

ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ Й КАНОНІЗАЦІЇ ЕСТЕТИЧНИХ НОРМ КИТАЙСЬКОГО ТУШЕВОГО ЖИВОПИСУ

Цао Гуанюй

Процес будь-якого унормування потребує, насамперед, окреслення хронологічних рамок, в яких воно відбулось чи відбувається. Дослідники китайського живопису¹ вказують на більш ніж двотисячолітню історію вироблення його теоретичних засад, виділяючи окремі періоди залежно від певних критеріїв.

З цього погляду найбільшої уваги заслуговують, на нашу думку, періодизації, запропоновані двома відомими теоретиками китайського живопису ХХ ст. Чжен Чаном і Є. Завадською. Остання виділяє чотири періоди:

1. VII ст. до н. е. – III ст. н. е., коли було сформульовано основні онтологічні й гносеологічні питання, хоча естетичні аспекти живопису ще не було виокремлено в самостійну галузь знання.

2. IV–VIII ст. н. е. – виникнення теорії живопису і становлення засадничих естетичних норм;

3. IX–XIV ст. – найвищий розвиток класичної теорії живопису;

4. XV–XIX ст. – осмислення естетичних принципів попередників і канонізація естетичних норм.

Чжен Чан, натомість, хоч і визначає загалом такі ж часові рамки, членує цю багатовікову епоху на п'ять періодів, виходячи з сутнісних особливостей кожного з них, зумовлених зміною міфологічної та релігійно-філософських парадигм китайської цивілізації:²

1. Період прагматичного (ремісницького) живопису.

2. Період ритуальної прагматики.

3. Період релігійного мистецтва.

4. Літературний період живопису (X–XIV ст.).

Що ж до завершального, п'ятого періоду, китайський вчений називає його еклектичним, з чим не можна не погодитись. Адже, як показує й наш критичний огляд становлення естетичної думки Китаю, в XV–XIX ст. нічого принципово нового в теорії живопису не виникало, цей період вмщує в собі властивості чотирьох попередніх.

Досліджуючи питання розвитку й особливості традиційного тушевого живопису (го-хуа)³, ми частково торкалися також проблем еволюції художньо-естетичної думки Китаю, що була запліднена конфуціанськими, даосистськими та чань (дзен) буддистськими філософсько-релігійними ідеями. Відтак основне завдання пропонованої розвідки полягає в детальнішому висвітленні найважливішого періоду розвитку естетичної думки – періоду китайського Середньовіччя (III–XVIII ст.). Саме тоді, власне, китайський живопис набув (уже в XII ст.) своїх класичних рис, склались його основні жанри; відбулася стилева диференціація тушевого живопису; естетика живопису перетворилася на окрему галузь знання і, зрештою, усталився її понятійний і термінологічний апарат. Оскільки рамки статті не дозволяють всебічно висвітлити порушені проблеми, обмежимось найбільш принциповими, на наш погляд, аспектами естетичної природи традиційного китайського живопису.

Слід найперше наголосити на тому, що китайська теорія живопису розглядала цей феномен як **цілісність**, не відокремлюючи, як це узвичаєно в європейській традиції, змістовний і формальний рівні (аспекти) живопису. Китайські художники (як правило, вони ж були й теоретиками в своїй галузі) завжди виявляли інтерес саме до **природи** мистецтва живопису. Дотичні до цієї проблеми питання активно дискутувалися, змінювалися погляди на предмет живопису, жанрову специфіку, особливості стилю, вироблення оціночних критеріїв майстерності художника, естетичних моделей сприйняття прекрасного і т. п. Між тим, зображувальні, суто декоративні принципи були скоріше даниною традиції, певним **ритуалом** (а це поняття, як загальновідомо, є однією з підвалин китайського світогляду), що не потребував дискусій.

Сутнісною рисою китайського живопису беззаперечно визнається “досконалість художньої чистоти”, яка формувалася в атмосфері постійного пошуку “внутрішньої реальності”. Саме ці постулати філософсько-естетична думка Китаю завжди пов’язувала із засадничим і всеохоплюючим принципом буття – взаємопроникненням протилежностей. Найбільш сконцентровано цей принцип, безумовно, виявляється в діалектичному співвідношенні **інь-ян**, яке набуває конкретизації коли йдеться про протистояння чи суперечності між Небом і Землею, духом і матерією, змістом і формою, красивим і потворним, діянням та не-діянням, загальним та індивідуальним тощо.

Є. Завадська, ґрунтовно досліджуючи місце і роль філософського вчення Лао-Цзи в становленні й формуванні китайської естетичної думки⁴, цілком слушно виділяє в ньому низку важливих для живопису постулатів, висловлених, до речі, метафоричною мовою, що, загалом, було характерним для різножанрових праць китайських філософів і теоретиків мистецтва. Головним чинником, що зумовив естетичний феномен китайського малярства, було, говорячи сучасною мовою, усвідомлення нерозривності й цілісності буття й небуття, їх діалектична модифікація. І хоча понятійний і термінологічний апарат власне естетики живопису як самостійної галузі наукового знання було вироблено лише через кілька століть, уже на зламі V–IV ст. до н. е. з'являються поняття, які згодом були осмислені як важливі категорії, що розкривають естетичні властивості об'єкта: **мяо** – “захована, таємнича сутність Дао”; **мей** – “красиве”, **цзіжань** – “природність” та ін.

Прикметно, що ці та інші поняття розглядаються разом з їхніми антитезами, опозитами; це свідчить, однак, не про боротьбу, а про “внутрішню єдність і гармонію найбільш конкретних елементів, найбільш протилежних властивостей, і єдність найчастіше відчувається саме через ці контрастні властивості”⁵.

Специфіку формування естетичних норм китайського тушевого живопису найяскравіше, на нашу думку, можна простежити на прикладі жанру пейзажу – **шеньшуй** (“гори-води”), оскільки в ньому найбільш утаємничено закодована філософсько-психоемоційна складова китайської естетики.

Висвітлюючи принципи китайського живопису, Дж. Роулі – один з найвідоміших у світі знавців китайського мистецтва – висловив парадоксальну, на перший погляд, думку: “Китайці дивились на життя через призму не релігії, філософії чи науки (як це, приміром, роблять європейці. – Ц. Г.), а власне мистецтва”⁶. І хоча наріжним каменем китайського малярства було філософсько-релігійне поняття **Дао** (шлях – “мати всього існуючого під Небом” – Землі і Людини), художники сприймали його як живу реальність. **Дао** вкупі з конфуціанськими ідеями створювало той культурний простір, в якому поставала й розвивалась теорія китайського живопису.

З огляду на досліджувану проблему, вельми показовим є вислів, що його знаходимо в одній із стародавніх праць: “Коли осягаєш чудесне у світі, не знаєш, чи є мистецтво Дао, чи Дао – мис-

тецтвом”. Намагаючись досягти вершин Дао (а саме в цьому полягав сенс життя “шляхетної, справжньої людини” – чжень жень), китайський майстер бачив життя там, де з точки зору здорового глузду його не могло бути, в камінні наприклад. Камінь, як і силует гори, сповнені для китайця життя; вони мають своє **Дао**, свою власну природу, хоча й не наділені свідомістю, притаманною людині. Цілком імовірно, що саме завдяки такому космічному тлумаченню **Дао** (зауважимо, що його символом-образом є вода, яка панує над рівнинами), пейзаж став головною темою китайського живопису, хоча хронологічно спочатку він слугував лише фоном для жанрових картин і портретів “небожителів” (“безсмертних”).

Жанрова диференціація китайського живопису припадає на часи династій Тан (VII–X ст.), коли було відокремлено “жанровий живопис”, “пейзаж”, “портрет” і “живопис птахів і квітів”, проте найважливіші категорії китайської естетики склалися вже в IV–VII ст. Головнішими з них, які багато в чому визначили подальший розвиток естетичної думки, в тому числі й критерії живописної майстерності, були поняття **і** (“ідея, воля”), **ці** (“дух”) та **шень** (“душа”). Найвищим досягненням тогочасного осмислення цих та інших категорій, безперечно, є праця Цзунь Біна (430)⁷, в якій він, зокрема, охарактеризував специфіку пейзажного жанру (“гори-води”): “що ж до гір і вод, то вони мають матеріальну сутність (**чжі**), але окрім того [вони сповнені] також духовної зацікавленості (**цюйлін**)”⁸.

Саме з цього часу в китайську естетику входить поняття **цюйлін**, **цюй** – це зацікавленість суб’єкта в об’єкті, їх зв’язок між собою, а **лін** – це духовне начало в людині. Не менш цікавими є також фрагменти духовного зв’язку між автором картини та глядачем. Наявність такого духовного зв’язку визнається автором як один із найважливіших критеріїв художньої майстерності: “Усе те, що зустріли очі [художника] і осягли духом (**сін**), якщо зображення виконано майстерно”⁹. У своїх естетичних роздумах Цзунь Бін віддав належне ще одній, не менш важливій категорії, котра стосується **предмета** живопису, – поняттю **і**, “ідеї”, як найчастіше перекладається це багатогранне й складне для розуміння поняття. Дж. Роулі у зв’язку з цим говорить про “ідеазацію” китайського живопису. Перекладач цікавої праці Дж. Роулі В. В. Малявін, в коментарях до неї цілком слушно, на нашу думку, застерігає проти схематичного, спрощеного тлумачення **і**, зокрема й що

стосується так званого “ідеаційного” мислення давніх китайських митців. Застерігаючи від ототожнення поняття і з ідеалістичними уявленнями західних теоретиків про “первообрази”, “умоосяжні ідеї” тощо, В. Малявін наголошує на більш важливому, фундаментальному для китайської цивілізації і громадської думки понятті лі – “ритуалу”¹⁰, про що ми вже згадували.

Саме ритуал виступав як нормативна дія в практиці людського життя і в цій своїй якості слугував “санкцією” класифікаційних схем культури; відтворюючи в собі принципи класифікаційних структур, ритуал утверджував загальний зв’язок речей і, зрештою, єдність протилежного: присутності й відсутності, явного і прихованого, свідомого й несвідомого і т. п.¹¹

Та чи не найбільшою довершеністю вирізняється естетична концепція одного з найвідоміших теоретиків живопису і, власне, родоначальника спеціальної теорії малярства на китайському ґрунті Се Хе (Vст.). Певна річ, упродовж наступних століть, аж до XVII ст., його теорія “Шести законів” неодноразово осмислювалась по-новому, зокрема, щодо першорядності кожного з цих законів, але вони залишались своєрідним фундаментом, на якому пізніше теоретики мистецтва вибудували свої постулати.

Включаючи живопис (як і мистецтво в цілому) до загальних закономірностей буття, Се Хе вбачав одухотвореність природи в рухах, явищах життя як гармонійну, ритмічну її чарівність¹². Саме ця природність і в подальшому виступає одним з важливих критеріїв розрізнення красивого й потворного. Прикметну особливість класичної естетики Се Хе можна охарактеризувати, на нашу думку, як **синкретизм**, виходячи з того, що в ній один закон тісно пов’язаний з наступним, а суто технічні, як спершу видається, настанови вченого, наприклад, структурний метод користування жезлом (гуфа юнбі) корелює, насправді, з сучасним поняттям авторської індивідуальності. І композиція сувою, і використання кольору, і вимога до живопису втілювати і у формах самого життя – все це завершується шостим законом **чуаньмосе** – наслідувати традиції, копіюючи зразки давнього живопису. Наслідування традиції, наступність і новаторство та інші дотичні до цього питання заслуговують, зрозуміло, окремого висвітлення. У нашій розвідці вважаємо за необхідне лише зазначити, що якраз слідування принципу **чуаньмосе** призвело згодом (особливо яскраво це виявилось у XIX ст.) до вихоло-

щення духовної сутності живопису, особливо пейзажного, до схематизму й шаблону, який, втім, майстри **го-хуа** зуміли подолати.

Танському періоду (VII–X) розвитку теорії естетики живопису ми завдячуємо, крім жанрової диференціації, також виробленням основних принципів оцінки й класифікації творів живопису. Вони склали окремий розділ естетики живопису, яка в цей період зазнала сильного впливу чань (дзен) буддизму. Нерідко в працях учених, що досліджують китайський живопис танської доби, зустрічаються терміни “чаньський живопис”, “чаньський пейзаж”, які цілком справедливо вказують на його кардинальну особливість – самопросвітлення (**чань** – медитація, самоосвячення). Серйозним кроком вперед у розвитку естетичного осмислення живопису став, зокрема, трактат Чжан Янь-Юаня “Записки про уславлених майстрів різних епох”¹³. Глибоко проаналізувавши діяльність попередників, він висловив невдоволеність станом сучасного на той час живопису: “Давні художники інколи полишали осторонь подібність форми (зовнішню) і найвище цінували структуру і сутність, вони дошукувалися суті живопису за межами зовнішньої подібності... У сучасному живописі, якщо навіть передається формальна подібність, гармонія й одухотвореність зовсім не виникають.

Структура, сутність і формальна подібність – всі вони коріняться в задумі й, кінець кінцем, підпорядковуються мистецтву застосування пензля”¹⁴.

Естетиці пейзажу присвячено також дві праці, автором яких вважають Ван Вей: “Таємниця пейзажу” і “Роздуми про пейзаж”. В них знайшло відображення, характерне для танського, а згодом і сунського (X–XIII ст.) періодів чань-буддистське підґрунтя естетичного сприйняття живопису: істина є захищеною в природі і спостереження її (природи) є найкращим шляхом розкриття й осягнення істини. Єдність Неба і Землі, попри їх антимонію, досягається в малярстві поєднанням плям або штрихів, зроблених тушшю, з незаповненим зображенням поверхні сувою”¹⁵.

Це незаповнене зображення – пустота (**шуньята**) є однією з основних філософсько-естетичних категорій, що розкривають структуру буття. Разом з тим **шуньята** є одним з головних принципів, що визначали і визначають до сьогодні структуру тушевого живопису.

З творів Чжан Янь-Юаня і Ван Вей пізніше теоретики живопису запозичили багато понять (категорії **і**, **шень**, **мяо**, **нен**), які згодом набули термінологічної окресленості.

Естетичні проблеми періоду Сун групувались, головним чином, навколо питань визначення “найдовершенішого” живописного стилю. Залишаючись вірними традиціям давніх майстрів, вчені віддавали перевагу втіленню в живописі філософського смислу явищ. Саме таким, на їх думку, був стиль **се і**, хоча в цей період практикувались інші стилі, зокрема **гун-бі** (“вишуканий, старанний пензель”). Найбільш досконалим вважався живопис **веньженьхуа** (“живопис літераторів”, “живопис учених”, “живопис інтелектуалів”¹⁶), котрий і пов’язують з “вільним” стилем **се і**. Такої довершеності цей живопис досягав завдяки авторам, які поєднували в собі високу мораль і багатство ерудиції (якості особистості, що найвище поцінювалися у конфуціанстві). До того ж, в естетиці “живопису інтелектуалів” не останнє місце відводилось каліграфії й монохромному живопису, котрі були покликані як найкраще виражати особистісне “Я” художника. Самі ж “учені живописці” активно виступали проти поширення іншого, “академічного” стилю живопису, який насаджували представники створеної в XII ст. Академії живопису з їхньою головною естетичною вимогою “вишуканості”.

Питання стилевої диференціації й осмислення загальноестетичних проблем порушувались у багатьох тогочасних трактатах, з-поміж котрих особливої уваги заслуговують праці Го Жо-Сюя, Го-Сі та Лі Чена¹⁷. Поетичний трактат Лі Чена, зокрема, блискуче розкриває окремі сторони творчого процесу митця і сили поезії для живопису, а малярства – для поезії, так характерної для естетичної думки Китаю.

Якщо ж говорити про протистояння “ворогуючих” творчих методів, то ортодоксальну, академічну позицію т. зв. “професіоналів” відстоював Го-Сі, між тим як ідеї **вейженьхуа** захищали Го Жо-Сюй, Мі Фей та інші чанські майстри.

“Живопис учених” набуває довершеності в XII–XV ст. за несприятливих умов чужоземного панування. Це може видатись парадоксальним, але саме на цей період припадає творчість та звання “чотирьох великих майстрів періоду Юань”, які “вміли поєднувати у своїх творіннях танську ясність, сунську індивідуальність, значущість і технічну віртуозність”¹⁸.

В естетичних пошуках теоретики живопису, як уже згадува-

лося особливу увагу приділяли обґрунтуванню етичних принципів, згідно яких довершеність живописного твору безпосередньо залежала від духовно-моральних чеснот художника. З-поміж декоративних, зовнішніх, кажучи умовно, аспектів (адже для китайської естетики зміст і форма були цілісністю) дискутувалися питання техніки живопису, теорії композиції, перспективи. Оцінні аспекти естетичної теорії, критерії оцінки твору, природи і власності генія стали предметом висвітлення в трактатах Тан Хоу і Ся Вень-Яня.

Остаточної канонізації естетичні норми китайського тушевого живопису досягають упродовж наступних чотирьох століть у період правління династії Мін (XIV–XVII ст.). В епоху Мін теорія живопису перетворюється зрештою на справжню науку, яка всебічно займається опрацюванням стилів, жанрів, шкіл живопису. Унормування естетичних засад живопису відбувається в конкурентній боротьбі двох таких шкіл, які дістали назву “естетичної теорії північної і південної шкіл у пейзажі”. Засадничими принципами мінського, як і цінського (XVII – початок XX ст.) періодів були два взаємопов’язаних моменти – вірність традиційному і домінуюча роль стилю **се-і**. Поняття **могу се-і** – “наслідуючи давнє, виражати ідею” – можна розглядати як девіз мінського мистецтва і його теорію¹⁹. Епохи Мін і Цін в галузі живопису вирізняються інтересом до всього утаємниченого, чудернацького, незвичайного (як у стародавні часи. – Ц. Г.), прихильністю до “радощів життя”, “чуттєвості”.

Такий живопис, певна річ, був відмінним від емоційного забарвлення живопису попередників, особливо тансько-сунського періодів. Тоді найвище цінувалися стриманість, вивільнення від пристрастей, медитативний стан, “самозаглиблення й споглядання природи”. Незаперечним, однак, є факт, що кожного разу, досягаючи нового рівня цивілізаційного процесу, китайський живопис характеризувався новими вимірами, в т. ч. й появою його нових видів. Наприклад, в епоху Цін набув популярності так званий “живопис пальцем”, з’являється живопис європейського типу. Крім того, зміна матеріалу живопису (полотно, атласний шовк доповнювали традиційний китайський папір) викликала до життя нові погляди на естетичні проблеми, нове розуміння творчого процесу.

Показовими щодо цього є, безумовно, багатотомна енциклопедія XVII ст., що укладалася впродовж 150 років, “Слово про

живопис із Саду з гірчичне зерно” та “Збірка висловлювань про живопис” Шінь-Тао. Детальний аналіз цих визначних творів здійснено в фундаментальній монографії Є. Завадської²⁰, що позбавляє нас необхідності загиблюватись в її проблематику. Зупинимось лише на принципових розходженнях тогочасних теоретиків живопису. Якщо в “Слові про живопис...” всебічно викладалась, так би мовити, “алгебра живопису”, всі необхідні постанови й прописки до виховання художників, то Шінь-Тао, навпаки, зосереджує увагу на суб’єктивних формах художньої зображувальності як першорядного естетичного принципу. В теорію живопису і в розроблення його естетичних норм цей художник увійшов також сучасним осмисленням концепції Єдиної Лінії Пензля (**ixya, ibixya**), яка бере свій початок з IV ст., як важливого стилю каліграфії.

У цій концепції суто технічні аспекти поєднуються з узагальнено-філософським принципом – з поняттям і як єдиним Абсолютом: “Єдина Лінія Пензля є першоджерелом усіх речей, корінням усіх явищ, її функція є очевидною для духу і є схованою в людині, проте вульгарна (людина) її не знає. Тому Правило Єдиної Лінії кожен встановлює сам для себе... За допомогою Єдиної Лінії Пензля людина може відтворити в мініатюрі велику сутність, якщо з моменту, коли дух формується, першообраз усвідомлений, то пензель дійде до коріння речей”²¹.

Зазначені вище твори багато в чому визначили особливості офіційної естетики всієї культури Цінського періоду, провідним принципом якої став традиціоналізм. Проте художньо-естетична традиція багатьох майстрів пензля того часу – Сюй Вея, Чжу Дя, Шінь-Жао, Ці Бай-Ши та ін. – виключала суто “професійний” підхід до творчого процесу, “навченість” певним прийомам і тонкощам малювання, акцентуючи, натомість, суб’єктивність форм вираження.

Підсумовуючи наш огляд китайської естетичної думки старого Китаю в аспекті унормування, наголосимо ще раз на тому, що тогочасний живопис практично ніколи не був “мистецтвом для мистецтва”, його завданням було вдосконалення митця, а самі митці, як правило, не переймалися славою. І хоча предмет живопису як один із об’єктів естетики з плином часу модифікувався – від “писання волі” до “стилю як способу ставлення людини до світу”, та “усвідомлення самотності кожної речі і безмежно складного

світу, що виявляється цією річчю”, завжди залишалось у центрі уваги китайської естетичної думки²².

¹ Белецкий П. Китайское искусство. – Киев, 1957;

Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая – М., 1975.; Роули Дж. Принципы китайской живописи. Пер. с англ. – М., 1989; Чжан Янь-Юань. Записки про уславлених майстрів різних епох (кит. мов.). – Шанхай, 1982; Чжен Чан. Загальна історія китайського живопису.

² Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М., 1975 – с. 15.

³ Завадская Е. В. Знач. праця. – с. 15–16.

⁴ Цао Гуанью. Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості. Сходознавство, 2007, № 39–40, с. 164–187.

⁵ Завадская Е. В. Знач. праця – с. 26–32.

⁶ Там само. – с. 12.

⁷ Роули Дж. Принципы китайский живописи. – М., 1989. – с. 9.

⁸ Роули Дж. Знач. праця. с. 12.

⁹ Роули Дж. Знач. праця. с. 12.

¹⁰ Цзу Бін. Вступ до пейзажного живопису // Завадская Е. В. Знач. праця. – с. 302–304.

¹¹ Там само. – с. 303.

¹² Малявин В. В. Послесловие переводчика // Роули Дж. Знач. праця. – с. 126–127.

¹³ Там само. – с. 121.

¹⁴ Детальніше про це див.: Завадская Е. В. Знач. праця. – с. 70–77.

¹⁵ Чжан Янь-Юань. Записки про уславлених майстрів різних епох (кит. мов.). – Шанхай, 1982.

¹⁶ Чжан Янь-Юань. Записки о прославленных художниках разных эпох // Завадская Е. В. Знач. праця. – с. 388.

¹⁷ Завадская Е. В. Знач. праця. – с. 148.

¹⁸ Завадская Е. В. Знач. праця. – с. 71.

¹⁹ Го Жо-сюй. Записки о живописи: что видел и слышал / пер. с кит. – М., 1978; Го Си. Записки про високу суть гір і потоків (кит. мов.). – Пекін, 1957. Про творчість Го Сі див.: Самосюк К. Ф. Го Си. – Л., 1978; Ли Чен. Тайна пейзажа // Завадская Е. В. Знач. праця. – с. 339–344.

²⁰ Завадская Е. В. Знач. праця. – с. 121.

²¹ Завадская Е. В. Знач. праця. – с. 133.

²² Завадская Е. В. Беседы о живописи Ши-Тао. – М., 1978.



Гл. 1. Пісні і танці. Ма Юань.



*Гл. 2. Картина з історії імператорів.
Янь Лібень (?–673).*



Гл. 3. Пейзаж. Део Чіцан.



*Гл. 4. Мандрівка на гору Хуашань.
Ши Тао (1641–1707).*



Ил. 5. Холодный лес.
Ли Чен (916–967).