

### **Философские установки искусства Китая**

Духовные ценности и культурные традиции Востока характеризуются многотысячелетней историей их развития. Обращение к ним показывает, что трактовать историю и культуру Востока лишь в терминах его социально-экономической отсталости неверно. Достижения культур, и особенно философской мысли Востока, могут быть адекватно поняты и интерпретированы только в том случае, если мы отнесем к Востоку, как к самостоятельному и самоценному феномену, а к его историческому пути - как к особому, специфическому - пусть с замедленными по сравнению европейскими темпами - развитию в рамках издавна сложившейся и крайне медленно меняющейся социально-экономической структуры. Все жанры древнекитайского искусства несли в себе глубокий нравственный смысл и идею совершенствования человека, настраивали на особое восприятие: восхищение природой, ее красотой и работой мастера.

Искусство, как и религия, имеет своим предметом внутреннюю реальность. Художник раскрывает внутреннюю, а не внешнюю сторону жизни. В этом отношении он подобен мистику, но мистик ищет "жизнь изобильную", а художник становится творцом. Это творение является плодом "бракосочетания духа и материи", как сказали бы средневековые схоласты. Всякое творение определяется особенностями видения художника как творца, содержанием опыта, который преобразует художник-творец, и качествами духовности, которую он мечтает отобразить в своем творчестве. Является ли его абсолют божественной личностью или слепой силой? Какие человеческие способности помимо воображения ценит он превыше всего — веру, интуицию, разум или чувства? Можно ли подвергнуть анализу естественный мир, или он должен остаться таинственным? Пока мы не познаем существо Природы, Человека или Бога или, как говорят китайцы,

Неба, Земли и Человека, мы не поймем до конца искусство любой культурной традиции.

Что делает китайскую живопись китайской? Мы почти не пытаемся выразить это в словах, ибо искусство само по себе есть прямое и откровенное свидетельство о духе народа. Этот дух настолько очевиден, что мы редко спрашиваем себя, почему вот эта ваза греческая, а та скульптура — индийская или почему вот эта человеческая фигура должна быть итальянской, а тот пейзаж — английским. Хотя характеристики духа самоочевидны, корни их скрыты от взора, ибо они погребены в изначальных ориентациях разных культур. Они суть нечто недостижимое, в котором воплощаются мечты и чаяния людей; нечто неизмеримое, которое определяет ответы на три основных измерения опыта: природа, человек, божество. У каждой культуры имеются, по-видимому, свои характерные признаки. Разумность и телесная красота были сильными сторонами греческого искусства. Индусы же столь привержены религии, что в их искусстве религиозный символ переплетается с натуралистической чувственностью тропически пышных форм. В искусстве Западной Европы повсюду преобладает акцент на человеческой индивидуальности и власти человека над материей. А что же доминировало в Китае? Ответ нам дается необычный и неожиданный[1, 213].

По словам Д.Роуля, основным принципом китайской живописи является разрушение оппозиции и выражение необытного; любопытно, что если в традиционной византийской культуре существовал принцип господства Неба над Землей, то в китайской культуре господствует «Дао». Относительность религиозного характера китайской живописи автор объясняет тем, что традиционные религии Китая (такие, как даосизм и конфуцианство) не ставили вопроса о божественной природе человека.

Китайцы смотрели на жизнь через призму не религии, философии или науки, а главным образом искусства. Кажется, что все прочие виды их деятельности были окрашены художественным мироощущением. Китайцы

предпочитали религии искусство жить в этом мире, рационализации — поэтическое мышление, дающее простор воображению. А вместо науки они следовали фантазиям астрологии, алхимии, геомантии и предсказаний судьбы. Если эти наблюдения кажутся излишне вольными, обратитесь к живописи как таковой. Китайская живопись никогда не была служанкой религии[2,214].

Фактически, живопись - это микрокосм, соответствующий макрокосму, одна линия, то есть триграмма, и в живописи, и в каллиграфии издревле означает в китайской культурной традиции не просто линию, а выражает достаточно сложные явления, к примеру, начало творения, отделение Неба от Земли. В традиционной китайской теории происхождения живописи важны прежде всего несколько обстоятельств: утверждение одновременности возникновения письменности и живописи и отрицание общепринятой концепции постепенного перерастания изображения в знак, то есть отход от изобразительного искусства в сторону схематизации и графической условности письменности; естественное прагматического значения и глубокого философского смысла в элементарном знаке-линии[3].

Живопись в Китае практически никогда не была “искусством ради искусства”, но всегда содержала задачу нравственного совершенствования личности. Разница между двумя типами социальной функции живописи сводилась лишь к способу воздействия искусства на человека. Соборность восприятия экзотерического искусства в рамках конфуцианской традиции разрушалась многослойностью смысла живописного символа. Таким образом, культура воспринимающего определяла глубину понимания образа. Целостность и общность художественного видения была не на уровне восприятия, а в самой образной системе.

В основе китайского изобразительного искусства лежит линия. Самыми простыми линиями китайские живописцы создали произведения высокого художественного совершенства. То твердые, то плавные, то строгие, то летучие, линии верно схватывают образ, причем каждая из них претерпевает

много изменений при передаче мельчайших нюансов и чувств самого живописца. Такое мастерство неотделимо от техники владения кистью, совершенствующейся на протяжении многих веков. Тот, кто не уяснил связи между каллиграфией и живописью, не понимает художественного эффекта рисунка, сделанного кистью на мягкой волокнистой бумаге, тому трудно постигнуть всю прелесть китайской традиционной живописи[4].

Китайская живопись пронзительна пониманием и чувствованием природы, о китайской эстетике. Существовали особые сочинения о том, как писать пейзаж той или иной горы, какой смысл нужно вкладывать в пейзажи. Настоящий мастер должен находиться в тихой обители, в долине чистой и светлой, подобно его духу, ибо природа врачует душу. Он должен быть странником, но путь его странствий и поиски новых мест не должны происходить во внешнем мире. «Не выходя со двора, мудрец познает мир, не выглядывая из окна, он видит естественное дао. Чем дальше он идет, тем меньше познает. Поэтому мудрый человек не ходит, но познает» («Дао-дэ цзын», 48 жан). Таким образом, пейзажная живопись призвана стать местом странствия человеческого духа, сменив всякую тягу человека к перемене мест и поискам новых впечатлений. Влияние идей даосизма прослеживается у таких знаменитых мастеров классического китайского пейзажа, как Ли Чэна (X в.), Го Сина (X в.), Ми Фу (XII в.), Ни Цзяна (XIV в.). На картине Ту Кайчжи изображены горы (любимое место обитания даосов). Горы окружают ущелья, вершины скал изображены окаменевшими облаками. На одном уступе сидит красный феникс (символ юга и огня), на другом - белый тигр (символ запада и смерти). В центре картины - группа даосов, возглавляемая Чжаном Даолинем. Чжан Даолинь указывает рукой на персиковое дерево - символ бессмертия. Ту Кайчжи (неодаосист), его картины пронизаны даосской символикой. Впоследствии художники отказались от явных аллегорий и частого изображения бессмертных, природа же предстает все более преображенной и одухотворенной.

Законы китайской живописи выработывались веками. Известен древний трактат «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», в котором образцы изображений, техника исполнения, определенные приемы композиции, перспективы, цветовой гаммы основываются на даосских космологических принципах — целостность единого мироздания передается посредством изображения отдельного, единственного. Издавна китайские художники славились утонченным мастерством через частное передать всеобщие законы бытия, отдельными элементами картины — взаимосвязь явлений и событий. Поэтически проникая в окружающий мир, они помогали зрителю прикоснуться к вечным тайнам Земли и Неба, ощутить гармонию Вселенной. Примерами влияния даосского мироощущения на творчество современных художников могут служить картины «Сосна» Цин Сюегуна (р. 1917), «Утренний вид гор Цинчэншань» Шэнь Цюаньлиня (р. 1950), «Мелодия Духа реки Сяцзян» Се Сяоли (р. 1958) и др.

Понятие Дао было краеугольным камнем китайской живописи. Хотя оно уходило корнями в представления о космосе, оно было переосмыслено художниками сунской эпохи как "живая реальность". Последняя и считалась предметом живописи. В каталоге императора Хуэйцзуна читаем: "Когда постигаешь чудесное мире, не знаешь, является ли искусство Дао или Дао — искусством". По словам художника цинского времени Ван Юя, "живопись— только одно из изящных искусств, но оно хранит в себе Дао". А сунский ученый Дун Юй, рассуждая об истоках живописи, писал:

*Вглядываясь в вещи, рождаемые Небом и  
Землей,  
Понимаешь, что единый дух  
пронизает все метаморфозы.  
Это деятельное начало  
все свершает чудесным образом  
И делает все сушее тем, чем оно должно быть.  
Никто не знает, что это такое.  
но оно — в природе.*

Судя по этим цитатам, китайский художник был мистиком в той мере, в какой даосизм можно назвать разновидностью мистицизма природы. Но вместо того чтобы искать единения с богом или абсолютном, он стремился к гармонии со вселенной и к общению со всем сущим в мире. Сам выбор предмета изображения придавал объектам природы новый смысл, ибо считалось, что все сушее соучаствовало в тайне Дао. Для нас камень — косный, неодушевленный предмет, для китайца же он был воистину наполнен жизнью[5].

Эта идея присутствия духа в чем-то, казалось бы, безжизненном с трудом воспринимается западной мыслью. Китайцы признают, что человек отличается от естественного мира и менее совершенных существ, поскольку он имеет опыт их присутствия, а неодушевленные вещи лишены сознания. Однако они сказали бы, что у других форм существования тоже есть своя природа, т.е. их Дао. Художник прозревал душу горы в ее силуэте, с которым он стремился отождествить себя.

Художники мыслят как художники, а не как философы даже в Китае, где живописцы так часто представляли в своем лице еще и мыслителя. Искусство живет по своим внутренним законам независимо от его связей с философией или религией. Несомненно, многие западные критики повинны в том, что они

смешивали художественное и философское теоретизирование и без разбору тащили Дао в китайские картины, не интересуясь их историческими особенностями. Однако познание Дао постоянно влияло на воображение китайских художников еще до того, как оно было со всей определенностью отождествлено с искусством в сунский период. Следовательно, позволительно поинтересоваться, какие еще понятия, связанные с Дао, могли повлиять на художественное творчество помимо идеи "единства духа и материи", предполагавшей, что Дао присутствует во всех вещах и что Дао безгранично.

Художник воспроизводил в своем произведении не субъективное видение окружающего мира, а выражал заранее заданную и определенную истину. Поэтому традиционная китайская живопись не открывала новое, не учила, а поучала, служила нравственному совершенствованию. Задача художника состояла в том, чтобы раскрыть трансцендентную идею, единую и вечную в преходящих формах бытия. В определенной мере этим обуславливалась и традиционность живописи, поскольку использование готовых формул считалось наиболее эффективным приемом для выражения вечной истины. И то обстоятельство, что художник должен был всегда руководствоваться готовыми художественными формулами, заставляло его идти на поиски самых тонких импровизаций, в которых и могла бы раскрыться индивидуальность художника. Соответственно, и зрителям приходилось учиться воспринимать подобные нюансы. В целом, то обстоятельство, что живописные свитки представляли собой серии символов, способствовало тому, что в сфере восприятия искусства развивалась система ассоциаций, ибо прочтение этих символов требовало ассоциативного мышления, которое создавало общность и целостность восприятия разрозненных символов.

Китайская живопись отличается от западной не столько набором технических средств, сколько принципиально отличным художественным языком, более условным и декоративным. Сложно опознать эмоциональную

насыщенность китайской живописи, поскольку у китайцев другие способы проявления чувств и другое отношение к самим этим чувствам. Внутреннее напряжение и противоречивость западных полотен производит на китайского зрителя впечатление неоправданной агрессивности и хаотичности.

Таким образом, мы отмечаем две составляющие мировоззренческого, идейного начала китайской живописи. Если вновь обратиться к европейскому искусству, то мы скажем, что и китайские художники были мастерами, которых уважали многие поколения китайцев. Они отразили в своем творчестве любовь китайцев к практическому миру, который их окружал. Об этом говорят мебель, ширмы, керамика и фарфор, которые представляют собой превосходные произведения искусства. Как заметил В. Роули, даже самые незначительные предметы сделаны рукой вдохновенного мастера, самая ничтожная деталь свидетельствует и об участливом внимании, и о творческом воображении её создателя[6,235 ].

---

1 Дж. Роули Принципы китайской живописи Книга Прозрений / Сост. В.В. Малявин. – М.: Наталис, 1997, с. 212-325.

2 Дж. Роули Принципы китайской живописи Книга Прозрений / Сост. В.В. Малявин. – М.: Наталис, 1997, с. 212-325.

3 Е.В. Завадская «Эстетические проблемы живописи старого Китая» - М., 1975 – 440 с.

4 Е.В. Завадская «Эстетические проблемы живописи старого Китая» - М., 1975 – 440 с.

5 Дж. Роули Принципы китайской живописи Книга Прозрений / Сост. В.В. Малявин. – М.: Наталис, 1997, с. 212-325

6 Вл. Роули Принципы китайской живописи / Вл. Роули – М.: Наука, 1989 – 235 с.