

Ведуча. Обряди та традиції народів Індії надзвичайно цікаві. Пропонуємо вашій увазі фрагмент весілля.

Звучить музичний фрагмент (сучасна жартівна весільна пісня).

Демонструється фрагмент весілля у виконанні учнів.

ПРИМІТКА: Сценарій складено на основі матеріалів, наданих Грицай С.М., керівником Об'єднання україно-індійської дружби "Шанті".

ЛІТЕРАТУРА

1. *Дева Б. Чайтанья.* Індійська музика. – М. : Музика, 1980.

2. *Дхар Дейла.* Музика Хиндустани – проникновение во внутреннюю суть // Індія. – Нью Дели, 1987. – С. 60–67.

3. Індія. – 1989. – № 5–6.

4. *Котхари Комал.* Народные танцы // Індія. – Нью Дели, 1987. – С. 100–105.

5. *Котхари Сунил.* Классический танец Индии // Індія. – Нью Дели, 1987. – С. 17–23.

6. Музичний салон як музей одного дня : на допомогу вчителям музичного мистецтва, педагогам-організаторам, класним керівникам / Автор-упорядник Халецька Л.Л. – Полтава: ПОІППО, 2008. – 48 с.

7. *Нарасимхан Сакунтала.* Музика карнатак // Індія. – Нью Дели, 1987. – С. 142–147.

УДК 111.852 (510)

ФІЛОСОФЕМИ КИТАЙСЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

Марина Ратко,

канд. пед. наук (Мелітопольський ДПУ ім. Б. Хмельницького)

У статті висвітлюються універсалії китайської духовної культури, розглядаються їх прояви в естетиці й різних сферах художнього життя китайців (літературі, архітектурі, образотворчому, садово-парковому мистецтві тощо).

Ключові слова: китайська культура, філософема, дао (шлях).

"Китай – світ у мініатюрі, адже він включає в себе найпрекрасніше, що є на всій іншій населеній людьми території", – так висловив своє враження один європеець XVII ст., коли потрапив у цей напрочуд дивовижний, багатий на загадки й водночас розумно облаштований світ.

Китайська культура своєю оригінальністю, поетичністю змісту й витонченістю форм приваблює нас і сьогодні. Притім секрет цієї привабливості не в рафінованому езотеризмі, декоративному стилізаторстві чи неперевершеній технічній майстерності китайських митців. Як зазначає відомий російський синолог В.Малаявін, "естетичний ідеал в країнах Далекого Сходу є продуктом надзвичайно цілісного, гармонійного світовідчуття", яке не знало дуалізму Духу і матерії, Небесного і Земного, природного і штучного, почуття і думки" [3, с. 9]. Китаєць рухається царським "Серединним Шляхом". Підкоряючись волі Небесних терезів, він врівноважує Небесне і людське, природне і культурне та прагне понад усе зберегти в недоторканості одвічну таємницю Світостворіння, тому й мовить про неї натяком.

Надзвичайно витончене і чуйне проникнення в природу речей складає секрет художньої творчості китайців. Китайська традиція вчить слідувати безпосередньому плину буття і бачити красу в кожному фрагменті сущого – як у величному, так і в незначному. Цій красі не властива зовнішня яскравість, вражаючий блиск, ефектність. Китайський художник демонструє і водночас приховує, маскує своє мистецтво, виявляє момент його зникнення, ніби побоюючись відкрити стороннім щось сокровенне. Тому і створені ним образи виглядають переконливо без намагання переконати. Вони торкаються серця глядача, як м'який подих вітру, невимушено зваблюють, заманюють у царину ілюзії.

А чи не відчуває себе людина не східної цивілізаційної орієнтації некомфортно й незатишно в цьому не завжди зрозумілому на рівні ratio присмерковому світі? Виявляється, що ні. Кожний, хто відчув своєрідний смак китайської культури й мистецтва, просто полонений ними і відчуває до них постійний інтерес, який неможливо задовольнити. Тому не випадково останнім часом увага до духовно-світоглядних традицій Сходу невинно зростає.

Відповідно, зростає кількість наукових робіт, присвячених духовній культурі Китаю взагалі й специфіці китайського художньо-естетичного процесу зокрема. Ці питання розроблялися в працях істориків, знавців Сходу (Л.Васильєв, А.Маслов), філософів-синологів (С.Вовк, А.Кобзєв, Л.Померанцева, Є.Торчинов), культурологів (М.Кравцова, В.Малявін, Г.Ткаченко, О.Чабанець), фахівців у галузі естетики (Є.Завадська, В.Кривцов), мистецтвознавців (Н.Виноградова, Дж.Роулі, С.Соколов-Ремізов та ін.).

У межах даної статті мова йтиме про базові універсалиї китайської духовної культури – ті стрижневі цінності й концепти, на яких базується культурнозначуща діяльність представників цієї нації і які визначають специфіку їх естетичного універсуму.

Однак, перш ніж перейти до їх розгляду, слід звернути увагу на стиль викладу думок у китайських філософських і мистецтвознавчих трактатах. Китайська культурно-філософська традиція виробила свій, так би мовити, алфавіт і власний дискурс, який перебуває на межі абстрактно-логічного й художньо-асоціативного мислення. Китайські філософи й естетики послуговувалися доволі специфічною термінологією, семантичним значенням якої не завжди можна знайти еквіваленти і в російській, і в українській мовах. Витлумачення змісту цих понять не узгоджується з правилами формальної логіки. Того, хто починає вивчати західну філософію й теорію мистецтва, вражає безсистемність, лаконізм і сугестивність висловлювань китайських мудреців

І все ж, хоча досвід осмислення символічної реальності лежить поза категоріями мислення, категоризуючий інтелект китайців не відмовився від спроби її понятійної ідентифікації. Вихідну концептуально-предметну цілісність китайської духовної культури репрезентують філософами: **Дао** (шлях), **Сюй** (порожнеча), **Сян** (протообрази), **Хуа** (перетворення, метаморфози), **Хунь дунь** (хаос), **Вень** (візерунок, культура), **Ци** (енергія), **Інь-Ян**, **Цзижань** (природність). Більшість із цих понять мають натурфілософське та онтологічне походження. Однак у давньокитайських текстах вони осмислюються також в естетичному модусі, утворюючи верхній зріз різнорівне-



Імператор Кансі
(правління 1661–1722). На його халаті виткані імперські дракони та інші символи Неба, Землі та влади

вого й різновекторного семантичного тезаурусу традиційної естетики Китаю. Розглянемо окремі з них.

Фундаментальною категорією китайської філософії є поняття **Дао**. Воно – стрижень її цілісного світосприймання і світорозуміння. Дао предметно застосовувалося усіма філософськими школами і напрямками в Китаї. Для Конфуція Дао – це "шлях благородної людини" (Жень), формою втілення Дао в конфуціанстві є ритуал; Мен-цзи говорить про Дао-людину як людину Всесвіту; послідовники чань-буддизму називали медитацію "спогляданням Дао". Найбільш ґрунтовно категорія Дао осмислюється в даосизмі. Адепти цього вчення сприймають Дао як одвічний Шлях Неба, Землі і людини, за яким усе рухається, незалежно від будь-якої волі; з цього гігантського шляху-поту народжується феноменальний світ. Усі інші філософами китайської духовної традиції (особливо ті, що сформувалися в лоні даосизму) є, по суті, формами вираження категорії Дао.

Західний розум виробив цілий спектр визначень сутності Дао: єдина субстанція суцього; всепроникаючий закон; природний шлях речей; небуття, яке народжує із себе буття; нескінченна перспектива самотрансформації та межа усього суцього. Однак усі ці абстракції не є адекватні специфіці напрочуд містичної, невловимої філософії Дао. Самі даоси вважали, що Дао є чимось "неясним", "туманним", "безформним", "безкрайнім", "непізнаним", "чудесним" і "найглибшим". "Дивлюся на нього і не бачу, тому називаю його невидимим. Слухаю його і не чую, тому називаю його нечутним. Намагаюся схопити його і не досягаю, тому називаю його найдрібнішим. Його верх не освітлено, його низ не затемнено. І не слід намагатися щось дізнатися про джерело цього, тому що воно єдине" [1, с. 118]. Тобто, Дао не може бути раціонально осмислене, воно невідкладне об'єктивізації й категоризації. Тому задля його ідентифікації застосовуються порівняння, асоціації. Зокрема, у "Чжуан-цзи" Дао порівнюється з "Печерою-Утробою", "Сокровенною Жінкою". Воно охоплює весь світ, наповнює собою Небо та Землю і дає початок усьому суцьому. Посередництвом "де" Дао проявляє себе в природі,

суспільстві, людині. У цьому сенсі Лао-цзи не даремно говорить про суще як "Єдине Тіло Дао".

У "Дао-де цзині" підкреслюється ще одна із ключових особливостей Дао – рух, який робить Дао Великим. "Велике – в неспинному русі... Перебуваючи в нескінченному русі, воно не досягає межі... і повертається до свого витoku" [1, с. 122].

Зрештою, в "Дао-де цзині" знаходимо твердження, яке допитливого європейця заганяє в гносеологічний кут: "Велике Дао не може бути назване. Дао, яке проявлялося, не є справжнє Дао. Тому досконалий той, хто може зупинитися на тому, що йому невідомо" [1, с. 115]. Отже, за такого підходу відпадає значущість "запитування" як парадигми філософствування. Синологи так тлумачать цей парадокс. Дао насправді є те, що пробуджує не до теоретичної рефлексії, а до деякого істинного здійснення життя. Тому людина вищої вченості, дізнавшись щось про Дао, прагне до його здійснення.

Формою здійснення мудрості Дао є мистецтво. Художник у стародавньому Китаї (незалежно від того, чи це живописець, поет, каліграф, чи майстер прикладного мистецтва) прагнув втілити у своєму творі Дао з усіма його атрибутами. У перших же віршах "Дао-де цзиню" мова йде про те, що Дао – це "двері, які ведуть до всього чудесного і прекрасного (мяо)" [1, с. 115]. Прямий стосунок Дао до феномену естетичної насолоди підкреслював і даоський мислитель Чжуан-цзи. Він писав: "Коли досягнеш його (Дао), то досягнеш і вищої краси, вищої радості" [цит за: 4, с. 63]. У подальшому зв'язок Дао зі сферою естетичного стає все більш тісним. У період династії Сун автори каталогу Хуецзуна так писали про взаємодію Дао і мистецтва: "Коли ми наближаємося до прекрасного, ми не знаємо, чи є мистецтво Дао, чи Дао є мистецтво" [цит за: 4, с. 121].

У китайській художній культурі Дао мало різноманітні образні іпостасі, адже його творча сила містилася в усіх явищах буття і наповнювала їх життям, ритмом і гармонією. Улюбленим символом Дао є вода. Чому? "Вода – найбільш м'яке і слабке створіння у світі, однак у подоланні твердого й міцного вона непереможна, і на світі немає їй рівних" [1, с. 137]. Тому поширеним мотивом китайських пейзажів стали водяні плеса і стрімкі водоспади. Вони передавали не замилювання чарівними куточками природи, а віддзеркалювали філософські уявлення художника, досвід пізнання ним Дао, яке, подібно до води, "розтікається" повсюди.

Дао могло бути живописно виражене і в камені (так звані три сторони каменя відображували тріаду – одну з граней Дао), у дереві (сухе дерево символізувало стан осягнення людиною Дао), паростку бамбука, квітці орхідеї.

Нарешті, однією із розповсюджених форм репрезентації Дао на живописних сувоях був образ дракона. Протягом багатьох століть живопис драконів у китайському образотворчому мистецтві був самостійним жанром. На полотнах майстрів цього жанру спостерігаємо, як дракон то з'являється, то зникає у водяній стихії або в клубах туману. Вищою формою втілення образу дракона (образу Дао) вважався так званий білий дракон (байлун) – біле полотно без будь-якого малюнка. "Білий дракон" символізує і межу можливого у фантазії і є межею абстракції – або Великої Порожнечі за китайським лексиконом.

Філософема *Тай Сюй* – Велика Порожнеча – для китайської духовної культури має фундаментальне значення. Порожнеча – одна із іпостасей Дао, його, так би мовити, "квазісубстанційна" суть. У другій главі даоського канону "Чжуан-цзи", розповідається про те, як на початку творіння Ком Дао був невіддільний від порожнечі і спокою Світової Печери. Раптово спокій прийшов у рух, порожнеча печери наповнилася Вітром і світ ожив, перетворившись на грандіозний орган. Отвори цього органу почали співати – кожний своїм неповторним голосом... У світі, йдеться далі, є "флейта Людини" – порожня бамбукова трубка з отворами, є "флейта Землі" – усі незліченні пустоти й порожнини в природі, і, нарешті, є "флейта Неба" – бездонна порожнеча Небес. Ця несотворена порожнеча, ніби хоче сказати Чжуан-цзи, дає початок усім явищам сущого. Причому вона наповнює їх життям досить своєрідно: ініціює їх перетворення і при цьому преображається сама [1, с. 251–252].

Отже, за даоськими поглядами, порожнеча – це своєрідна "організуюча не-форма" Універсуму. Вона дає можливість усьому сущому бути і водночас усе вміщує в себе. Про це більш відверто пише інший даоський мислитель Ле-цзи: "Бесформенне, а народжує те, що має форму; беззвучне, а співає п'ятьма голосами; позбавлене смаку, а утворює п'ять смаків, безбарвне, а утворює п'ять кольорів. Так, буття народжується в небутті; суще бере початок у порожнечі" [цит за: 8, с. 38].

Як бачимо, діалектика даосизму пов'язала поняття порожнечі й небуття з поняттям наповненості, реальності, буття (ши). Так виникла формула "сюй ши сянь шен" – пустота і наповненість взаємно породжують одне одного. Це означає, що буття виникає із небуття, порожнечі, однак через деякий час усі явища сущого знову приходять у безтілесний стан, стають небуттям. У світлі зазначеної діалектики й зовнішні образи мають онтологічний статус наповненої пустотності. Сенс їх існування в тому, щоб виявити пустотну вседність світу.

Філософема порожнечі суттєвим чином вплинула на естетику художнього процесу в Китаї. На її основі сформувалися такі прийоми художньої творчості, як недовом-

леність, умовчання, натяк. Вважалось, що таким чином можна посилити вплив на глядача, слухача, надавши йому можливість самостійно заповнювати незаповнені простори на картинах, озвучувати паузи в музиці – тобто перетворювати сюй (пустоту) в ши (реальність). Наприклад, зображуючи дракона, китайський художник не намагався показати його всього – від голови до хвоста. Йому було достатньо намалювати лише голову цієї істоти і точно зобразити її очі. Аналогічно на китайській сцені практично не застосовувалися декорації: актор своєю грою примушував глядача бачити всю атмосферу, в якій відбувалося дійство.

Категорія сюй в живопису інколи ще називалася кун або бай (біле). Про цінність її як елемента композиції свідчить вислів видатного китайського художника Гу Кайчжи: "Картина повинна бути пустою знизу, тоді вона буде приємною для ока, якщо ж весь формат виявиться заповненим, в ньому не буде сенсу" [3, с. 229]. Хуа Лінь стверджував, що незаписані ділянки на картинах і саме зображення утворюють єдине ціле. Звідси біле – також вид фарби, воно має свій настрій, який визначається настроєм образу в цілому. Тому незаповнені місця (бай сюй) – це своєрідний "живопис без живопису". В образно-парадоксальній формі він висловив свою думку так: "біле – це чорне" [цит за: 4, с. 94–95].

Художньо-виражальний потенціал філософемі порожнечі сформувався також під впливом естетики чань-буддизму. "Колір – це порожнеча, порожнеча – це колір", – афористично стверджував один із невідомих чаньських мислителів [цит за: 4, с. 95].

Згідно із живописними принципами чань, пустотно-біле на сувої (кун бай) було вираженням Неба (верхня частина) і Землі (нижня частина). Між ними посередині сувою розгортався світ людини. Проте Небо і Земля не пасивні, вони активно втручаються своєю білою пустотністю в основне зображення (це могла бути хмаринка, розлита ріка або просто розмив туші).

В епохи Тан і Сун пусті місця картин стали репрезентувати простір, який втілював сезонні та атмосферні явища – клуби туману, стихію хмар. З часом хмарний серпанок став у Китаї символом живопису взагалі. "Гори без туманів і хмар, – писав славетний китайський живописець Го Сі, – усе одно, що весна без квітів і трави" [цит. за: 3, с. 229]. Хмарна імла нерідко заповнювала весь простір картини і була "картиною без картини".

Буття символічного світу порожнечі влучно конкретизується в контексті універсалії метаморфоз або перетворень – **Хуа**. Цей світ неможливо описати в логіці абстрактних законів. У реальності Великого Шляху Дао протообрази речей функціонують як постійна проекція себе зовні, й узагалі будь-що мимовільно та стрімко ви-

ливається в щось інше, ззивається в "одну кручену нитку" [7, с. 42].

У світлі китайського розуміння світу як "Єдиної Метаморфози" вихідні прообрази феноменів (і вся глибина символічної реальності взагалі) виливаються зовні у так званий декорум, або власну тінь [6, с. 276]. Так, саме статус сліду або тіні мали в китайській традиції всі явища суцього, у тому числі і явища культури. Їх реальність визнавалася лише тоді, коли вони перевершували власні межі. У тіні, відблиску, тобто виключно в декоративних, орнаментальних якостях полягала і естетична цінність речей. Цим обумовлюється схильність китайських духовних учителів до різних іншовисловів, натяків, ілюзій, поцінування краси церемоніального жесту в поведінці, пристрасть до різних прикрас, декоративізму. (Зокрема, китайські критики надавали виняткової естетичної значущості різним аксесуарам художніх творів: печаткам на картинах, скринькам для їх зберігання тощо).

Прикладом заломлення первісних протообразів світу в "декорум" є і принцип типізації явищ. Саме типові форми, а не ідеї, поняття, образи, складали канон китайської традиції. У зв'язку з цим варто пригадати переліки нормативних акордів у музиці, нормативних поз і рухів у бойовому мистецтві, типових форм живописних полотен. Притім типова форма – це не абстрактно-всезагальний образ речі, а образ її метаморфоз, перетворень. Внутрішньою пружиною розвитку типової форми є тенденція до дедалі ретельнішої стилізації. Така форма неминуче спрямовується до власної межі, зісковзує в нюанс [5, с. 194]. Зазначеною обставиною пояснюється постійне тяжіння китайських майстрів до експресивної графіки, смак до гротеску, тонке відчуття стильного жесту.

Універсалія метаморфоз пояснює і таку особливість китайської культурної традиції, як взаємне перенесення властивостей речей одна на одну, їх взаємовідзеркалення. Численні перетікання – неодмінна риса садових ландшафтів. Так, стіни китайських архітектурних споруд нерідко нависали над довколишньою рослинністю, неначе включаючи її в простір забудов. Або ж навпаки, центральну частину одного зі схилів даху китайці вкорочували і відкриту небу частину кімнати обносили стіною і висаджували там дерева. Подібні конструктивні прийоми навіювали враження, неначе дім входить у сад, а сад – у дім.

Неодмінним елементом садових пейзажів були декоративні камені. У художньо-естетичному плані найбільше з них цінилися ті, які мали незвичайну форму й навіювали фантасм "оманливих перетворень". Зокрема, в китайських середньовічних каталогах екзотичних мінералів згадуються "танцюючі" й "несамовиті" камені,

"камінь-дерево", "камінь-змія", "камінь – п'яний даос"; описується камінь, який перетворився на плетиво квітів; камінь, схожий на кінські зуби; камінь, який нагадує "клубочення хмар" [6, с. 322]. А в китайському фольклорі набули поширення оповіді про камені-перевертні, здатні перетворюватися, наприклад, на гарного юнака.

Як результат перетворення, подолання явищами світу власної межі слід розглядати численні деформації художніх образів. Фундаментальне кредо китайського живопису висловив славетний Ні Цзянь: "Малювати так, щоб було несхоже" [цит за: 6, с. 265]. Тому численні зміщення, ексцентризми, гротескність стали творчим законом для китайських митців. У світлі сказаного переконаливо звучать естетичні парадокси Чжуан-цзи, особливо його твердження про "красу потворного". Ця дивна краса яскраво втілилася в образі сухого, вузлуватого, навмисне спотвореного, з точки зору норм класичного європейського мистецтва, дерева, яке в "Книзі дерев" китайського живопису стало однією із центральних фігур.

Зв'язок культуротворчої практики з хаосом підсилювався універсалією **Вень** – "візерунок". Ця лексема (у поєднанні з поняттям хуа) стала еквівалентом західного терміну "культура". Вона увійшла в ключові культурологічні поняття китайської духовної традиції: веньжень – цивілізована, мудра людина; веньское – писемність, література; веньженьхуа – школа живопису.

Культура-вень одухотворює Хаос, вдихає в нього буття, надає форму. Притім явище світового Візерунка стосується і культури, і природи. Воно, власне, задає їх єдність. Давня легенда оповідає, що легендарний Фу Сі винайшов перші найпростіші письмена, спостерігаючи за "візерунками Неба і лініями Землі" (в іншому варіанті – за візерунком прожилок на дорожній яшмі) [5, с. 191]. А в трактаті з теорії літератури "Різний дракон серця словесності" читаємо: "Поглянь навкруги на міради істот – і тварини, і рослини вкриті узором. Дракон і фенікс є знаменні своїм ошатним забарвленням. Тигра і барса впізнають за їхніми плямами і смугами. Трапляється, що кольорове плетиво хмар на світанку осоромить майстерність живописця, а елегантне цвітіння дерев і трав обходиться без вигадок прядильниць. Так невже це лише зовнішня прикраса – ні, це їхнє ество... Якщо нерозумні істоти такою мірою наділені барвистістю, то невже не може бути письмен у людини – вмістилища серця?" [цит за: 7, с. 15–17]. І справді, при уважному спогляданні виявляється,

що китайські ієрогліфи відтворюють обриси явищ рослинного і тваринного світу.

Вселенський візерунок вень не слід вважати лише візуальним образом-метафорою. На функціональному рівні буття безначальної волі утворює "мереживо Світової Енергії" – ци.

Філософема **Ци** має надзвичайно багатий зміст. У давній китайській натурфілософії ци витлумачувалося як енергетична субстанція, яка пронизує Всесвіт і є джерелом руху речей у ньому. Завдяки ци весь навколишній світ, природа сповнені динаміки й життя. Життєва сила ци циркулює як у космосі, так і в людині. Вона розглядається (разом із цзинь) як початок людського духовного буття, який оприявнює себе в душі – шень. Життєва сила ци – це і психосоматичний субстрат організму. Тому не випадково Чжуан-цзи казав, що даоський мудрець не чує вухом, не дивиться очима, а осягає світ потоками життєвої енергії [8, с. 94].

У китайській художньо-естетичній культурі категорія "життєва сила" (ци) – одна із найважливіших. "Не краса, а ци – енергетична конфігурація, енергетична субстанція світостворіння було головним для китайців", – зазначає В.Малявін [6, с. 141]. І справді, ци визначало художню цінність твору (його, так би мовити, незбагненну таємницю), слугувало для ідентифікації творчої індивідуальності митця. Ци означало повноту присутності Дао в мистецтві: "Якщо художнику вдавалося осягнути ци – усе інше виходило саме собою. Якщо ж він не "схоплював" ци (не відчував його пульсації, життя і руху. – М.Р.), ніякий



Фу Баоши. «Сім мудреців у бамбуковому гаю»

ступінь достовірності, мальовничості, майстерності та навіть геніальності не міг урятувати його роботи" [цит за: 3, с. 146]. Це твердження резонує з думкою Бу Яньту: "Речі бувають живі й неживі. Пензель також буває живим і неживим... Коли пензель має життєву силу ци, називаємо його живим пензлем, коли він ци не має, називаємо мертвим. Коли пензель живий, то під час створення картини виникає жива картина" [цит за: 3, с. 69]. Відповідно, найвища оцінка твору мистецтва звучала так: "Дух досконалий, життєвої сили достатньо" (шень цюань, ци цзу) [там само].

Рух образів у китайському живопису відтворював не що інше, як пульсацію Дао. Сокровенні канали, по яких циркулював цей внутрішній імпульс життя, в лексиконі китайської традиції отримали назву "драконові вени" (лун-мо) [7, с. 53]. Їхню суть ми впізнаємо в улюблених китайськими живописцями вигинах гілок і стовбурів дерев, завихрених хмар, петляючих доріжках, річках і потоках, природній кривизні каміння, ламаних контурах гір, зчепленнях оформленого і пустотного просторів і т.п. Отже, крива лінія мала виняткове значення в китайському образотворчому мистецтві – вона була унаочненим свідомством життєвої сили Великого Шляху.

Поняття ци позначилося і на жанрових особливостях художньої культури. Зокрема, в китайському малярстві не існувало такого жанру, як натюрморт, тобто зображення мертвої природи. Проте існував (і на сьогодні існує) жанр, який умовно можна назвати натюрвівр, або зображення живої природи, – квітів, птахів, тварин, риб, комах. Лексема ци стала складовою позначення портретного живопису, який у Китаї називали "чуань ци", тобто "передача життєвої сили".

У художньо-естетичній культурі Китаю особлива роль належить поєднанню ци з категорією юнь – ритміка, співзвуччя, витонченість. У парі вони вперше зустрічаються в трактаті Се Хе "Гухуа пінью", де входять до славного першого закону китайського живопису: *ци юнь шендун* – "одухотворений ритм живого руху" (або ж "життєва енергія ритмічна, життя перебуває в русі") [2, с. 158–159]. Є. Завадська, пояснюючи значення цього закону, пише, що в уявленнях китайців світ існує завдяки безперервним змінам, вираженим у формі гармонії й ритму. В момент осяяння одухотворений ритм – цюнь – наповнює душу художника і він стає причетним до тайн буття, законів природи [2, с. 162]. Тому не випадково людина, якій притаманне відчуття цюнь, вважалася в Китаї генієм живопису.

Отже, в межах даного дослідження нами висвітлено сутність базових ментальних констант китайської духовності – філософем Дао, Сюй, Хуа, Вень, Ци. Ці універсали визначили основні культурно-світоглядні імперативи китайської традиції: уявлення про одухотвореність пус-

тотного тіла Дао і всього сущого, функціонування Універсуму як "одного перетворення буття", що розгортається необмеженою перспективою метаморфоз; ідею гармонії предметної практики людини і природного світу; невольний характер прекрасного тощо. Ці імперативи визначили не лише особливості духовного життя та цивілізаційні ознаки китайської культури в цілому, а й суттєво вплинули як на змістові, так і на морфологічні засади її художньо-естетичного канону.

Сподіваємося, що запропонований опис філософем китайської духовної культури та їх естетико-мистецтвознавчих експлікацій певним чином задовольнить інтерес сучасних читачів в орієнталістиці. Однак, слід пам'ятати, що їх витлумачення – не більше, ніж авторська суб'єктивна інтерпретація. Справжня ж присмерково-символічна сутність китайської традиції так і залишається царинною недосяжного "іншого" в людському бутті.

(Див. четверту сторінку вкладки).

ЛІТЕРАТУРА

1. Древнекитайская философия : собр. текстов : в 2 т. / [сост. Ян Шин-шун; ред. кол. В.Г.Буров, Р.В.Вяткин, М.П.Титаренко]. – М. : Мысль, 1972–1973. – Т. 1.– 1972. – 363 с.
2. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е.В. Завадская. – М. : Искусство, 1975. – 438 с.
3. Китайское искусство : Принципы. Школы. Мастера / [сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В.Малявина]. – М. : ОАО "Люкс"; "Издательство Астрель"; "Издательство АСТ", 2004. – 432 с. – (Кит. классика : новые переводы, новый взгляд).
4. Кривцов В.А. Эстетика даосизма / В.А. Кривцов. – М. : ООО "Фабула", Институт Дальнего Востока РАН, 1993. – 166 с.
5. Малявин В.В. Китайская цивилизация / В.В.Малявин. – М. : ИПЦ "Дизайн. Информация. Картография"; ООО "Издательство Астрель"; ООО "Издательство АСТ", 2003. – 627 с.
6. Малявин В.В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге нового времени / В.В.Малявин. – М. : ИПЦ "Дизайн. Информация. Картография"; ООО "Издательство Астрель"; ООО "Издательство АСТ", 2003. – 436 с.
7. Малявин В.В. Традиционная эстетика в странах Дальнего Востока / В.В.Малявин. – М. : Знание, 1987. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика", № 12).
8. Померанцева Л.Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве ("Хуайнаньцзы") / Л.Е.Померанцева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 240 с.