

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ МУДРОСТИ: ВОСТОЧНЫЕ И ЗАПАДНЫЕ ТРАДИЦИИ¹

МАРИНА ВАСИЛЬЕВА

Марина Александровна Васильева — кандидат философских наук, доцент; Санкт-Петербургский горный университет, Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: ma.vasilyeva@gmail.com

Статья посвящена рассмотрению принятых в различных культурах стратегий визуализации сложных понятий. В данном случае речь пойдет о понятии мудрости, которое обрело визуальную форму уже довольно давно. При этом, различные культуры прибегают к разным практикам выражения таких сложных понятий, как на уровне вербальном (мифы, сказки и проч.), так и на уровне визуальном. В данной статье автор условно делит практики визуализации мудрости на восточные и западные, обнаруживая в их различии основания для указания на разное понимание мудрости. Это суждение справедливо и в другом прочтении: разное понимание мудрости (как и других понятий) порождает совершенно различные стратегии их существования в культуре, в том числе в виде визуальных образов. Автор приводит различные примеры и приходит к выводу, что западная визуализация мудрости происходит через эстетизацию мудреца — человека, отмеченного «печатью мудрости», в то время как восточная стратегия визуализации предполагает эстетизацию как основу мудрости.

Ключевые слова: мудрость, визуализация, эстетизация, запад и восток, визуальные традиции востока, визуальные традиции западной культуры

¹ Исследование выполнено при поддержке РФФИ. Проект № 20-011-00385 «Иконография античных и средневековых философов в православных храмах: специфика визуальной репрезентации человека в русской культуре».

WISDOM VISUALIZATION: EASTERN AND WESTERN TRADITIONS

Marina Vasilyeva

St. Petersburg Mining University, St. Petersburg, Russia.

E-mail: ma.vasilyeva@gmail.com

The article is devoted to the consideration of visualization strategies of the complex concepts adopted in different cultures. The author focuses on the concept of wisdom which has acquired a visual form a long time ago. At the same time, different cultures resort to different practices of expressing such complex concepts, both at the verbal level (myths, fairy tales, etc.) and at the visual level. In this article the author divides wisdom visualization practices into Eastern and Western ones, finding in their difference grounds for pointing out different understandings of wisdom. This judgment is also valid in another reading: a different understanding of wisdom (as well as other concepts) gives rise to completely different strategies for their existence in culture, incl. in the form of visual images. The author gives various examples and comes to the conclusion that the Western visualization of wisdom occurs through the aestheticization of a sage — a person marked with the “seal of wisdom”, while the Eastern visualization strategy assumes aestheticization as the basis of wisdom.

Key words: wisdom, visualization, aestheticization, West and East, visual traditions of the East, visual traditions of Western culture.

Постановка проблемы

Цель этой статьи автор видит в рассмотрении традиций визуальной репрезентации мудрости в различных культурах. В ходе исследования автор надеется обнаружить достаточные основания, чтобы обобщить эти традиции до понимания в качестве стратегий, то есть нескольких общих принципов, отражающих отношение к понятию мудрости в культуре. При этом изначальная установка автора связывает визуализацию с эстетизацией, хотя такая позиция нуждается в дальнейшем обосновании. Несмотря на отчетливую формулировку цели и высокий личный интерес к теме, есть ряд очевидных сложностей, связанных с ней.

Первая сложность состоит в том, чтобы обозначить, разделить и провести границы между теми самыми культурами, о которых пойдет речь. Говорить о «Востоке» и «Западе»

обоснованно невозможно. Если взять за точку отсчета цивилизационный подход, то и он предполагает гораздо более дробное разделение: Китай, Индия, Ближневосточная культура (в различных вариациях) различались еще у Н. Данилевского, у О. Шпенглера, у А. Тойнби Восток мыслится как единое культурное пространство только с европоцентристской позиции, да и то не как единый «Восток», а как единый «не-Запад». Таким образом разговор о «Востоке» и «Западе» предполагает изначальное деление на абстрактных «нас» и не менее абстрактных «других». Зачем же это может быть нужно для хоть сколь-нибудь обстоятельного и предметного разговора о культурных практиках? Абстрактные «мы» и «другие» достойны рассмотрения по ряду причин, первая из которых — это их соотносительность с реальными границами собственного и инакового в практиках культурного взаимодействия. Конечно, ответ на вопрос, что оказывает большее влияние: концепт инаковости на практику его восприятия, или наоборот, — едва ли может быть найден в рамках этого небольшого исследования. Но изучение как практик, так и концепта необходимо для рефлексии и саморефлексии, ревизии культурных понятий, представлений и связанных с ними образов. Потому кажется очень интересным рассмотреть «наши» и «другие» практики визуализации мудрости, обозначая их понятиями «западные» и «восточные» для лучшего понимания как отношения к мудрости, так и внутренней логики практик их визуализации.

Автор присоединяется к тому мнению, что современная отечественная культура воспринимает как «собственную» именно западную традицию. Хотя это не отменяет регулярного и восторженного обращения к Востоку, как, например, в период рубежа XIX — XX вв.¹ Но и тогда можно говорить о том, что появившийся в романтизме интерес к внутренней глубине восточной культуры не преодолел ее «экзотизации», в смысле противопоставления культуре собственной и привычной. Также это не отменяет и периодической акцентировки выделе-

¹ Есть ряд исследований, которые рассказывают об интересе к Востоку в отечественной культуре на рубеже XIX-XX веков. В частности, подробно эта тема разбирается в статье Николая Хренова (Hrenov, 2013).

ния русской культуры внутри западной на самых различных основаниях, в том числе из-за отношения с восточной. Однако, если говорить о реальных практиках, например, о практиках коммуникации, репрезентации, о художественных практиках и т. д., «наши» практики актуальной российской культуры в своем основании опираются скорее на европейские, западные, которые сегодня распространились по всему миру в процессе глобализации.

В этом смысле «западный» — это весомая и говорящая характеристика, связывающая какое-либо понятие именно с европейской философской традицией и возможностью вывести его анализ из платоновских или аристотелевских текстов. «Восточный» при таком подходе означает «иной», в смысле «невыводимый из европейской философии». Более того, интересны примеры, когда это означает также и «противоречащий идеям европейской философии». В любом случае, исследование практик, касающихся мудрости, актуально для западной традиции, ведь при всей собственной сложности само понятие и представление о мудрости лежит в основе античной и всей западной философии. То есть такое рассмотрение предполагает не вдумчивое погружение в восточные практики, но исследование западных через поиск возможных альтернатив и сопоставление с ними. Сам философский интерес к визуализации мудрости несет на себе явный отпечаток западной философской традиции, этимологически выросшей из стремления к мудрости. Известно, что в Китае, например, долгое время не было термина, адекватно выражавшего европейские представления о философии (того, что сейчас помещено в словари). Китайские тексты содержат другие слова: *цзы*-«мудрец» (в смысле опытного в житейских делах, прозорливого, мало ошибающегося и т. п.), *лунь*-«рассуждение», *шо*-«разъяснение» и *бянь*-«аргумент», — но не формулируют отдельного термина для всей этой деятельности целиком (Rikov, 2012, 12).

Соответственно, вторая большая сложность состоит в зыбкости и вариативности понимания самого слова «мудрость». Не будет ли правильнее говорить не о разных вариантах ее обозначения в разных культурах, а, буквально, о принципиально разных вещах, стоящих за этими обозначениями? Судя

по всему, так и есть на самом деле — нельзя говорить о мудрости как о кросскультурном понятии. Однако тогда тем более интересно рассмотреть способы изображения различных вариантов мудрости в разных культурах, чтобы лучше понять различие самих концепций и лучше осознать специфику собственной.

Наконец, следует сказать о сложности понятия «визуализация». В широком смысле, под этим термином понимается «представление чего-либо в удобном для наблюдения виде, а также методика направленного вызова образа» (Pogozov, 2013). Как отмечает в своей статье Роман Порозов, специфическое наполнение (и расширение) этого термина всегда зависит от дискурса, в рамках которого производится исследование. Порождение визуальных образов различными инструментами существует в культуре всегда. Проблема в описании этого процесса состоит в том, что человек в нем может рассматриваться и как субъект, и как объект культуротворчества. Все исследование визуализации, все важные акценты, в таком случае, опираются исключительно на выбранную автором позицию. Если же мы не хотим такую позицию выбирать, возникают серьезные проблемы с языком описания: постоянные оговорки, дополнения и проч. В данном случае визуализация понимается, скорее, как объективный культурный процесс, влияющий на отдельного человека, воспринимающего и мыслящего образы. Причем роль отдельного человека в этом процессе оказывается довольно велика, поскольку визуализация предполагает также и конструирование образов — целенаправленное или нет, — а тут уже без индивидуального сознания и его вклада не обойтись.

В связи с визуализацией встает также и вопрос о выборе материала. Ограничиться только картинками, изображениями, то есть фиксированными визуальными образами было бы неправильно. Тексты также создают визуальные образы через описания, ассоциации и т. д. Сложное соотношение нарративного и визуального в культуре (точнее, в разных культурах) в полной мере не исследовано, а потому и ссылаться на какую-то позицию уверенно тяжело. Тем более сложно разделять нарративные и визуальные практики передачи

в культуре сложных понятий. Ведь одновременно с коммуникацией, передачей смыслов эти практики оказываются настоящим полем существования, становления и изменения понятия. Возвращаясь в предыдущему вопросу о мудрости как культурном понятии, можно сказать, что она в принципе может существовать только в пространстве образов. В любом случае, четких методологических оснований для строго выбора материала — текстового или визуального, — нет: это также зависит от изначальных авторских позиций.

Нарратив и вербальная рефлексия обычно противопоставляются визуальности. Несмотря на то, что и в мифологических традициях (египетской, греческой), и в античной философии образ имеет значимость и ценность, он все же в меньшей степени связывается с логосом и рациональным постижением мира. Более того, интересно, что возникает сама интенция проговорить и проанализировать с помощью слов и рассуждений визуальные образы. То есть визуальные объекты вполне легитимно (что не значит удачно) анализируются в текстах. Но сложно говорить о легитимности обратного процесса. Из-за этого по-прежнему остается вопрос: является ли визуализация формой рефлексии, или это дорефлексивные формы работы с понятиями? Исследования визуальных практик довольно актуальны и популярны в современных социо-гуманитарных исследованиях, и их философские основания часто кроются именно в особой специфике визуализации, противопоставляемой вербализации и, более того, в рефлексии как таковой. Тут можно вспомнить классические работы Вальтера Беньямина, в которых утверждается, что на фотографии «место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным» (Benjamin, 2017, 13). Так или иначе, говорить о визуальном при помощи слов можно, хотя сложности и несовершенство попыток уже были подробно описаны.

Все изложенные трудности собственно и составляют основу интереса к теме. С актуальных исследовательских позиций, учитывающих эти трудности, оказывается невозможным разделить понятие, его трансформацию в культуре под влиянием различных теорий и его визуальный образ. Полноценный

анализ значимых понятий в культуре невозможен без их рассмотрения с помощью инструментов и методов эстетики. Данное выше определение визуализации дает нам основание для эстетического анализа визуализации мудрости, как исследование восприятия того образа мудрости, который сложился в культуре. Тут можно говорить и о практиках изображения в живописи и текстах, и о собственных ассоциативных образах. Мудрость — сложное понятие, выходящее за пределы чистого логоса, а потому, помимо гносеологического и этического, в нем очевидно высоко значение эстетического компонента как во внутреннем, содержательном модусе, так и во внешнем — модусе формы бытования в культуре.

Визуализация мудрости на Западе

Казалось бы, ничего не должно быть сложного с понятием, ставшим буквально основополагающей частью важнейшего в Западноевропейской культуре явления — философии. Но по замечаниям ряда авторов собственно «мудрость» из философии довольно рано ускользнула.

«В древности мудрость рассматривалась как тип знания, необходимый для различения добра и для того, чтобы вести добрый образ жизни... Но о мудрости мало говорится в современной философии. Интересно поставить вопрос, как понятие мудрости в конце концов почти полностью стерлось с карты философии», — пишет об этом Рутледжевская философская энциклопедия (*Routledge Encyclopedia of Philosophy*, 1998, 752). Говорить сегодня о мудрости как таковой сложно, немного смешно и бесцельно. Однако исследования представлений о мудрости довольно популярны. Среди активно цитируемых статей на эту тему находятся исследования гендерных представлений в связи с мудростью, анализ этнических особенностей понимания мудрости и т. д. (Ivanova, 2014). Есть также и большая работа, посвященная феноменологии мудрости. (Nazarov, 1993). Это позволяет утверждать, что мудрость сегодня все еще является общим понятием для обозначения особого типа знания и вызывает интерес из-за своего ускользания из современного дискурса, равно как из-за своей значимости в культуре.

Особенность мудрости видится авторам в сплавленности нравственного и рационального, хотя акценты в разное время могли быть расставлены по-своему. Так, в философии Платона этическая связка между знанием и добродетелью оказывается мудростью как таковой. То, о чем говорит Сократ в «Федоне»:

Нет, существует лишь одна правильная монета — разумение, и лишь в обмен на нее должно все отдавать; лишь в этом случае будут неподдельны и мужество, и рассудительность, и справедливость одним словом, подлинная добродетель: она сопряжена с разумением, все равно, сопутствуют ли ей удовольствия, страхи и все иное тому подобное или не сопутствуют». (Plato, 1993, 21)

Не противореча этой мысли, но, как всегда, с новой расстановкой акцентов у Аристотеля мудрость оказывается «наукой, исследующей первые начала и причины» (Aristotle, 1975, 69). Именно этот момент — увязывание мудрости с наукой — Михаил Эпштейн называет решающим в процессе ускользания мудрости из философии, что проявилось уже в теории скептиков (Epstein, 2011). Западная традиция понимания мудрости, по его мнению, держится именно на «знаниевой» основе. Принимая во внимание ее связь с этикой, самоконтролем и проч., европейская философия расставляет акценты в пользу рациональности и объективности мудрости.

Такое понимание мудрости порождает и соответствующую традицию визуализации мудрости. Образ мудрости в западной культуре невозможен без человека, а мудрость *отмечается* на нем как приобретенная, заслуженная опытом или теоретическими изысканиями характеристику. То, что мудрость изображается не сама по себе — это вполне понятно, но важно, что она становится именно свойством мудреца. Мудрость, как идеальная форма человека, идеал жизни философа — это модуляция формы субъекта, что, вполне согласуется с общей тенденцией античной и европейской философии рефлексировать мир через понятие формы. Михаил Ямпольский утверждает, что «идея формы — это чисто европейская идея» (Yampolskiy, 2019, 258). Приводя в пример греческую скульптуру, «в которой форма принимает вид артикулированного атлетического тела», Ямпольский показывает, как она постепенно «отделя-

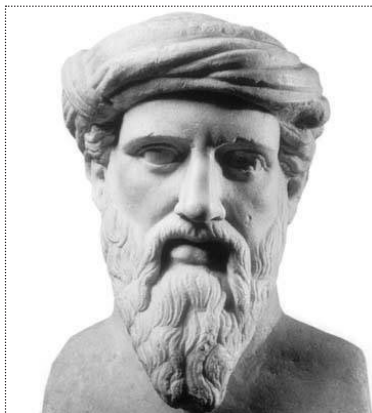
ется» от человека и превращается в «деперсонифицирующую форму презентации человека как такового». Далее автор приводит и другие примеры, в частности сравнивает египетский и греческий рельефы, чтобы показать и появление, и дальнейшие модуляции формы как особенность и главную линию именно Греческого, а за ним и всего Европейского искусства (Yampolskiy, 2019, 259-287). Мудрость при таком подходе и к ней самой, и к изображению естественно *оформляется*, то есть становится возможной *формой* бытия человека, чертой его образа, которую можно выразить визуально.

На основании сказанного, можно утверждать, что для Западной культуры характерен образ мудреца как конструкт, который помимо образа человека (конкретного или нет) содержит своеобразный визуальный элемент — «печать мудрости», которая и отличает его, выделяет среди прочих. Для этой традиции практически невозможно отделить мудрость от ее антропоморфного воплощения. При таком подходе возникает несколько основных способов изображения этой печати, которые можно проследить на различных исторических и современных примерах.

В первую очередь, мудрость может быть изображена как инаковость. Эта черта видится очень яркой именно в современной массовой культуре. Сама идея образа мудреца подсказывает, что именно мудрость должна как-то отличать такого человека от всех прочих и иметь явное внешнее проявление. По сути, мудрость оказывается стигмой. Как и любая другая стигма, она может восприниматься и в позитивном, и в негативном ключе. Эта инаковость может быть связана с внешностью, физическим обликом и здоровьем человека, а также с его происхождением, биографией или привычками. Надо отметить, что «восточность» часто становилась инвариантом такой инаковости с давних времен. Здесь можно вспомнить об изображении некоторых античных философов в восточном тюрбане, чаще всего так выделяли Пифагора.

Яркое проявление этой стратегии мы можем наблюдать в образах целой когорты персонажей кино и литературы XX-XXI веков: вариации образа Шерлока Холмса, условного «гениального ученого» и пр. На первый взгляд может пока-

заться, что античные мудрецы ничего общего с этими героями массовой культуры не имеют, однако *их образы* можно с уверенностью назвать родственными. Присущее Новому времени вознесение рационализма меняет как представления о человеке, так и о мудрости. Вслед за становлением и развитием научного метода меняются и практики достижения мудрости. Созерцание и постижение сменяется раскрытием и дознанием природных тайн. Расцвет детективного жанра в литературе можно рассматривать как популяризацию такого подхода, пришедшую на вторую половину XIX века. Образ детектива и его значение заслуживает отдельного рассмотрения, однако популярность в различных вариациях в течение примерно полутора веков убеждает в его ценности. Вполне возможно, эта ценность объясняется как раз тем, что это наиболее актуальный и доступный к тиражированию инвариант значимого для всей европейской традиции образа знающего человека, или же мудреца.



Отдельного внимания среди способов репрезентации инаковости достоин сюжет тела, поскольку физическая стигма считается проще всех из-за своей материальности и очевидности. Здесь проявляются как архетипические мотивы жертвы телесным ради мудрости, которые прослеживаются в различных европейских мифах (глаз Одина, голова Зевса и рождение Афины), так и более поздние уже философские обоснования превосходства души над телом, которые составляют важную часть всей западноевропейской философской традиции, начиная с античности. Чуть более подробное знакомство с биографией Платона уже показывает нам, что идеалистическая философия ничуть не мешала ему высоко ценить физические упражнения и считать их важной частью становления личности (Dorofeev, 2018). Однако представления о пренебрежении телом при философском постижении мира остаются довольно актуальными. Со временем телесное смешалось с веществен-

ным, хотя ранее, и у Конфуция, и у Аристотеля, и у Сенеки, идеал жизни философа предполагал умеренность, но не аскезу. Тело становится полем для маркирования мудрости именно в силу того, что оно маркируется как жертва или «плата».

Говоря о теле в этом контексте, стоит отдельно рассмотреть возраст человека как возможный маркер мудрости. Приметы возраста также часто рассматривается как плата за опыт и знание. Как замечает американский философ Джон Кикес, «возрастание мудрости и способность управлять собой идут рука об руку. Это пожизненные задачи, отсюда связь между мудростью и старостью. Старый может быть глуп, но мудрый скорее всего стар, поскольку возрастание требует времени» (Kekes, 1983, 286). Сама по себе эта связь понятий не очевидна. Более того, образ ребенка-мудреца также можно назвать частым, но все же не столь архетипичным. Возможно, это связано с тем, что долгое время главным когнитивным действием в культуре оставалась память. Память как хранение и возможность использования собственного и чужого опыта. В первую очередь, конечно, это актуально для древних бесписьменных культур, откуда родом все мифы. Но доступность для читателей письменного и даже печатного текста была далека по масштабам от доступности современных медиа, поэтому вплоть до Нового времени память оставалась главной для культуры функцией сознания. Алейда Ассман пишет, что только в современном мире, из-за обилия и доступности информации, к которой можно обратиться в любой момент, ее сменяет на этой позиции внимание (Assmann, 2006). Мудрость в этом контексте долгое время понималась, в том числе, как некоторое обобщающее явление, связывающее воедино память о прошлом и этого прошлого ценность. Соответственно, те культурные трансформации, которые наблюдаются в связи с памятью и прошлым, захватывают и само понятие мудрости в современной западной культуре.

Итак, понимание мудрости, которое можно назвать основной для всей западной культуры, базируется на идее возможного приобретения мудрости, достижения ее как состояния, получения ее как дара (Goryanova, 2011). Это порождает и специфическую стратегию визуализации как составления

образа человека-мудреца из формальных черт, признаков и маркеров, должным образом его стигматизирующих. Однако это не отрицает попыток (особенно в современную эпоху) пересмотра и ревизии позиций. Так Габриель Марсель, утверждает, что

пора, пожалуй, забросить традиционное представление о некотором привилегированном существе, якобы вступающем в необратимое обладание определенным качеством бытия. Так понятый мудрец грозит предстать перед нами сегодня как мирской — и, несомненно, смехотворный — вариант святого [...] Мудрость [...] представляет собой не столько состояние, сколько цель. (Marsel, 1991, 358)

Визуализация мудрости на Востоке

Возможно, то, что видится как новое понимание мудрости, соотносится с иным взглядом на нее, который можно найти в других культурах. Как уже говорилось выше, Восток и ранее становился знаком мудрости для Запада, то же происходит и сегодня. Пожалуй, справедливо будет утверждать, что всегда находятся авторы, видящие в Восточном миропонимании выход из тупиков Западных представлений о мире. Сегодня речь идет не только о философских понятиях, но и о сугубо научных. Книга Фритьофа Капры «Дао физики» стала довольно популярной и посвящена именно этой теме — описанию преимуществ даосизма с его взглядом на мир как на единство перед сущностным и таксономичным описанием реальности в Западной картине мира (Сапра, 2017).

Восточная традиция, как уже было сказано ранее, не существует целостно. Даже при различении отдельных философских и религиозных течений, Восток в Западных исследованиях представляется более или менее сложившейся мозаикой позиций — экзотичной, красочной и неоднородной, но представляемой как единое полотно. Основанием для этого становится явное отличие мироощущения и его выражения в большинстве восточных традиций от западной традиции: они не обнаруживают постоянного и фанатичного различения сущностей, но предполагают огромную работу в постижении сложности целостности мира. Так в классической китайской философии

отсутствует понятия бытия, хотя есть обозначение наличия или отсутствия вещей, а также различие явленного дао и постоянного дао. Кроме того, можно привести в пример негативную онтологию буддистов. По легенде, на вопросы о начале мира, его конечности и природе абсолюта Будда ничего не ответил (по одной из версий, он назвал вопросы пустыми). Это может трактоваться как агностицизм, но чаще комментаторы видят в этом выражение «срединной» позиции, согласно которой Вселенная представлялась «бесконечным процессом отдельных элементов материи и духа, появляющихся и исчезающих, без реальных личностей и постоянной субстанции...» (Scherbatskiy, 1988, 202).

Японский автор, популяризатор идей дзен-буддизма Дайсэцу Тэйтаро Судзуки пишет:

Уход от реальности неизбежно ведет к разделению ее на бесчисленные составные части. Такая раздробленность является свойством не природы, а разума, который за счет расщепления всего, что имеется в природе, на две части, делает ее познаваемой, пригодной для работы и использования для наших практических человеческих целей. (Suzuki, 1993, 362)

Возможно, поэтому буддийские коаны невозможно адекватно сравнить ни с какими жанрами Западной литературы — они предполагают совершенно иную методологию работы с миром, сюжетом, моралью и т. д. То же можно сказать о восточной живописи и поэзии в сравнении с Европейским искусством. На Западе искусство — это выход за пределы обычного человеческого мироощущения, которое предполагает, в том числе, особое отношение со временем и даже стремится к вневременности. Для Востока этой проблемы выхода из времени нет, поскольку и проблема времени так не ставится. Лю Шусянь пишет:

В Китае не знали концепции абстрактного, абсолютного времени Ньютона, поэтому время и пространство составляли для них нерасторжимое единство, неотделимое от реального содержания событий материального и духовного мира. Они не вышли за пределы мира изменений, где царят и время, и временность. Из-за этого китайцы не разделяли стремления древнегреческих и христианских мыслителей к неизменному вечному. (Liu, 1974)

В западной культуре абсолютное время Ньютона тоже узнали относительно недавно, однако оно появилось не на пустом месте, а на плодородной концептуальной почве. Парадоксальность восприятия и понимания времени и пространства, регулярное возвращение к проблеме вечности — это важные сюжеты для онтологических построений Запада. Это проявляется, в том числе, в представлении творцами собственных произведений. Если Гораций в знаменитом «Памятнике» сравнивает свои стихи с самым долговечным из всего, что он знал, — с «царственными пирамидами», то китайский поэт Су Ши называет свои сочинения «большим полноводным потоком, который стремится вперед, выбирая неведомый путь» (Su & Su, 1975, 235).

В этом понимании мира, человека и его деятельности представить себе мудрость-форму довольно сложно. Более того, представить себе мудрость как явную категорию, цель, эйдос тоже довольно сложно. Уже много написано о противопоставлении Логоса и Дао, в данном случае рассматривается частный случай проявления этой концептуальной оппозиции. Мудрость как цель или свойство мудреца со всей формальной определенностью для Востока чуждо. Александр Генис, не претендуя своими статьями на научность, с большим энтузиазмом и красивыми метафорами пишет о Востоке. Говоря о том, что само сосредоточение на человеке и его свойствах подвергается критике в китайской культуре, он приводит следующую цитату из «Дао-де-цзин»:

Тот, кто стоит на цыпочках,
Нетвердо держится на ногах.
Тот, кто блещет,
Приглушает свой собственный свет.
Тот, кто ищет себе определения,
Не узнает, кто он.
Тот, кто цепляется за свою работу,
Не создаст ничего долговечного.
Если ты хочешь быть в согласии с Дао,
Сделай свое дело и иди.
(Genis, 2016, 14)

Интересно, что похожее непринятие форм можно обнаружить и в индийском мировоззрении, и проявляется это у же

на уровне самого языка. Широко известно, что санскрит не описывает сущности. Грамматика санскрита, составленная Панини около V века до н. э. не предполагает анализа форм, но учит их созданию. Это, пожалуй, довольно ярко представляет основную задачу индийских мыслителей и то, как они ее видели.

Все сказанное пока касалось языкового описания и проговаривания понятий, а не прямой визуализации. Если рассматривать традиционную живопись восточных стран, то указанные черты синкретизма и отказа от сущностного описания и характеристик проявляются в ней еще ярче. В частности, китайские художники в своем творчестве руководствуются рядом основных эстетических постулатов, среди которых принципы «единства неба и человека, единства природы и человека» (концепция китайской философии “tian ren he yi”) и «срединное и неизменное» (концепция китайской философии «zhong yong»). Вместе они дают такое представление о гармонии, которое выражается в строгом законе «зайти слишком далеко — всё равно, что не дойти» (концепция китайской философии «guo you bu ji») (Liu, 2018). Для китайских картин жанра «Цветы и птицы» характерен символизм или аллегоризм, вполне знакомые европейскому зрителю. В них цветы символически подчеркивали духовность благородного человека. И эта тенденция исходила из эстетической концепции конфуцианства «Би дэнь шун’» («нравственная метафора» «Bi de shuo») (770-221 гг. до н. э.). Суть концепции заключается в том, что природные объекты являются красивыми из-за того, что могут сравниться с моральными качествами человека. И все же этот жанр не предполагает выписывание самого образа человека, как это происходит в аллегорической живописи в Европе.

Другой интересный пример смещения фокуса внимания можно найти в программе обучения живописца. Если европейский художник начинает освоение техник с рисунка, то есть воспроизведения природы, то китайский — с оттачивания техники владения кистью. Только после этого возможен переход к передаче «образов природы и духовных образов». (Chzho Gosan, 2009). В технике владения кисти важен ритм. Так пишет

Чжо Госэнь, китайский скульптор, автор скульптуры Конфуция, установленной на территории РГПУ им. А. И. Герцена:

Совершенный ритм владения кистью рождается от соединения техники живописи с природой, отражает состояние изображаемой вещи, как ее воспринимает автор, стремиться к собственному духовному ритму художника. Ритмические движения порождают вдохновение. Самый высокий уровень — это свободное владение кистью. Когда техника достигает верха совершенства, рисование становится «движением души». (Chzho Gosan, 2009)



Так скульптор показывает, что для китайского художника совершенство живописи понимается как совершенство самого процесса, за которым последует уже и совершенство формы. Техника владения кистью без предмета изображения имеет такую же ценность и значимость, какую в Западной культуре имеет само произведение. Более того, Чжо Госэнь, говоря о технике и процессе создания скульптуры, явно старается передать их красоту, даже *создать* ее в тексте, эстетизирует их. Эта эстетизация самого процесса, а не результата

кажется здесь очень важной характеристикой всей китайской традиции в целом.

Статья Чжо Госэня «Художественно-творческий процесс создания скульптуры Конфуция» в данном контексте представляет интерес по ряду причин. Конечно, интересен рассказ художника о своей работе, замысле, методе, но, кроме того, важна и сама скульптура как воплощение образа самого знаменитого китайского мудреца.

Чжо Госэнь рассказывает, на какие представления о внешнем облике философа он опирался, и ссылается на ранние описания Конфуция и первые портреты Учителя и его учеников. Интерес-

но, что, согласно этим описаниям из «Ши цзи» (Исторические записки Сыма Цяня), Конфуций был строен и хорош собой, его черты сравниваются с чертами великомудрых императоров Яо и Юй. Чжо Госэнь изучал имеющиеся изображения и философские труды Конфуция, чтобы создать свой образ. Далее он сделал несколько эскизов, стремясь передать «выражение мудрости» мыслителя. Текст китайского скульптура сложно назвать выверенным в терминологическом или грамматическом плане, какие-то обороты появились в нем, возможно, от несовершенства знания автором русского языка. Однако все же чрезвычайно интересно, как Чжо Госэнь говорит о сложности передачи мудрости в скульптуре, именно как о выражении. В частности, он отмечает несколько собственных эскизов, поскольку они либо не передавали доброты Учителя, либо в большей степени изображали Конфуция воином. Основой образа стало для скульптора «Изображение Конфуция» У Даоцзы – картина эпохи династии Тан, которую также называют «Два чуда».¹



На ней Конфуций изображен как «мудрец в литературе» и «мудрец в живописи». В этом месте возникает ощущение, что то, слово, которое автор здесь употребил на китайском переводится скорее как «мастер», чем «мудрец». В любом случае, Чжо Госэнь, ссылаясь на большое исследование творчества У Даоцзы, так описывает изображение на картине, ставшей уже канонической:

Образ Конфуция представлял идею «кротости и серьезности, властности, но не дерзости, а почтительности и спокойствия». У Дао цзы создал нам образ Конфуция, по внешности похожий на доброго, приветливого, мудрого старика, в сердце которого светится яркий, независимый, уверенный молодой дух. (Chzho Gosan, 2009)

¹ Китайский художник У Даоцзы (ок. 680-740) творил в первой половине VIII в., считается одним из основателей традиционной китайской живописи. Среди прочего, создал ставшие каноническими изображения китайских мудрецов и императоров.

В данном контексте интересно, как автор собирался изобразить мудрого старика. Чжо Госэнь пишет, что, исследуя множество изображений мудрецов, он заметил:

что у мудреца обычно широкий лоб, линия, на которой вырастают волосы чуть выше, чем у обычного человека. Он изображен с немного опущенной головой, лицо с улыбкой, брови густые и длинные, угол глаз чуть-чуть вздернут кверху, губы поджаты, как будто сейчас будет говорить. (Chzho Gosan, 2009)

В целом получается очень интересная смесь личных качеств характера и совершенно обезличенных внешних черт, которые сами по себе никак не связаны с мудростью. В сравнении с традициями изображений мыслителей в Западной культуре, удивительно, что за столь долгую историю их изображений в Китае не появилось атрибутики для каждого из известных мыслителей. Можно сказать, что Конфуция изображают темноволосым, а Лао-цзы седым, но для греческих философов давно сложилось более конкретное соответствие предметов вроде ленты преподавателя борьбы у Платона или тюрбана у Пифагора. В дальнейшем эта традиция по-своему проявилась в христианском изображении апостолов и святых: ключ у апостола Петра, а св. Себастьян обязательно со стрелами. В современной культуре эта традиция продолжается, как для абстрактных собирательных образов: микроскоп и халат для специалиста естественных наук, книга для гуманитария; так и для конкретных реальных и вымышленных персонажей: прически, одежда и проч. В китайской традиции такой системы атрибуции, судя по всему, нет.

Буддийская традиция изображения Будды тоже своеобразна. Как известно канон изображения Будды насчитывает 32 великих, основных и 80 второстепенных телесных характеристик. В основные входят, в том числе, округлость рук и ног, перепонки на пальцах рук, щёки, как у льва, белые и ровные зубы. Второстепенными считаются такие характеристики, как вены без узлов, горбатый нос, тонки и мягкие брови, голос похожий на голос дракона, при этом нежный и мягкий и т.д. Опять же присутствует смешение каких-то уникальных и совершенно безличных черт, которые могут друг другу противоречить.

Перечень интересен самим подходом к телесным деталям, примечанию того, что сложно вспомнить в европейских описаниях тела, вроде кончиков волос на теле, завивающихся вверх. Но вынести из него нечто общее для всех мудрецов как паттерн изображения невозможно.

Получается, что основания для различий практик визуализации мудрости на Востоке и Западе лежат на концептуальном уровне. Ни само представление о мудрости (даже при наличии схожего термина), ни визуальные практики Восточной культуры не позволяют появиться знакам или формальным признакам мудрости как свойства человека. Вспоминая о принципе “*guo you bu ji*”, можно сказать, что изобразить мудрость для китайского художника уже было бы «зайти слишком далеко» в смысле очевидности артикуляции. Дальневосточные художники и скульптуры изображают конкретного мыслителя согласно имеющемуся канону, который не формализуется, а потому и не тиражируется. Формальные признаки для изображения мудрецов, которые можно выделить в европейской традиции визуализации, обнаружить не удается.

Заключение

Обобщая все сказанное о Западном и Восточном понимании мудрости, следует указать на то, что в них, конечно, есть некоторые общие моменты. В частности, мудрость — это всегда очень уважительное понятие. То есть даже если не обнаруживается в некоей культурной традиции термина, эквивалентного греческой «софии», мы сможем в ней найти комплекс убеждений, связанных с уважительным отношением к *знающему человеку* и его *открытию*. Только это открытие происходит в совершенно разных смыслах и плоскостях: как чего-то вневременного, постоянного, возвышающего человека над временем или же открытие себя и мира в самом моменте.

Другая общая черта представлений о мудрости в разных культурах касается уже визуализации этого *открытия* в культуре — оно эстетизируется. Это можно сказать и про Восточную, и про Западную традиции. Важные для культуры понятия эстетизируются. Эстетизация в данном случае понимается также, как у Беньямина, когда он говорил об эстетизации

политики как черте фашизма. Можно сказать, что эстетизация — это процесс поиска, оформления некоей воспринимаемой определенности. Свободный политический процесс трудно воспринять целостно, изобразить, понять. Сведенный же к формализованному спектаклю он легко схватывается, воспроизводится и тиражируется. При этом, поиск форм происходит в некоей системе координат и ориентиров, уже сложившихся в культуре. Культурные понятия не просто обретают некое визуальное или пластическое воплощение, нескончаемая рефлексия и внимание к этим понятиям проявляется в эстетизации, как максимальной соотнесенности и сопряженности с прекрасным. Регулярность соотнесенности понятий и их воплощений, в частности, визуальных, то, что обращение к этим понятиям через образы происходит часто (в литературе, живописи, публичном и научном дискурсах и проч.), приводит к некоторой формализации.

Светлана Никонова в своих работах рассматривает постмодернистскую трансформацию модернистского мышления как эстетизирующую. И вообще, эстетизацию как важную установку Новоевропейской культуры (Nikonova, 2013). В данном случае имеет место попытка показать на примере довольно сложного понятия то, что эстетизация как особая фокусировка культурного внимания активно захватывает невещественный уровень культуры. При этом эстетизироваться могут разные аспекты понятий, которые считаются важными. Мудрость Запада — это про соразмерность с миром, причем эта соразмерность принципиально надвременна. Отсюда и выражение ее через атрибуцию и маркеры, т.е. через форму как модуляцию бытия человека. Эйдос, абстракция, закон и идеал вне времени. Западная мудрость стремится к ним, даже если говорит о материи и выражает свои представления через телесные, визуальные маркеры. Именно через эти маркеры и эстетизируется мудрость в европейском ее понимании. Это не только чисто визуальные, пластичные черты, но и описания, из которых создается сложный комплекс образа мудреца. Образа визуального, но вызываемого самыми разными стимулами.

Однако мудрость может пониматься и как соразмерность во времени, соразмерность внутреннего процесса, а не состояния.

Такое отношение мы и обнаруживаем в восточных традициях. Фокус здесь смещен с восприятия *мудреца* на *восприятие* мудреца. Соответственно, Восточная мудрость предполагает саму эстетизацию уже как внутреннее основание мудрости. Мудрость понимается, обнаруживается, изображается и эстетизируется на Востоке как ситуация, как направленность самого взгляда, или, как об этом говорит Конфуций: «Мудрые наслаждаются водой, благородные — горами». Мудрые и благородные умеют наслаждаться миром, но отличаются фокусом, направленностью эстетического чувства и суждения. Китайский художник сначала изучает технику работы с кистью, а потом переходит к формам, которые этой кистью рождаются, не стремясь к полноте и строгости репрезентации реальности. Мудрец же отличается от всех своей техникой работы с миром, что довольно сложно показать через конкретные признаки.

Подводя итог, можно сказать, что визуализация мудрости может рассматриваться как прекрасный пример визуализации сложных культурных понятий. Это комплексный процесс, который смешивает собственно визуальные практики, дискурсивные практики, нарративы, описания, коннотации, устоявшиеся и индивидуальные ассоциации и многое другое. Соответственно, исследование визуализации в этом смысле выходит за все мыслимые рамки строгих дисциплин. В этом неминуемая терминологическая и методологическая сложность. Однако, в то же время, такое исследование позволяет создать более объемную и многогранную картину культурной реальности, обнаружить не только концептуальные, но практические, живые связи понятий.

REFERENCES

- Aristotle. (1975). *Collected works in 4 vol. Vol. 1* (A.F. Losev, V.F. Asmus, & A.A. Taho-Godi, Eds.). Rus Ed. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
- Assmann, A. (2006). The Printing Press and the Internet: From a Culture of Memory to a Culture of Attention. *Globalization, Cultural Identities, and Media Representations*, 11-25. NY: State University of NY Press.

- Benjamin, W. (2017). *Brief history of photography*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Capra, F. (2017). *The Tao of Physics*. Rus. Ed. Moscow: Mann Publ. (In Russian)
- Chzho Gosan (2009). The artistic process of creating the sculpture of Confucius. *Proceedings of the Russian State Pedagogical University A. I. Herzen*, 111, 261-270. Rus. Ed. (In Russian)
- Dorofeev, D. Yu. (2018). Aesthetics of the image and ethics of life of the ancient philosopher. *Philosophical issues*, 6, 200-207. (In Russian)
- Epshtein, M. N. (2011). Philosophy's Escape from, and Return to, Wisdom. *Russian Journal of Philosophical Sciences*, 11, 6-17. (In Russian)
- Genis, A. (2016). *The knight in a pocket. Lyrical kulturology*. Moscow: House "Delo" Publ. (In Russian)
- Goryanova, L. N. (2011). Wisdom as God's gift (based on the concepts of wisdom and wisdom). *Uchenie zapiski Zabaykal'skogo gosudarstvennogo universitets. Seriya: Filologiya, istoriya, vostokovedenie*, 2, 172-175. (In Russian)
- Hrenov, N. (2013). Russian culture at the crossroads of the West and the East. Russia as the subconscious of the West, the East as the subconscious of Russia. *Iskusstvoznanie*, 3-4, 110-149. (In Russian)
- Ivanova, I. I. (2014). Woman as a Symbol of Wisdom in the Western, Eastern and Russian Mental Traditions: Cultural and Anthropological Comparative Studies. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*, 2 (12), 6-24. (In Russian)
- Kekes, J. (1983). Wisdom. *American Philosophical Quarterly*, 20(3), 279-293.
- Liu, S.H. (1974). Time and Temporality. The Chinese Perspective. *Philosophy East and West*, 24, 145-153.
- Liu, Y. (2018). The influence of Eastern philosophy on Chinese national painting, *Journal of KAZGUKI*, 1, 83-88. (In Russian)
- Marsel, G. (1991). *Tragic Wisdom and Beyond in Self-awareness of European culture of the twentieth century*. Rus. Ed. Moscow: Politizdat Publ. (In Russian)
- Nazarov, V. N. (1993). *Phenomenology of the wisdom*. Tula: Tul'skiy gosudarstvenniy pedagogichesiy universitet Publ. (In Russian)
- Nikonova, S. (2013). *Asthetization as a Paradigm of Modernity. Philosophical and Aesthetic Analysis of Transformation Processes in Modern Culture*. (Unpublished doctoral dissertation). St. Petersburg State University, St. Petersburg. (In Russian).
- Plato. (1993). *Collected works in 4 vol. Vol. 2* (A.F. Losev, V.F. Asmus, & A.A. Taho-Godi, Eds.). Rus Ed. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
- Porozov, R. Yu. (2013). Visualization in culture: the boundaries of the concept and categorical justification. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*, 18 (3), 878-881. (In Russian)

- Rikov, S. Yu. (2012). *Ancient Chinese philosophy. Lecture course*. Moscow. (In Russian)
- Routledge Encyclopedia of Philosophy. (1998). Vol. 9. London, New York: Routledge.
- Scherbatskiy, F.I. (1988). *Selected works on Buddhism*. Moscow. (In Russian)
- Su, D. & Su, Sh. (1975). *Poetry. Melodies. Poems*. Rus. Ed. Moscow: Hud. Lit-ra Publ. (In Russian)
- Suzuki, D. (1993). Fundamentals of Zen Buddhism. *Zen Buddhism*, 362-363. Rus. Ed. (In Russian)
- Yampolskiy, M. (2019). *Image. Lecture course*. Moscow: New Literary Review Publ. (In Russian)