя[5]. Генезис аксонометрической и обратной перспектив, вероятнее всего, носил самостоятельный характер. Появление в китайском искусстве двух типов перспектив хронологически совпадает, а их использование в рамках одной композиции свидетельствует о внимании к закономерностям естественного зрительного восприятия оптических сокращений.

2.1.2. В пространственных построениях памятников ханьского периода уже использовался принцип «трёх далей», описанный в трактате Го Си. Так, на расписной стенной драпировке *Чэ-ма и-чжан* 車馬儀仗 ‘Парадный эскорт экипажей и лошадей’[6] точка зрения зрителя на каждый из рядов различна: для нижнего ряда дана точка зрения сверху вниз, для среднего ряда – взгляд на уровне глаз, для верхнего ряда – точка зрения снизу вверх. Подобное сопряжение трёх точек зрения впоследствии станет наиболее распространённым приёмом в китайской живописи самых разных жанров.

2.2.1. В росписях буддийских пещерных храмов V–VI вв. преобладает полицентрическая обратная перспектива в сочетании с аксонометрической перспективой. При изображении зданий господствует точка зрения сверху вниз, обеспечивающая наилучшие возможности для изображения происходящих внутри архитектурных ансамблей событий.

2.2.2. К VI в. складывается китайская иконография *Ситяня* 西天 ‘Западного рая’, в которой к комбинации аксонометрической и обратной перспектив добавились изобразительные приёмы, напоминающие прямую линейную перспективу с характерными пучками расходящихся на зрителя линий. При этом эффект прямой перспективы возникает из склейки локальных аксонометрий зеркально симметричных сокращений. Например, на рельефе тыльной стороны стелы № 2 из монастыря Ваньфо-сы[7], пространство *Ситяня* передано прямыми перспективными сокращениями береговых линий пруда, острова и перил моста, образующих несколько точек схода, расположенных вдоль вертикальной оси в центре композиции. Главной точкой схода является фигура Амитабхи. Трудно сказать, когда точно и как именно появилась в Китае идея прямых перспективных сокращений. Есть вероятность того, что начатки их могли применяться в изображениях архитектурных ансамблей в росписях императорских резиденций, упоминаемых в литературе III–VI вв. Очевидно, в какой-то момент местная традиция аксонометрических склеек соединилась с кушанско-римскими приёмами прямых перспективных сокращений. Вторые этажи боковых павильонов на стеле № 2 изображены в обратной перспективе, а их торцы сферически расширяются к краям стелы, что создаёт эффект запрокидывающихся крыш. В то же время верхние пруды и

пагода в нижней левой части композиции представлены в аксонометрической перспективе. Верхняя композиция стелы № 2 даёт вид с высоты птичьего полёта, тогда как нижняя строится на сопряжении трёх точек зрения (сверху, снизу и прямо). В результате комбинирования трёх типов перспектив и трёх точек зрения в V–VI вв. сформировался национальный тип пространственных построений, не имевший аналогов в сопредельных с Китаем странах.

2.2.3. В композиции стелы № 2 одновременно использованы два противоположных принципа созерцания пространства. Верхняя часть стелы с *Ситянем*, благодаря приёмам прямой перспективы, имеет композицию, строго фиксированную для взгляда зрителя. Нижняя часть с сюжетами из сутр (*цзинбянь* 經變), напротив, рассчитана на вариативность кадрирования композиции зрителем, самостоятельно меняющим точки зрения. В дальнейшем первый принцип будет применяться преимущественно в композициях на тему всех типов буддийского рая, тогда как второй принцип получит самое широкое распространение в национальных жанрах живописи, где он, скорее всего, и был разработан.

2.3.1. При династии Тан национальная перспектива достигает этапа зрелости. Судя по сунским копиям танских архитектурных пейзажей[8] приёмы прямой перспективы устойчиво сочетались с обратной и аксонометрической перспективами. Богатый материал подобного сочетания даёт иконография буддийского рая, которая только в Дуньхуане воплощена в росписях свыше сотни пещер. Показательна датируемая IX в. роспись восточной стены пещеры № 85 на тему сутры *Бао энь цзин* 報恩经 ‘Сутра о воздаянии за добродетель’[9] (рис. 1).

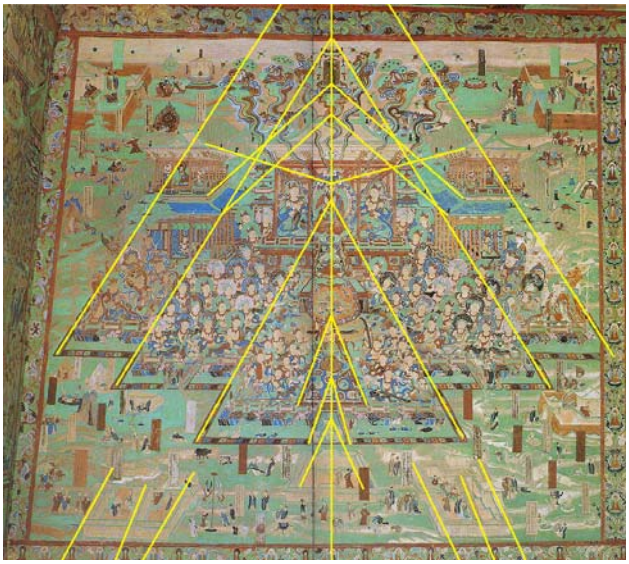

Рис. 1. Прорисовка перспективных сокращений в росписи восточной стены пещеры № 85 в Дуньхуане на тему «Сутры о воздаянии за добродетель», IX в.

Закономерности пространственной композиции данной росписи присущи всем изображениям на тему буддийского рая и представляют собою дальнейшее развитие перспективных решений со стелы № 2 из монастыря Ваньфо-сы. Если на стеле сюжеты *цзинбянь* были сосредоточены в композиционно изолированной нижней части, то в росписях Дуньхуана они или выносились в отдельные боковые зоны, или в виде ширмовых клейм размещались внизу, но чаще всего они непосредственно располагались вокруг главной композиции буддийского рая, отличаясь от неё существенно меньшим масштабом фигур (пещера № 85).

Отказ от клеймовых рамок значительно усложнял пространственную организацию всей росписи и требовал активного применения композиционных приёмов из горизонтальных свитков. Композиция рая имеет чётко выделенную центральную ось, в верхней части которой изображен восседающий Будда, от головы и туловища которого расходятся линии перспективных сокращений краёв платформы и лотосового пруда. В отличие от западной прямой линейной перспективы Нового времени, имеющей одну точку схода, в китайской перспективе наличествует множество точек схода, расположенных вдоль центральной композиционной оси. Если в пещере № 85 точки схода в большинстве случаев точно приходятся на линию оси, то в других пещерах (№№ 329, 320, 172, 148, 158, 25) имеет место незначительное смещение точек схода вправо или влево, не нарушающее общей центровки композиции. В боковых сценах обычно используется обратная перспектива, а в центральных – прямая.

Элементы аксонометрической перспективы встречаются по всему полю изображения. Точка зрения меняется многократно сообразно обстоятельствам сюжета. Будда и ботхисаттвы нарисованы с точки зрения снизу вверх (*гао юань*), музыканты и небожители – с точки зрения сверху вниз (*шэнь юань*). Двухэтажные павильоны представлены одновременно с разных точек зрения: первые этажи имеет точку зрения сверху вниз, вторые этажи – снизу вверх.

В пещере № 158 изображённые в верхней части композиции соседние одноэтажные строения изображены то с точки зрения снизу вверх (круглые павильоны), то сверху вниз (прямоугольные павильоны). В некоторых случаях в одной и той же открытой постройке крыша рисуется в нижнем ракурсе (пещера № 172), а её пол – в верхнем, но встречаются и одноракурсовые изображения павильонов (пещера № 25). Нередко пересечение линий прямых и обратных сокращений форм выходят за пределы изображения. Разнообразие перспективных решений постоянно меняет направление взгляда зрителя и регулирует динамику его перемещения в живописном пространстве. Сочетание запрокинутых крыш в верхней части композиции и расширяющихся на зрителя помостов в её нижней части создаёт эффект глубокого сферического прогиба пространства, как бы вбирающего в себя внимание зрителя. Аналогичный приём широко встречается во многих пейзажах послетанского периода.

2.3.2. В копиях танских живописных свитков преобладает аксонометрическая перспектива, что можно трактовать как приём сознательной стилизации мастерами VII–VIII вв. под живопись корифеев III–IV вв. К сожалению,

по неоднократно протравленным в квасцах и передублированным копиям трудно судить о применении тональной и воздушной перспектив в танской живописи на свитках. Однако приёмы тональной перспективы всё же различимы сквозь сильную деструкцию пигментов в пейзажных фонах росписей Дуньхуана[10]. Из описаний сунских авторов техники тушевых размывов Ван Вэя 王維 (698/701?–759/761?) следует, что он, вероятно, использовал приёмы воздушной перспективы, столь популярные у южносунских пейзажистов.

3.1. Китайские пространственные построения являются самыми сложными в мировой художественной практике. Китайская перспектива исходит не из законов оптики, а из принципов моделирования пространства в национальной культуре.

3.2. Для окончательно сформировавшейся в китайском искусстве к концу династии Тан системы пространственных построений характерно: 1) наличие множества точек зрения, обеспечивающих динамику просмотра композиции как при последовательном визуальном повествовании (горизонтальные свитки, фризовые росписи и рельефы), так и при полифоническом повествовании (вертикальные свитки, многосюжетные росписи; 2) соединение сразу нескольких ракурсов зрения (снизу, сверху, на уровне глаз); 3) попеременное фокусирование восприятия зрителя то на приближение, то на удаление к изображаемым объектам[11]; 4) возможность произвольного кадрирования композиции самим зрителем; 5) доминанта центральной вертикальной оси в вертикальных композициях и чередующихся (наподобие иероглифических столбцов) вертикальных осей в горизонтальных композициях; 6) сочетание обратных и прямых векторов сокращений с аксонометрическим проецированием; 7) применение тональной перспективы и, возможно, воздушной перспективы; 8) художественное пространство неизменно является открытой системой, продолжающейся за пределами изобразительного поля; и пр.

3.3. В китайском искусстве художественное пространство трактуется как континуально-динамическое единство, в котором фон и изображение амбивалентны, что позволяет не только каллиграфическим, но и живописным пространствам органично восприниматься как в позитивных (свитки), так и негативных (оттиски) режимах воспроизведения.

Примечания

[1] В энциклопедическом трактате «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» (дин. Цин) в разделе «Различные способы изображения многоэтажных строений» много говорится о качествах штриха, но ничего о перспективе. Единственное упоминание о перспективе встречается в разделе «Изображение стульев, столов, экранов и лежанок», и оно сводится к следующему: «… когда дом изображён в левом повороте, то столы и лежанки тоже соответственно изображаются. Когда же он повёрнут направо, и мебель в нём располагается соответственно» (5, с. 173–174).

[2] Среди новейших исследований особо отметим работы Chae Youn-Jeong (6), Chen Si (7) и Kyan Winston (8).

[3] Индийская иконография, выстроенная на основе геометрии мандал, состояла из композиционных схем, для которых были характерны фронтальность и статика. В росписях храмов Аджанты при изображении тронов и строений имеет место некое подобие сферической перспективы с расхождением прогнутых линий перспективных

сокращений то от зрителя, то по направлению к нему. Отсутствие свободного фона, требуемое индийской эстетикой, и понимание пространства как суммы замкнутых форм – всё это препятствовало возникновению сложных перспективных построений в живописи Индии вплоть до позднесредневекового, мусульманского периода её истории. Сохранившиеся памятники кушанского искусства не дают примеров развитых перспективных построений, но некоторые приёмы указывают на влияние древнеримской перспективы.

[4] Композиции с моноперспективными решениями либо статичны, либо их динамика однонаправлена.

[5] Характерный пример – рельеф на керамической плите (38,2×44 см) из уезда Даи (пров. Сычуань) «Пир с акробатическим представлением и танцами» династии Восточная Хань из Музея провинции Сычуань.

[6] Расписная стенная шёлковая драпировка (94×212 см) из захоронения № 3 в Мавандуй (Чанша, пров. Хунань) династии Западная Хань, из музея провинции Хунань (4, ил. 61).

[7] Стела № 2 из монастыря Ваньфо-сы (г. Чэнду, пров. Сычуань): высота 119 см, ширина 64,5 см, толщина 24,8 см, красный песчаник; середина VI в., Южные династии; Музей провинции Сычуань (1, ил. 63).

[8] Имеются ввиду сунские копии двух свитков (горизонтального 23,9×77,2 см и вертикального 162,5×83,7 см), приписываемых танским анонимам, с видами дворцов и парков из собрания пекинского музея Гугун [2].

[9] См. подробнее: [3, т. II, ил. 139].

[10] Пример – роспись западной части северной стены пещеры № 320 на тему «Медитации на солнце» из сутры *Фо шо гуань У-лян-шоу-фо цзин* 佛說觀無量壽佛經 ‘Проповеданная Буддой сутра медитаций на Будду безграничного долголетия [Амитаюса]’ (VIII в., династия Тан; см. подробнее [3, т. II, ил. 77]).

[11] В пейзажных и сюжетных многофигурных композициях одни участки изображения даются с близкого расстояния, тогда как другие – с дальнего, как если бы зритель попеременно рассматривал произведение в разные концы бинокля [7, с. 36–39].

Литература

1. Вэй Цзинь Нань-бэй-чао дяо су (Скульптура периода династий Вэй, Цзинь, Северных и Южных династий). Пекин, 1988.

2. Гугун боуюань цан хуа цзи (Собрание произведений живописи из музея Гугун). В 4 т. Пекин, 1978–1983. Т. 2, 1978.

3. Дуньхуан бихуа (Росписи Дуньхуана). В 2 т. Шанхай, 1985.

4. Юаньши шэхуй чжи Наньбэй чао хуйхуа (Живопись от неолита до периода Южных и Северных династий). Пекин, 1986.

5. «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» / Пер. с кит., предисл. и комм. *Е.В. Завадской.* М., 1969, 2001.

6. *Chae Youn-Jeong*. Film Space and the Chinese Visual Tradition. A dissertation DPh. New York University, 1997.

7. *Chen Si*. A Line in Motion. A thesis for the degree of Master of Architecture. The University of Waterloo, 2009.

8. *Kyan Winston*. The Body and the Family: Filial Piety and Buddhist Art in Late Medieval China. A dissertation DPh. The University of Chicago, 2006.