

ПУТИ ПОДНЕБЕСНОЙ

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

выпуск I

Часть 2

МИНСК
БГУ
2006

А. А. ІГНАЦЮК

СІМВАЛІЧНЫЯ ФОРМЫ ПРЫРОДЫ У ТВОРАХ КІТАЙСКІХ (СЯРЭДНЕВЯКОВЫХ) І БЕЛАРУСКІХ (СУЧАСНЫХ) МАСТАКОУ-ПЕЙЗАЖЫСТАУ

У класічнай кітайскай міфалогіі парны, дуалічны свет (у міфах «Кнігі гор і мораў»¹: з гісторыямі пра дракона Юя, які ўтаймаваў патап, з адлюстраваннямі нябеснага страка «Ф», з апавяданнямі пра магаў і чараўнікоў) злучаны з ідэяй стварэння свету. Напрыклад, у міфе «Пастух і ткачыха», дзе патлумачана узнікненне сусор'яу, сімвалічныя пары – *пастух* + *ткачыха*, *неба* + *зямля*, *муж* + *жонка*² – выяўляюць глыбінную сутнасць сусвету, але іх можна разглядаць у кантэксце беларускай культуры: кітайскі міф з яго сімваламі *парнага свету* можна інтэрпрэтаваць як накіраванасць да іншых культурных зместаў, каштоўнасцей. Напрыклад, да дыялога культур Усходу і Захаду, да матыву *зямнога* і *нябеснага* у пейзажах беларускіх і кітайскіх твораў, да разумення прыроды мастацтва як адзінства *кахання* і *творчасці*, ці скажам накіраванасць да разумення *творчасці* толькі як функцыявання знака «ці».

Пара – гэта прастора, дзе два светы гарманізавана ўзаемадзейнічаюць. Ён + Яна (муж + жонка) – самая загадкавая, яркая мадэль парнага свету. У культурах многіх народаў яна выяўляецца праз супастаўленне паняццяў: каханне і творчасць (як знак культуры).

З пазіцыі еўрапейца кітайскі міф пра «Пастуха і Ткачыху» – гэта інфармацыя пра закон мастацкай творчасці, які заснаваны на прынцыпе *кахання*. Прыгадаем сюжэты пра Арфея і Эурыдыку, Дафніса і Хлою, Сымона-музыку і Ганну.

З пазіцыі ж кітайскага мастака *творчасць* – гэта памкненасць да зорнага шляху «Дао» (гэта прастора функцыянавання знака «ці»).

Трэба адзначыць, што тэма кахання ў традыцыйнай кітайскай літаратуры слаба выяўлена і што ў інтымнай лірыцы пэўнага перыяду дынастыі Сун (960–1279), нават у эпоху Мін (1368–1644), пераважае матыв сямброўства, а не кахання. Літаратурны герой звязвае свае творчыя натхненні, інтымныя перажыванні менавіта са шляхам «Дао».

Узорысты космас, альбо «Вэнь», – адна з галоўных катэгорый кітайскай культуры. Існуе міф пра тое, як узнік іерогліф. Калісь мудры імператар Фу Сі, які жыў, як сведчыць міф, у IV тыс. да н. э., пачаў ствараць касмалагічныя сімвалы. Ён узяў за ўзор «вэнь» (пісьмо) Неба і Зямлі. Мудрэц падымаў галаву ўверх – вывучаў сусор'і, апускаў галаву ўніз – вывучаў сляды птушак і звяроў. Імператар стварыў знакі (пісьмо) па ўсяленскім узору.

Па прынцыпе «Вэнь» сучасны беларускі аўтар можа выбудоўваць мастацкі тэкст як сістэму «узорыста-іерогліфічных» знакаў. Тэксты разумеюцца, як вымярэнне мастацтва магічным узорам зорнага неба, як выява «Вэнь» космасу ў чалавеку...

¹ «Кніга гор і мораў» стваралася рознымі людзьмі на працягу VIII ст. да н. э. Працу па даследаванні гэтага ў розныя часы рабілі Бі Юнь, Вэнь Цю, Лю Сю, Го Пу.

² У кітайскіх міфах мужчына (неба) і жанчына (зямля) звычайна спалучаюцца шлюбам вясною, калі неба злучаецца з зямлёю, каб выдаць 10 тысяч рэчэй.

у стылі «Вэнь» легка і празрыста па-беларуску пішуцца вершы.
Напрыклад:

Блакітны вусень-шаўкапрад
бліскачай ніткай тчэ аблокі,
прынцэсы возера пагляда,
і сад, дзе спяць адзінарогі.

І тчэцца «Вэнь» – блакітны узор
на кожным лісцейку бамбука.
Тасмнісць гор. Бліскачась зор
пісьма графічнага навука.

Піе прынцэса царства «Вэнь»
паэму вечных далаю-хваляю.
Вады шаўковіцца струмень.
Блакітны вусень твар хавас.

На першы погляд, жаданне «пісаць» прыроду «іерогліфамі» (касмічнымі знакамі) у беларускага паэта – гэта ўсяго толькі пошукі новай тэхнікі, графікі (ліній). І усё ж іерагліфічнасць – гэта жыццёвая энергія загадкавых, феноменальных вобразаў. Як раз у межах пейзажа кітайскія і беларускія творцы мысляць аднолькава. У гэтым пераконвае супастаўленне некаторых кітайскіх іерогліфаў і графічных вобразаў у беларускіх мастакоў.

Ходзіць елачкамі дзівак Мірон з апавядання «Елачкі» А. Кудраўца. Метафара «ходзіць елачкамі» трымае ў сабе графічнасць. Форма «следу» нагадвае канструкцыю кітайскага іерогліфа «Лунь», які абазначае *маральныя прынцыпы, этыку*. Аднак і герой А. Кудраўца, які «ходзіць елачкамі» («ён быццам не хадзіў, а пісаў, акуратна нанізваў след на след: адзін насок управа, другі – улева»), абазначае падобнае: *Мірон ходзіць культурна*.

Вокны архітэктурных збудаванняў замкавага Берасця ў творах мастачкі Н. Фяцісавай нагадваюць структуру складанага іерогліфа «Мін», што абазначае – *бліскучы, светлы*, і складзенага з двух простых іерогліфаў: жы (сонца), юэ (месяц). Знак «Мін» у «Замкавым горадзе» Н. Фяцісавай праяўляецца, найперш, праз касмічнасць каларыту. Сонца і Месяц высвечваюць вежы і акаліцы замка і гістарычны час, калі ў 1409 г. тут адбылася сустрэча польскага караля Ягайлы і Вялікага князя Літоўскага Вітаўта.

Прачытваем па узору іерогліфа «Вэнь», які абазначае «пісьмо», і «Смалістыя вершы» Р. Барадуліна. Верш набывае іерагліфічны сэнс, паколькі «перапляценне» падтэкставых вобразаў – *неба, лясных дрэў, жабрака з кіем* – нагадвае злучанасць рысаў іерогліфа «Вэнь», які абазначае «пісьмо». *Зямное і нябеснае* у вершы сінтэзавана «вершалінамі вершаў» (дрэваў), якія падразумяваюць *гару ці раку*.

Падкрэслім, што ідэя верш спланаваны як канстатацыя свету ў межах нейкага аднаго фрагмента, які шмат разоў паўтараецца. А паўтараецца фрагмент «вершаліны ідуць»:

Ван Вэй¹ «Вершаліны»:
Смалістыя вершы, якія
Разгайдалі
Падумку лясную ў нябесах.

Вэй (манах школы Чань) – распачынальнік манахромнага пейзажу Го Сі вучыўся пісаць пераважна чорна-белыя світкі ў Ван Вэя і ў многіх выдатных майстроў X ст.: Цзын Хао, Лі Чэна, Фань Куаня.

Не апусіць іх дол
Да жабрачага кія,
Лепен хай аблачына
Прыдбас на посах.
Вершаліны ідуць
Долам неба, і цені
У сваім жа губляюцца.

Вядома, што пейзаж як жанр абумоўлены законамі «кампазіцыі». Таму сучасныя беларускія мастакі не могуць абысці ўвагай дасягненні сярэдневяковых тайскіх пейзажыстаў, аўтараў цікавых сімвалічных кампазіцый. Пейзажы далечы, няўлоўнасць імгненнай прыроды, рухомы свет, фарбы сезонных настраёў, адсутнасць мяккіх паміж індывідуальным «я» і «я» прыроды.

Туман, аблогі, лясы, камяні... Мажліва, з такой кампануюкi малюнка (на старажытнакітайскі матыў) пачынае працу беларускі творца, асабліва калі кіруецца парадзімі самога Го Сі (1020–1100) – тэарэтыка манументальнага жывапісу эпохі Сун¹, аўтара дзённіка «Запіскі пейзажыста» (Го Сі родам з навета Вэнь у Хайяме).

У Кітаі у VIII ст. склаліся два накірункі пейзажа. Заснавальнікам першага быў Лі Сы-сюнь – майстар «паліхромных, сіне-зялёных з золатам» малюнкаў.

Эстэтычны густ Го Сі (захаваліся 12 світкаў, якіх традыцыя звязвае з імем Го Сі²) звядзены да паэтызацыі далей, да кампануюкi прасторы з фігуркамі падарожнікаў, якія на шляху «Дао», і да традыцыйнай вобразнай сімвалікі: «човен» – знак пераспеку, «мост» – сімвал працы, «рухомая вада» – жыццё, «гара» без падарожнікаў – страх, неспакой і нават смерць...

Такі маштабны «маленькі чалавек» са світка, які не супрацьпастаўлены космасу і які сузірае прыроду упадабнёна «Даосу», – абавязкова злучае *вечнае з пераходнымі момантамі прыроды* (у Кітаі прынята любавання бутонам кветкі альбо яе завяданнем, а не пышнасцю квету). Легка зауважыць, што ў манеры суанскіх пейзажыстаў пішуць беларускія аўтары (паэты і жывапісцы), памкнёныя да іерагліфічнасці, да фармату «світка» з кампазіцыямі імгненнай далечы (С. Прывада «Раніца», М. Аўчыннікаў «Узаемапранікненне», Б. Казакоў «Лістапад. Мар’ялава», М. Бандарчук «Таямнічая ноч» і інш.).

Го Сі распрацаваў тэорыю кампазіцыі, карыстаючыся метадам параўнальнага аналізу паэзіі і жывапісу (жывапіс, паэзія, каліграфія ўспрымаліся ў Кітаі як мастацтвы роднасныя). Го Сі кампанаваў світкі так, як паэт у вершы кампануе радкі. У сваіх развагах тэарэтык ішоў ад паэзіі да жывапісу. Лічыў, што межы радка – гэта межы світка.

Патлумачыў правілы кампазіцыі ў артыкуле «Ідэі жывапісу» так: «У пейзажы, найперш, вызначалі вялікую гару, яна называецца гаспадаром-пікам. Калі гара пастаўлена, пішы па парадку блізкае і далёкае, маленькае і большае».

Прачытваем верш «На вяршыне гары» Ян Шы’е і разумеем, чаму *парадак світка* у Го Сі менавіта такі: «гара займае верхні ці далёкі план, на сярэднім плане – дрэва, сасна, абрыкос. Ніжні план – чалавек ці мост на зямлі» [1, с. 81].

Эпоха Сун: 1127 г.; пачатак Паўднёвасуанскай дынастыі са сталіцай Ханчжоу. У модзе не чужаземнае, а кітайскае.

Пасля смерці мастака яго сын Го Сы склаў трактат «аб высокай сутнасці лясоў і струменяў», дзе сабраў выказванні бацькі пра мастацтва жывапісу.

«На вершине горы Нюй-цзы»:
Тает весенний снег.
Абрикос — отшельник у дороги
Распускает нежные побег.
В сердце — надежда, хочу уйти,
Знать бы, в который день.
Грустно смотрю, как сдет повозка,
Спускаясь на заброшенный мост.

Метад Го Сі сённяшні мастак можа ахарактарызаваць як «герменеўтычны», пачынаючы акт творчасці, на думку Го Сі, павінен быць разлічаны і на чытача.

Прачытаем верш «Смалстыя вершы» Р. Барадуліна па метаду Го Сі. «Гара» — перагас, што хочацца, каб было адлюстравана жывапісцам праз прыём супастаўлення далёкага і блзкага. Напачатку верхні план дзеяння. *Лес і нябёсы*, быццам падказваюць вышыню і далечу, замяняюць «гару». «Вершаліны» няясных формаў, але перадаюць эфект максімальнай набліжанасці ў першым сказе (*разгайдалі падумку тясную ў нябёсах*) і эфект максімальнай далечы ў трэцім сказе (*губляюцца ў ценях нябедомага раю*). Трэці сказ (з вобразам ценяў) павінен адпавядаць ніжняму плану нашага малюнка. Але ў ідэі верша Р. Барадуліна ніжні план (зямное, лясное) супадае з верхнім (нябесным). Другі сказ (сярэдні план) прысвечаны чалавеку падарожніку (кій — сімвал шляху).

Прачытаем іерогліф «Лунь» з гледзішча жывапісу. Бачна, што з рысачак сканструяваўся «будынак», а дакладней — візуалізаваўся «палац», які выклікае асацыяцыю з «Артаполісам»¹ геніяльнага Язэпа Драздовіча. Упадобнены прыгожаму грэчаскаму КОСМАСУ і КОСМАС кітайскага сярэднявечага пейзажыста.

Невыпадкова Го Сі, перш чым брацца за кампануюку світка, напачатку спасцігаў навуку «жывапісу словам», як быццам ведаў пра слоўныя карціны антычных пісьменнікаў Філастратаў. Філастраты як бы ішлі па музеі, спыняліся перад кожнай карцінай і апісвалі яе. Іх творы — «Вобразы» і «Карціны» — гэта найбольш яркі ва ўсёй антычнай літаратуры прыклад *жывапісу словам*.

І усё ж сапраўднае жытло «даоса-пустэльніка» не музей, а хаціна (ля дарогі, гары, ручая).

Яна адлюстроўвае сімвалічную далечу — як міфалагічную прастору з незвычайнымі насельнікамі... Дзе *злётна-ніфрытавыя драконы, фазаны, жураўлікі і адзінарогі* з міфалагічнага саду аднолькава праслаўляюць *Зорнае Неба і імператара*. Там, на поўдні, ёсць птушкі «біння», што «лётаюць толькі парамі», а на поўначы людзі, якія ходзяць на «цыпачках»... Есць і краіна Гушэ, насельнікі якой бессмяротныя, кормяцца толькі «фасой». Краіна цудаў — сімвал шчасця. У ёй сучасны беларускі творца не забывае пра «цыпачкі узвышанага шляху» — да высокага, далёкага; адшуквае сябе самога — рэальнага, шчаслівага. Бо і ён, як птушка «біння», памкнёны да мадэлі парнага свету, да прасторы Ян-Інь — як азістства супрацьлегласцей. Так малююцца вобраз шчаслівай Беларусі пераважна расянымі фарбамі.

ЛІТАРАТУРА

1. Самасюк К. Го Сі. Л., 1978.

¹ Артаполіс (1934–1935) — горад мастацтва, дзяржава з рысамі класічнага грэчаскага дойлідства, адзін з найбольш выразных і дасканалых твораў Я. Драздовіча.