

КЛАССИКА ЛЕКЦИЙ. ПОДАРОЧНОЕ ИЗДАНИЕ



Издательство АСТ  
Москва



ЕВГЕНИЯ ЗАВАДСКАЯ

Феномен китайской  
живописи

УДК 75.03(510)  
ББК 85.153(5Кит)  
313

Дизайн серии *Алексея Родюшкина*

### **Завадская, Евгения Владимировна**

313 Феномен китайской живописи / Евгения Завадская; предисловие В. Белозёрова. — Москва: Издательство АСТ, 2025. — 512 с. ; ил. — (Классика лекций. Подарочное издание).

ISBN 978-5-17-175043-5

Евгения Завадская (1930–2002) – советский и российский востоковед-китаист, историк искусства, переводчик, кандидат искусствоведения, доктор философских наук. Её участие в развитие отечественной китаистики трудно переоценить – на Тайване читала лекции по русской литературе, переводила на китайский язык стихи Мандельштама, Бродского и других поэтов. Она была самым известным китаистом-искусствоведом своего времени – в 1970-90-е годы её книгами зачитывалась вся творческая интеллигенция страны.

Фундаментальный вклад в развитие отечественной китаистики внесла монография Завадской «Эстетические проблемы живописи старого Китая» – из-за цензуры работу пришлось переименовать, но изначально автор дал название – «Феномен китайской живописи». Спустя много лет, её труды выходят впервые в авторской редакции, с предисловием ученицы Евгении Завадской – Веры Белозёровой, также известного китаевода и профессора ВШЭ.

«Феномен китайской живописи» открывает читателю удивительный и загадочный мир древнекитайской мысли и искусства. Здесь оживают философские трактаты и размышления древних мудрецов, в которых рождались идеи о красоте, гармонии и месте человека во Вселенной, а спустя время художники-новаторы своей эпохи воплощали эти мысли на шёлк и бумагу, тем самым замыкая круг – мысль, творчество, созерцание, человек.

Особую ценность изданию придают переводы знаменитых китайских текстов по философии и теории живописи, снабжённые подробными комментариями. Они позволяют современному читателю глубже понять язык символов и скрытые смыслы древних свитков традиционной китайской живописи.

Это издание станет не только увлекательным чтением для любителей восточной культуры и искусства, но и серьёзным исследовательским трудом для специалистов — историков, востоковедов, искусствоведов и культурологов. Книга даёт уникальную возможность прикоснуться к духовным истокам китайской живописи и увидеть, как философия, поэзия и искусство сплетаются в единую эстетическую традицию.

УДК 75.03(510)  
ББК 85.153(5Кит)

ISBN 978-5-17-175043-5

© Е.В. Завадская, текст, 2025  
© В.Г. Белозёрова, предисловие, 2025  
© Издательство АСТ, 2025

## О ЕВГЕНИИ ЗАВАДСКОЙ

Имя Евгении Владимировны Завадской (1930–2002) хорошо известно не только востоковедам, но всем, кто в нашей стране интересуется китайской культурой и искусством. Ее вклад в развитие отечественной китаистики трудно переоценить. Практически к каждой монографии и статье Е. Завадской применимо определение «впервые исследовано» и оценка «на высоком научном уровне». С момента публикаций ее основных трудов минуло около полувека, но они до сих пор сохраняют свою научную и просветительскую актуальность. Емкие по смыслу и красивые по стилю изложения тексты Е. Завадской покоряют читателя с первых же страниц своей одухотворенной атмосферой, в которой свежесть и ясность восприятия органично соединяется с обширным интеллектом и мужеством первопроходца.

В конце жизни Е. Завадская (в девичестве Виноградова) взяла себе китайский псевдоним Бай-чжи 白紙, что означает: «Белый [лист] бумаги». Белый лист вызывает к творчеству и свободен от неизбежной ограниченности будущего результата. Главным качеством личности Е. Завадской была духовная свобода ото всего, что постоянно омрачало ее жизнь: от идеологического давления советской эпохи, от страха перед репрессивными органами любимой ею родины, от тягот чрезвычайно скромного быта, от душевных ран, наносимых коллегами из числа конформистов. Преданность Е. Завадской искусству и науке была абсолютной. В своих научных исследованиях она не позволяла себе никаких идеологических компромиссов, что редко встречалось среди ее современников. Е. Завадская писала свои тексты быстро, как бы между отвлекавшими ее от науки домашними и общественными делами, но за кажущейся легкостью ее стиля всегда стояла серьезная внутренняя работа и основательная профессиональная подготовка.

Карьерный рост Е. Завадской долгие десятилетия не соответствовал масштабу ее личности. В 1953 году она окончила исторический факультет Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. В 1955 году некоторое время числилась научным сотрудником в Музее восточных культур, а затем перешла в Институт философии АН СССР. С 1957 года и до конца жизни работала в московском Институте востоковедения АН (ныне ИВ РАН). В 1962 году Е. Завадская защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по теме «Живопись *гохуа* в новом Китае (О традиции и новаторстве)», в 1984-м — на соискание учёной степени доктора философских наук по теме «Эстетические проблемы живописи старого Китая». Несмотря на ученые степени, Е. Завадская очень долго продолжала занимать должность младшего научного сотрудника; она все время балансировала на грани увольнения и была лишена права выезжать за границу<sup>1</sup>. И на то

<sup>1</sup> Показательны даты заграничных поездок Е. Завадской: 1959 — конференция молодых синологов (Кембридж); 1966 — научная командировка в КНР; 1984 — международная конференция «Теоретические проблемы искусств: Традиции и новаторство» (София); 1985 — международный эстетический конгресс (Монреаль).

были свои причины. Независимая по натуре Е. Завадская, не колеблясь, подписывала письма в защиту А. Сахарова, А. Зиновьева, П. Григоренко, П. Старчика и многих других диссидентов, с которыми годами общалась, стоически пренебрегая угрозами органов госбезопасности. Она поддерживала дружеские связи с А. Пятигорским, Ю. Лотманом, Г. Померанцем, В. Рубиным, Ю. Левадой. Духовником и другом Е. Завадской был протоиерей Александр Мень.

Руководству Института востоковедения с трудом, но все же удавалось сохранять скромный научный статус оппозиционного режиму сотрудника, но путь к преподаванию для Е. Завадской был практически закрыт. Лишь по недосмотру властей ей в качестве совместителя удалось в 1975–1976 годах прочитать семестровый курс и один спецкурс по искусству Востока на историческом факультете МГУ для группы искусствоведов. Яркая личность лектора впечатлила тогда студентов, многие из которых слушали ее лекции, стоя в коридоре у двери небольшой переполненной аудитории. Затем все прекратилось... Е. Завадская не получила возможности сформировать собственную научную школу, что нанесло большой урон отечественному искусствоведению.

Мировоззрение Е. Завадской формировалось под влиянием эстетики русского Серебряного века. Ее вдохновляла творческая свобода представителей той яркой эпохи, и для нее, как и для них, искусство было высочайшим проявлением человеческого духа. Научные тексты Е. Завадской отмечены особой любовью к поэтике слова, однако при соприкосновении со смыслами, выходящими за пределы слов, она чутко реагировала молчанием. Китаистика оказалась для нее той сферой, в которой она смогла реализовывать свое стремление мыслить глубоко, масштабно и независимо от диктата советской идеологии. Получив в семье классическую гуманитарную подготовку, Е. Завадская с готовностью осваивала научные новации своего времени. На рубеже 1960–70-х годов она стала первой применять семиотический и морфологический анализ к произведениям китайской живописи. Впервые в отечественном искусствознании она раскрыла этические нормативы и духовные глубины традиционной китайской живописи. При этом она опиралась не на обманчивые визуальные впечатления представителя европейской культуры, а на трактаты китайских теоретиков искусства. Она первая связала особенности творчества живописца с онтологией китайской культуры. Она не избегала и анализа социологических аспектов развития изобразительной традиции Китая, но он был лишен вульгарных ошибок марксистско-ленинских шаблонов.

Современным молодым исследователям трудно представить себе те удушающие условия полной информационной изоляции, в которых приходилось работать отечественным китаистам в доперестроечный период. Е. Завадская компенсировала дефицит информации своей высокой гуманитарной культурой и уникальной научной интуицией. Ей удавалось находить эффективные исследовательские стратегии и адекватно и точно истолковывать самые сложные категории традиционной китайской эстетики. Спустя десятилетия тексты Е. Завадской не нуждаются в серьезной корректировке, тогда как сочинения многих ее прижизненных критиков давно и безнадежно устарели.

В период перестройки Е. Завадская начала преподавать в Московском государственном академическом художественном институте имени В. Сурикова, на протяжении десяти лет она читала там лекции. Много сил было отдано и чтению публичных лекций, на которые собиралась московская и приезжая интеллигенция всех возрастов. Лекции посвящались не только китайскому, но и европейскому искусству. Е. Завадская люби-

ла компаративистскую проблематику и играючи, но по-научному точно сопоставляла китайских корифеев с западными живописцами, литераторами и композиторами. В 1990-е годы она работала на Тайване, где читала лекции по русской литературе, переводила на китайский язык стихи Мандельштама, Бродского и других поэтов. Е. Завадская была убеждена, что на высотах духа всё человечество едино.

Можно без преувеличения сказать, что Е. Завадская была самым известным китаистом-искусствоведом своего времени. В 1970–90-е годы ее книгами зачитывалась вся творческая интеллигенция страны. Начало положила перевод знаменитого трактата XVII века «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» (1969). обстоятельные комментарии к трактату впервые знакомили отечественного читателя с ключевыми принципами и базовыми категориями традиционной живописи Китая. В 1970-е годы, когда в центре внимания мирового востоковедения была компаративистская проблематика, Е. Завадская пишет книгу «Восток на Западе» (1970, переработанное переиздание — «Культура Востока в современном западном мире», 1977), в которой прослеживает влияние чань-буддизма на творчество Альберта Швейцера, Германа Гессе, Дж. Д. Сэлинджера, Анри Матисса, Густава Малера... Фундаментальный вклад в развитие отечественной китаистики внесла монография Е. Завадской «Эстетические проблемы живописи старого Китая» (1975). В четырех разделах этой книги был с разных сторон представлен феномен китайской живописи<sup>2</sup>. Первый раздел «Вехи» характеризовал исторические этапы формирования эстетики китайской живописи, во втором разделе «Проблемы» пояснялись ключевые положения теории китайской живописи, третий содержал типологические сопоставления китайского и западного искусств, четвертый состоял из переводов древнекитайских трактатов, среди которых особое место занял первый полный перевод «Книги поучений шестого патриарха [Хой-нэна]». выдающимся достижением Е. Завадской является комментированный перевод трактата «Беседы о живописи монаха Горькая Тыква» гениального живописца и теоретика XVII века Ши-тао (издание 1978 года). Он уникален как по глубине понимания очень сложного текста, так и по точности его передачи на русский язык. Монография «Мудрое вдохновение. Ми Фу» (1983) знакомила отечественного читателя с миром китайских интеллектуалов IV–XII веков, который вдохновлял Е. Завадскую на протяжении всей ее жизни. Последняя книга Е. Завадской «Бамбук на ветру», посвященная китайской живописи XIV века, осталась неопубликованной по причине финансовых трудностей в издательстве «Восточная литература», и судьба рукописи не до конца ясна<sup>3</sup>.

Е. Завадской принадлежит почетное место в истории отечественного востоковедения, но для тех, кто лично знал Евгению Владимировну, значение ее личности выходило далеко за пределы науки. Жизнь Е. Завадской является примером благородного служения человека культуры своему времени и вечности.

*Вера Белозёрова*


---

<sup>2</sup> Сейчас, к сожалению, уже невозможно достоверно установить степень вмешательства цензуры в авторский текст, но «рубцы» от цензорских правок местами ясно ощутимы.

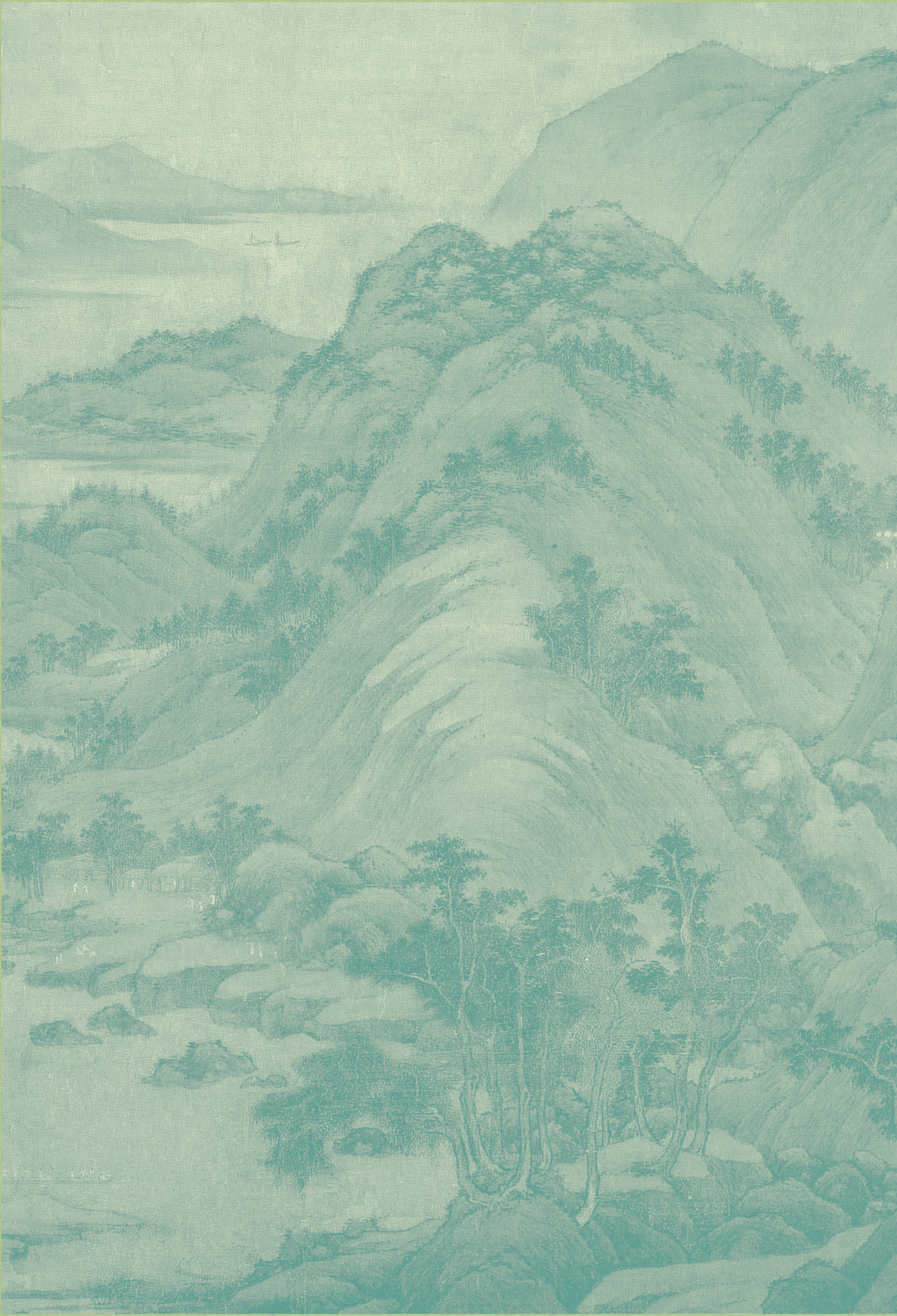
<sup>3</sup> В 1999 году Е. Завадская по приглашению С. М. Даниэля взялась за том «Искусство стран Востока» для 20-томной «Новой истории искусств», к выпуску которой тогда приступило петербургское издательство «Азбука». Из-за болезни она не успела написать этот том, о чем можно только сожалеть.

Настоящий том содержит переиздание трех монографий Е. Завадской. Из «Эстетических проблем живописи старого Китая» взят центральный раздел «Проблемы», в наибольшей степени сохраняющий свое научное значение; текст «Мудрого вдохновения» воспроизведен полностью; в «„Беседах о живописи“ Ши-тао» опущен последний раздел «Сведения об авторах и трактатах по живописи, упоминаемых в комментарии», к личности Ши-тао и тексту его «Бесед» имеющий косвенное отношение. В книгу вошло также двенадцать статей, созданных Е. Завадской в зрелый период ее научного творчества, с 1974 по 1998 год. При отборе текстов учитывалась не только их ценность для широкого круга любителей китайского искусства, но и потребности учебного процесса высшей школы. Тексты приведены в соответствии с современными стандартами синологических публикаций: вставлена иероглифика, сделаны сводные иероглифические указатели имен и терминов. Исправление опечаток и небрежностей прежних публикаций произведено без особого на то указания. Цитаты по возможности сверены, однако во избежание ошибок отсылки к печатным источникам оставлены без указания страниц.

Издательство выражает благодарность заведующей Синологической библиотекой Института Дальнего Востока РАН Ольге Николаевне Поповой (Москва) — за содействие в подборе публикаций Е. Завадской и Юлии Рядчиковой (Пекин) — за ценнейшие научные консультации.



ЭСТЕТИЧЕСКИЕ  
ПРОБЛЕМЫ  
ЖИВОПИСИ  
СТАРОГО КИТАЯ



## ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Дуалистический характер китайской эстетической мысли сказывается на самых разных уровнях структуры феномена и проявляется по-разному. Этот дуализм проявляется в противоположности конфуцианской и даосско-буддийской эстетических концепций; и с другой стороны, в каждой из этих концепций (особенно во второй), поскольку для них весьма характерен оппозиционный строй мысли. Можно с удивлением констатировать, что китайская эстетика, например, характеризовала подлинное мастерство то как изысканность, то как безыскусность; творчество художника представало то как серьезный и тяжелый труд, то как легкое, спонтанное деяние, близкое к игре; то художник, словно не веря в сообразительность зрителя, изображает в картине все, вплоть до малейших деталей, и в этом видит ее завершенность, то она предстает как нечто незавершенное и эскизное — вся намек и недосказанность; и сам художник с точки зрения одних теоретиков искусства творит, подобно Богу, подобно природе; другие же теоретики уподобляют художника послушному инструменту в руках Бога; с их точки зрения, живописец словно и не творит сам, а произведение создается само собой. Дуализм мира, утверждаемый конфуцианством, и снятие дуализма в даосизме и особенно в буддизме — основной рычаг построения живописного образа. Однако этот дуализм не носил абсолютного характера, мировосприятию китайца свойственна двуединая цельность и синкретичность. Элементы конфуцианской, буддийской и даосской философии образуют в его уме и душе нечто единое и цельное. В. Алексеев рассматривал конфуцианство и даосизм как «находящиеся в совершенно близком родстве, хотя это родство антиподов и единство противоречий» [цит. по: 42].

Понятийный строй текстов по эстетике живописи многопланов, и в них тоже отражено это двуединство. Основные эстетические категории с известной мерой условности можно разделить на несколько групп. Сразу же важно оговорить то обстоятельство, что отдельные категории могут одновременно относиться к нескольким группам, и такая искусственная разделенность во все не означает отсутствия связей между категориями из различных групп. Для выявления характера взаимоотношений философских категорий из различных групп нами специально выделена в текстах особая группа слов, с помощью которых эта связь осуществляется.

К первой группе отнесены философско-эстетические категории, которые раскрывают структуру мира, то есть понятия, связанные с онтологическими проблемами, определяющими строй живописи. Причем к этой группе отнесены и все атрибуты субстанциональных категорий. Все субстанциональные категории в свою очередь подразделены на те, что относятся к абсолютной реальности, и на те, что характеризуют феноменальный мир. Например, *и* — Единое, *дао* 道 — путь, *суйкун* 虛空, *шуньята* — пустота, ноль, *ли* 理 — первопринцип, *и* 意 — первообраз, *синь* 心 — сердце, дух, разум, *чжэнь* 眞, *жулай* 如來 — истинность, таковость, *татхата*, *фа* 法 — дхарма, закон — выражают абсолютные сущности. В первую группу входят и структурно-суб-

станциональные категории: *ти* 體 — субстанция, структура, *бэнь* 本 — изначальность, корень, *син* 性 — природа, характер, *чжи* 質 — суть, *ци* 氣 — дух, *шэнь* 神 — душа, *бяньхуа* 變化 — метаморфозы. Понятия же *шэ* (一切), *вань* 萬物 — множественность, *ю-у* 有無 — сущее — не-сущее, *ши* 世 — мир, *цзинцзе* 境界 — всё сущее относятся к феноменальному бытию.

Вторая группа философско-эстетических категорий характеризует структуру личности, «я». Как и онтологические понятия, категории структуры личности могут быть подразделены на два уровня — абсолютный и профанический. Абсолютное «я» нередко отождествляется с понятием *дао* 道, *фа* 法, а выражается обычно знаком *во* 我.

Субстанциональная часть личности, делающая человека единым с Абсолютом и причастным к тайнам Абсолюта, характеризуется понятием *син* 性 — природа; категория *шэнь* 身 (*сэшэнь* 色身) выражает физическую структуру тела. Структурную основу «я» выражает категория *ти* 體, которая, как и категория *син* 性, соединяет субъект с объектом. В разных группах одни и те же категории приобретают различный смысл; так, в первой группе *синь* 心 означает абсолютный разум, а во второй — разум человека.

К тому же ряду сущностных категорий личности примыкает и понятие *бэнь* 本 — корень, ядро личности.

Органами ощущения и познания в структуре «я» выступают два понятия: чувственное познание мира осуществляется *гань* 感 — пятью органами чувств, а центральные ментальные способности сосредоточены в *синь* 心 — духе, уме, разуме, сердце или душе человека. Последняя категория — *синь* 心 — является одновременно и важнейшим понятием гносеологии. В этой группе понятий можно выделить четыре типа категорий, обозначающих: а) органы познания, б) качества относительного и абсолютного знания, в) процесс или характер процесса познания и возможности познания, г) цель познания, относительную и абсолютную истину.

Ментальные способности высшего знания, как уже было сказано, выражаются обычно в текстах понятием *синь* 心. Абсолютное знание, совершенная мудрость определяется двояко: во-первых, ее нередко характеризует санскритское слово *праджня* (на китайском языке — *божо* 般若), во-вторых, собственно китайская категория *чжихой* 智慧, которая выступает как синоним *праджня*. Относительное, профаническое знание выражается категориями *чжи* 知 и *ши* 識, абсолютный же характер знания передан понятием *у нянь* 勿念 — бездумие. Постепенный, поступательный процесс познания характеризует понятие *цзянь* 漸, а взрывной, ошеломляющий, внезапный, быстрый характер познания выражен несколькими понятиями — *дунь* 頓, *кай* 開, *у* 悟 или их парными сочетаниями. Целью познания является постижение «великой идеи» — *да и* 大意, в раскрытии первопринципа — *да ли* 大理.

Среди текстов, непосредственно посвященных эстетике живописи, мало спекулятивно-умозрительных сочинений, они чаще всего, как мы видели, представляют собой практические наставления для претворения истины на уровне жизни мастера и художественной практики, поэтому группа эстетических категорий, раскрывающих прагматику, — самая обширная. Любая, самая отвлеченная категория в текстах постоянно сопровождается знаком *юн* 用 — применять, использовать. Абсолютное, «истинное» деяние характеризуется как Путь или как Путь Будды. Само понятие деяния, главным образом деяния духа, обозначается иероглифом *син* 行 или сочетанием двух иероглифов — *сю син* 修行. Абсолютный характер истинного деяния выражают категории *цзыжань* 自然 — естественность и *у вэй* 無為 — недеяние.

Характер художественной духовной практики рассматривается на двух уровнях: внешнем и внутреннем и соответственно категории прак-

тики тоже подразделяются: одни связаны с обрядовой стороной — обеты, клятвы, молитвы, другие с внутренней, духовной жизнью — спасение, сидячая медитация, состояние просветленности (*самадхи*).

Значительное место в текстах занимают этико-эстетические понятия: добро и зло, просвещенность и невежество, просветленность и непросветленность. Такой ряд оппозиций рассматривается авторами лишь на профаническом уровне, ибо добродетель и заслуга, прегрешения и заблуждения являются атрибутами бытийного мира и нейтрализуются на уровне Абсолюта.

Связь между пятью перечисленными группами понятий осуществляет определенный круг глаголов (помимо тех, которые классифицированы нами как понятия) — это *цзянь* 見 — узреть, *дао* 到 — достичь, *чэн* 成 — создать.

Значительный раздел китайской эстетической терминологии составляет чрезвычайно тонко дифференцированная терминология по технике живописи, но и эти, казалось бы, чисто технические термины в китайской эстетике органично и неразрывно связаны с самыми отвлеченными категориями. Существуют, например, такие сочетания понятий, как *дао* 道 и *би* 筆 или *мо* 墨 — путь кисти и туши; первообраз (*и* 意) и *хуа* 畫 — первообраз живописного свитка. Такое смешение уровней — субстанционального и прагматического, неразрывная связь между ними и отличают понятийный строй китайской литературы по теории живописи.

## ГЛАВА 1.

# ЖИВОПИСЬ И ФИЛОСОФИЯ

В этой главе делаются попытки проанализировать идеи, которые явились субстанциональной основой китайской живописи, а также охарактеризовать те приемы, которые использовались художниками для выражения этих идей.

## ДАО ЖИВОПИСИ

*Дао ли есть живопись, или живопись есть дао?*  
Из предисловия к «Сюань-хэ хуа пу» «宣和畫譜»

В обширной литературе о китайской живописи постоянно идет речь о *дао* 道, или пути. Эта категория нередко означает личный путь или определенное направление в живописи, живописную школу. Но прежде всего *дао* представляет собой одно из самых распространенных понятий китайской классической философии. И весьма важно то, что одна из наиболее отвлеченных философских категорий стала важнейшим объектом выражения средствами живописи. В самом общем смысле *дао* выражает основную философскую веру в порядок и гармонию в природе. Это представление возникло в древности на основе наблюдения за порядком и гармонией в природе — смены дня и ночи, времен года и так далее.

Практически все философские школы так или иначе характеризовали это понятие. *Дао* отождествляли с первопринципом бытия и называли мистической космической матерью. Чжуан-цзы 莊子, например, утверждал, что «*дао* не может быть выражено ни словом, ни молчанием». И живопись именно потому может его описывать, ибо она выражает «это состояние, в котором нет ни речи, ни молчания». Китайская живопись поэтому почиталась как самая эффективная форма выражения *дао*. Понятие *дао* означало также путь подготовки и обучения живописи, предъявляющий особые требования к художнику и уровню его образованности, характеру и поведению, помимо требований высокого технического мастерства.

Постижение *дао* живописи было самым необходимым условием для китайских художников и теоретиков. Обычно они сосредоточивали свое внимание на прошлом, проявляя особый интерес к нему; их сочинения в основном лишь комментировали прошлое. В прошлом они искали образцы для творчества и эстетические нормативы. Характерно, что в трактатах о живописи рассуждения о *дао* представляют собой цитаты или парафразы из древних текстов, которые сопровождаются короткими и меткими замечаниями, индивидуальным определением этой категории или перенесением ее в очень необычный контекст. И процесс осмысления *дао* не был столь медлительным, почти незаметным, как это нередко утверждается. Практически каждое поколение осмысляло *дао* несколько по-иному. В живописи, в частности, фактор индивидуального понимания категории *дао* был

значительно сильнее, чем в философии. Влияние художников и эстетиков усиливало изменения в различных аспектах традиционной концепции *дао* и в живописной практике: в каждом штрихе гениального мастера, обладающего неповторимым своеобразием, воплощалось *дао*. И все же есть нечто общее, единое и цельное в традиционном учении о *дао*. Каждое поколение использовало традиции для своих современных целей, и постепенно *дао* становится символом традиции и древности. Ши-тао 石濤 писал, например, что он внезапно ощутил в своем очень личном искусстве пребывание «*дао* древности» [79].

Задача воспитания интеллигенции, коротко говоря, заключалась прежде всего в достижении гармонии с законами *дао*. Вершиной такой универсальной образованности признан в Китае знаменитый государственный деятель, ученый, философ, поэт, эстетик, каллиграф и художник Су Ши 蘇軾. Люди этого типа прежде всего тренировали свою память, ибо они должны были впитать все богатство традиционной культуры. Прежде всего человек, воспитывая себя, стремился найти естественный путь поведения в обществе, в отношениях с людьми, который в системе конфуцианства назывался ритуалом — *ли* 禮; но *ли*, скорее, означает не самый ритуал, а идею, мотивы, определяющие характер ритуала. В живописи этот ритуал также означал естественный путь: сообразность жизни с силами природы (*дао*). *Дао* диктовало не только созвучие художника с явлениями естественной природы, но и помогало обрести свое место в обществе. В «*Ли цзи*» «禮記» (в древнейшей книге ритуала) декларировалось, что правила ритуала (*ли* 禮) ведут свое начало от Великого Единого (*Тай цзи* 太極), а это понятие очень часто выступает как синоним *дао* 道.

Как известно, в древности живопись была теснейшим образом вплетена в религиозный ритуал. Она должна была воплощать сакральные знаки Неба и Земли и даже позднее, когда она уже развивалась вне религии, живопись продолжала сохранять свой сакральный смысл, отражая *дао* — гармонию Неба и Земли. Живопись, как и все другие стороны культуры Древнего Китая, была вплетена в эту общую концепцию *дао*, которая определяла важнейшие принципы, технику живописи и отношение к художнику.

Поскольку *дао* — ключевой термин, важно выявить и его пиктографию, тем более что она теснейшим образом связана с живописью.

Знак «*дао*» (道) состоит из двух элементов: первый — *чо* (亠) — движение, то есть шагать, идти, ступать по земле; второй — *шоу* (首) — голова. Акцент при осмыслении знака сделан на первом элементе, и он значит — путь. Но элемент «голова» придает ему значение главного, определяющего пути, с одной стороны, и пути интеллектуального, внутреннего — с другой. В древней пиктографии знака *чо* содержатся элементы правой и левой ног, что, согласно древним этимологическим словарям, символизирует две силы — *инь* 陰 и *ян* 陽; таким образом, понятие *дао* несет в себе диалектику этих двух сил. Важно отметить, что понятие *шоу* (голова) в «Книге перемен» раскрывается как синоним Неба, а в даосском трактате «*Хуайнань-цзы*» «淮南子» путь *дао* Неба осмысляется как круг, а путь Земли как квадрат [95]. В энциклопедии «*Тушу цзичэн*» «圖書集成» утверждается, что голова человека соответствует Небу, вот она и круглая, а ступни ног, напротив, связаны с Землей, потому они (приблизительно) квадратные. Таким образом, идея всеобщности *дао* имеет и антропологический смысл, ибо человек воплощает *дао* Неба и Земли.

Иероглифические знаки «человек» и «великий», «большой» (человек) тоже содержат элементы «головы» и «ноги», только иначе записанные, а это значит, что и они также связаны с категорией *дао*.