

ТРАДИЦІЙНЕ КИТАЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО: ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ТА ОСОБЛИВОСТІ

Цао Гуан Юй

Узвичасною назвою традиційного китайського живопису, починаючи з ХХ ст., є «го-хуа», що розшифровується як «живопис квітів, барв», «барвистий, квітчастий, строкатий стиль (письмо)»¹. Увівши в обіг цей термін, спеціалісти прагнули тим самим протиставити цей унікальний стиль з багатовіковою історією новим школам – «ю-хуа» (олійний живопис) та «сіян-хуан» (західний живопис), представники яких активно вкорінювали в китайський живопис прийоми європейського мистецтва.

У середині минулого століття термін «го-хуа» розширив своє значення і практично став означати сучасне мистецтво Китаю в національних традиціях загалом. Його основні жанри можна класифікувати в такий спосіб: картини з зображенням людини (портрет) – «жень у»; пейзажні картини – «шань – шуй» (гори – води); картини з зображенням квітів – «хуа – няо» (птахи – квіти). За технікою виконання виділяються два стилеві різновиди: «гун бі» (букв. «старанний пензель») – «тонкий, вишуканий стиль» і «се і» (букв. «вираження ідеї») – «вільний стиль». За формою вираження розрізняють малюнок на ширмі, сувій, верх для віяла, альбомний малюнок, фресковий живопис та ін. При цьому полотнина прикрашається за допомогою декоративної технології, що надає їй витонченості й свіжості, щонайкраще передаючи глибокий і символічний зміст національного живопису.

У дослідженні витоків «го-хуа» спеціалісти дійшли одностайної думки, що китайський живопис веде свою історію від появи письмових знаків – вузликів, ієрогліфів, піктограм. Китайський ієрогліф «вень», який означає писемну мову, за своєю сутністю є записом «явища», його визначенням. Ієрогліф змінився від візерунка до статті, віддзеркаливши поступ людської думки. При цьому китайські ієрогліфи й до сьогодні зберігають первісний зв'язок із піктограмами. Можна навіть сказати, що піктограми виникли з «прожилок» (ліній) та «зображень» у процесі їх модифікацій. З цього випливає, що у своїй «малій» формі китайський живопис зародився в сиву давнину і в наступні декілька тисячоліть поступово сформував власну традицію, прибравши художню форму унікаль-

ного національного стилю. І вже в найдавніших зразках живопису, таких, як «бо – хуа» (картини на шовку), що датуються епохою Хань (II ст. до н. е. – II ст. н. е.), знаходимо риси, котрі знаменували собою початок традиційного китайського живопису.

Характерною особливістю цього живопису, на якій треба наголосити передовсім, є поєднання поезії (віршування), каліграфії, власне малюнка і печатки, які разом складають структуру національного живопису. Поезія – це вершина китайської культури, адже не дарма сучасний мистецтвознавець Цзун Бай Хуа зауважив: «Китай – це царство й батьківщина поезії... З «Шицзіну» («Книги пісень») ми начебто чуємо відлуння сивої давнини; у словах «качки кричать на острівці», «красуня стоїть біля води» лунають відгуки часів». Схоже, що сучасну людину вони повертають у давноминулі століття з їх простотою і безпосередністю, у безгрішний людський «рай»². Неперевершені зразки класичної поезії сягають епохи Тан (VII – X ст.) і Сун (X – XIII ст.); цьому часові належать також шедеври китайського живопису, авторами яких були поети й каліграфи Ван Вей, Су Ши та ін. Китайський живопис втілює віршований задум, властивими йому зображальними засобами, між тим як поезія через глибину поетичної думки має передати лаконічними словесними засобами багатогранність образно – художнього сприйняття й осмислення природи. Зауважимо окремо, що доктрина «ідейного задуму» посідає найвище місце в ієрархії понять китайської філософії й естетики і є неocenним внеском Китаю у світову культурну спадщину. При цьому йдеться не просто про «фотоілюстрацію» певного віршованого задуму. Завданням митця є таке образне втілення своїх власних відчуттів і почуттів на «поверхні» картини, яке в новий спосіб вишиковує образний пейзажний простір, викликаючи в глядачів почуття, що є співзвучними його власним. Мабуть, саме тому видатний поет, художник і каліграф сунської епохи Су Ши наголошував: «Коли вірші й картини пишуться за одним законом, небо стає ясным... Поглянеш на картини Ван Вей – у них вірші, прочитаєш вірші Ван Вей – в них картини»³.

Важливою особливістю китайського живопису є «уведення в живопис каліграфії». Включивши каліграфію до естетичної сфери живопису, давні китайці ввели таким чином живопис в інтелектуальний світ сучасного естетичного простору. Каліграфія як принцип і мистецтво письма має власну виразну й виражальну форму,

що пов'язує її, з одного боку, з літературою (поезією зокрема), і з живописом (до речі, вони використовують один і той же засіб – туш) – з іншого. Як особлива естетична форма каліграфія, таким чином, у давні часи була єдиним цілим із живописом та поезією. І хоча з плином часу ця триєдність «розпалася» на окремі види, живопис не перервав свого органічного зв'язку з каліграфією.

Ще одним із структурних компонентів китайського живопису, що надає йому довершеності, є печатка. І хоча вона не займає такого місця, як поезія чи каліграфія, це зовсім не применшує її значення в загальній картині становлення й розвитку традиційного живопису. У давнину розрізняли велику печатку – «яшмову імператорську» та малі, які були «особистими печатками», і якими користувались пересічні китайці. Печатка уособлювала статус людини, а серед чиновників – владу, вказуючи на своєрідну ієрархією. У середовищі освічених людей – вчених, художників тощо – вона теж свідчила про місце кожного в тогочасному суспільстві, його ерудицію, визнання і т. ін. Будь-яка печатка є сама своєрідною сконцентрованою картиною. Разом із тим вона відображає моральні якості конкретної людини, естетичні смаки. Оскільки печатка виготовлялася самими художниками або ж вони вибирали собі печатку відповідно до власних уявлень про її художню цінність, у картині, на яку вона ставилася, печатка відгравала балансуючу роль. Нерідко на картині потрібно було поставити кілька печаток (вони були переважно червоного кольору, а за формою – круглі або ж квадратні), а відтак, їх розміщення потребувало від автора картини неабиякого мистецтва.

Як бачимо, кожний успішний живописний твір у давньому Китаї не міг оминати цього синтезу «поezії, каліграфії, живопису й печатки», формуючи тим самим специфіку китайського живопису, його жанрово-стильові особливості.

Висвітлюючи далі філософське підґрунтя китайського живопису й джерела його естетичної сутності, слід перш за все наголосити, що він, подібно до інших видів образотворчого мистецтва, у стислій формі відбиває філософсько-естетичні й морально-психологічні принципи традиційного китайського світогляду в його різних проявах і формах.

Загальновідомо, що традиційний китайський менталітет сформувався на базі конфуціанського вчення. Разом із даосизмом і буддизмом воно утворило в суспільній свідомості китайців цю

триєдність і в естетичному сприйманні творів мистецтва, з точки зору їх краси і цінності зокрема.

У своєму трактаті «Луньюй» Конфуцій, розмірковуючи про красу («шао»), так визначає її сутність: «Те, що є надзвичайно красивим, ще не є надзвичайно добродесним»⁴. Філософ сповідував ідею балансу добродесності й краси, а щодо живопису він ще зазначав: «Після малювання все повертається до свого споконвічного кольору»⁵. Іншими словами, він акцентував увагу на тому, що всі правила й закони живопису визначає споконвічний «колір» морально-етичної форми.

Повною мірою естетичні ідеї конфуціанства розкриваються в принципах «ритуалу» (правил поведінки) та «краси», досягнення яких людиною пролягає через виховання «гуманності», добродесності шляхом самовдосконалення «шляхетної людини».

Прикметно, що сам Конфуцій і його послідовники, такі як Мен-Цзи, Дун Чжун Шу, Чжу Сі та ін., були прихильниками ідеї активного «входження у світ» з його «ритуалом» і вимогами постійного вдосконалення людської натури шляхом пізнання і, що важливо зазначити, майстерності. Словом «майстерність» у ті часи об'єднувалися назви шести мистецтв: каліграфії (з живописом включно), стрілянини, їзди верхи, рахування, церемонії та музики. У пошуку й прагненні досконалості людина (йшлося, певна річ, про еліту тогочасного суспільства, в т. ч. т. зв. «учених мужів») повинна спиратися на чесність, покладатися на гуманність і зануритись у мистецтво, а також складати музику на основі віршів. Лише в такий спосіб можна досягти конфуціанського стандарту «гуманної досконалої людини», яка, до речі, тільки й мала право оцінювати твори живопису.

Заслуга введення конфуціанської моделі виховання людини до сфери естетики належить Мен-Цзи, котрий, зокрема, вважав: «Потрібно бажати прекрасного, і тоді це приведе до щиросердності й далі до краси»⁶. Інакше кажучи, такі внутрішні якості людини, як щиросердя, гуманність, «любляче серце», які зовні виявляють себе в життєствердженні, досконалості, зумовлюються прагненням до прекрасного.

Не менш важливою складовою формування філософського підґрунтя китайської культури, живопису в тому числі, був даосизм, який, на противагу конфуціанському принципу «активного входження в життя», вбачав головне в «заглибленні (зануренні) в природу» і «звільненні від земних скорбот».

Осягнути сутність Буття, Дао (букв. – шлях) людина може через «глибоке споглядання», «сидіння в забутті»; лише викоринивши всі зовнішні перепони, можна осягнути верхні межі Дао – цього кореня народження та існування всіх речей. Звідси випливає даоське тлумачення краси, яке, на перший погляд, видається парадоксальним: краса – в надмірному ефекті «безформності», сутність краси – в «бездіяльності». Ідеї морального самовдосконалення конфуціанців та даосистів поєдналися згодом із запозиченими з Індії принципами буддизму, утворивши на місцевому ґрунті «чань-буддизм», який став ідеологічною серцевиною китайської культури, а мистецтво, у свою чергу, перейнялося «чаньським» типом мислення.

Естетична думка чань-буддизму базується на «відтінку холоду й самотності», властивих «сфері чань». «Віддаючи перевагу царині духу, можна зміцнити своє серце, і тоді воно здатне вмістити в себе сонце, місяць, зірки, землю, гори й ріки»⁷. Чань-буддизм став, отже, для китайського суспільства своєрідною релігією, котра, подібно до християнства, живила мистецтво, духовно стимулювала його розвиток, впливала на формування моделі естетичного сприйняття живопису й оцінки конкретних полотен. Ця модель, таким чином, включала, з одного боку, головні критерії живописної майстерності (про що докладніше далі), а з іншого – найважливіші принципи естетичного сприйняття творів живопису, критеріїв їх оцінювання, серед яких важливе місце посідала морально-етична складова.

Одна з важливих особливостей китайського мистецтва полягає в тому, що в оцінюванні твору мистецтва об'єднуються «рівень оцінки» і «зачарування» твором, виводячи в такий спосіб загальну оцінку. Те ж саме, певна річ, стосується й китайського живопису. Девізом старого покоління художників було: «Вивчаючи живопис, спочатку вивчи людину». І дійсно: в китайському живописі критичне оцінювання твору набуло впродовж багатьох століть характеру людських якостей. На оцінку якості картини, її художньої цінності безпосередньо впливали моральні засади людини. І хоча це, можливо, важко собі уявити – саме завдячуючи такому підходові, збереглися унікальні особливості китайської естетики, зокрема в системі критеріїв оцінювання мистецьких творів. Лише той, чий моральні якості відповідають конфуціанському «зразку чесності», хто має почуття справедливості, любляче серце і гуманність, мистецьку ерудицію, має право оцінювати твори інших.

«Коли становище в суспільстві високе, оцінка живопису, природно, буде вищою»⁸.

Не можна, певна річ, оминати увагою також взаємозв'язок загальної оцінки творів живопису з оцінюванням техніки їх виконання. Відповідно до традиційної концепції живопису висока або низька оцінка живописного твору визначається не лише тим, як відшліфована техніка, наскільки сучасною вона є, а тим, як передається глибокий духовний зміст. Цей внутрішній світ художника формується його індивідуальною підготовкою, знаннями в галузі поезії, каліграфії, музики та ін.. Оскільки, як уже зазначалося, давні китайці вважали поезію, каліграфію, живопис і музику спорідненими явищами, форми, яких вони набувають, хоча є різноманітними, разом утворюють критерій «краси».

Звичайно, недбала техніка неспроможна передати «красу». Ще в IV ст. видатний китайський художник і теоретик мистецтва Гу Кай висунув важливий естетичний принцип, першим наголосив на безумовній необхідності виразної техніки: «Щоб через форму передавати дух, повинні бути і форма, і дух»⁹. І хоча вважається, що тут Гу Кай мав на увазі портретний живопис, цей вислів з повним правом можна застосовувати й до інших жанрів, безвідносно до об'єкту зображення. Певна річ, «дух» у Гу Кайя – це перш за все внутрішній світ людини, все життя якої підпорядковане осягненню Дао, вдосконаленню своєї особистості. При перенесенні на картину цього «духу» першорядну роль відіграє «вираз очей». Постає слушне запитання: яким чином можна (і чи можна взагалі) досягти «живого зображення» таких явищ, як гори, води, квіти? Річ у тім, що специфічною особливістю сприйняття світу китайцями є те, що з давніх часів вони наділяли «неживі» гори і води чуттєвою спроможністю, розглядаючи їх як такі, що мають життя. Відтак, найменша травинка чи наймогутніша гора, велична ріка чи струмочок – в очах китайця всі вони сповнені життєвої сили і людських почуттів. Саме тому митець може і повинен уміти втілити ці почуття у своєму творі, сподіваючись, що його поціновувач зможе пройнятися відповідними емоціями, розшифрувавши «дух» картини.

Подальше ґрунтовне висвітлення функцій техніки живопису в передачі «живого зображення» знаходимо у відомій праці Се Хе «Критика живопису»¹⁰, в якій було сформульовано теорію «шести мистецтв»: «По-перше, вишуканий стиль, що породжує рух;

по-друге, ключові основи пензля; по-третє, форма предмету; по-четверте, поетичність; по-п'яте, колір; по-шосте, копіювання». У цій теорії Се Хе також робить акцент на важливій функції техніки живопису, маючи на увазі тонкощі техніки оволодіння пензлем і техніку формовки. Саме ці принципи було покладено в основу руху за «вишуканий стиль» – «гун – бі» («старанний пензель»), що впродовж століть був найвищим критерієм і сферою амбіцій майстрів живопису.

Оглядаючи історичний шлях розвитку китайського живопису, не можна не помітити, що він має яскраво виражену тенденцію до «продовження», «послідовності» й «наступності», завдяки чому духовні традиції китайської культури, попри різні соціально-політичні катаклізми, залишаються живими й до сьогодні. Разом із тим, кожна епоха, залежно від територіальних, економічних, соціально-політичних та інших факторів, накладала свій відбиток на культуру й мистецтво, на естетичні уподобання й пріоритети китайського суспільства. В історії китайської естетики часто послуговуються такими поняттями, як «вейцзінський стиль», «танські манери», «сунське письмо» і т. ін., коли йдеться про живописний стиль конкретної епохи. Створюючи і використовуючи обличчя своєї доби, цей стиль включає естетичні критерії, культурні оцінки, домінуючі морально-етичні норми тощо. З цього погляду період Вей-Цзін, Південних і Північних династій (220–581) був тим часом, коли було закладено й утверджено стандарти тогочасного мистецтва, котрі, проте, були довершені після династії Тан. Що ж до «вейцзінського стилю», то сучасний китайський мистецтвознавець Цзун Бай Хуа у своїх роботах «Критика нової світової мови» і «Шедеври цзінців» зауважує: «Кінець Хань, Вей-Цзін, Шести династій з політичної точки зору були найбезладнішим, найгіршим періодом, але з точки зору духовної історії – найбільш розкріпаченим, найбільш багатим на мудрість, найбільш насиченим у почуттях»¹¹. У цей час дійсно з'явилося багато мистецьких течій; і якщо в суспільних процесах царювала дезінтеграція і розлад, стара модель державного устрою зазнавала краху, то думка і віра знаходили свободу, процвітав творчий дух у мистецтві, що нагадувало Ренесанс європейського мистецтва XVI ст.

Саме в ті часи з'явилася каліграфія Ван Сі Чжі, картини Гу Кая і Лу Тань Вея, музика Цзі Кана, вірші Цао Чжи, Тао Юань Міна і Се Лін Юня. Особливо пожвавилася критика мистецтва, сформу-

валися теоретичні школи, котрі ввели, висловлюючись сучасною мовою, «людський фактор» в оцінку творів мистецтва. Джерелом і відправною точкою оцінювання портретного живопису, як уже згадувалося, служило конфуціанське мислення з його моральним критерієм «гуманної шляхетної людини» феодального суспільства. Тому оцінюючи рівень володіння художника методом «жил, кісток і плоті», неодмінно брались до уваги виражені в картині людський дух та розум.

Метод «жил, кісток і плоті» бере свій початок з фундаментального трактату Лю Се (близько 466–529?) «Різьблений дракон літературної думки». Головним у літературному творі для Лю Се є триєдність духовної наповненості, композиційної стрункості й словесного втілення. «Думки і почуття – це душа (твору), факти і судження – його кістяк, слова і образність – плоть і шкіра» – так учений висловив своє літературне кредо¹². В оцінці творів живопису одним з головних критеріїв також стала їх відповідність методу «жил, кісток і плоті». Під «жилами» живописного твору розуміється його глибинний зміст з почуттями автора включно; «кістки» означають майстерність композиції; «плоть» – це виражальні засоби і техніка володіння пензлем. Виступаючи проти абсолютизації форми на шкоду змісту, вчений підкреслював: «Автори передають дух, малюють образи, йдучи за речами й явищами в їхній мінливості; але кладуть фарби, створюють звучання, зважаючи також на своє серце»¹³. До речі, в каліграфії негативна оцінка «плоті» втілилася в поняття «чорнильна свиня», що вказувало на безформний, недбалий стиль, недосконалу техніку; згодом це поширилося й на оцінювання живописних творів. Зображуючи людину, слід найперше оволодіти мистецтвом каліграфії й живопису, де мінімум – це навчитися тримати пензель, а максимум – оцінювати стиль, формувати його. Украй важливим є прийти від безпосереднього сприйняття конкретних персонажів з їх візуальними формами – зовнішністю, манерами, особливостями темпераменту тощо – до узагальненого, абстрактного, що не має конкретної форми. Саме це мав на увазі цзіньський Юань Ань, порівнюючи імператорську каліграфію із «звуком пісні на мальовничому мосту, де людина з цинем (музичний інструмент) лишає незначне»¹⁴. Таке поєднання естетичного сприйняття з абстрактною думкою сприяло прогресу в оцінці творів мистецтва й розвиткові самої мистецької теорії. Варто додати, що викладені

критерії до портретного живопису («жень у») застосовувалися також до зображення світу природи.

Аналіз критичної моделі живопису цього періоду був би неповним без звернення до поглядів ще одного визначного вченого того часу – Яо Цзюя. Порівнюючи погляди двох видатних теоретиків «передачі живого зображення» Се Хе та Яо Цзюя, можна дійти висновку, що вони обидва мали великий вплив на розвиток подальшої мистецтвознавчої думки, хоча й розходилися щодо критеріїв оцінки картин. Се Хе, як уже зазначалося, надавав першорядної ваги втіленню комплексних законів живопису, натомість Яо Цзуй не надавав такого великого значення повній відповідності «шести законам». Він акцентував увагу насамперед на «спрямуванні думки», на «вираженні ідеї» (се і). На його погляд «шість законів» Се Хе звучують оцінку стилю картин, надаючи перевагу лише тим творам, що написані у «вишуканому стилі» (гун бі) майстрами живопису з числа сановників, ученої еліти того часу, а то й самими можновладцями («живопис вчених мужів»). Цікаво, що об'єктом критичної уваги обох учених була творчість Гу Кая. Се Хе, виходячи з «шести законів», вважав, що портретний живопис художника за своїм рівнем не «дотягує» до найвищої – першої – групи в градації стилю «гун бі», заслуговуючи лише на третю. Натомість, на думку Яо Цзюя, ніхто з ним не може зрівнятися. «Гу Кай досяг вершин майстерності, він сміливо просувається вперед, від віку і дотепер ніхто не зрівняється з ним»¹⁵. Вважаючи висоту творчої межі художника недосяжною для посередності, Яо Цзуй називав його картини «божественними». Полемізуючи з «шістьма законами» Се Хе, Яо Цзуй зауважував, що навіть «безсмертні» не могли б задовольнити ці закони. Він також зробив закономірний висновок, що й дотепер не втратив своєї актуальності: «Вивчивши досконало зовнішню натуру, зможеш відтворити думки»¹⁶. Сам Се Хе був видатним художником свого часу і намагався у своїй творчості керуватися всіма шістьма законами, вважаючи, що неможливо досягти високого рівня твору, прямуючи до передачі натхненності змісту, але не дотягуючи в інших принципах.

Аналізуючи «вейцзінський» період, не можна не згадати двох блискучих майстрів – Цзун Біна та Ван Вея, котрі запровадили теорію «живого зображення» до пейзажного живопису, зробивши його квінтесенцією китайської культури епохи Сун та пізніших династій – аж до сьогодення.

У пейзажному живописі («гори – води», або «шань шуй») найповніше і найяскравіше втілюється традиційна китайська концепція «єдності неба і людини», «великого в малому». Упродовж століть вони живили майстрів живопису, що втілювали в зображуваних на сувоях «горах і водах» життя і смерть, зустрічі й розлуки, життєві прагнення, звитяги й падіння держави, процвітання й спади нації. До певного часу живопис «гір і вод» служив лише фоном для зображення постатей людей. На сувої Гу Кая «Комплексна картина» чільне місце відводиться людині, а пейзаж відіграє декоративну роль, заповнюючи порожній простір. Саме Ван Вею, про якого вже згадувалося, належить пріоритет естетичної цінності власне малюнка у його об'єднанні з каліграфією і поезією. Неабияке значення мало й те, що він уподібнив ефект милування й насолодження картинами красі й загартуванню поезією: «Глянеш на осінній вітер – дух здіймається; наблизишся до весняного вітру – думки звеличуються», – зазначав він у своїх історичних «Бесідах про живопис»¹⁷. Крім цього, Ван Вей наголошував також на важливості вдосконалення техніки малювання. Говорячи про використання пензля в пейзажних картинах, він вважав, що один дотик пензля надає форми пустоті, проте цей дотик має бути легкий і водночас сильний, повільний і разом з тим швидкий. Головне ж – не в прискіпливому виписуванні окремих деталей у стилі «гун бі» («старанний пензель»), а у вмінні передати «ідею». Для художника «вільного стилю» є характерними експресивна вільна лінія, недбалі, на перший погляд, розмиті плями. Але за ними відчувається вивіреність кожного дотику, кожного елемента відповідно до принципу: «ідея народжується раніше за пензель». Показовим щодо цього є думки про мистецтво «се і» видатного поета й мислителя XI ст. Су Ши: «Змалюючи бамбук... насамперед треба помістити образ бамбуку всередині себе, тримати в руках пензель, уважно вдивлятися. І тоді, коли ти роздивишся, що ти хочеш написати, – стрімко привести до руху пензель і вже не зупинятися. Якщо втратиш мить – образ зникне, мов би його й не було.»¹⁸. Справжню насолоду від споглядання картин можна відчути лише тоді, коли в ній досягають свого гармонійного втілення віршованій «задум» і «мелодія» картини, які поступово розкриваються перед очима глядача, погляд якого рухається разом із думками і почуттями, що виникають у нього при спогляданні твору мистецтва. Особливості давніх живописних

сувоїв – горизонтальних або вертикальних – сприяли саме такому, поступовому розгляданню зображуваного на картині. Такий спосіб милування живописним полотном нагадував читання й осягнення змісту вірша. Захований у картині її філософський підтекст вимагав саме такого «ритмічного» споглядання. Естетична цінність китайської пейзажної картини визначалась і визначається тим, що людина, насолоджуючись зображенням «гір і вод», осягає філософію людського життя, виховує почуття, а також виробляє мету й принципи власного шляху. Додамо до цього, що саме ця виховна функція живописного мистецтва була однією з підвалин китайської моделі естетичного сприйняття.

Принципи «передачі картин через вірші, а через картини – поезії» досягли свого розквіту в епоху Тан (618–917), коли в суспільстві найвище цінувалися єдність і порядок. В оцінці живопису головним і обов'язковим було дотримання закону «стандарту» і «критеріїв». Чжу Цзін Сюань, взявши за основу «шість законів» своїх попередників, запропонував нові чотири категорії оцінки живописних творів – «шень, мяо, чен, і»¹⁹. Найвищою оцінкою в цій градації була «шень» («божественний»), її отримували картини першої категорії, написані у відповідності до встановлених правил. Картини ж четвертої, найнижчої категорії («і»), власне, і не заслуговували на те, щоб називатися живописом.

Якщо ханьська культура, особливості якої успадкували танці, відбила «велич й елегантність простоти старого стилю», то танська культура довела цю «елегантність» до «блиску і сяйва». Удосконалюючи різноманітні «стандарты», висококласні, маститі художники досягли неабиякої майстерності в зображенні людей і в інших жанрах живопису. До кола «батьків-портретистів» попередньої епохи (Гу Кай, Лу Тан Вей і Чжан Сен Сі) долучився У Дао Цзи, придворний художник, техніка малювання якого вирізнялася різкими, сміливими мазками. Взірцем такого «пишного» стилю може служити його «Картина проводів правителя, Сина Неба». Тогочасні критики живопису особливо виділяли вміння художника передавати на полотні не лише «дух», але й «рух», підкреслюючи тим самим його неперевершеність у передачі найменших порухів.

Митцям танської епохи китайський живопис завдячує народженню і становленню нових принципів колористики, зокрема т. зв. «чорнильного кольору», а також появі теорії «п'яти кольо-

рів» Чжан Янь Юаня. За своєю суттю вона є своєрідним відображенням у живопису даоського способу мислення, для якого визначальним є те, що світ твориться взаємним породженням «ян» та «їнь», а існуючі кольори теж модифікуються в такий спосіб. У гамі кольорів чорнильний колір символізує «їнь», а білий – «ян». З точки зору колористики, густина чорнил є безбарвною, проте «безкольоровість» перемагає «колір», подібно до того, як світ із «нічого» створює «щось». Тому в живописі безбарвна поверхня полотнини може насправді передати реальність природи зображуваних об'єктів за допомогою зміни насиченості, інтенсивності кольору. Таким чином, художники, взявши за основу «водяні фарби» п'ятиколірної гами, змогли досягти у своїх творах високого ступеню живописного зображення, створити сферу «прозорої чистоти і таємничого глибокого спочинку».

З утвердженням у практиці живопису концепції «акварель передає зміст картини» набув визначеності живопис у стилі «се і», інакше – «живопис учених мужів». Живопис із «малювання» перетворився на «письмо». Тепер художники від прагнення передачі «зовнішньої подібності» переходять до втілення «сфери ідей», розвиваючи водночас процес переходу від «практичного застосування» до «непрактичної» форми естетики.

У стилі «се і» особливо помітним, з т. зв. техніки, є поєднання живопису й каліграфії: «вчені мужі» полюбили помахом тонкого пензля декламувати вірші, граючи ручкою, «приборкувати» чорнила, за що вони отримали прізвисько «чорнильних гостей». Написання картин у «вільному стилі» дозволило їм, використовуючи прийоми каліграфії (де, як відомо, особливо цінується сила і промовистість ліній, гармонія й витонченість), домогтися розквіту живопису в стилі «се і». але повного злиття понять «туш» і «закони пензля», «туш» і «вільний стиль» досягли значно пізніше, в XIV ст.

Сунський період (906–1279) в історії традиційного китайського живопису характеризується поступовою зміною «стилю пишності» на «стиль вишуканості». Цьому сприяло значною мірою заснування при імператорському дворі «школи придворного живопису», майстри яких мали офіційний статус, а самі імператори нерідко виступали в ролі критиків живопису. Кардинальних змін зазнала градація критеріїв оцінки творів живопису. Танський порядок класифікації «шень, мяо, нен, і», який запропонував Чжу

Цзін Сюань, починався тепер з критерію «і», відтіснивши, таким чином, «шень» (дух) на другу позицію. Реформатор стилю Хуан Сю Тин зазначав, що «картини в стилі «і» важко піддаються формуванню. Пензель дає вільний напрямок штрихові, а це не вкладається в рамки жодних законів»²⁰. Висока якість стилю «і», як свідчили тогочасні критики живопису, – не в законах його техніки, а в тому, чого не можна навчити.

Слід зауважити, що цей стиль не відразу дістався «палацового живопису» з його «офіційним образотворчим мистецтвом». Наприклад, імператор Вейнзун Чжао Цзі, хоча й визнавав важливість категорії «і», віддавав перевагу, як і раніше, категорії «шень», підкреслюючи тим самим чесноти (освіченість, доброчесність, духовність) «вчених мужів». До речі, цінуючи перш за все норми поведіння, він схилився перед живописом Хуан Цюаня, особливої пошани надаючи його «Натюрморту з перлиною і птахами». Додамо, що картина самого Чжао Цзі «Гібіскус і парчевий півень» і дотепер залишається взірцем стилю «і». Хоча жанрові пріоритети періоду Сун були на базі пейзажного живопису та жанру «птахи – квіти», портретний живопис теж набув широкого розмаху, причому і серед «учених мужів» з їх «палацовим живописом» і серед художників-простолюдинів.

Підйом «живопису вчених мужів» пов'язують з періодом правління династії Юань (1280–1368) та Мін (1368–1644). У змістовому плані представники цієї школи живопису найвище цінували в картині вираження «духу шляхетної людини» і «духу вченої людини», котра протистоїть правлячому класові, що пригнічує освічених людей. У живописній техніці велика увага приділялася, як уже зазначалося раніше, проникненню каліграфії в живопис, особливо «законам туші», яка розрізнялась як «слабка», «густа» і «обвуглена». Саме в цей період остаточно сформувався «вільний стиль» («се і»), який мав на меті «вираження ідеї», «щиросердного настрою», швидким помахом безтурботного пензля, і який разом з іншим, «вишуканим стилем» («гун бі») остаточно оформили модель традиційного китайського живопису.

Водночас з цим посилилася творча конкуренція двох домінуючих у пейзажному живописі шкіл – «Північної» та «Південної», зароджувалися нові концепції, що стосувалися вдосконалення техніки малювання, закону «пензля і туші». Останній був основним творчим методом в епоху Тан і Сун; в період Юань він ви-

ступав посередником у передачі радісних почуттів, а з приходом Мін «закон пензля і туші» став опонентом «естетичного сприйняття». Саме різний спосіб застосування закону «пензля і туші» спричинив появу двох мистецьких угруповань – Південної та Північної шкіл. Перша надавала перевагу «розфарбуванню» малюнка тушшю; прикметною ознакою Північної школи був «засіб грубого начерку» – виписування контурів гір, гірських звивин, а потім ретушуванню форми.

Характерною ознакою цього періоду стала певна комерціалізація живопису. Продаж картин «учених мужів», хоча і вважався справою, негідною для шляхетної людини, але об'єктивно сприяв популяризації мистецтва, розвитку живопису світського характеру.

Китайський національний живопис «го-хуа», пройшовши багатомісячний шлях розвитку, виробив свої унікальні особливості під впливом «внутрішньої» творчої конкуренції різних стилів і жанрів. Проте, починаючи з XVII ст. він зазнає все сильнішого впливу західних концепцій мистецтва. Цей вплив пов'язується, насамперед, із місіонерською діяльністю італійського місіонера Лі Шан Ніна (1688–1770), який заснував новий стиль – «спільна яшма Китаю і Заходу». Завдячуючи його діяльності китайські майстри пензля вперше познайомилися з такими поняттями, як «світловий промінь», «світлотінь», «почуття простору» та ін. Сприймаючи класичні основи західного живопису мистецтво «го-хуа» набувало нових вимірів. Водночас, через відхилення від звичайної естетичної моделі зображення, ці нововведення важко сприймалися творчою інтелігенцією. У подальшому протистояння «традиційного» (китайського) і «новаторського» (західного) набувало різних форм і проявів. Зокрема, в XIX ст. воно спричинило виникнення двох напрямків національного китайського живопису – янчжоуського (Ван Ши Шень, Лі Чань, Хуан Чжень та ін.) та шанхайського (Жен І, У Чан Шо, Бан Цяо). Якщо «янчжоусці» сповідували принципи «академічного» живопису «пензля і туші», домагаючись, щоправда, більшої індивідуалізації стилю, то «шанхайці» брали за основу західні прийоми композиції і кольору, залишаючись водночас вірними принципам китайського безконтурного малюнка. Певна річ, складний, неоднозначний процес взаємодії китайської і західної живописних традицій потребує окремого ґрунтовного висвітлення.

Підсумовуючи ж наш аналіз проблем становлення, розвитку й

особливостей китайського національного мистецтва слід наголосити на такому:

1. Філософською підвалиною естетико-змістової сутності «го-хуа», його духовним стимулом став чань-буддизм, який увібрив у себе головні принципи конфуціанського, даоського та буддистського світосприйняття.

2. Найважливішим фактором розвитку і творчої життєвості «го-хуа» є, з одного боку, властиві китайській національній свідомості тенденції до «продовження і розвитку», «наступності й переосмислення», а з іншого – безперервні пошуки простої, чіткої та лаконічної форми для вираження засобами живопису глибинного змісту й емоційних переживань художника.

Найвище місце в ієрархії класичної китайської естетики посідає доктрина віршованого задуму, яка базується на давній філософській ідеї «велике в малому» і яка використовує для цього глибоко вкорінений у свідомості китайців символізм і асоціативно-алегоричну мову поезії й живопису.

3. Критична модель національного живопису в різні періоди його розвитку формувалася під впливом вироблених упродовж тисячоліть критеріїв «прекрасного», «довершеного», які знаходили своє уреальнення в творчій конкуренції двох стильових різновидів «го-хуа»: «гун-бі» («старанний пензель», «вишуканий стиль») та «се і» («вільний стиль», «вираження ідеї»), а також у дотриманні головного закону «пензля і туші».

Естетичне кредо «ідея народжується раніше за пензель» знайшло своє найголовніше втілення у стилі «се і», який і дотепер залишається мірилом живопису в традиційних жанрах «го-хуа» – «гори – води», «птахи – квіти» та «портретний живопис».

4. Квінтесенцією образотворчого мистецтва Китаю є пейзажний живопис («гори – води»), глибинний зміст якого розкривається через взаємодію найважливіших для традиційного способу мислення китайців начал: «ян» – світлого, активного принципу буття («гори») та «їнь» – темного й пасивного («води»). Унікальною особливістю цього жанру є представлення неживих об'єктів як таких, що наділені життям та почуттями. Цей ефект досягається шляхом своєрідного типу зображувального простору, створеному школою «го-хуа», який ніби включає в нього самого автора.

Неоціненним внеском національного китайського живопису у світове мистецтво слід визнати його унікальний метод «пензля

і туші», який досяг своєї довершеності в живопису т. зв. «вчених мужів», продемонструвавши в шедеврах XV–XIX ст. неперевершені зразки гармонійного поєднання «духу» (змісту) й форми «тушевих картин».

¹ Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 – и т. – Т. 3. – СПб: Азбука – классика, 2005, – с. 266.

² Цзун Бай Хуа. Естетична прогулянка (кит. мова). – Шанхай: Женьмін, 1981, – с. 68.

³ Желуховцев А. Н. и др. Китайская литература // История всемирной литературы: В 10-и т. – Т. 2. – М: Наука, 1984, с. 118.

⁴ Цю Вей Юань, Чжу Лі Юань. Малий словник естетики (кит. мова) – Шанхай: Цишу, 2004, – с. 96.

⁵ Там же, с. 98.

⁶ Лю Цзи Тан, Лі Цзе Хоу. Історія китайської естетики (кит. мова) – Шанхай: Женьмін, 1984, с. 38.

⁷ Цю Вей Юань, Чжу Лі Юань. Зазн. праця, с. 78–79.

⁸ Чень Ши Цен. Цінність китайського національного живопису (кит. мова): – Пекін: Женьмін мейшу, 1962, с. 12.

⁹ Гу Кай Чжи. Епохи Вейцзін та Північних і Південних династій: Каталог картин. – Пекін: Женьмін мейшу, 1982, – с. 8.

¹⁰ Се Хе. Епохи Вейцзін та Північних і Південних династій: Каталог старих картин (кит. мова). – Пекін: Женьмін мейшу, 1982, – с. 15 – 25.

¹¹ Цзун Бай Хуа, Зазн. праця, с. 219.

¹² Желуховцев А. Н. Зазн. праця, с. 106.

¹³ Там же.

¹⁴ Цзін Хао. Епоха п'яти династій. Замітки про техніку письма (кит. мова). – Пекін: Женьмін мейшу, 1982. – с. 34.

¹⁵ Чжен У Чан. Повна історія китайського живопису (кит. мова). – Шанхай: Чжунхуа шуцзю, 1929. – с. 19.

¹⁶ Чжен У Чан. Зазн. праця, с. 81.

¹⁷ Чжен У Чан. Зазн. праця, с. 78.

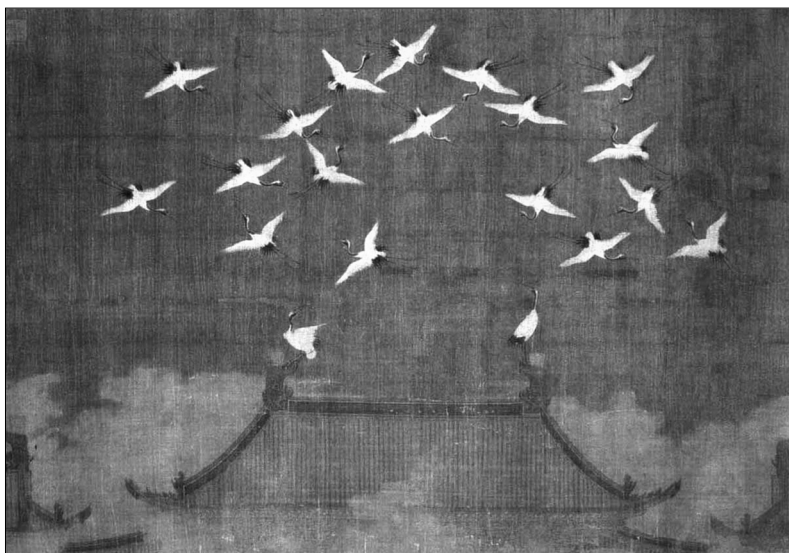
¹⁸ Там же, с. 79–80.

¹⁹ Чжу Цзин Сюань. Династія Тан. Каталог шедеврів династії Тан (кит. мова). – Пекін: Женьмін мейшу, 1982, с. 15–19.

²⁰ Лі І. Історія критики естетики Давнього Китаю (кит. мова). – Пекін: Хейлуцзян мейшу, 2000, – с. 175.



*Іл. 1. «Імператор Цянлун у ранковому одязі».
Лі Шаннін (1688–1760).*



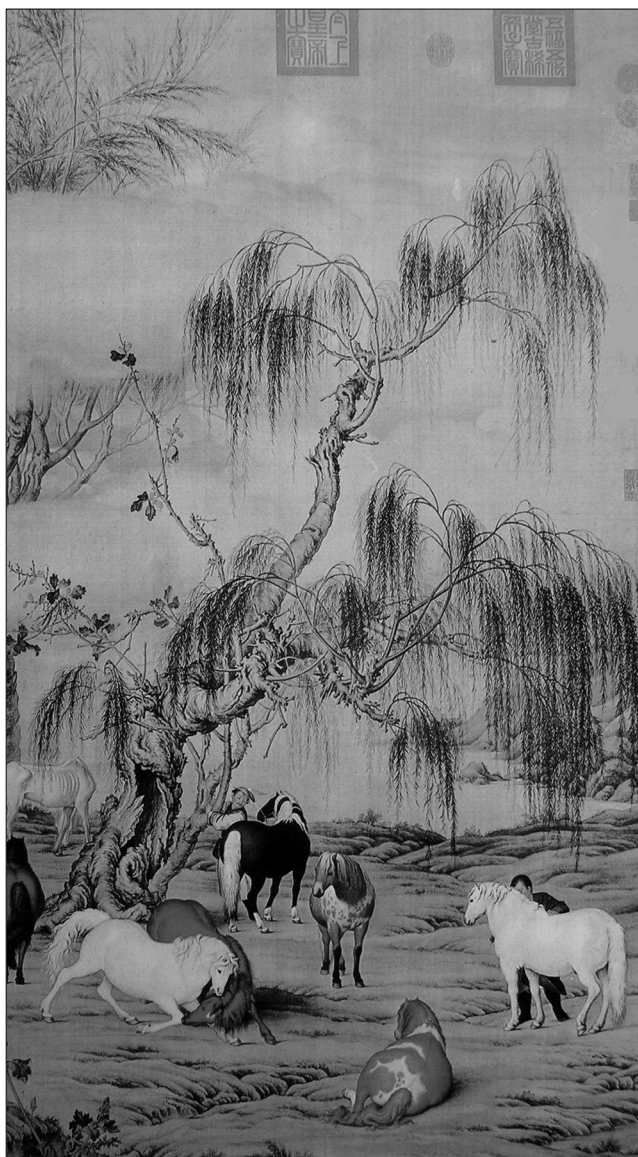
Іл. 2. «Зуе Хе Ту». Чжао Цзі (1082–1135).



Лл. 3. «Гібіскус і парчовий півень». Чжао Цзі (1082–1135).



Іл. 4. «Занесене снігом джерельце». Ван Вей (701–706).



Лл. 5. «Скакун». Лі Шаннін (1688–1760).



Іл. 6. «Повчання жінкам». Гу Кайчжи (346–407).



Іл. 7. «Жінка (жіноче божество?) з драконом і феніксом».
Чуський сувій, III ст. до н. е.