Зміст роботи

Вступ………………………………………………………………………………….3

Розділ 1.

Розвиток текстологічної традиції Китаю………………………..…………………5

Розділ 2.

**Філософія Стародавнього Китаю……………………………………………….....14**

**Розділ 3.**

Принципи китайського живопису………………………………..………………..18

Висновок…………………………………………………………………………….25

Список використаних джерел……………………………………………………..26

**Вступ**

Цей реферат присвячено дослідженню естетики Китаю, а саме таких аспектів: мистецтво каліграфії, основні принципи китайської філософії і китайський живопис.

Китайська ієрогліфічна писемність - виняткове явище серед сучасних писемностей. Це єдина ієрогліфічна писемність світу, яка була винайдена за півтора тисячоліття до н. е.. і продовжує існувати в наші дні. Ієрогліфічні писемності, які були винайдені практично в усіх осередках стародавніх цивілізацій - на Близькому Сході, в Південній Азії, Китаї, Центральній Америці, зникли, залишивши після себе деякі пам'ятники. І лише китайська ієрогліфічна писемність на протязі всієї своєї історії змогла пристосуватися до мінливих умов розвитку китайської цивілізації і залишатися складним, але прийнятним для Китаю засобом фіксації інформації на письмі. Розглядаючи походження китайської писемності, слід розрізняти легенду і дійсність. Таке значне культурне досягнення завжди співвідноситься в народній свідомості з діяльністю важливого культурного героя. Китайська традиційна історія письма починається з епохи перших міфічних імператорів Фу Сі і Шень Нуна, коли для запису повідомлень використовувалися шнури з клунками і триграми, що складаються з комбінації цілих і ламаних ліній; поступово триграми і стали основою для китайської писемності.

Світогляд і світовідчування китайців істотно відрізняється від європейського. У цій країні не було послідовного розвитку і зміни художніх напрямків і стилів, як у європейському мистецтві. Саме поняття історії не має в Китаєві ознак "тривалості", а мистецтво - еволюції. Художні напрямки не випливають одне за іншим, а "стилі" і "школи" зв'язуються не з розходженнями творчих методів, а з технічними прийомами і матеріалами. У Китаї "... ми застаємо надзвичайно стійкий, до дріб'язків продуманий і естетично перероблений побут, цільний і послідовний світогляд, складний, але міцний сплав художніх стилів... Стилістична єдність китайського мистецтва - це результат не тільки глибокого проникнення китайських майстрів у природу речей... , але насамперед їх щирої і бездоганної довіри до життя у всій її розмаїтості".

У той час як у західноєвропейській цивілізації народжувався раціоналізм, у близькосхідної - містицизм, у Центральній Азії формувалася особлива культура проходження плинові життя. У Китаї "мірою всіх речей" виявилася не людина, а природа, що нескінченна і тому непізнавана. У мистецтві відбувалося не відображення життя, а її продовження в рухах кисті і мазках гаси. На цій своєрідній основі здійснювалася "самотипізація" китайського мистецтва, предметом якого ставав не образ людини-героя і не духовні ідеали, а життя природи. Звідси особливий естетичний смак і художній такт традиційного мистецтва Китаю. У древніх віруваннях китайців обожнювалися будь-які об'єкти природи: дерева, камені, струмки, водоспади. Релігія вважалася мистецтвом життя, а споглядальне світовідчування вимагало повного і смиренного злиття з природою. Мудреці Сходу люблять повторювати, що якщо для діяльного європейця, обуріваємого ідеєю скорення природи і демонстрації сили, немає більшого задоволення, чим забратися на вершину високої гори, то для китайця найбільше щастя - споглядати гору в її підніжжя.

Буддизм, що поширювався в країнах Південно-Східної Азії з V ст. до н.е., сприяв зміцненню в Китаї пантеїстичного світогляду. Тому центральне місце в китайському мистецтві займає пейзаж - витончена техніка малювання кистю і тушшю гір, водоспадів, рослин. Традиційний жанр китайського пейзажу так і називається: шань-шуй ("гори-води"). Гора (шань) уособлює Ян (світлий, активний принцип природи), вода (шуй) - Інь (жіночний, темний і пасивний).

Філософія китайського пейзажного живопису розкривається у взаємодії цих двох початків, що передається поглядом на пейзаж зверху, з високої точки зору, чергуванням планів: гірських вершин, смуг тумана, водоспадів. Філософія китайського пейзажу викладена в трактаті живописця Го Сі (приб. 1020 - 1100 рр.) "Про високу суть лісів і потоків". Об'єктом зображення в цьому виді мистецтва є навіть не сам пейзаж у європейському змісті цього слова, а невловимо мінливий стан природи (у порівнянні з імпресіонізмом) і переживання цього стану людиною. Тому сама людина, навіть якщо вона зображується в пейзажі, ніколи не займає в ньому головного місця і виглядає маленькою фігуркою, стороннім спостерігачем. Настрій опоетизованої реальності передається двома "манерами": «гунби» (китайск. "ретельний пензлик"), заснованої на найтоншому графічному проробленні деталей і ясності ліній, і «сеі» (китайск. "вираження думки"), манері, що відрізняється мальовничістю, монохромними розмивами , що створюють відчуття "російської перспективи", смуг туману і нескінченної далі. Пейзажі школи венъ-жень-хуа (китайск. "живопис людей письмової культури") доповнювалися вишуканою каліграфією - поетичними і філософськими написами, що прямо не розкривають зміст, але створюючими "вираження думки", а також тібами - епіграмами. Вони пишуться шанувальниками художника в різний час на вільних ділянках зображення. Символізм китайського живопису також відрізняється від європейського символізму, він розкривається в опоетизованій конкретності.

**Розділ 1. Розвиток текстологічної традиції Китаю**

Китайська писемна традиція – єдина, що збереглася, система ієрогліфічного письма, вік якої налічує кілька тисячоліть. Вона стала своєрідною пам'яткою давньої системи трансляції думки, створеної людьми в ті далекі часи. Перш ніж навчитися висловлювати свої думки на письмі, людство на протязі довгого часу вчилося виражати їх у малюнках. Очевидно, що саме так люди отримали можливість передавати із покоління в покоління свій життєвий досвід. Культурна еволюція і систематизація малюнків, яка тривала на протязі десятків тисяч років, стала поштовхом до створення системи ієрогліфічного письма. Саме завдяки ієрогліфічній писемності через тисячоліття вдалося зафіксувати , зберегти і донести перлини давньокитайської культури – найцінніші пам'ятки філософської та літературної думки, які здавна і до сьогодні є темою для дискусій як серед китайських філософів, так і їх зарубіжних колег. Збереженню текстів-першоджерел сприяло шанобливе ставлення не лише до давніх текстів, а й до самих ієрогліфічних знаків (прості піктограми "вень" і складні ідеограми "цзи"). Ще в першій половині XX століття в Китаї на вулицях можна було побачити монахів, які ходили і збирали шматки газет та інших паперових речей, на яких були ієрогліфи. Поряд з будинками стояли спеціальні ящики, куди люди складали непотрібний папір. Потім це все спалювали у храмах у спеціально архітектурно оформлених печах, ніби надсилаючи до небес разом із димом дух священних знаків.

Таке ставлення до знаків у китайській культурі є закономірним. З давніх часів мистецтво каліграфії вважалося однією з найважливіших культурних навичок. Практика перепису ієрогліфічних текстів від руки потребувала точного копіювання ієрогліфів, так як внесення неправильних елементів могло призвести до неточностей у давніх священних текстах і едиктах імператорів. В імператорському Китаї класична освіта мала за мету ознайомити учнів з літературною традицією кількох тисячоліть і дати можливість читати тексти багатьох епох, і в той же час – можливість самому писати цією ж мовою, яка була за рамками часу. Звісно, до учнів ставилися високі вимоги, включно з необхідністю вивчення великої кількості ієрогліфів – потім учні могли здати екзамени і влаштуватися на державну службу. Знавців писемності і культури називали знавцями "вень". І це не випадково, так як саме до епохи "вень" відносять витоки китайської писемності, а також культури "вень-хуа", що в дослівному перекладі звучить як "перетворення вень".

Згідно найбільш поширеної версії легенд про виникнення ієрогліфіки, винахідником китайської писемності вважається Цан Цзе, помічник легендарного засновника китайської цивілізації Хуан Ді. Згідно з легендою, Цан Цзе створив знаки письма – перші 540 "вень", спостерігаючи за природою: обрисами гір і морів, слідами драконів та змій, різноманіттям тіней від предметів. Подальший розвиток писемності відбувався за рахунок поєднання цих початкових знаків і створення більш складних знаків "цзи". Ця легенда стала основою китайської філологічної традиції. Найяскравішим прикладом цього є знаменита праця Сюй Шеня, який узагальнив досягнення китайських філологів в області етимології і створив словник "Шовень цзецзи", («Пояснення простих ієрогліфів «вень» і тлумачення складних ієрогліфів «цзи») виданий у 121 р. н.е. В основу словника Сюй Шэнь поклав досить складну класифікацію ієрогліфів – 540 класів слів. Взявши за основу "вень", він виділив 540 типових елементів, які визначають певну семантичну спільність конкретних ієрогліфів. Згідно концепції автора, всі інші знаки китайської писемності є похідними від цих 540 "вень", створених легендарним Цан Цзе.

Сюй Шэнь вважав, що ієрогліф має одне основне значення, яке є похідним від змісту зображення "вень", і воно є початковим. Всі інші значення були похідними від основного; автор словника розглядав це не лише як філологічну, а й як філософську проблему. В такій класифікації знаків китайської писемності він бачив і класифікаційну модель явищ світу в цілому. Це була своєрідна енциклопедія, організована за певними видами тематики; історично це одна з перших прийнятих в Китаї систем розподілу знаків, які використовувалися для навчання грамоті. Сюй Шень досяг значних результатів – на протязі багатьох століть всі дискусії з приводу значень та етимології ієрогліфів вирішувалися за допомогою "Шовень цзецзи" і думка його упорядника вважалася правильною. Це забезпечило незмінність способів тлумачення ієрогліфів у китайській філологічній традиції протягом досить довгого часу.

Таким чином, згідно уявлень традиційної китайської міфології, історіографії і філології, в основі китайської писемності лежить система з 540 знаків - "вень", які до того ж ще й розглядалися в якості давньої системи класифікації явищ світу і певного виду філософської системи. Про виникнення даної системи можна зробити висновок на основі етимології ієрогліфа "вень".
     Найдавніша форма зображення ієрогліфа "вень" – це малюнок людського тіла з нанесеним на груди знаком, який зображає татуювання або ритуальний малюнок на тілі людини. В цьому значенні йог й досі використовують в китайській мові. Сполучення знаків "вень шень", де "шень" означає «тіло», має значення "татуювання". У дієслівному значенні воно вказує на дію: "наносити вень на тіло", "татуювати". Якщо робити висновки на основі даної етимології "вень", то можна припустити, щи китайська писемність виникла на основі іншого типу писемності, т. зв. "тілесного письма".

Цей звичай є досить поширеним в історії людства ще з первісних часів. Різні види татуювання практикувалися у світлошкірих народіів всьго світу, а в темношкірих замінювалися рубцюванням. Татуювання з давніх часів було чимось на зразок повідомлення і повчання, і використовувалося для збереження і передачі традицій, історії, міфології і філософії роду та племені, а також для вираження різних рангів і ступенів престижу (ієрархічні відмітки). Ритуальні малюнки і татуювання були символічною мовою трансляції традицій родових об’єднань: ця мова і стала основою для створення піктографічної писемності, яка потребувала інших носіїв.

  У Давньому Китаї ритуальні малюнки і татуювання досить рано почали використовувати в рамках культів природи і плодючості. Так, наприклад, згідно давнього повір’я, дракон і фенікс за допомогою магії забезпечують безперервність сімейного роду. І, як говориться у давньому джерелі "Хуайнань-цзи", давні китайці за допомогою татуювань прагнули передати забарвлення водяного дракона, якого вважали першим предком всіх живих істот. Дракони відігравали центральну роль в культах плодючості і символізували водну стихію, яка, піднімаючись у вигляді випарів до неба, перетворюється у хмари. Сходження пари до неба, обриси хмар виглядають доволі мальовничо – вони для давніх китайців уособлювали фантастичних живих істот, яких вони згадували у міфах. Вважалося, що битви драконів – повелителів хмар, які супроводжувалися ударами грому, є причиною дощів. В подальшому зображення пари, яка сходить до неба і збирається там у хмару, стало основою для ієрогліфа "ци", одного з центральних понять китайської філософії.

Дракон, а згодом і "ци", символізують кругообіг води в природі, основу циклу розвитку життя на Землі. Для давніх китайських селян, яким живильна волога була необхідна для полів, дощові хмари уособлювали надію на гарний врожай. Це може пояснити символіку малюнка дракона з колосками у роті – ритуальний мотив, який з’явився серед зображень на давній кераміці більше 5 000 років тому. Зображення на посуді мають безпосередній зв’язок з ієрогліфом "вень", який має й такі значення як "орнамент", "візерунок". Зображаючи драконів, жителі давнього Китаю висловлювали свої побажання благополуччя для роду і посилали свої молитви володареві хмар – дракону. Ці уявлення зберігалися на протязі всієї китайської історії. Так, ходи з зображенням дракона називалися "ци юй" - "молитви за дощ". Тривала засуха сприймалася як відмова дракона надіслати дощ. В наш час звичай робити татуювання, пов’язане з тотемічними уявленнями, збереглося на території Китаю у південно-східних племен Юе.

Давні писемні джерела також повідомляють, що ієрогліфом "вень" позначалося розфарбування червоним і синім кольорами. Ці кольори є традиційними символами дракона і фенікса, "ян" та "інь" – світла і тіні, періодів доби, тепла і холоду, пір року, сонце і місяць, землю і небо – центральні ідеї міфології і філософії Давнього Китаю. Небо и Земля шанувалися вже в епоху неоліту; ряд атрибутів, характерних для цього культу, використовувався на протязі тисячоліть. Такими символами є, наприклад, ритуальні нефритові прикраси. "Бі" – круглої форми з отвором посередині, були присвячені небесним силам, а парні до них "цзун" – видовжені прямокутні – духам землі. Згідно давньокитайської космології небосхил вважався круглим, що має в основі ідею небесного купола над головою, яким його й бачить земний спостерігач; земная поверхня навпаки – квадратною, символізуючи частини світу на пласкій поверхні землі. Цим пояснюється відповідна символіка прикрас. Звичай класти до могили "бі" і "цзун" існував у Китаї вже 4 000 років тому. Потім "бі" і "цзун" продовжували використовувати і в імператорському Китаї під назвою "ритуальних атрибутів".

Для пояснення взаємодії Неба і Землі використовувалися також поняття "ян" та "інь". Ієрогліф "ян" буквально означає: "схил пагорба, освітлений сонцем". Це поняття передається сумою зображень: "пагорб", "сонце", "світити", які й інтерпретуються при прочитанні ієрогліфа. "Інь" позначає "затемнений схил пагорба". Взаємодія "ян" та "інь" вказує на наочний процес – рух світла і тіні на поверхні Землі. Символізм взаємодії світла і тіні, їхнього руху по землі, фундаментальну умову життя на нашій планеті. Воно можливе лише якщо її поверхню зігріває сонце - "Тай ян", "Велике ян", яке спостерігач бачить у русі по лінії небосхилу. Тому "інь" та "ян" – це символ, який вказує на основні зміни на Землі і в житті людей – на чергування дня та ночі, літа і зими і т.д. Гармонія взаємодії "інь" та "ян" символічно описувалася образами дракона і фенікса – дракона, образа водної стихії, яка приймає, зберігає і передає тепло сонця, яке літає над Землею, наче казковий птах фенікс.

      Для фіксування циклів сонячної активності і ведення сільского господарства є необхідною розробка системи точного розрахунку чергування пір року. Вирішення цього питання було центральним у давніх пам’ятках філософської думки. Вже в одному з найдавніших китайських філософських текстів, в "І цзін" ("Книга змін"), взаємодія "інь" і "ян" розглядалася як вияв "Дао". Річний цикл виражається у переміщенні зірок на куполі Неба, він наочно втілюється у русі сузір’ів навколо Полярної зірки, який передається поняттям "Тянь Дао" — "Хід Неба", і вказує на переміщення Землі в космосі. Спостереження за рухом зірок і планет на небосхилі використовувалося для обчислення часу (період року і більше). Обчислення часу і точне визначення строків початку посвіних робіт було найважливішим завданням для давніх землеробів, і воно теж було пов’язане з контекстом знаків "вень", що є основною темою розповіді про Фу Сі, винахідника системи триграм, які й є основою "І цзін". Згідно міфічної тематики, під час процесу створення космологічних символів-триграм він взяв за зразок "вень Неба і Землі". Піднімаючи голову догори, Фу Сі вивчав сузір’я – небесне "вень"; опускаючи голову вниз, він усвідомлював потаємний зміст візерунків тваринних і пташиших слідів – земного "вень". В "І цзін" говориться: "Від Дао – зміни і рух, тому і йде мова про лінії, лінії мають [різну] цінність, тому і йде мова про речі [і явища]; речі [і явища] змішані один х одним, тому і йде мова про візерунки – «вень» . Лінії – це лінії триграм. Речі – це "у". Ієрогліф "у" складається з двох "вень": "віл" і "прапорець, який давав відблиски і використовувався на полі бою для подачі сигналів". Ієрогліф "у" мав значення "річ", і розумівся як символ цінності речей для людини, що виражається і в його тлумаченні: "віл є цінністю [для землероба]". В даному контексті "вень" означає цінність речей для людини, їх знаковий характер. Рух "небесних вень" (сузір’їв) є вказівкою для часових обчислень і цей факт лежить в основі найдавнішого способу календарних обчислень.Прихований зміст візерунків тваринних і пташиних слідів – земного "вень" – є актуальним у мисливській громаді. В цьому контексті слід відмітити, що "вень" використовується і для позначення яскраво забарвлених тварин, наприклад, "вень бао" - леопард, і для позначення сортів фруктових дерев з яскравими плодами, яскравих видів риб і мушель із візерунками. Вивчення "вень" тварин і птахів – необхідне в побуті мисливців заняття. Часто рід мисливця називав себе за іменем тварини і ритуальними малюнками фіксував родове заняття. Так, образ Фу Сі можна інтерпретувати як уособлення родового укладу давніх мисливців. Згідно міфів, саме Фу Сі навчив людей полювати на тварин і ловити рибу, розпалювати багаття і смажити м’ясо, а також винайшов триграми, спостерігаючи за природними явищами і знаками на спині дракона з річки Хуанхе. Таким чином, імена міфологічних героїв давнини несли символічну інформацію про їх спосіб життя.

    З історії примітивних культур відомо, що в мотивах татуювань у символічній формі можна зустріти імена – ім’я носія татуювання і його предків або культурних героїв – першопредків. Ці імена могли виражатися візерунками, знаками і навіть кольорами (на прикладі імені Хуан Ді): Ді – це титул першопредка. Ієрогліф "хуан" складається з двох "вень": "факел", який пронизує "оброблене поле" і вказує на "колір освітленої [сонцем] пашні", на колір грунту центральної рівнини Жовтої ріки – Хуанхе. Жовтої – через велику кількість домішок, які, відкладаючись у вигляді мулу в долині, продукують палево-жовтий лесовий грунт, в якому здавна і донині місцеві жителі будують підземні будинки і навіть храми. У давні часи існувала певний топонімічний зв’язок між назвами роду і територією його проживання, відображений у давніх міфах і переказах.

  В долині ріки Хуанхе сформувався найдавніший ареал культури монголоїдів, які вирощували жовте просо. На півдні Китаю, в долині ріки Янцзи, сформувався найдавніший ареал культури і вирощування рису, жителі якого мали риси як монголоїдної, так і австралонегроїдної раси. В процесі активізації контактів і розширення впливу різних культур в процесі формування протодержавних утворень, накопичення протиріч призводило до воєнних конфліктів, в яких врешті-решт одержали перемогу жителі долини ріки Хуанхе, які з тих пір домінують на території Китаю. Згідно міфів у викладенні Сима Цяня, засновника історіографії Китаю, Хуан Ді "насадив п’ять видів злаків, заспокоїв народ, навів порядок у чотирьох частинах країни, навчив [воїнів як] чорних і бурих ведмедів, барсів, леопардів, ягуарів і тигрів, і вийшов на бій проти Янь Ді". Часто в описах історії протистояння Хуан Ді і Янь Ді фігурує битва під Чжо-лу. Сучасні китайські історики виділяють цю подію як переломний момент, який зіграв значну роль у формуванні народності "хуася" (як називали себе самі жителі Давнього Китаю).

Виклад цих подій у міфологічній формі можна раціонально пояснити і як метафоричний опис появи і встановлення інновацій у обробці землі. Ім’я Янь Ді перекладається як "Повелитель полум’я". Він також називався Правителем сонця і Верховним управителем земель на півдні країни. Як вважає більшість сучасних китайських і західних вчених, в основі міфу про боротьбу Хуан Ді і Янь Ді могло бути і уявлення про боротьбу вогню і землі, пов’язану з вогневою і підсічною технологіями землеробства. Міфи поєднують образ Янь Ді, "Повелителя полум’я ", з розповіддю про те, як з’явився червоний птах з дев’ятьма колосками злаків у дзьобі, яка кидала їх на землю. Цю розповідь можна раціонально пояснити спираючись на досить відому в орнітології і ботаніці явище, коли птахи, які прилітають на лісові згарища і ховають там зібрані запаси насіння, мимоволі стають «землеробами», які засівають ці опустелені землі. Ця "технологія", створена природою, могла стати першоосновою методу вогневої обробки земель. Зображення птаха, який символізує сонце і землеробство – досить поширений з давніх часів орнаментальний мотив; він міг вказувати як на вогневу обробку земель, так і на пов’язаний з цим методом тотемічний культ птахів у давніх землеробів.

Осмислення форми і забарвлення тварин і птахів, які відіграють особливу роль в природі і мають певну екологічну нішу, могло стати першоосновою знакового виділення людей в архаїчному суспільстві, методом вказівки на їх родовий уклад життя. Саме так можна розуміти пояснення ролі "вень" у суспільстві, яке ми бачимо в записах настанов Конфуція - "Лунь юй": «Сутність і вень однаково важливі для [ благородного чоловіка]. Знявши шерсть, шкуру барса чи тигра не зможеш відрізнити від голой шкури собаки чи вівці». "Вень" стали символізувати не лише візерунки і знаки на тілах тварин і людей, не лише небесні візерунки сузір’їв, а й соціальні явища, родові принципи людської спільноти. Так, в соціальному контексті ієрогліф "вень" набуває значення: "етикет", "обряд", "церемонія", "ритуал", тобто символізує знаковий характер людської діяльності.

Китайську писемність, яка вийшла з лона архаїчного ритуала, спочатку використовували в рамках обряду вшанування вищих сил і предків, продовжуючи традицію, яка виражається в сакральних мотивах ритуальних малюнків і татуювання. Сполучення "вень" стали основою для створення складних знаків "цзи". "Цзи", згідно традиційного тлумачення, " походять від вень, так само, як з’являються в домі діти, від матері і батька", що є досить коректним поясненням їх появи і розвитку. Етимологічно ієрогліф "цзи" походить від зображення, яке складається з двох "вень": "давьокитайське помешкання, де живе немовля"; його початкове значення: "мати, завести дитину". Похідні лексичні значення: "давати потомство, годувати груддю; оберігати, опікуватися, ростити, годувати". Коли мова йде про дівчат, ієрогліф "цзи" може мати значення "заручити", "провести заручини (дочки)". А в давніх текстах навіть можна зустріти значення "самка". У дієслівному значенні ієрогліф "цзи" також використовується у значенні: "отримувати друге ім’я під час досягнення повноліття".

Значення "цзи" як "імені" збереглося в Китаї до сьогодні: ім’я людини позначається як "мінцзи" - "подвійне ім’я ". "Цзи" традиційно означало друге ім’я, на відміну від першого "мін". Етимологічне значення ієрогліфа "мін" - ім’я, поклик, воно походить від зображення : "повний місяць" і "рот". Тлумачення: "Звати в вечірній час при повному місяці [для того, щоб впізнати людину]". Згідно тлумачень, "те, що за давніх часів називали мін - ім’я, поклик, тепер називають цзі". Перше ім’я - "мін", судячи з етимології ієрогліфа, було усним іменем. "Цзи" було символічним іменем, яке давали людині в ритуалі ініціації, про що свідчать давні тексти: "В давнину у Китаї існував звичай, коли під час досягнення повноліття (20 років) синові надягали шапку, а дочці після заручин заколювали волосся і давали їм другі імена". Це було знаком, що молода людина має можливість зачати дітей і продовжити рід.

    Таким чином, семантика ієрогліфа "цзи" містила асоціації, пов’язані з циклом продовження життя роду: 1) поява дитини у домі; 2) її вигодовування і виховання; 3) досягнення дитиною віку ініціації, коли вона стає повноправним членом роду і їй дають друге ім’я; 4) заручини, тобто початок наступного циклу. Паралельно з цим процесом відбувався і розвиток імен – "цзи" . У зв’язку з цим слід підкреслити, що у багатьох культурних спільнотах обряди ініціації, які здійснювалися при досягненні статевої зрілості, супроводжувалися нанесенням татуювань або ритуальних малюнків на тіло. Це могло відбуватися і в Давньому Китаї. Таким чином дитина ставала повноправним членом роду, а татуювання було постійним нагадуванням про історію роду і залишених предками знаннях і навичках, а також виступати в якості маркування соціальної функції кожного члена роду – воїна, землероба чи хранителя знань – і для здійснення цих функцій потрібно було володіти певною кількістю знань, і, відповідно, мати різну символіку на тілі.

Цей прагматичний підхід міг бути основою давнього і поширеного звичаю робити позначки на тілі всіх членів родини певним яскравим татуюванням, яка містить інформацію про їх походження, здібності, навички і вміння. Також слід відмітити, що перші ієрогліфи, які пов’язують із Цан Цзе, називалися також "няоцзішу", тобто "записи пташиних слідів". Згідно давьокитайських уявлень, "вень звірів і птахів" – це знаки їх слідів. Пташині і тваринні сліди, залишені на м’якій землі, вказують на історію їх руху. Такі самі сліди шрамів і татуювань на шкірі людини символізували її рух у часі - персональну і родову історію.

На початковому етапі поява нових знаків "цзи", імен, відбувалася паралельно до розвитку роду і вони відображали його історію. Імена "цзи" взяли на себе функцію перших текстів, які спочатку, судячи з етимології "вень", фіксувалися на тілах людей. Пізніше, на певному етапі розвитку культури звичай татуювання втратив своє значення і на перше місце виступив звичай вшанування імен предків, "цзи", нанесених на спеціальні дерев’яні дощечки – таблиці предків. Важко робити якісь висновки про їхнє походження, оскільки недостатньо археологічних матеріалів. У зв’язку з цим слід звернути увагу на поширений серед культур південно-східної Азії звичай наносити на шкіру представників знаті в племенах написи, які містять інформацію про генеалогію роду, своєрідну хроніку з іменами померлих вождів і великих представників племені. Сам процес татуювання здійснюють жерці, які використовують при цьому татуювальні дощечки з шипами. Фактично ці дощечки є трафаретками з нанесеними знаками, іменами померлих предків. Традиція використання трафаретів, відтисків і печаток існувала і в Давньому Китаї, де їх використовували для нанесення малюнків на керамічний посуд. Згодом цю технологію почали використовувати і в процесі виготовлення складної кераміки і бронзового посуду. Особливе значення мали печатки у політичній практиці – у Давньому Китаї печатка була основним культовим символом наділення владними повноваженнями.

Не слід відкидати той факт, що традиція татуювання з використанням татуювальних дощечок або печатки і трафаретів для ритуальних малюнків могли бути першоосновою появи традиції родових дощечок. Татуювальні дощечки, як відомо з історії культур південно-східної Азії, також зберігалися в родових храмах – храмах предків. Є ще таке пояснення: за життя предків їхні імена могли побутувати у вигляді татуювань, а після смерті татуювальні малюнки-знаки могли переноситися на таблиці і вшановуватися як вічне нагадування про померлих предків і їх життя, а також використовуватися для нанесення малюнків дітям і онукам. В будь-якому разі, родові таблиці, дощечки із зображеннями імен предків у малюнках і піктограмах - "вень" та ідеограмах - "цзи", стали предметом поклоніння в культі предків, центральному культі Давнього Китаю.

Витоки китайського культу предків поступово загубилися у віках. Цей культ був центральним мотивом ідеології Китаю вже в часи правління династії Шан і існував на протязі багатьох століть, дійшовши до нашого часу. За часів правління династії Чжоу у домах правителів і чжоуських аристократів на честь померлих предків зводили спеціальні храми, де на алтарях встановлювали таблички з іменем померлого. Існував навіть ранговий табель, згідно якому чжоуський ван - правитель династії мав право на сім, князь - на п’ять, а знатний аристократ на три таблички у храмі його предків. Таблички з іменами предків були головною реліквією храму і об’єктом поклоніння. Ці таблиці з нанесеними на них іменами були своєрідним викладенням історії роду, яка фіксувалась іменами предків і супроводжувалась усним переказом і документальними свідченнями. Це було важливим не лише з точки зору культа, але й з точки зору політичних реалій того часу. Відношення людини до вищих соціальних прошарків встановлювалася в залежності від родинних зв’язків: ким був батько людини, який статус він займає по відношенню до братів (молодший чи старший). Старший син наслідував ранг свого батька, а всі інші сини спускалися на одну щаблину нижче. Тому дуже важливо було зберегти і передати наступним поколінням відомості про своїх предків та їхні заслуги перед Батьківщиною. Написи на табличках здійснювали жерці - "ши" - чиновники, які одночасно виконували функції історіографів, астрономів і астрологів. Вони наносили спеціальні тексти на великі дощечки "дянь" і маленькі "це"; ці дощечки або їхні копії надходили до центру, в спеціальні державні архіви, а також виставлялися в родових храмах. Тексти на дощечках доводили сакральну значущість людини, яку наділяли правом на управління певними територіями і матеріальними цінностями, і перераховували заслуги цієї людини і її предків, які забезпечували ці права. Ритуал нанесення написів використовувався у чжоуському культі предків у рамках ритуала наследування інвеститури. У подальшому принцип фіксації інформації на дощечках став основою для створення книг, які спочатку мали вигляд зв’язки дощечок з нанесеним текстом.

"Вень" стало позначати всю суму культурних уявлень, отриманих від предків. Розуміння того, наскільки велику роль відіграє "вень" в житті окремої людини і всього суспільства, призвело до того, в китайській суспільноно-політичній думці глибоко вкорінилася ідея про те, що принцип "вень" фігурував у якості першооснови для всієї епохи Чжоу. Ієрогліф "вень" увійшов і до посмертного імені засновника династії Чжоу - Вень Вана. Діяння предків спочатку фіксувались у смисловій структурі їх прижиттєвих і посмертних імен - "цзи", які таким чином виражали своєрідну історіографічну традицію.

Розвиток писемної традиції став продовженням традиції нанесення жерцями-писцями написів на родових дощечках, які зберігалися в родових храмах і державних архівах. Вона поступово поширювалася разо із формуванням інститута мандрівних вчених-книжників, які залишали написи на бамбукових планках, зв’язаних шкіряними ремінцями у великі зв’язки. В китайській мові " зв’язка" (цзюань) до цих пір означає "розділ книги". Це стало основою літературної традиції. Китайське поняття "література" - "веньсюе", можна перекласти як "вивчення шляхом наслідування вень". Ієрогліф "сюе" ("вивчення", "наслідування") у своїй графічній формі представляє розвиток ідеї, вираженої в структурі ієрогліфа "цзи". Знак "сюе" складається з кількох "вень": "немовля в домі", над яким зображені "дві руки". Навчання і наслідування поєднуються в один семантичний комплекс. Виховання і навчання дитини, "постановка її на ноги", передбачає, що він наслідує приклад дорослих під час опанування мовлення і навичок ходьби, а потім і іншою практичною і знаково-символічною діяльністю.

Подальший розвиток людини, його освіта передбачає вивчення історичної, епічної і писемної традиції. Це стало початковою точкою для розвитку текстологічної традиції. У зв’язку з цим важливу роль зіграв Конфуцій. У настановчих розповідях Конфуція, "Лунь юй", чітко проводиться думка, що "вень" - це те, що людина здобуває в процесі навчання. Кожна людина повинна прагнути оволодіти духовною культурою предків: «Молоді люди, які знаходяться в домі, повинні показувати шанобливе ставлення до батьків, а коли вийдуть за ворота – мають поважати старших, бути у справах обережними, у словах - правдивими, безмежно любити людей і особливо зближуватися з тими, хто має таку рису. Якщо після всього цього в них ще залишаться сили, їх треба спрямувати на вивчення вень». Згідно вчення Конфуція, знавці вміщеної у "вень" традиції повинні були виправляти правителя, якщо він порушував традицію. Конфуцій намагався реконструювати і осмислити всю сукупність збережених за його епохи давніх ритуалів. Він створив систему канонічних текстів і заклав основи писемної традиції "вень" і системи освіти. Як говорить традиція, він навчив три тисячі учнів і сімдесят з них стали відомими вченими. Поступово знавці "вень" ставали чиновниками, членами апарату управління, що вказувало на прогресивний розвиток інституту жерців-писців Ши. В подальшому, з укріпленням державності, цей порядок отримував все жорсткіший регламент, з чим пов’язане введення в 121 році до н.е. системи державних екзаменів на знання "вень". Трохи раніше було винайдено папір, що дало змогу зробити писемну традицію доступною для більш широкого кола людей. За часів династії Хань було створено освічену еліту державних чиновників, яка розглядалась як носій "вень" - найбільш універсального вираження традиції і найвищої характеристики позитивних і важливих для держави якостей людини. Ця освічена еліта, оволодівши писемністю - "веньцзи", стала продукувати писемні тексти - "веньцзи". Це відбулося в часи правління династії Хань, назва якої ввійшла до оригінальної назви китайської нації. Таким чином, родовий цикл продовження і плекання життя став все інтенсивніше перетворюватися на цикл продовження і плекання знаків - у збереженні і примноженні китайської культури.

**Розділ 2. Філософія Стародавнього Китаю**

**Книга Змін, спадщина мислителів Лао Цзи і Конфуція — без цих трьох елементів філософія Стародавнього Китаю нагадувала б будинок без фундаменту або річку без витоку — настільки значний їхній внесок в одну з найглибших філософських систем у світі.**«І-Цзін», тобто «Книга Змін», — одна з найбільш ранніх пам'яток філософії Стародавнього Китаю*.* В назві цієї книги — глибокий зміст, який полягає у принципах мінливості природи і життя людини внаслідок закономірної зміни енергій Інь і Ян у Всесвіті. Сонце і Місяць та інші небесні тіла в процесі свого обертання творять все багатоманіття піднебесного світу, який постійно змінюється. Звідси і назва першої праці філософії Стародавнього Китаю — «Книга Змін». В історії давньокитайської філософської думки «Книга Змін» займає особливе місце. Протягом століть практично кожен мудрець Піднебесної намагався коментувати і трактувати зміст «[Книги Змін](http://www.epochtimes.com.ua/articles/view/4/14261.html)». Ця коментаторська та дослідницька діяльність, яка затягнулася на століття, заклала основи філософії Стародавнього Китаю і стала джерелом її подальшого розвитку.

Найвизначніші представники філософії Стародавнього Китаю, які багато в чому визначили її проблематику та сферу досліджень на два тисячоліття вперед, — це Лао Цзи і Конфуцій. Вони жили в період 5–6 ст. до н. е. Хоча Стародавній Китай пам'ятає й інших відомих мислителів, все-таки у першу чергу спадщина саме цих двох людей вважається фундаментом філософських шукань Піднебесної.

**Ла́о-Цзи Лі Ер** (Старе Немовля, Мудрий Старий) ([604 до н. е.](http://uk.wikipedia.org/wiki/604_%D0%B4%D0%BE_%D0%BD._%D0%B5.) — [531 до н. е.](http://uk.wikipedia.org/wiki/531_%D0%B4%D0%BE_%D0%BD._%D0%B5.)) — китайський філософ, що вважається засновником [даосизму](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BE%D1%81%D0%B8%D0%B7%D0%BC), автор трактату [«Дао де цзін»](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BE_%D0%94%D0%B5_%D0%A6%D0%B7%D1%96%D0%BD) (Канон Шляху і благодаті, інша назва «Три вози» — написаний на бамбуку займав три вози). Приписане йому вчення [«Дао де цзін»](http://uk.wikipedia.org/wiki/%C2%AB%D0%94%D0%B0%D0%BE_%D0%B4%D0%B5_%D1%86%D0%B7%D1%96%D0%BD%C2%BB) відноситься до 3 століття до н. е. Вже в ранньому даосизмі Лао-Цзи стає легендарною фігурою і починається процес його обожнювання. Легенди оповідають про його чудове народження (мати носила його декілька десятків років і народила старим — звідки й ім'я його, «Старе немовля», хоча той же знак «цзи» означав одночасно і поняття «мудрець», так що ім'я його можна перекладати як «Старий мудрець», «Мудрий старий») і про його відбуття з Китаю. Найвідоміший варіант біографії Лао-Цзи повідомляється Симою Цянем: Лао-Цзи народився в царстві Чу на півдні [Китаю](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B9). Велику частину свого життя він служив хранителем царської бібліотеки держави [Чжоу](http://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A7%D0%B6%D0%BE%D1%83&action=edit&redlink=1), де зустрічався з [Конфуцієм](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%84%D1%83%D1%86%D1%96%D0%B9). У похилому віці він відправився з країни на захід. Коли він досяг прикордонної застави, то її начальник Инь Сі попросив Лао-Цзи розповісти йому про своє вчення. Лао-Цзи виконав його прохання, написавши текст Дао Де Цзін (Канон Шляху і благодаті).

За іншою легенді Мастер Лао-Цзи прийшов до Китаю з [Індії](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%BD%D0%B4%D1%96%D1%8F). Відкинувши свою історію, він з'явився перед китайцями абсолютно чистим, без свого минулого, неначе наново народженим. Багато сучасних дослідників ставлять під сумнів сам факт існування Лао-Цзи. Деякі припускають, що він міг бути старшим сучасником Конфуція, про якого, — на відміну від Конфуція — в джерелах немає достовірних відомостей ні історичного, ні біографічного характеру. Існують припущення, що Лао-Цзи міг бути автором Дао Де Цзіна, якщо він жив в 4—3 вв. до н. е.

 Ідеї Лао Цзи викладені у книзі «Дао Де Цзін», по нашому — «Канон про Дао і Чесноти». Цю праця, що складається з 5000 ієрогліфів, Лао Цзи залишив стражникові на кордоні Китаю, коли в кінці життя відправився на Захід. Значення «Дао Де Цзіну» важко переоцінити для філософії Стародавнього Китаю. Центральне поняття, яке розглядається у вченні Лао Цзи, — це «Дао». Основне значення [китайського ієрогліфа «Дао»](http://www.epochtimes.com.ua/articles/view/4/12909.html) — це «шлях», «дорога» (ієрогліф «Дао» древнього накреслення складався з двох частин. Ліва частина означає «йти вперед», а права — «голова», «першорядний». Тобто, ієрогліф «Дао» можна трактувати як «іти головним шляхом»), однак він також має інші значення: «першопричина», «принцип».  «Дао» у Лао Цзи означає природний шлях усіх речей, загальний закон розвитку і зміни світу. «Дао» — нематеріальна духовна основа всіх явищ і речей у природі, включаючи людину.

Ось якими словами Лао Цзи починає свій Канон про Дао і Чесноти: «Дао не пізнаєш, тільки розмовляючи про Нього. І не можна людським ім'ям назвати той початок неба і землі, який є матір'ю всього існуючого. Лише той, хто звільнився від мирських пристрастей, здатний Його побачити. А той, хто ці пристрасті не залишив, може тільки побачити Його творіння». Лао Цзи далі пояснює походження вживаного ним поняття «Дао»: «Існує така річ, утворена ще до появи Неба і Землі. Вона, самостійна і непорушна, змінюється циклічно і не піддається смерті. Вона — мати всього існуючого в Піднебесній. Я не знаю її імені. Назву її Дао». Лао Цзи також каже: «Дао нематеріальне. Воно настільки туманне і невизначене! Але в цій туманності і невизначеності існують образи. Воно таке туманне і невизначене, але ця туманність і невизначеність приховує в собі речі. Вононастільки глибоке і темне, але його глибина і темрява приховує в собі найдрібніші частинки. Ці дрібні частинки характеризуються найвищою достовірністю та дійсністю».

Говорячи про стиль управління державою, давньокитайський мислитель кращим правителем вважає такого, про якого народ тільки знає, що цей правитель існує. Трохи гірший правитель той, якого люди люблять і звеличують. Ще гірший правитель, який сіє серед народу страх, і найбільш погані — це ті, яких люди зневажають.

Велике значення у філософії Лао Цзи відводиться ідеї відмови від «мирських» бажань та пристрастей. Лао Цзи казав про це в «Дао Де Цзіні» на своєму прикладі: «Всі люди віддаються гультяйству, і суспільство наповнене хаосом. Лише я один зберігаю спокій і не виставляю себе напоказ. Я схожий на дитину, яка зовсім не народилася в цьому марному світі. Всі люди охоплені мирськими бажаннями. І тільки я один відмовився від усього, що є цінним для них. Я до цього всього байдужий». Лао Цзи також наводить ідеал цілковито мудрої людини, роблячи акцент на досягненні «недіяння» і скромності. «Мудра людина віддає перевагу недіянню і перебуває у спокої. Все навколо неї відбувається, наче само собою. У неї немає прихильності до будь-чого у світі. Вона не привласнює собі речі, зроблені нею. Будучи творцем чогось, вона створеним не пишається. І оскільки вона себе не звеличує і не хвалиться, не прагне до особливої поваги до своєї персони — вона стає приємною для всіх». У своєму вченні, що зробило великий вплив на філософію Стародавнього Китаю*,* Лао Цзи закликає людей прагнути до Дао, розповідаючи про певний блаженний стан, якого він сам досяг: «Усі Досконалі люди прямують до Великого Дао. І ти йди цим Шляхом! ... Я, перебуваючи в недіянні, мандрую у безмежному Дао. Це не передати словами! Дао є найпотаємнішим і найблаженнішим».

Подальший розвиток філософії Стародавнього Китаю пов'язаний із Конфуцієм, найбільш популярним мудрецем Піднебесної, вчення якого сьогодні налічує мільйони шанувальників як у Китаї, так і за кордоном.

За переказами, Кун Цзи (справжнє ім’я) народився в [Цзюйфу](http://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A6%D0%B7%D1%8E%D0%B9%D1%84%D1%83&action=edit&redlink=1), в царстві [Лу](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%83), [21 серпня](http://uk.wikipedia.org/wiki/21_%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%BF%D0%BD%D1%8F) [551 до н. е.](http://uk.wikipedia.org/wiki/551_%D0%B4%D0%BE_%D0%BD._%D0%B5.) і жив до [479 до н. е.](http://uk.wikipedia.org/wiki/479_%D0%B4%D0%BE_%D0%BD._%D0%B5.) Його батько Шулян Хе, мужній воїн, мав 9 дочок від першої дружини і [сина](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD)-[каліку](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%BA%D0%B0) від другої. Оскільки ніхто з них не міг складати [жертвоприношення](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F) предкам, вже в похилому віці Шулян Хе пішов від своєї дружини і попросив дозволу одружитися з однією з трьох дочок сім'ї Ян, молодша з яких стала матір'ю Кун-цзи. Коли хлопчику виповнилось три роки, його батько помер. З раннього дитинства Кун-цзи виявив схильність до [ритуалів](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B8%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB) і [церемоній](http://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F&action=edit&redlink=1). Його сім'я була шляхетного походження, але через бідність у віці сімнадцяти років він змушений був обійняти другорядну посаду в державній адміністрації — хранителя [складів](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4) і наглядача [пасовищ](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%89%D0%B5) сімейства Ци — однієї з найвпливовіших [аристократичних](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%82) родин царства Лу. В той самий час Кун-цзи став учителем у традиційних школах, де діти [знаті](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BD%D0%B0%D1%82%D1%8C) навчались [письму](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B8%D1%81%D0%B5%D0%BC%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C) й [арифметиці](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0), стрільбі з лука, управлінню [колісницями](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%81%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8F), музиці й ритуалам. Так почалась його вчительська кар'єра. На службі у правителя царства Лу Конфуцій залишався всього чотири роки (501—497 до н. е.), послідовно піднімаючись службовими східцями. З'явився реальний шанс втілити хоча б частину вчення на практиці. Діяльність Конфуція-[чиновника](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA) розглядається як невід'ємна частина самого вчення, адже особистий приклад відіграє в його вченні вирішальну роль. [Судження](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F) мають підкріплятися справами, тим більше коли мова йде про самого Вчителя. Дані про діяльність Конфуція на посаді управителя повітом Чжунду вкрай лаконічні. Пізніше він отримує наступну посаду — помічника начальника управління [громадських робіт](http://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96_%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%82%D0%B8&action=edit&redlink=1), потім призначається да сикоу — посада на рівні [міністра](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%96%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%80) [юстиції](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%AE%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%86%D1%96%D1%8F). У віці 52 років він обійняв одну з вищих [урядових](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%80%D1%8F%D0%B4) посад царства Лу. Його методи були настільки ефективними, що через три місяці він реорганізував адміністрацію. На цій високій посаді Конфуцій перебував близько трьох років. Через [інтриги](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%B0) правителів сусіднього царства Ци, які боялися посилення царства Лу, порушено ритуал жертвоприношення в храмі Землі й Неба, протестуючи Конфуцій був змушений покинути свою посаду й царство Лу.

Разом з Конфуцієм з Лу пішли кілька десятків його учнів. Почалися роки мандрів, сповнені лиха і випробувань. На дев'ятому році доля, наче зглянувшись, послала Конфуцію втілення довгоочікуваної [мрії](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%80%D1%96%D1%8F) — вищу урядову посаду, на якій навчений [досвідом](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D0%B4) мислитель міг би реалізувати свої знання. Проте, опинившись перед [моральним](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C) вибором, він як «шляхетний муж» відмовився від [посади](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%81%D0%B0%D0%B4%D0%B0), щоб не порушувати своїх [принципів](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BF). Демонстративно відмовившись від служби в [царстві Вей](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%96%D1%8F_%D0%92%D0%B5%D0%B9), він присвятив себе викладацькій діяльності й вивченню класичної літератури.

Ще через п'ять років (в [484 до н. е.](http://uk.wikipedia.org/wiki/484_%D0%B4%D0%BE_%D0%BD._%D0%B5.)) він раптово отримав запрошення на батьківщину в царство Лу, де про нього [клопоталися](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F) його учні. Повернувся Конфуцій один, за рік до цього в царстві Вей померла його дружина. Він знову набирає учнів, намагаючись передати їм свій [ідеал](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%B4%D0%B5%D0%B0%D0%BB) «шляхетного мужа»: яка людина, таке й правління в даній державі. В 479 до н. е. він перервав свої заняття, відчуваючи наближення кінця.

Учителя поховали на березі ріки [Сишуй](http://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A1%D0%B8%D1%88%D1%83%D0%B9&action=edit&redlink=1), в тому місці, яке він сам обрав незадовго до смерті. Могила Конфуція стала місцем [паломництва](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%BC%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE).

Погляди Конфуція викладено у книзі «Бесіди і судження» («Лунь Юй»), яку склали й опублікували його учні на основі систематизації його повчань і висловлювань. Конфуцій створив оригінальне етико-політичне вчення, яким керувалися імператори Китаю як офіційною доктриною практично протягом усієї подальшої історії Піднебесної, до [завоювання влади комуністами](http://www.epochtimes.com.ua/articles/view/15/32.html). Основні поняття конфуціанства, що утворили фундамент цього вчення, — це «жень» (гуманність, людяність) і «лі» (шанобливість, церемонії). Основний принцип «жень» — не роби іншим те, чого не бажав би собі. «Лі» охоплює широке коло правил, які, по суті, регламентують усі сфери життя суспільства — від сім'ї до державних стосунків. Моральні принципи, соціальні стосунки і проблеми управління державою — такими є основні теми філософії Конфуція.

Щодо пізнання та усвідомлення навколишнього світу Конфуцій, головним чином, вторить ідеям його попередників, зокрема, Лао Цзи, в чомусь йому навіть поступаючись. Важлива складова природи у Конфуція — це доля. Конфуцій каже з приводу долі: «Все з самого початку зумовлено долею, і з долі нічого не забереш і нічого в неї не додаси. Багатство і бідність, винагорода і покарання, щастя і біди мають своє коріння, впливати на яке не може сила людської мудрості». Аналізуючи можливості пізнання і природу людського знання, Конфуцій говорить, що за своєю природою люди схожі один на одного. Тільки вища мудрість і крайня дурість непорушні. Люди починають відрізнятися один від одного завдяки вихованню і в міру набуття різних навичок. Що стосується рівнів знання, Конфуцій пропонує таку градацію: «Вище знання — це знання, яке людина має тільки народившись. Дещо нижчим є знання, яке отримується в процесі навчання. Ще нижче — знання, які отримані в результаті подолання труднощів. Найбільш же ниций той, хто не хоче винести урок із труднощів».

Сима Цянь, знаменитий давньокитайський історик, приводить у своїх записах описання того, як одного разу зустрілися обидва мудреці Піднебесної. Він пише, що коли Конфуцій перебував в Сіу, він захотів навідати Лао Цзи, щоб спитати його думку щодо обрядів («лі»).
«Зауваж, — сказав Лао Цзи Конфуцію, — що ті, хто вчив народ, уже померли, а їхні кістки давно зотліли, але слава їхня, тим не менш, дотепер не згасла. Якщо обставини сприяють мудрецю, він роз'їжджає на колісницях, а якщо ні — він стане носити на голові вантаж, тримаючись за його краї руками».
«Я чув, — продовжував Лао Цзи, — що досвідчені купці приховують свій товар, наче в них нічого немає. Так само і коли мудрець має високу моральність, його зовнішній вигляд не показує цього. Тобі треба залишити свою гордість і різні пристрасті; позбався своєї любові до прекрасного, а також схильності до чуттєвості, бо вони для тебе марні. Ось, що я тобі кажу, і більше не скажу нічого». Коли Конфуцій попрощався з Лао Цзи і прийшов до своїх учнів, він сказав:
«Відомо, що птахи вміють літати, риби — плавати у воді, а тварини — бігати. Я також розумію, що тенетами можна зловити тих, хто біжить, сіткою — плаваючих, а сільцем — літаючих. Проте, якщо говорити про дракона, я не знаю, як його спіймати. Він носиться хмарами і піднімається на небо.
Сьогодні я бачив Лао Цзи. Може він і є дракон?»

З вищенаведеного запису Сима Цяня можна побачити різницю у глибині думок обох філософів. Конфуцій вважав, що мудрість Лао Цзи і його вчення незрівнянна з його власною. Але так чи інакше обидва мислителі — і Лао Цзи, і Конфуцій — своєю творчістю заклали потужний фундамент для розвитку філософії Стародавнього Китаю на дві тисячі років уперед.

**Розділ 3. Принципи китайського живопису**

Мистецтво, як і релігія, в якості предмету використовує внутрішню реальність. Художник розкриває внутрішню, а не зовнішню сторону життя. В цьому відношенні він є кимось на зразок містика, але містик шукає "життя в достатку", а художник стає творцем. Його творіння є плодом "шлюбом духу і матерії", як сказали б середньовічні схоласти. Будь-який твір визначається особливостями бачення художника як творця, змістом досвіду, який перетворює художник-творець, і якостями духовності, яку він мріє відобразити у своїй творчості. Чи є його абсолют божественною сутністю чи сліпою силою? Які людські здібності окрім уяви він цінує більше за все — віру, інтуіцію, розум або почуття? Чи можна піддавати аналізу оточуючий світ, чи він повинен залишатися таємничим? Поки ми не пізнаємо сутність Природи, Людини чи Бога або, як кажуть китайці, Небо, Землю і Людину, ми не зрозуміємо до кінця мистецтво будь-якої культурної традиції.

Що робить китайський живопис китайським? Ми майже не намагаємося висловити це словами, тому що мистецтво саме по собі є прямим і відвертим свідченням про дух народу. Цей дух є настільки очевидним, що ми рідко питаємо себе, чому ця ваза грецька, а та скульптура — індійська або чому та людська фігура вважається італійською, а той пейзаж — англійським. Хоча, характеристики духу є самоочевидними, їхнє коріння приховане, бо вони знаходяться в початкових орієнтаціях різних культур. Вони є чимось недосяжним, тим, в чому втілюються мрії і бажання людей; дещо безкінечне, те, що визначає відповіді на три основних способи виміру досвіду: природа, людина, божество. У кожній культурі є, очевидно, свої характерні відмінності. Розум і тілесна краса були сильними сторонами грецького мистецтва. Індуси ж настільки занурені у релігію, що в їхньому мистецтві релігійний символ переплітається з натуралістичною чуттєвістю тропічних пишних форм. В мистецтві Західної Європи на всій території переважає акцент на людській індивідуальності і владі людини над матерією. А що ж домінувало в Китаї? Відповідь на це питання дається досить неочікувана і неоднозначна.

Китайці дивилися на життя крізь призму не релігії, філософії чи науки, а, в основному, мистецтва. Здається, що всі інші види їхньої діяльності були забарвлені художнім світовідчуттям. Китайці надавали перевагу релігії, а не мистецтву, раціоналізації замість поетичного мислення, яке дає простір для уяви. А замість науки вони наслідували фантазії астрології, алхімії, геомантії і передбачень долі. Якщо ці спостереження здаються досить нереальними, підтвердження можна знайти творах живопису. Китайський живопис ніколи не був слугою релігії, за виключенням періоду найбільшого впливу буддизму — віры, яка для Китаю була чужою. Він оминав пастки розуму, як у ситуації з грецькою красою математичних пропорцій або сучасні правила чистої абстракції. Він не допускав звеличування особистого "я", як це закарбувалося в експресіонізмі, романтизмі чи сюрреалізмі. І, нарешті, він ніколи не ставив акцент на імітації шляхом відтворення досвіду в уяві. На жаль, легко визначити, чим не є китайський живопис і дуже важко дати визначення його сутності.

Основним моментом у процесі ідентифікації є те, що китайський живопис відрізнявся бездоганністю художньої чистоти. Інші традиційні галузі знань в Китаї не змогли замінити художню творчість, а дві основних філософських течії особливо сприяли процвітанню мистецтва. Подібно до того, як християнство і еліністична традиція сформували наше, європейське мистецтво, в Китаї два самобутніх вчення — конфуціанство і даосизм — створили той культурний клімат, в якому розвивався китайський живопис. Зрозуміло, що ці вчення змінювались у відповідності з вимогами різних історичних епох.

Дух даосизму в пейзажі сумського часу був лише далеким відголоссям даоських фантазій ханьських барельєфів, а вчення Конфуція набуло абсолютно нових змін в неоконфуціанстві. Тим не менше для кожної доктрини характерною є поширена систематичність розвитку, і їхнє поєднання утворило новий зміст, форму і навіть нюанси китайського живопису. Що поєднувало ці вчення? Що визначило саме відношення китайських художників до ідеалу "шлюбу духу і матерії"? основним моментом був пошук "внутрішньої реальності" у взаємопроникненні протилежностей. Там, де західна традиція встановила б антагоністичні дуальності — духу і матерії, божественого і людського, ідеального і природного, класичного і романтичного, традиційного і прогресивного і т.д., китайці прагнули до усереднення. Це викликало дорікання з боку Заходу в тому, що китайці схильні до компромісів, у наслідуванні конфуціанської "середини" і в релятивістському підході до досвіду. Але навряд чи доречно обговорювати аргументи "за" і "проти" китайської точки зору. Слід відмітити лише, що китайці використовували ідею динамічної єдності протилежностей, які доповнюють одна одну і, відповідно, потребують одна одної. Художник не має бути ні класицистом, ні романтиком, він повинен поєднувати в собі ці напрями. Його картини не повинні бути ні натуралістичними, ні ідеалістичними, вони повинні поєднувати ці якості. Його стиль не повинен бути ні традиційним, ні оригінальним, він має поєднувати в собі і спільне, і індивідуальне. Незалежно від сили і слабкості китайського підходу, таким був шлях пошуку китайськими художниками "внутрішньої реальності" в їхньому живописі. Істинна сутність китайського мистецтва знаходиться десь між контрастами, які встановлює західна думка, і наблизитися до неї, розглядаючи різні пари полярних величин, які китайці намагались привести до спільно знаменника. В такому випадку очевидними є дві переваги: ми зможемо відмовитися від використання західних термінів, таких як "імпресіонистський" або "романтичний", оскільки вони повністю б спотворили розуміння китайського світосприйняття; крім того, воно неможливе без усвідомлення нюансів і обертонів.

Розпочати слід з початкового протистояння духу і матерії. На Заході відстань між ними була завжди була непереборною. Згідно традиції дух відносили до предмету вивчення релігії, а матерією займалася наука. Це призвело до того, що наше мистецтво до крайнощів релігійної символіки і натуралістичного зображення. Що стосується китайців, то вони, не надаючи перевагу емпіричному методу, не створили власне природничих наук. І, не доводячи самобутність життя духу до ідеї особистісного бога, вони ніколи не знали, що таке релігія у західному розумінні. Замість цього китайці розвивали унікальну концепцію царства духовності, яке не відрізнялося від царства матерії. Це означало, що їхній живопис ніколи не міг бути настільки ж релігійним, наслідувальним або особистісно-експресіоністським на зрзок західного. Це також означало, що для китайців мистецтво значною мірою брало на себе функції релігії і філософії, і було основним засобом вираження найпотаємніших думок і почуттів людини, які несуть в собі таємницю світостворення. Такий погляд на дух і матерію втілювався у понятті Дао.

Про Дао як першоджерело всього сущого говориться в XXV вислові "Даодецзина": "Є дещо безформенне, але закінчене, існувавше до Неба і Землі, беззвучне, невловиме, ні від чого не залежне, незмінне, всепронизуюче. Його можна вважати матір’ю всього, що існує під небом. Істинного імені його ми не знаємо, назву його Дао". Допускаючи існування космічного принципу Дао, китайці зосередились на понятті єдиної сили, яка пронизує весь світ, в той час як західний дуалізм духу і матерії, творця і створеного, істот і неістот, людського і нелюдського залишився незрозумілим для них. Поняття Дао було наріжним каменем китайського живопису. Хоча воно походило з давніх уявлень про космос, його переосмислили художники сунської епохи як "живу реальність". Останню митці вважали предметом живопису. У каталозі імператора Хуейцзуна можна прочитати: "Коли усвідомлюєш чудовий світ, не знаєш, чи є мистецтво Дао чи Дао — мистецтвом". За словами художника цинської епохи Ван Юя, "живопис— лише одне з видів образотворчого мистецтва, але воно містить в собі Дао". А сунський вчений Дун Юй, розмірковуючи про витоки живопису, писав:

|  |
| --- |
| *Вдивляючись у речі, народжені Небом і Землею,**Розумієш, що єдиний дух**пронизує всі метаморфози.**Цей дієвий початок**все закінчує дивним чином**І робить все суще тим, чим воно повинно бути.**Ніхто не знає, що це таке.**Але воно — в природі.* |

Судячи з цих цитат, китайський художник був містиком у тій мірі, в якій даосизм можна назвати різновидом містицизму природи. Але замість того, щоб шукати єдності з богом чи абсолютом, він прагнув досягти гармонії з Всесвітом і віднайти контакт з усім сущим у світі. Сам вибір предмета зображення надавав об’єктам природи нового змісту, бо вважалося, що все суще є співучасником таємниці Дао. Для нас камінь — звичайний, бездушний предмет, для китайця він був насправді наповненим життям. Ця ідея присутності духу в будь-якому предметі, який здається мертвим, важко сприймається західною думкою. Китайці визнають, що людина відрізняється від менш довершених істот і решти оточуючого світу, оскільки вона досвід їхньої присутності, а неживі предмети не мають свідомості. Однак вони сказали б, що інші форми життя теж мають свою природу, тобто власне Дао. Художник бачив душу гори в її силуеті, з яким він намагався ототожнити себе. Говорячи словами поета Ван Вея:

|  |
| --- |
| *Згадки про минувші дні в Сянъяні**П’яніють моє серце стародавніх гір* |

Між життям природи і досвідом людини не існувало раз і назважди встановленої межі. Іншими словами, матеріальний світ, який не став об’єктом наукового пояснення, зберігав у собі ті якості, які ми співвідносимо з царством духу. Цікаво, що деякі сунські художники проводили межу між неживими природними об’єктами і людськими артефактами, маючи на увазі, можливо, що людина порушила дію Дао в цих предметах. Звичайно, ці майстри ніколи не сприйняли б кубізм або індустріальне мистецтво, і, можливо, з цієї ж причини в китайських класифікаціях картин практично немає місця для чогось подібного до західних натюрмортів. Квіти повинні рости або здаватися живими; фрукти і овочі, які є інертними, повинні мати внутрішнє життя, яке з такою майстерністю відображене у відомих "Шести плодах хурми" Муци. Якими мертвими здаються більшість наших натюрмортів, якими бездушними є наші зрізані квіти у порівнянні з повнотою духу, зображеною в китайських картинах з плодами і рослинами! Декілька паростків бамбука або листків ірису, окреслені легкими мазками пензля, ніби наново відкривають для нас світ природи.

 Пейзажу судилося стати головною темою китайського живопису. Як і в інших культурах, пейзаж зародився в Китаї як фон для людських фігур і в танську епоху отримав самостійне значення завдяки засновникам живопису — Лі Сисюню і Ван Вею. Судячи з автентичних робіт того часу, танський пейзаж відрізнявся поетичним характером, і був чимось на зразок божественого "саду" природи, в якому дерева нагадували квітучі кущі, а гори нагадували дивний ансамбль мініатюрних пагорбів. Цей світ природи, однак, існував сам по собі, а не як засіб вираження людських переживань. Він був повністю анонімним. Як писав поет Лі Тайбо, "це інше небо і інша земля: в них немає нічого людського". В сунську епоху, коли художники серйозно задумалися над відношенням між Дао і мистецтвом, пейзажний живопис почав виражати більш послідовний і широкий погляд на світ. Майстри пейзажу — від Цзін Хао до Го Сі — прагнули відтворити світ природи як всеогортаючу систему, яку можна співвіднести з системою самого космосу. Однією лише мультиобразністю картини, нагромаджуючи один на одного гірські ланцюги, художники досягали надзвичайного враження божественості і величі природи, використовуючи рухомий фокус замість композиційних вісей і створюючи відкриті види по контурах видимого простору, вони малювали картини, які вказували на послідовність різних моментів свідомості і руху крізь зображені образи до безмежного простору всесвіту. В період Південної Сун тієї ж мети було досягнуто протилежними засобами. На противагу нагромадженню гір на ранніх пейзажах картина зводилася до кількох елементів, наприклад до вчених, які пливуть у човні або дивляться на водоспад з одинокою горою на задньому плані. Можна було б сказати, що такий досить камерний погляд на природу підштовхував до зображення конкретного місця, яке можна було б легко впізнати. Насправді південносунські художники довели до досконалості нову художню мову "крапкового пензля" і монохромних розмитих ліній, завдяки якій знайомі форми танули в пустоті невідомого. Якщо в північносунському живописі невичерпну духовність природи підказувало саме різноманіття форм, то в даному випадку таємниця духу передається за рахунок приховування форм. В обох випадках простір був не обчислюваною кількістю, а засобом повідомлення про безмежність, так що пейзаж ставав видимим символом безкрайнього всесвіту.

 Це не означає, що художник свідомо прагнув зобразити Дао, хоча деякі коментарі і підштовхують до такої думки. Скоріш за все саме поняття Дао породжувало склад мислення, який був найбільш плідним для художньої творчості. Художники мислять як художники, а не як філософи навіть у Китаї, де живописці так часто грали роль мислителів. Мистецтво живе за своїми внутрішніми законами незалежно від його зв’язків з філософією чи релігією. Безсумнівно, більшість західних критиків неправі у тому, що вони змішували художнє і філософське теоретизування і без відповідного аналізу вміщували Дао в китайські картини, не цікавлячись їх історичними особливостями. Однак, пізнання Дао постійно впливало на уяву китайських художників ще до того, як воно було ототожненим з мистецтвом у сунський період. Вілповідно, це викликає цікавість, які ще поняття, пов’язані з Дао, могли вплинути на художнє мистецтво окрім ідеї "єдності духу і матерії", яка передбачала, що Дао присутнє у всіх предметах і є безмежним.

          Дао проявляється як вічний потік існування і становлення. Разом із чергуванням пір року все народжується і вмирає. В "Даодецзині" про Дао сказано:

*Доа велике, воно поширюється;*

*Поширюючись, воно віддаляється:*

*Віддалившись, воно повертається.*

           Зображення драконів у Китаї прекрасно передавали цю якість вічної енергії. Дао ніколи не спить. Форми з’являються і зникають в безперервному становленні. Хоча деякі західні сучасні художники спробували виразити силу енергії, яку відкрила сучасна наука, вони не мали під рукою таких самих універсальних символів. Конфуцій використав іншу красиву метафору в той момент, коли він стояв на краю водного потоку: "А! Те, що відбувається, схоже на цей потік, і воно не зупиняється ні вдень, ні вночі". В потоці є рух. Як би змогло Дао розкрити свою присутність без руху? "Дао нічого не робить, але нічого не залишається незробленим". З багатьох точок зору цей аспект Дао справляв найбільш тонкий і плідний вплив на внутрішній динамізм картини. Вище вже було згадано властиву китайському живопису надзвичайну енергійність пр передачі статичних об’єктов — якість, яку визначала в основному ритмічна організація форми. Ідея активності в спокої була основною для китайських митців. Зазвичай вона поставала як результат взаємодії протилежностей — інь і ян. У відношеннях інь—ян вбачали прообраз протиборств у цілому світі — між великим і малим, небом і землею, чоловічим і жіночим і т.д. Дао перебуває в протиборстві. Сам пейзаж — це картина гір-і-води, де протилежності потребують одна одної, щоб віднайти гармонію. Західні пейзажі використовують досвід вивчення чогось одного – неба, моря, лісу і т.д. Китайці ж застосовують принцип взаємообумовленості протилежностей у всьому, що стосується живопису, — чи то композиція, чи власне творчий процес чи навіть художня оцінка.

       Значущість того, що не є присутнім — найбільш очевидна з характеристик Дао, але й найбільш незрозуміла. Історично використання цієї характеристики при створенні картини (пусті місця), має в основі нейтральний фон, характерний для всього раннього мистецтва, і картини дотанського часу не були виключенням. У західній традиції живопису ці нейтральні пустоти зникли після відкриття наукою фізичного простору, і перетворення його в блакитне небо, хмари чи атмосферні явища. Китайці перетворили нейтральні пустоти раннього живопису в одухотворену пустоту картин сунської епохи. Нарешті, в XІII ст. художники засвоїли настільки загострене усвідомлення значущості відсутнього, що пустоти в їх картинах стали ще більш промовистими за стійкі форми. До цинської епохи ці пустоти перетворилися на беззмістовні шматки чистого паперу, тому що художники втратили контакт з глубинами Дао і захопилися ідеєю "мистецтво для мистецтва".

**Висновок**

Особлива результативність дослідження різних сторін проблематики вивчення естетичних традицій на прикладі Стародавнього Китаю і центральне місце, яке займає ця проблема під час вивчення окремих аспектів історії і культури Китаю, пояснюється тим, що саме в країнах східного регіону, феномен традиції відрізняється надзвичайною чіткістю і яскравістю характерних рис. Духовні цінності і культурні традиції Китаю характеризуються досить довгою історією їхнього розвитку. Аналіз традицій показує, що інтерпретувати історію і культуру Китаю лише з точки зору його соціально-економічного рівня розвитку неправильно. Досягнення культури, включно з мистецтвом каліграфії, живопису, и особливо філософської думки Китаю, можна адекватно зрозуміти та інтерпретувати лише в тому випадку, коли ставитися до китайської культури як до самостійного і самоцінного феномену, а до історичного шляху - як до особливого, специфічного – можливо, для когось дещо повільнішого, ніж в Європі – розвитку в рамках досить консервативної і незмінної соціально-економічної структури.
Всі жанри давньокитайського мистецтва були сповнені глибокого змісту і ідеї вдосконалення людини, налаштовували на особливе сприйняття: зачарування природою, її красою і роботою майстра. Напевно, саме тому краса китайських пейзажів, які є особливо виразними і символічними, і саме цим так захоплюються європейці, які мають можливість відкрити нове бачення світу і нову естетику.

У Китаї здавна говорять про близькість живопису і каліграфії. Вважається, що на початку каліграфія і живопис існували в єдиному комплексі, без будь-яких розбіжностей. Праобрази ієроглифів вже були створені, але були ще досить простими, в них ще не були втілені ідеї - тоді й виникла писемність. Однак, в ієрогліфах ще не можна було побачити образи речей, і саме тому з’явився живопис. Художники і каліграфи користуються одними і тими ж матеріалами і інструментами (пензлик, папір і туш) і однаковим лінійним способом письма. Між китайською каліграфією і живописом так багато спільного, що вони вважаються рідними сестрами. Розвиваючись у стилістичній єдності, вони є взаємопов’язаними і допомагають розвиватися один одному. Це говорить про те, що в основі китайського образотворчого мистецтва є лінія. Найпростішими лініями китайські живописці створили твори високої художньої досконалості. Основним принципом китайського живопису є руйнування опозиції і вираження неіснуючого; цікаво, що якщо, наприклад, в традиційній візантійській культурі існував принцип зверхності Неба над Землею, то у китайській культурі основна роль належить «Дао». Відносність релігійного характеру китайського живопису пояснюється тим, що традиційні религійні напрями Китаю ( даосизм і конфуціанство) не піднімали питання про божественне походження людини, а віддавали роль божества Дао, яке є творцем, і пронизує весь всесвіт, даючи енергію для існування всім істотам і неживим предметам.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. «Вэньцзы » и истоки китайской культуры/Н. П. Мартыненко. ― № 9. ― 2004. ―С. 106 – 117.

2. Книга прозрений: сборник исследований и переводов∕ Сост. В. В. Малявин. ― М.: Наталис, 1997. ― 420 с.

3. Кобзев А. В. Универсалии восточных культур. ― М.: «Восточная литература», 2001. ― 431 с.

4. Ткаченко А. Я. Культура Китая от «А» до «Я». Мировые культуры. ―М.: АСТ, 2008. ―348 с.

5. Малявин В. В. Традиционная эстетика в странах Дальнего Востока. ― М.: Знание, 1987. ―262 с.