

КЛАСИЧНИЙ КИТАЙСЬКИЙ ТУШЕВИЙ ЖИВОПИС ПЕРІОДУ СУН (906–1279 рр.)

У китайській теорії естетика життя розглядається як постійний шлях самовдосконалення – *Дао*, що своєю чергою пов’язується з різними рівнями самосходження буття й розгортання символічної форми у світовому кругообігові [Малявін 1985]. Естетика китайського живопису, що вимагає досконалості художньої чистоти, формувалася в атмосфері постійного пошуку “внутрішньої реальності”. Цю “внутрішню реальність” філософсько-естетична думка Китаю завжди пов’язувала з основоположним принципом буття – взаємопроникненням протилежностей.

Російський синолог О. Завадська [Завадская 1975, 15–16], ґрунтовно проаналізувавши місце і роль філософського вчення Лао-цзи у становленні китайської художньо-естетичної думки, цілком закономірно робить висновок про те, що усвідомлення нерозривності та цілісності буття і небуття, їхня діалектична модифікація були головним чинником становлення і розвитку естетичного феномену китайського живопису.

У відповідності до цього всеосяжного закону китайський живопис, досягаючи нового рівня цивілізаційного процесу, кожного разу характеризувався новими вимірами. Сунська епоха (960–1279 рр.) з цього погляду є багато в чому прикметним періодом в історії еволюції китайського тушевого живопису, і насамперед тому, що саме в цей час він набув своїх класичних рис і значною мірою зумовив особливості подальшого розвитку.

Династія Сун історично розділена на Північну і Південну Сун. Північна Сун у 1126 р. (при сунському імператорі Хуан Цзуні) була знищена князівством Цзин; при цьому були захоплені обидва імператори, включаючи самого Вей Цзуна Чжао Цзи. Наступного року (1127 р.) сунський правитель Гао Цзу-Чжао Гоу Цзи встановив Південну Сун у Цзяннані.

За часів правління імператорського дому Північної династії Сун, завдяки державній політиці, що закликала “залишити війни та розвивати культуру”, створилися сприятливі умови для розвитку усіх видів мистецтв. Династія Сун вже не мала тієї військової та

політичної моці, яка була при династії Тан (618–907 рр.), але стабільність зберігалася ще кількасот років. Сунці любили розмірковувати про прекрасне, а тому ця епоха і стала часом розквіту мистецтва. З “восьми великих майстрів Тана та Суна” шестеро належали до епохи Сун. Виділяючи “естетичну” сторону живопису, Сун від Танської пишноти перейшла до витонченості, а від масштабності і величі – до потаємної тиші та м’якої ліричності.

У період ранньої Сун завдяки заснуванню Імператорської академії мистецтв з’явилася ціла плеяда придворних художників. Серед них можемо виділити такі відомі імена, як Хуан Цюань, Хуан Цзю Цай, Чжан Цзюе Дуань, Го Сі, Ма Юань.

Мистецтвознавці справедливо вважають, що живопис досяг небаченого розвитку при династії Сун багато в чому завдяки тому, що сам імператор Північної Сун Чжао Цзи був дуже сильним майстром пензля, сприяв розвитку Імператорської академії мистецтв, популяризував живопис і навіть призначав чиновників з урахуванням їхніх художніх обдарувань. Отже, сановники мали можливість задовольнити свої амбіції, а живопис став засобом здійснення “чиновницької кар’єри”, завдяки загальній політиці естетизації звичаїв. Відповідно до записів, іспити для кандидатів на державну посаду, що проводилися з часів Тан, включали живопис як обов’язкову складову. Цей аспект активізував розвиток придворного мистецтва.

Придворні художники, як представники певного класу, у своєму мистецтві дотримувались офіційної, імператорської лінії, що вдовольняла смаки двору і мала виражати державні ідеї. Водночас за правління династії Сун виникло незвичайне явище – насолода придворними мистецтвами, мистецтво як гра, мистецтво заради розваги. Якщо за попередньої епохи завданням живопису було повчати та виховувати, то в епоху Сун він набув розважального характеру, і це призвело до появи нової естетичної моделі. Звичайно, це мало відношення до змін у сфері релігійних поглядів.

Попередня династія Тан, як відомо, завершила процес “релігійної націоналізації”, тобто процес злиття буддизму, конфуціанства та даосизму й утворення т.зв. “чанського типу мислення” – чань (дзен)-буддизму.

Спочатку чань-буддизм був різновидом буддійського самітництва. Цей вид самітництва в Китаї мав точки дотику з даосиз-

мом, а від часів завоювання буддизмом китайської території набув даоської інтерпретації.

Чань-буддизм вчить [Цю Вэй Юань, Чжу Ли Юань 2004, 16]: “Все суще має природу Будди”. Помисли повинні спрямовуватись до вивільнення тіла; при цьому не потрібно тікати від сучасного світу, руйнувати своє життя. Потрібно лише одне: “Зберігати серце, відкидати думки про матеріальне, залишити злі вчинки. При цьому можливості серця зростають, і воно здатне вмщати сонце, місяць, зірки, землю, гори і річки”. У “ясному серцевому просторі” і “медитативній паузі” серце здатне досягнути життя та смерть, набуття і втрати, справжнє і помилкове. Естетична думка чань-буддизму має відтінок холоду і самотності. Йому не вистачає конфуціанського активного громадського духу, тут немає також даоських “духовних мандрів до неба”, тут все прагне злитися із природою.

До цього конче необхідно додати, що й сам чань-буддизм не був однорідним. Особливо це виявилось в епохи Південної і Північної Сун з їхніми двома напрямками чанського буддизму, основи яких було закладено ще в VII ст. Не вдаючись до предметного аналізу цих напрямків [Осенмук 2001], зауважимо лише, що вони мали безпосередній вплив на формування двох живописних шкіл – південної та північної, теоретичне осмислення й обґрунтування яких, проте, відбулося значно пізніше – в XVI ст.

Попри всі відмінності цих живописних шкіл, про які йдеться далі, беззаперечним є факт, що “вся історія китайського живопису аж до середини XII ст. – це ланцюжок пошуків і відкриттів засобів художньої виразності для найбільш широкого й повного відображення в мистецтві уявлень людини про світ” [Николаева 1968, 4]. Пантеїзм, властивий давнім і середньовічним китайцям, найбільшою мірою міг виявитися в певних жанрах тушевого живопису. Тож цілком закономірним видається їхній “перерозподіл” щодо пріоритетності. І саме пейзажний жанр *шань-шуй* (гори – води) не тільки відсуває в тінь жанровий живопис, але й набуває такої популярності, що згодом дає підстави теоретикам живопису, як китайським, так і зарубіжним [Завадская 1975; Осенмук 2001; Николаева 1968; Роули 1989] схарактеризувати пейзаж як “квінтесенцію” китайського тушевого живопису взагалі, художнє мислення сунського періоду як, умовно кажучи, “пейзажне” мис-

лення. Така оцінка є, без сумніву, обґрунтованою хоча б уже тим, що саме пейзаж повною мірою художніми засобами втілює в собі сутність китайського світосприйняття, в якому людина завжди залишається частинкою природи, є невіддільною від неї.

Доречно у зв'язку з цим навести тут настанови одного з авторів багатотомної енциклопедії китайського живопису Ван Гая щодо правил і принципів зображення людей на картині: “Коли в пейзажі є зображення людей і предметів, їх слід писати в певному стилі, але без особливої деталізації. Вони, певна річ, мають бути *частиною всієї природи* (виділено нами. – Ц. Г.). Наприклад, людина начебто спостерігає за горами, а гори мають бути такими, що нахилились і спостерігають за людиною” [Чжэн У Чан 1929, 85].

Специфічною рисою китайського світосприйняття було якраз те, що китайський художник бачив життя там, де, з точки зору здорового глузду, його не повинно бути, наприклад, у каменях. Камінь, як і силует гори, наповнені для нього життям; у них є своє Дао, своя власна природа, хоча вони й не наділені свідомістю, як людина. Гора, камінь, трава, дерево, джерело води – в очах китайця всі вони повні життєвої сили і людських почуттів. Саме завдяки такому космічному тлумаченню Дао краєвид став головною темою китайського живопису, хоча хронологічно спочатку служив лише фоном для жанрових картин і портретів “безсмертних”. Символом Дао у живописному творі є якраз вода – один з обов'язкових об'єктів пейзажу в жанрі *шань-шуй*.

Для китайського митця найважливішим у створенні пейзажних картин була відповідність природних об'єктів (гори, води, хмари, дерева, трави тощо) сезонній зміні. Пори року диктували, можна навіть сказати, регламентували, як саме треба було зображувати ці об'єкти. Більше того, певний живописний стиль, належність до тієї чи іншої художньої школи передбачали і цілком визначений тип емоцій і відчуттів.

Взірцем таких “сезонних” явищ і відповідного настрою можуть бути картини Го Сі “Весняні гори на заході сонця”, “Осіньна рівнина після дощу” або “Гірська хижка після снігопаду”. Саме з фігурою Го Сі пов'язується завершення традицій монументального пейзажу X–XI ст.: “старі сосни, глибокі ущелини, високі вершини, оперезані хмарами, виростають з туману” [Самосюк

1978, 5]. У зображенні гір уже тоді існували свої прийоми, які надихалися кристалічною структурою різних гірських порід [Роулі 1989, 31]. До слова, диференціація художніх шкіл Північної та Південної Сун базувалась у тому числі й на розрізненні видів контурних ліній, мазків пензля, у ритміці його кожного поруху. Наприклад, “метод зморшок” – *цунь* – дозволяв передавати на сувої живу об’ємність речей завдяки різноманітним типам *цунь*. У трактаті Ші-Тао, визначного теоретика живопису XVII ст., йдеться, зокрема, про “хмари, що згортаються”, “зарубки сокирою”, “розкручену мотузку”, “лик диявола”, “кунжутне зерно”, “в’язанку хмизу” тощо [Ші-Тао 1982, 12].

Прикметною особливістю жанру “гори – води” цього періоду, як і раніше, було те, що його творці шукали духового натхнення в цій неподільній єдності Неба (гори-*шань*) і Землі (води-*шуй*). Слід, проте, особливо наголосити на постійній зміні цільових установок, якими керувались художники, створюючи свої шедеври. Вони, певна річ, впливали з еволюції від чуттєвого сприйняття й осмислення природи людиною. Від остраху перед незрозумілою й нерідко руйнівною силою природи, що так чи інакше втілювалося в живописі дотанського періоду, майстри пейзажу періоду Тан, а згодом Сун переходили до розуміння людини як частини природи. Цілком слушною в цьому плані видається думка К. Самосюка: “Мета художника-пейзажиста (учений має на увазі не лише Го Сі, творчість якого він досліджував. – Ц. Г.) – граничне узагальнення образу природи, всі зображувальні мотиви він зводить до ступеня символу” [Самосюк 1978, 23].

Пізніше наперед висуваються інші зображувальні мотиви. У написанні природних об’єктів почав домінувати *образний* смисл на відміну від явного символічного значення пейзажу попередніх епох. Ще однією суттєвою відмінністю досліджуваного періоду було прагнення художників до безпосереднього вираження на картині людських емоцій, світу переживань майстра, переданих через образи природи. Звичайно, символічний зміст зображуваного не зникає із сувоїв. Головний естетичний принцип середньовічного живопису *лі* (“першопринцип”, “розум-принцип”, “загальна структура”) залишається, але в ньому більш органічно поєднується умовне й реальне, абстрактне й конкретне. Сунських майстрів живопису, які віддавали перевагу провідним на той час

жанрам *шань-шуй* та *хуа-няо* (квіти – птахи), надихало особистісне емоційне переживання природи, про це ми вже згадували. Шлях їхньої еволюції пролягав від позірних уявлень про природу як певну філософську концепцію світу до поступово визріваючої ідеї естетичної цінності й значущості природи як самодостатнього об'єкта [Николаева 1968, 23]. Пейзаж стає більш побутовим, монументальність Го Сі з його принципами трьох далечин у зображенні гір поступається новим композиційним схемам із мотивами “спостерігача” [Осенмук 2001, 50]. Головний естетичний критерій сунського живопису *лі* в кінці XIV ст., з початком епохи Юань, поступово замінюється принципом *цюй* – “чарівність, принадність”.

Філософське підґрунтя традиційного тушевого живопису XI–XII ст. формувалось залежно від художньо-естетичних поглядів, які поділяли представники двох найвпливовіших на той час живописних шкіл – північної Сун (“північна школа”) і південної Сун (“південна школа”). Перші представляли імператорську, офіційну, придворну лінію в живописі з її прихильністю до поліхромного зображення, в якому переважали сині, зелені, золоті кольори. Стиль цих професійних художників, який вирізнявся увагою до найдрібніших деталей, надмірною декоративністю й вишуканістю, дістав назву *зун-бі* – “вишуканий стиль”, “старанний пензель”. Поняття *мей* (“краса”, “красиве”) – одна з основних категорій естетики – інтерпретувалось прихильниками цього стилю переважно як краса форми.

Між тим художники південної школи, залишаючись вірними монохромному живописові (використовувалися лише туш різної густоти й білила), і у своїх естетико-оцінних поглядах керувались протилежними смаками: термін *шуче* (“нестримно грубий”) сприймався як позитивна риса. Найвищим проявом майстерності вважалось «одним ударом пензля “зловити” істину, відчути гармонію і втілити її однією лінією. Два параметри визначають лице художника – дух (філософська складова) і лінія (власне каліграфія, техніка)» [Завадская 1975, 206]. Саме такі майстри живопису активно формували художньо-естетичні смаки – вчені, освічені люди, основним заняттям яких була чиновницька служба, і які займались живописом для власного задоволення. Цей стилевий напрямок у теорії і практиці китайського живопису відомий під

назвою *веньженьхуа* – “живопис учених (освічених) людей”, справжніх художників, що, на їхню власну думку, малюють “для забави”, “грають тушшю” [Малявин // Роули 1989, 145].

Залежність від техніки “пензля та туші”, неприйняття природних кольорів, схильність до монохромного зображення – все це було характерними, так би мовити, знаками “живопису вчених людей”. Кардинальна ж відмінність живопису цих “непрофесіоналів” на противагу “професіональним”, придворним майстрам корінилась у духовному наповненні їхньої творчості. На наш погляд, ця відмінність тонко підмічена одним із славетних живописців того часу Су Ші (подаємо віршовані рядки в російському перекладі О. Завадської) [Завадская 1975, 414]:

Созерцают живопись школы *веньженьхуа*

Подобно тому, как выбирают коня.

То, что вы хотите увидеть, – это дух коня.

Профессиональные художники часто видят только детали.

Вот почему произведения художников-профессионалов

лишены духа,

И после созерцания нескольких таких картин – они как-то

надоедают.

Живопись [сунського мастера] Хань-цзе – истинное произведение [школы] *веньженьхуа*.

Як бачимо, послідовники *веньженьхуа* у формальній красі вбачали нижчий рівень досконалості, а вищий – у граничній глибині осягнення буття і вмінні передати його засобами живопису. Відповідно до цього визначалися також чотири рівні досконалості: 1) технічна досконалість; 2) освіченість; 3) мудрість; 4) духовне прозріння. Ці рівні співвідносилися з чотирма рівнями розвитку людини [Роули 1989, 120]: 1) *нен* – уміла; 2) *мяо* – витончена, вишукана; 3) *шень* – одухотворена; 4) *і* – нічим не обмежена. Не випадковим тому є й поняття, яким стали оперувати, коли йшлося про живописний стиль “непрофесіоналів”: *се і* – “вільний стиль”, вираження ідеї, волі як єдиного Абсолюту. Власне кажучи, й сам предмет живопису зрештою було осмислено в Китаї як “писання волі” [Малявин // Роули 1989, 144].

Професіональний живопис використовував модель мистецтва, дуже тісно пов’язану із суспільством та його потребами, що

об'єктивно активізувало його розвиток, тим часом як “живопис вчених мужів” був естетичним мистецтвом, мистецтвом, що приносить насолоду. Він міг існувати лише серед малої кількості чиновників, вчених, майстрів туші. Професіональний живопис був мистецтвом мас, “живопис вчених мужів” – мистецтвом витонченим, говорячи сучасною мовою, елітарним. Це протиріччя від початку до кінця супроводжувало багатотисячолітню історію китайського живопису.

Завдяки “живопису вчених мужів” мистецтво стало рафінованим, зросла його цінність. Це явище має разом із тим і негативну сторону. Обмежений вузьким елітарним колом, живопис опинився ніби замкненим у “башту зі слонової кістки” і затримувався у розвитку.

Аналізуючи тенденції розвитку тушевого живопису епохи Сун, не можна, звичайно обійти увагою один з її феноменів – так зв. “чанський живопис” – творчість ченців чанських монастирів. Фундаментальне дослідження В. Осенмук [Осенмук 2001] позбавляє нас необхідності детально висвітлювати особливості цього різновиду *веньженьхуа*. Тому обмежимося тут принциповими зауваженнями, котрі видаються нам важливими з огляду на проблематику нашої розвідки. Найперше стосується філософії творчості чанських майстрів, серцевиною якої є медитація, усамітнення, що дає духовне прозріння. Тому й саму природу чанського живопису характеризують загалом як медитативну. Друге зауваження стосується особливостей чанського сприйняття світу, головною з яких є поняття динаміки й ритму. “З одного боку, живопис визначається як техніко-формалізований набір прийомів для духовного саморозкриття, а з іншого – як саме духовне саморозкриття... через ритм..., зумовлений природою самого процесу зображення” [Осенмук 2001, 112]. Увага до канону, зумовлена, зокрема, зв'язком з Академією живопису (адже монастирі були частиною бюрократичної системи Китаю), не обмежувала, проте, свободи «творчого пошуку чанських майстрів. Їхнім творчим кредо була гра “беззмістовним” і “пустотним»» [Осенмук 2001, 135], чи не найоригінальнішою рисою мистецтва *чань* визнається асиметрія: “художник не вбачає краси в регулярності” [Завадская 1982, 130]. Емоційний зміст пейзажних творів чанських художників визначався багато в чому психологічними установками

чернечого життя: стриманість, вивільнення від пристрастей, медитативний стан, споглядання природи й самоспоглядання – серце живопису. Може, саме тому чанські майстри велику увагу приділяли не лише жанру *шань-шуй*, але й іншому, більш камерному жанру *хуа-няо* (квіти – птахи).

Одним із найвідоміших художників цього жанру у XII ст. визнається чанський чернець Хуа-гуан, який залишив нащадкам неперевершені зразки малюнків *мейхуа* – улюбленого дерева китайців. Це один із сортів дикої сливи, всі частини якого сповнені глибокої символіки. Квіти, зокрема, символізують дух – *ци*; побудовані вони за принципом *ян*, як і небо, між тим як дерева, їхні стовбури і гілки – за принципом *інь*, як і земля. “Усе дерево *мейхуа* зі стовбуром, гілками, квітами уособлює число десять (це число в китайській натурфілософії є символом завершеності розвитку буття й зміни феномену. – Ц. Г.)” [Чжунь-жэнь // Завадская 1975, 349–353].

Підсумовуючи наш розгляд деяких проблем розвитку тушевого живопису, його класичного, Сунського, періоду, бодай коротко зупинимось на питанні наступності його традицій. Докладніше про це йдеться в наших попередніх публікаціях. Тут видається доцільним зауважити про той вплив, який здійснила творчість майстрів цього періоду на західноєвропейський живопис. Пошлемося у цьому зв’язку на фундаментальне дослідження російського сиолога О. Завадської [Завадская 1975, 276–280]. Досліджуючи феномен китайського живопису в його типологічних зв’язках з європейським мистецтвом, вона обгрунтовано й переконливо доводить, що творчість чанських майстрів надихала французьких імпресіоністів та постімпресіоністів (картина Ван Гога “Пшеничний лан” і сувої чанського майстра XIII ст. Лі Суна; натюрморти А. Матіса і малюнки Шень Чжоу; “Підводний світ” Ван Гога і сувій “Риби” Чжоу Чжі-маня).

Що ж до продовження класичних традицій Сунського живопису у творчості наступних поколінь китайських майстрів, то ці проблеми, безперечно, заслуговують окремого розгляду. Наголосимо лише на тому, що головним принципом усього подальшого розвитку тушевого живопису, який із кінця XIX ст. прибрав назву *го-хуа*, був такий: “Учитись на мистецтві древніх – це життя, наслідування (копіювання) їх – це смерть” [Завадская 1982, 72].

ЛІТЕРАТУРА

Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. Москва, 1975.

Завадская Е. В. Ци Бай-ши. Москва, 1982.

Малявин В. В. Чжуан-цзы. Москва, 1985.

Николаева Н. С. Художник, поэт, философ. Ма Юнь и его время. Москва, 1968.

Осенмук В. В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII–XIII вв.) в Китае. Москва, 2001.

Роули Дж. Принципы китайской живописи // *Малявин В. В.* Послесловие переводчика. Москва, 1989.

Самосюк К. Го Си. Ленинград, 1978.

Цю Вей Юань, Чжу Ли Юань. Короткий словарь эстетики (кит. мова). Шанхай, 2004.

Чжунь-жэнь. Альбом живописи сливы *мэй* [мастера] Хуагуана // *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. Москва, 1975.

Чжен У Чан. Повна історія китайського живопису (кит. мова). Шанхай, 1929.

Ши-Тао. Зібрання висловлювань про живопис майстра на ім'я Ку-гуа (кит. мова). Пекін, 1982.