

РОЛЬ КОНЦЕПЦИИ ДАО В ФОРМИРОВАНИИ ПРИНЦИПОВ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Живопись и искусство в целом в восточных странах воспринимается иначе, чем на Западе. Это связано с различием менталитетов, определяющих культурное развитие народа. На формирование китайского изобразительного искусства оказала огромное влияние концепция Дао, вследствие чего китайская живопись кажется поверхностной и труднодоступной для понимания рационально настроенных европейцев.

Ключевые слова: китайская живопись; Дао; гармония; Се Хэ.

Искусство Древнего Китая своей изысканностью представляет интерес для европейского общества, привыкшего подходить к канонам красоты с рациональной стороны. Восточный подход к искусству не похож на западный, он определяется через мировоззрение, в основе которого лежит учение о Дао.

Живопись не занимала высшую ступень в китайской иерархии искусств, как, например, музыка или каллиграфия, но её по праву можно считать синтезом духовного наследия китайского народа, поскольку она сочетала в себе и каллиграфию, и поэзию, и сама по себе являлась уникальным феноменом. Цель статьи заключается в том, чтобы показать, какое влияние имела концепция Дао на зарождение живописи в Китае.

Итак, что собой представляет китайская живопись? Самоназвание чжунгохуа / гохуа переводится дословно и подчёркивает самобытность китайского изобразительного искусства по отношению к греко-европейской традиции. Произведения гохуа являются столь непривычными для глаза европейца, что, впервые созерцая их, он испытывает удивление, даже непонимание, и вместе с тем чувствуется простота, доступность и естественность изображения на картине.

Существует большая разница во внешнем оформлении картины на Западе и на Востоке: «Китайский свиток нельзя считать картиной в нашем понимании. У него нет ни тяжёлой золочёной рамы, ни даже тонкого багета, который бы отграничивал его от плоскости стены, превращая в изолированный замкнутый мир. В нём нет и той вещественной материальности, которая присуща картине в раме. Кроме того, он никогда не являлся постоянным украшением комнаты, а вешивался лишь для рассматривания, а затем свёртывался и вновь убирался в специальный ящик» [1. С. 8, 9].

В начале н.э. живопись постепенно приобретает признание и формируется как полноценное искусство. Известным основоположником и реформатором китайского изобразительного искусства принято считать Гу Кай-чжи (344–406). Его живопись носила светский оттенок. Известны его произведения, такие как «Мудрые и добропорядочные женщины», «Наставления старшей придворной дамы», «Фея реки Ло» (длинный свиток, изображения на котором раскрывают повествование во времени, где впервые показан пейзаж как некая объединённая композиция).

Именно Гу Кай-чжи приписывают формирование основных принципов подлинной живописи, которые позже воспринял и воспроизвёл в своём трактате Се Хэ.

Се Хэ известен, прежде всего, как китайский теоретик искусства, живший в V в. В своей работе «Гу хуа

пин лу» («Записи о классификации старой живописи») он сформулировал шесть законов – лю фа, которые легли в основу китайской живописи.

Вся китайская философия живописи сводится к различным толкованиям и комментариям шести законов Се Хэ. Самым важным из них является первый закон, давший основу остальным.

Итак, первый закон звучит как «циюнь шеньдун». Этот принцип был самым важным и, конечно, по сей день переводится и комментируется по-разному. Опираясь на работу Е.В. Завадской, приведу несколько примеров: «1) отзвуки духа, которые означают жизненность (У. Экер), 2) ритмическая жизненность, или одухотворённый ритм, выраженный в движениях жизни (Л. Биньон), 3) гармоническое движение живого дыхания (В. Контаг), 4) изменения, или преобразования, или гармония, или отзвук духа в живом движении (А. Кумарасвами), 5) замысел, который должен включать гармонию и жизненность (А. Фергюсон)» [2. С. 159] и т.д.

Суть этого закона заключается в передаче художником посредством картины ци – духовной энергии, на которой базируется материальное основание мира. «Живописец в процессе творчества должен испытывать особое внутреннее напряжение, такую концентрацию духовных жизненных сил, чтобы в момент работы он источал жизненный трепет, наполняя им произведение, сообщая ему часть своего “ци”» [1. С. 31].

Второй закон «гуфа юнби» говорит о том, что художник должен обладать мастерством владения кистью как основным рабочим инструментом. С помощью кисти он умело раскрывает внутреннюю сущность мира, при этом не искажая её. Настоящий мастер владеет искусством обращения с кистью, знает, где и с какой силой нажать на неё, где провести плавно, а где сделать резкий удар.

Л.Е. Померанцева, анализируя текст «Хуайнаньцзы» [3. С. 84, 85], пытается определить, что в древности понималось под искусством. В основном употреблялось четыре термина: 1) шу – искусство в современном значении, техника, мастерство; 2) цяо – умение, виртуозность, искусная работа. Термин применялся в значении ремесленного искусства; 3) шу – расчёт, рассчитывать, вычислять. Искусство постигается в кропотливой деятельности, а не через страсть (с помощью интеллекта) и не через случай (умение – это закономерность длительных повторений); 4) дао – термин, идентичный понятию Дао в китайской философии, обозначает искусство, мастерство в тексте китайского трактата.

Судя по всему, в Древнем Китае понятие «искусство» употреблялось в широком значении: под искусством понимали и мастерство ремесленника, и навыки управления политика, и совершенство творческой вселенной природы.

Искусство подразделялось на три ступени:

1. Низшая ступень – внешнее украшательство (в «Хуайнаньцзы» [3. С. 85–91] делится на пять видов согласно пяти стихиям: вода, земля, огонь, металл, дерево). Например: плотина, созданная, чтобы сдерживать естественный поток воды; сады и парки; приготовление пищи, используя искусство «поджаривать и подсушивать»; колокола и статуи различных животных; фасады дворцов, украшенные деревянной резьбой.

Также к внешнему украшательству относят искусство красноречия и искусство выполнения обрядов (движения являются вынужденными, фальшивыми, неестественными).

Внешнее украшательство понимается как изобретенная человеком искусственность и противопоставляется природному совершенству. В природе всё просто и естественно, искусственность в мире людей есть лишь слабая копия подлинной действительности, является вторичной и потому не может быть идеальной. Кроме того, искусственно созданный мир не может преподнести истину, так как создан для того, чтобы усладить наши чувства.

2. Средняя ступень показывает зависимость от уровня владения каким-либо искусством.

Подлинное искусство не определяется внешними средствами, они являются лишь орудиями для достижения цели, но не составляют само мастерство. Подлинное искусство заключается в умении передать через внешнюю форму внутреннее содержание! Неприемлемо для китайского искусства создавать пустую форму, не наполняя её внутренним содержанием. Следовательно, отношение к произведению искусства будет определяться его внутренней силой.

Мастер должен вложить в своё искусство чувство гармонии и умеренности. Когда художник держит кисть, он с её помощью передаёт свои внутренние думы и чувства на бумагу, границы между бумагой и сердцем художника стираются. Работая над предметом искусства, мастер не будет слишком резок или слишком мягок в обращении с кистью, его сердце находится в гармонии с руками и во всём рисунке проявляется чувство меры.

Однако подобное умение касается не только ремесленников, по тому же принципу устроено и управление государством. Мудрый правитель владеет искусством повелевать людьми, знает, где смягчиться, а где проявить жёсткость.

3. Высшая ступень искусства выступает в роли самой природы, которой руководит Дао.

Даже самый искусный мастер так или иначе ограничен в своих способностях. Всякий мастер хорош только в своём деле, а человеческие возможности имеют границу, никто из них не властен над временем.

Существует искусство, неподвластное времени и обстоятельствам, не имеющее ограничений – оно постоянно и совершенно – это сама природа, выступающая под началом Дао, которое приводит все вещи в

движение. Того, что относят к высшей степени искусства, невозможно добиться ни через внешнее украшательство, ни через постижение ремесленного искусства.

Внутреннее всегда преобладает над внешним, несмотря ни на какие усилия. Единственный способ постичь высшее искусство – это следовать за природой сердцем и душой, добиться единения с ней. «Речь по существу идёт о той полной и абсолютной внутренней сосредоточенности художника, которая предполагает как бы забвение всего внешнего. Это состояние свойственно каждому творцу в момент творческого акта, когда его руки как бы сами собой вяжут скульптуру, режут камень, исписывают шёлк или листки бумаги. Здесь акцентировано внимание на самом процессе творчества, идущем в художнике безотносительно к тому, что обретает материальное воплощение в камне, в словах, в звуках, в тот момент, когда произведение складывается внутри него, но ещё не вылилось вовне, не обрело телесной внешней формы» [3. С. 90].

Высшее мастерство предполагает участие в формировании вещей в мире через созерцание Дао и проникновение в суть его закона. Человек обретает мудрость, и его возможности уподобляются природным.

Обращаясь к работам В.В. Малявина, видим, что художников условно можно поделить на три типа: «К низшему разряду относили живописцев “умелых” (нэн), искусно копирующих внешний облик вещей, средняя ступень отводилась живописцам утончённым (мяо), умеющим передавать внутреннюю глубину опыта; лучшими же считались живописцы, воплощающие в своих картинах “духовную силу” (шэнь) жизни, которая превосходит различие между чувственным и умозрительным» [4. С. 479].

Также видим у Малявина три вида художников, характерных для традиционной китайской живописи: профессионалы (ремесленное искусство), любители (отображали в своих картинах ценности высших слоёв общества), индивидуалисты, выработавшие свою манеру творчества.

Следует напомнить, что целью китайского художника не является копирование и подлинное воспроизведение действительности. На картине мы видим символическое понимание мира. Об этом не нужно забывать, обращаясь к анализу китайской живописи.

Китайская живопись рассматривается наряду с каллиграфией, иначе говоря, живопись близка к графике. И там и там царит великий закон Единой черты (и хуа). Многие китайские художники занимались не только рисованием картин, но и разрабатывали эстетическую теорию, оставляли после себя письменные работы, в которых осмыслили искусство живописи с точки зрения философии.

Идея Единой черты несёт в себе двоякий смысл: с одной стороны, она есть Абсолют, некая высшая планка, отделяющая все вещи и Единое, с другой – она есть множество единичных вещей, которые пронизывает собой это Единое. Иными словами, здесь заключена идея всеединства.

Подводя итог, прежде всего, следует помнить, что Дао – это философское понятие, которое прошло практически через все философские школы Китая и потому не имело однозначной интерпретации. В самом общем

смысле оно обозначало интуитивное постижение естественной гармонии в природе. Именно это понятие было прочно связано с изобразительным искусством Древнего Китая и легло в основу эстетической теории.

Гармония Дао, онтологические термины, прочно связанные с понятием Абсолюта и взаимосвязанные между собой, образуют основу китайской живописи и пронизывают культурную сферу вообще.

Высшим идеалом прекрасного и, одновременно, воплощением этого идеала в материальном, физическом мире выступает природа, естественность. Дао является причиной порождения природы и причиной её вечного движения, изменения. Дао предстаёт перед нами в образе гениального мастера и творца, создающего мир по идеальным канонам красоты.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М. : Изобразительное искусство, 1972. 160 с.
2. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М. : Искусство, 1975. 439 с.
3. *Померанцева Л.Е.* Поздние даосы о природе, обществе и искусстве «Хуайнаньцзы» – II в. до н.э. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. 243 с.
4. *Малыгин В.В.* Китайская цивилизация. М. : Астрель ; ОСТ ; Дизайн. Информация. Картография, 2000. 632 с.

Статья представлена научной редакцией «Философия, социология, политология» 13 мая 2014 г.

THE ROLE OF TAO IN SHAPING THE PRINCIPLES OF CHINESE PAINTING

Tomsk State University Journal. No. 383 (2014), 70-72. DOI: 10.17223/15617793/383/10

Markhel Ekaterina Yu. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: kat-markhel@yandex.ru

Keywords: Chinese painting; Tao; harmony; Xie He.

The article discusses the contribution of the philosophy of Tao into Chinese painting and aesthetic thought in the process of their formation. The Eastern art in general, and visual arts, in particular, differ from the Western understanding of beauty and its implementation. The eastern approach to art differs from the western one; it is determined by the worldview based on the teachings of Tao. Painting does not occupy the highest stage in the Chinese hierarchy of the arts, such as music or calligraphy, but it can truly be considered the synthesis of the spiritual heritage of the Chinese people, because it combines both calligraphy and poetry, and is a unique phenomenon in itself. The theoretical and practical ideal of Chinese painting is nature; the simplicity and naturalness are appreciated. Tao is the cause of the ideal world and its harmony. A Chinese artist creating a work of art should become similar to the Creator. His task is not to portray the real world, but to comprehend through contemplation of the beauty of the world and to convey the vitality and spirituality of the objects with the help of a brush. Consequently, the most skillful artist is the one who manages to convey the inner essence of the subject, and to do this it is necessary to reconcile his thoughts, his spirit with his body. The article clarifies the notion of art in ancient China. The explanation of the first two laws Xie He that formed the basis of Chinese painting and aesthetics is offered. The level of professionalism of the artist consists in his ability to fill the form with content and inner meaning, but it cannot be fully achieved without comprehending Tao. From ancient times the external embellishment was not an end in itself and the final result of any creative work; the works of art had to have the vital spirit. The empty form had no importance. Therefore, artists could be divided into three types: those who imitate the reality, those who reproduce their own experience and those who are able to convey spiritual power through the image. Chinese painting is considered along with calligraphy, in other words, it is close to drawing. The great law of the Unified feature reigns here and there. Many Chinese artists were engaged not only in painting, they also developed the aesthetic theory and left written works in which they interpreted painting in terms of philosophy. The idea of the Unified feature bears a double meaning: on the one hand, it is the Absolute, a high standard separating all things from the One, on the other – it is a set of individual things that pervades this One. In other words, it is the idea of the all-encompassing unity. In China the idea of the Unified feature is developed aesthetically and philosophically, it is a symbol of perfect simplicity of the world and its representation in the picture. Chinese painting and Chinese art as a whole are inseparably linked with the worldview of the nation, with its values. The principles of Chinese art are linked with the understanding of Tao and its interpretation. Tao acts as an ideal sample and as an assessment criterion. The work of art should be determined by the laws of harmony, simplicity and naturalness. The picture is a masterpiece if only it is able to reproduce the spirit of the image and the energy with which the artist worked, and similarity with the real object does not seem so important. The highest ideal of beauty and simultaneously the embodiment of this ideal in the material, physical world is nature. Tao is the cause of the generation of the nature and of its perpetual motion and change. Tao appears to us as a great master, creating the world according to the canons of the ideal beauty.

REFERENCES

1. Vinogradova N.A. *Kitayskaya peyzazhnaya zhivopis'* [Chinese landscape painting]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1972. 160 p.
2. Zavadskaya E.V. *Esteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaya* [Aesthetic problems of painting of the ancient China]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1975. 439 p.
3. Pomerantseva L.E. *Pozdnie daosy o prirode, obshchestve i iskusstve "Khuaynan'tszy" — II v. do n. e.* [Later Taoists on nature, society and the arts Huainanzi – II c. BC]. Moscow: Moscow University Press Publ., 1979. 243 p.
4. Malyavin V.V. *Kitayskaya tsivilizatsiya* [Chinese civilization]. Moscow: Astrel' Publ., OST Publ., "Dizayn. Informatsiya. Kartografiya" Publ., 2000. 632 p.

Received: May 13, 2014