

Вяра Попова*

ЗА ТРИЕДИНСТВОТО: ЖИВОПИС, КАЛИГРАФИЯ И ПОЕЗИЯ В КИТАЙ. СИМВОЛИЗМЪТ НА ОБЛАЦИТЕ В КИТАЙСКАТА ЖИВОПИС

Vlara Popova

ABOUT THE TRINITY: PAINTING, CALLIGRAPHY AND POETRY IN CHINA. SYMBOLISM OF CLOUDS IN CHINESE PAINTING

Abstract: The text is based on Hubert Damish's thesis in „A theory of (cloud): toward a history of painting“ (2002), where the cloud is interpreted as non-inclusive, not participating in the perspective model as a painting system. Respectively, the cloud as an anachronism of the picturesque as opposed to a linear (perspective) dominant Western norm (in Damish terminology) is traced as functioning in Eastern, Chinese painting itself as a kind of cultural and historical rudiment. And it is through the synthesis of painting and word in Chinese painting: 1 / it is demonstrated in contrast to Foucault's thesis in “This is not a pipe“ how it is possible for a verbal sign and visual representation to be given simultaneously; 2) the historical origin of the letter is displayed as a sign from the image as a hieroglyphic symbol; 3) demonstrates how the third dimension is constructed not in perspective, but in a meaningful depth, and precisely through the clouds as a metaphor for the Maya (illusion) of the visible and all-in-one nature of things; 4) so summarizing: the cloud rises from scenic scope and instrument to the level of universal cultural metaphor.

Keywords: *Alfred Stiglitz's “Equivalents”; perspective (linear) and pictorial tradition; symbol – sign; ideogram – pictogram – hieroglyph; image – word; clouds as a cultural metaphor; Maya; All the same; The Shunyata; The Middle road; meditation (contemplation); Enlightenment (Satori) – Nirvana – Insight – catharsis; the landscapes of Paul Cezanne.*

Както посочва Алфред Стиглиц¹: „**облаците** са за всички“ – те са навсякъде – откриваме ги на Запад и на Изток, което ги превръща в **универсална културна метафора**. И след като чрез книгата на френския изкуствовед Юбер Дамиш „Теория (на облака): скица към история на живописата“ се

* **Вяра Попова** – гл. ас. д-р по философия. Сътрудник към БАН, София, e-mail: nector.1977@abv.bg

¹ Американският фотограф Алфред Стиглиц (1864–1946) е доказан облаковед с житейския факт, че в продължение на 10 години снима облаци. Розалинд Краус във „Фотографското: опит за теория на разминаванията“: казва „...“, ще се обърнем към **фотографиите на облаците, които изпълнил Стиглиц през 1923–1931 г. и озаглавил „Еквиваленти“**. **Тези работи пряко и очевидно играят върху ефекта на ръба / обрязания край**, върху впечатлението, че пред нас са **отрязъци**, така да се каже, **грубо изрязани от непрекъснатата тъкан на небосвода**. Отчасти това е свързано с една особеност на самото небе, по-точно, с тази особеност, която Стиглиц подчертава в тези снимки. Повече от това, че небето е огромно и фотографията е способна да запечата само част от него. Къде по-важно е, че небето по същност не е съставено. Фотографиите на Стиглиц не просто създават впечатлението за неочаквана, случайна (в противовес на детерминиращата необходимост при изработването на смислово единство като събирателен и координиращ принцип, а това да си припомним една от описателните характеристики на безформеното като произволно формиране и бързо раз(де)формиране в друго – б.м., В.П.) композиция, създадена по стечение на обстоятелствата. Те също така заставят **да се почувства много остро съпротивлението на обекта им спрямо вътрешния порядък** (съпротивлението срещу всеки порядък е също атрибут на безформе-

представя западната рефлексия чрез определянето на облака като „аморфен обект“, който предоставя „достъп към света на *формите в движение, формите, деформирани от движението*“ (Дамиш, 2003: 38), което, следователно, го прави *лежащ в основата на всички метаморфози*. Дамиш прокарава *различието между перспективата (линейната живопис) и живописността (нелинейната такава)*, постулирайки, че *облакът се съпротивлява на линейността (перспективата в живописната традиция)*, афиширайки се като *типичен образец на живописност*. Дамиш утвърждава, че „в концептуалния регистър „облакът“ е нестабилно образувание без контури и определен цвят, поставян по силата на същата тази материя между *това, което явява на светлина и кара да изчезне всяка фигура*“ (Дамиш, 2003: 57). От древни времена облакът е локус на антропоморфното и зооморфното въображение в природата и резонира на потребността *да се придаде предметност на безпредметните очертания, върху които проектираме субективното си въображение*. В облака като

ното, на хетерогенната материя, неподчиняваща се на властта на налаганите отгоре и отвън субординиращи принципи и закони – б.м., В.П.); *те заявяват за отсъствие на основание за композиция* (анархичната самодостатъчност на безформеното, неподчиняващо се на всякакви концептуално-властови рестрикции – б.м., В.П.) (Краус 2014: 104). *Отсъствието на основание за композиция, липсата на удържащи обектите във всеобщността на смисловия принцип при облаците на Алфред Стиглиц* Розалинд Краус сравнява, паралелеризира с липсата на вътрешни отношения между елементите в произведението на изкуството при реди-мейд на Марсел Дюшан. Смесът на „отношенията“ е напълно различен от придавания му в традиционното изкуство, като той радикално се изменя от простата промяна на контекста и местоположението. Така и смесът на „Еквиваленти“ се конструира като неподвластно, неподдаващо се на анализ цяло, поради факта, че те са изрязани от някакво предходно смислово цяло. С това се преобръща смисловият процес по формиране: ако в класическото изкуство смесът на фрагмента се придава от съпринадлежността му в отношенията към общото смислово-композиционно цяло, то при изрязването, обособяването на фрагмент, при отстраняването му от смисловото цяло, *фрагментът придобива автономност и сам задава смисловия си принцип – частта става цяло сама по себе си, с което се преобръща смисловонтологичният ред, но леко загатва, дискретно намеква съпринадлежността си към някакво предходно смислово цяло, което е недостъпно поради отсъствието си*. *Така се постига като внушение девалвация на универсалното цяло и абсолютизация на фрагмента, който става тоталност*. За Розалинд Краус с отрязъците при „Еквиваленти“ Алфред Стиглиц отива още по-далеч: *ефектът на отрязъка, на парчето, фрагментацията изобщо резонира във всяка точка от изображението*. Как Стиглиц постига този ефект? Първо, *чрез невероятната вертикалност на облаците*, които сме привикнали и очакваме по навик да възприемеме хоризонтално, тъй като образът на действителността, както посочва Краус, се построява от простото положение на тялото, чиято основа е земята. Подобна вертикалност на облаците сякаш излита към горната граница на отрязъка, предизвиквайки остро, главозамайващо усещане за дезориентация. Съзнанието изпада в когнитивен дисонанс, бидейки не в състояние да разбере кое е горе и кое долу в композицията на фрагмента/отрязъка, бидейки изобщо не в състояние да я конструира, тъй като тя прецептивно се построява обичайно от някаква отправна пространствено-смислово точка. Но при фрагмента това е невъзможно, тъй като той не дава ориентири – те остават смислово принадлежащи към невидимото цяло, от което фрагментът е иззет. Стиглиц отива още по-далеч от простото изземане, откъсване на частта от обширния смислов континуум, към който е принадлежала и към който се е отнасяла. Подобно изземане, откъсване, обрязване пронизва целия образ до такава степен, че преобръща и разтърсва обичайното ни очакване фотографията като снимка да се явява възможно отражение и продължение на зрителния опит за реалността. В случая Розалинд Краус се позовава на тезата на Кевел за същността на фотографията като отрязък, фрагмент от действителността: „Принципно фотографията по себе си представлява краен обект. Фотографията е изрязана, не обезателно с ножици или чрез рамка, а още от самия фотоапарат (обхватът на фотоапарата в технически параметри се простира до 14 крачки на експозиция, т.е. техническите му параметри са ограничени и именно те задават тази ограниченост на „крайния обект“ – б.м., В. П.) <...> Фотоапаратът като краен обект о(т)брязва част от някакво безкрайно по-обширно поле. <...> И веднага, *след като фотографията е обрязана, отрязан се оказва и целият останал свят*. *Скритото присъствие на останалия свят и явното му изключване* играят в практиката на фотографа не по-малко определяща роля от това, което ни показва (Краус 2014: 104). Стиглиц преобръща наопаки изведения от Кевел принципен аспект на фотографията: признаците на отрязъка, фрагментарността са преднамерено замаскирани, приглушени и дори тенденциозно размити чрез ефектите на вътрешното кадриране. Изключеното невидимо цяло, с което фотографията като фрагмент, част кореспондира при Стиглиц, е силно ретуширано, приглушено, отмахнато напълно като напомняне за „отношение“. *Стиглиц преобръща онтологичния ред: частта, фрагментът става тоталност, която при вертикалните облаци, тези тотални образи, лишени от пространствено-смислови ориентири дори губи опората на земята като основа и основание*. На чисто буквално ниво Стиглиц освобождава, прерязвайки връзките му с невидимото отрязано цяло, образното поле от каквито и да е отнасяния, препратки, кореспонденции със земята, служеща за отправна точка при изграждането на хоризонта.

локус на въображението се генерира и актуализира *способността ни за интерпретация* и се полагат познавателно границите ѝ].

Като допълване целостта на културния образ чрез другостта му, можем да се пресегнем към самата източната традиция в лицето на китайската живопис и да видим как тя замества недостатъка на триизмерното пространство чрез конструиране на третата дименсия, но в дълбочина – чрез символизма на облаците в нея.

Но преди да се впуснем да следваме облаците в китайската живопис, сме длъжни да направим важното културно-историческо уточнение за правилото стремеж, изведено от изтъкнатия древнокитайски живописец и литератор Су Ши (1036–1101), че *в стиховете следва да присъства образността на живописиста, а в живописиста трябва да присъства поезията*². *Да пишеш, живописвайки и да живописваш, пишешки – пълен синтез, синестезия на поезия и живопис*. От което следва, че задължителни атрибути в картините на китайските художници са: даденото название на картината от автора, стихотворният ѝ съпровод и „личният печат“ на стила, удостоверяващ индивидуалната неповторимост на автора ѝ. Китайската писменост се отнася към категорията идеографски³ писмена, както египетското, на чийто ранен стадий на развитие всеки йероглиф е представлявал малка рисунка, възпроизвеждаща обозначавадения предмет. Постепенно дребните рисунки на йероглифите се стилизират и опростяват до знаци и в този план те пресъздават *исторически произхода на знаковото писмо от писмото изображение (рисунък)*. Освен това самият начин на писане в Китай с помощта на туш и четка е спомен от *произхода на писането от рисуването*. Поради това, още *от дълбока древност, китайците разглеждали калиграфията в тясна връзка с живописиста, считайки, че и двата вида творчество имат общ генезис*. Също така китайските художници напълно естествено и непринудено внасяли в картините си елементи от калиграфията. Те съпровождали картината си със стихотворен надпис, изпълнен в калиграфски стил, в който изразявали душевната си нагласа и отношение към изображавания предмет. Съгласно китайската традиция авторът на картината в долната ѝ част нанасял печата си (непременно с червен цвят). Силата на изразителността на линиите и нивото на калиграфско майсторство също се считат за важен критерий при оценка достойнствата на картината. Съответно в китайската живопис се изисква разностранна подготовка на художника.

² Така с това правило стремеж китайската живопис влиза в дисонанс или демонстрира как изведеният от Фуко принцип: *вербалният знак и визуалната репрезентация никога не са дадени едновременно* (Фуко 1999: 38) не работи. Което позволява да се умозаклучи, че невключването, неучастието на китайската живопис в йерархизацията слово – образ е поредното, второ доказателство след това на Дамиш, преповтарящ и допълващ Хайнрих Вьолфлин (за опозицията линейност – живописност) (относно облака като изпадащ от линейния (перспективен) модел), е конфирмация за живописния анахрозъм на източната живопис.

³ *Идеограмата* (от др.-гр. εἶδος – идея и γράμμα – писмен знак, буква) е писмен знак или условно изображение, *рисунък, съответстващ на определена идея* на автора, за разлика от например логограмата или фонограмата, основаващи се съответно на някаква дума, фонема. От идеограми са изградени йероглифите. Разлика между пиктограма и йероглиф: йероглифът може да обозначава звук, слог, част или цяла дума. *Пиктограмата винаги обозначава цяла дума или понятие, при което видът/формата на пиктограмата съответства на това, което обозначава* (например изображението на калкулатор обозначава калкулатор, т.е. *пиктограмата, бидейки рисунък, опростен и стилизиран, се ограничава до конкретния смисъл (изображение еквивалентно на смисъл; при нея затруднение или невъзможност се явява изображението на абстрактни понятия или преносни (метафорични) смисли – точно тази ограниченост от конкретиката* вероятно провокира създаването на логограмите и фонограмите като други, по-широки като обхват форми за предаване на смисъл). *Идеограмата*, за разлика от пиктограмата, *може да обозначава не само изображения обект, но и косвено свързаните с него понятия* (например изображението на дискета в много програми редактори означава съхранение на файлове изобщо, а изображението на два компютъра в системната лента означава мрежова връзка). По такъв начин, повечето икони на потребителския интерфейс често погрешно биват наричани пиктограми, докато те всъщност представляват идеограми. Съответно, *идеографското писмо е вид писменост, чийто знаци (идеограми) обозначават някаква идея (в противоположност от пиктограмите, обозначаващи само конкретно изображения от тях обект)*. Теоретично надписи с идеографско писмо могат да бъдат разбрани от всички хора, говорещи на различни езици, дори и ако идеографските писма в тези езици са различни. Така например идеята за вода се изобразява във вид на вълна в египетската писменост; поток – в китайската; контейнери, оцветени в син цвят – в ацтекската писменост. Пропускайки формалните различия, всички тези знаци могат да бъдат разбрани от човек, незапознат със съответната писменост.

Пристъпвайки към рисуването, художникът по правило обмисля какъв стихотворен съпровод да ѝ избере или съчини, къде да постави печата си. *Стихотворният надпис трябва да е съзвучен и да допълва образното съдържание на картината, за да превърне произведението в хармонично цяло.* Картината играе на цветовите контрапунктове: червеният цвят на печат контрастира с черно-белия фон на картината, придавайки ѝ особен нюанс, завършвайки я в снемане на противоположностите в едно. Като цяло *картината трябва да стане органично единство от поезия, калиграфия, живопис и гравюрно изкуство*⁴. Що се касае до композицията, то задължително за китайските картини е наличието на пусти, незапълнени участъци от картинното пространство. *Тези пусти участъци се маскират под формата на бели облаци*, облакът или планината или *мъгла над водната гладкост*, или пък *отблясък на слънчева или лунна светлина*, а може *просто да бъде празно място*, чрез което *картината сякаш диша, изглежда незапълнена и въображението ви може да започне да я допълва и развива.* Така *празните участъци са важен композиционен елемент в китайските картини.* Ако изхождаме, предполагайки, че художникът си е поставил за цел да изрази в образи някакъв поетичен или философски смисъл, то „пустота“ *изпълнява символизираща функция, намекайки за невъзможността на средствата, с които художникът разполага, да изрази замисъла им, т.е. пустотата маркира неизразимото и оставя простор за фантазията на зрителя.* Така правилото образец на Су Ши за това, че „*в стиховете трябва да присъства образността на живописиста, а в живописиста да присъства поезия*“ става девиз, мотото, блестящо изразяващо *органичното единство на живопис и поезия*, към което са се стремили поколения китайски художници.

И така, след като сме направили важното културно-историческо разяснение за „*триеднството*“ *на поезия, калиграфия и живопис в китайската традиция*, можем да си позволим да се върнем към облациите на Изтока.

Древният поет Ли Бо в стихове, написани при раздяла с приятел, пише:

„Отивам си – не питай повече „къде“.
Белите облаци плуват и плуват без край...“

Облаците, мъглиците, леките като дим марани, застилащи като пелена, като въздушен воал, *са алфата и омегата на китайското съзерцание; първичната безформена материя, прафеноменът и пределът на всяко виждане – там, където то свършва и започват въображението и фантазията.* Те изразяват неосъществимото желание да се съзре⁵, не просто види, универсумът, разтворен в звездния прах на първичната субстанция; възвръщане към първичната аморфност на хаоса като скупчване на все-едното, към безформения живот, предшестваш оформения, подредения и разделения на части.

Облаците ни повеждат до края на познатото за нас битие и ни отвеждат в следването им до света на Хаоса, непознат и непредставим, за който ни е известно, че е първовеществото, праматерията, от която, упо-ред-чена, вкарана в порядък е възникнало всичко. В този смисъл, *облаците в трансфериращата им функция осигуряват съкровената приемственост на всичко съществуващо – от хаоса към космоса, а те са този медиум, канал по трансляция. Облаците стигат до края на видимото битие и се провесват над бездната – хаоса като без-край и без-форма. В изпълзващата се, изтичаща в невидимото кръгообразна димна като вата, движеща се маса на облациите прозират други светове.* „*Плуващите облаци*“ *са алегория на жизнения път в неизказаната, непосилна лекота*⁶ *на просветления дух, опитващ се да им подражава в лекокрилия летеж. Плаващите облаци наподобяват и символизируют низа от събития, случвания в земния живот.* Също така мъдрият човек „наблюдава движението на облациите и се изправя,

⁴ Първоначално картината се гравира, а като „картина“ всъщност ние познаваме отпечатъка ѝ.

⁵ Съзерцанието като „зрение“ на ума, виждането като способност на очите да възприемат визуално формите и цветовете в реалността – зрението, допълнено от дейността на ума най-малкото за разпознаване и отнасяне на даден обект към определен клас. Т.е. зрението винаги се допълва от работата на съзнанието, то не се ограничава само до функция по зрително (сетивно) възприятие, а представлява работа на висшата нервна система (на мозъка; аперцепция), където възприятият образ се „довършва“.

⁶ Да намерим аналог в книгата на Милан Кундера „Непосилната лекота на битието“ (1984) 1994. София: Колибри: <https://chitanka.info/text/24145-neposilnata-lekota-na-bitieto>

подражавайки им и следвайки лекокрилия им ритъм. Облаците са протообраз на редуването на съновиденията, (а животът е съновидение, илюзия – „Мая“⁷), на събуждащото се в нас да се пробуди, праобраз на великата естественост и простота на съзнанието, освободено от частното и нетрайното, до край да о-пустош-и⁸ себе си (защото себе-то, Аз-ът също е Мая, илюзия за отдел-

⁷Мая (санскр. मय्या, māyā IAST, букв. ‘илюзия’, ‘видимост’) в индийската религиозно-философска традиция е енергия, която едновременно скрива истинната природа на света, осигурявайки многообразието от проявленията му. Мая е илюзия, при-видност не поради това, че е лишена от битие, а поради това, че е халюцинация, симулираща онова, което не съществува, неотговарящото на действителността. Човекът поради неведението си (а-видя – като отрицание на истинското виждане) гради в ума си погрешни, лъжовни представи за съществуващия свят – точно такава неистинна, неотразяваща реалността представа за света е Мая. В древните трактати Мая често е описвана като пелена, було, което ни отделя от реалната същност на нещата. Тази пелена или завеса е образ метафора за лъжовното възприятие на дуалността на света и постоянството на нещата (те не са дуални, а са едно, единни). По същността си явленията са единни и пусти, лишени от постоянна природа, но човешките желания пораждат, провокират възникването на безкрайното многообразие на света, състоящо се от привидни различия, които не съществуват в действителност. За индуизма (както и за будизма) е характерно *сравнението на Мая с постоянно променящите се очертания на облаците*, мехурите, балончетата във водата и т.н. (облаците символизират Мая, илюзията въобще, привидността, измамата на зрението). Мая като създадена от желанията илюзия, върволица от илюзорни промени, верига от страдания, при което целта на адепта е по пътя на отказ от желанията, да постигне висшето начало, повдигайки и отмахвайки илюзорната завеса на Мая, за да излезе от безкрайния кръговрат на Сансара (преражданията). Много философски школи на индуизма причисляват към псевдореалността на Мая не само обкръжаващия, тварен свят, но и всички богове от индуисткия пантеон. Истинна реалност е само Единното (санскр. एकम् सत्, ekam sat IAST, букв. ‘единствено/единно битие’) или Брахман.

⁸*Шунята* (на санскрит: शून्यता, śūnyatā IAST; пали: шуната, тиб. stong pa nyid, stong pa – пуст, намиращ се отвъд пределите на сетивното възприятие, непостижим, nyid – добавяне на значението за това, че всичко може да се случи), или *пустотата*, е понятие във философията на будизма, означаващо *отсъствието на собствена природа на нещата и явленията* (или дхармите). *Нещата и явленията съществуват единствено чрез своята взаимосвързаност, обусловеност и взаимозависимост, бидейки напълно лишени от каквато и да било самостоятелна, собствена и трайна „природа“.* *Постигането на Шунята* от съзнанието на адепта се разглежда като оптимален начин на *познание на „нещата такива, каквито са“* и духовна терапия, чието усвояване се съпровожда с култивиране на съвършенствата: търпение, състрадание и духовна сила, като едновременно с това се *удържа отстраненост от илюзорния сетивен свят*, които заедно изграждат системата от основни постижения по „пътя на бодхисатва“. Шунята (пустотата) е най-трудното понятие в будизма, неподдаващо се на просто описание и определение. Постигането на „пустотата“ е важна цел на будистките медитации. Будистките школи, *развиват понятието за пустота, фокусирайки вниманието върху „таковостта“, „взаимозависимия произход, причинност и взаимообусловеността“.* В друг контекст терминът *Шунята (пустота) се употребява за обозначаване на Абсолюта.* В дадения случай Аштасахасрика праджняпарамита сутра определя *Шунята като това, което „няма причина“, „намира се извън мисленето или понятията“, „не се ражда“ и „няма измерения“.* Будисткият „Абсолют“ (парамартха) не следва да се разглежда като от-делен от феномените, самостоятелен, реален Абсолют. В големите сутри на Праджняпарамита (25-хилядната, 100-хилядната) се постулира не само *1. пустота на субекта и явленията, но и 2. пустота на Абсолютното (парамартха шунята) и 3. пустотата на пустотата (шунята шунята) от самотъждественост.* В дзен разбирането за пустотата се различава от определението ѝ в „класическия будизъм“. Ако *в класическия будизъм пустотата се схваща като „принцип на кармата, детерминацията, зависимостта от нещо друго“, то в дзен пустотата се превръща в принцип на „несвързаността, необусловеността, възможността във всеки следващ момент отново да се действа свободно“.* По-късно *пустотата започнала да се разбира чрез „не-мисленето“ или „не-ума“ („не-сърцето“, „не-съзнанието“).* Според „Сутрата на подиума на шестия патриарх“ *„не-мисленето“ е свързано с „не-формата“ („отсъствието на признаци“) и „не-пребиваването“ („не-свързаността“): „Не-мисленето“ („отсъствието на мисли“) е потъване в мисленето, немислейки“ (Стрелкова 2009: 176–196).* „Не-свързаността“ е изначалната природа на човека. *„Не-мисленето, според Хуейнен, не означава отсъствие на мисли, а означава „да не задържащ мисълта си само на едно нещо“ (Стрелкова 2009: 176–196).* „Мислите следват една след друга, и никъде между тях няма разрыв. <...> Когато една мисъл се задържа, то веднага се задържа следването на мислите, и това се нарича свързаност. Когато мислите следват една след друга и в нито една от вещите този свят не се задържат – това и е не-свързаността. Затова не-пребиваването [на едно място] е изначалната основа. Известният дзен наставник Шенхуей, отговаряйки на въпроса за това: съществува ли пустота, или не, и защо е нужна пустота в последния случай, изтъквал, че „за пустотата се подхваща дума за доброто на онези, които не виждат своята собствена природа на Буда. *За тези, които съзират собствената си Буда-природа, пустота*

ност, докато всъщност съществува само Единното или Брахманът; респ. облаците символлизират Мая (илюзията), а празните участъци в картината могат да се разглеждат като символи на Шунята (пустотата). „Гледай как преминават облаците през планината, не срещайки прегради – така ще постигнеш тайната на потъването / разтварянето в пустотата“ (Хун Цзъчен, XVII в.). Така облаците отвеждат до Шунята (пустота), която изглежда е същността на Брахмана (Все-едното) – явно природата на всичко е Пустота, а формите съответно и съзнанието като обособена форма са Мая (илюзия), докато всъщност са пусти и следователно всичко е Пустота в привидността на формите, въплътени в образите. Но това е много сложна метафизична трактовка, която китайската живопис предава с лекота.

Ако разглеждаме *класическата живопис на Китай* като *визуално моделирано медитативно*⁹ – *просветлено*¹⁰ *виждане*, като *естетическия катарзис на Аристотел*, като *визията за природата*

не съществува“ (пак там). Според съвременния дзен мастер Сун Сану „истинната пустота“ е свързана с „домисленето“, лишено от каквито и да е думи. И дадената *пустота се проявява с удържането на „ясен ум“, ставащ подобен на чисто огледало*. Пустота в Теджабинду упанишада (8–11): „8. Блаженство, превъзходящо щастието, неизразимото, нероденото, вечното, свободното от влиянието на мислите, постоянно, твърдо, непоколебимо. 9. То е Брахман, То е най-висшият Атман. То е завършекът, То е Висшата цел, състоянието, безкрайното пространство, То е най-височайшият Параматман. 10. *Не пусто е то, но изглежда пусто, и превъзхожда пустотата, не-мисълта, не-мислецият и не-мислимото*, но и само това, следва да се мисли. 11. То е Всичко, най-висшата Пустота, от високото най-високото, състояние, от което няма по-висше, несъзнаваната, превъзходяща разбирането Истина, неведома нито за мъдреците, постигнали същността, нито даже за боговете“ (Теджабинду упанишада // Кришнаяджурведа група упанишад йога // 8–11). Във физиката, от своя страна, пустота е пространството във вселената, абсолютният антипод на материята. Антиматерията, от своя страна, е форма на материя, съставена от античастици. Античастиците са също частици, но отличното при тях е, че ги изграждат антикварки, а не кварки. Елементарните частици лептони, които не са изградени от кварки – те имат антилептони. Електроните имат също своя антиматериален аналог наречен антиелектрон, или позитрон. Протоните – антипротони, а неутроните – антинеутрони. Намерен е и антиматериален аналог на неутрино, чиято античастица е антинеутрино. Т.е. антиматерията не е липса, отсъствие на материята, а антипод, друга, напълно противоположна форма на материята. Във физиката и в ежедневната употреба има още едно понятие, което кореспондира с *пустотата – вакуум като отсъствие на вещество, разглеждано в определен обем от пространството*. Думата е с латински произход – *vacuum* – и означава *‘празно пространство’*. *Колкото и да е „празно“ едно пространство обаче, абсолютен вакуум не съществува, а става дума за различни степени на вакуум*. Понятието *вакуум* се прилага в случаите, когато *налягането е значително по-ниско от атмосферното*.

⁹ В индуизма *медитацията* е състояние на вътрешна съсредоточенност, *само-съзерцание* за постигане на духовно *про-зрение*.

¹⁰ В будиската религиозна практика *Просветлението* (освобождението, Пробуждането, санскр. बोधि, бодхи, тиб. བྱང་ཆེན་, Джанг Чуб, кит. 菩提, Пху Тхи, пинин: pútí) е такова състояние на ясност, осъзнатост, разбиране на практиките и *освобождаване от илюзорното състояние на субектно-обектната дихотомия и разделение и осъзнаване на себе-то не просто като част от света, а приемането на факта, че всичко е единно и субектно-обектните различия са само привидни*. Понятието Просветление трудно подлежи на вербално определение. Налични са различни подходи при описанието му: Просветлението е състояние на пълна осъзнатост (излаз извън пределите на дуалния (субект-обектен) ум), при което произтича разтварянето му и изчезва усещането за себе си като изпълнител, деятел, т.е. изчезва илюзията за волеизява. Това води до *състоянието на единение с всичко обкръжаващо*. Просветлението се постига за сметка разбиране на погрешността на т.нар. „волеизяви“, благодарение на които възниква спонтанност на умствената дейност, в резултат на което се прекъсва отъждествяването на съзнанието със своите тяло и ум. *Така съзнанието се освобождава от илюзиите и отъждествяванията и става чисто свидетелстване*. Просветлението като термин често се използва в дзен будизма. Съответства му терминът *Сатори* (яп. 悟り, сатори; кит. 悟, у; санскр. संबोधि, самбодхи – букв. „просветление“) – пробуждене от съня на неведението или вътрешно персонално преживяване на опита по постигане на истинната природа (на човека) чрез *постигане „състоянието на една мисъл“* (санскр. дхяна или яп. дзен). В японската будиска традиция сатори се използва наред с термина „кенсьо“ (яп. 見性, кенсьо – „визия за (собствената) природа“). *Теминът Просветление и дзенбудиското Сатори съответстват на: 1. Нирвãна* (от санскр. निर्वाण, nirvãṇa IAST, пали nibbãna, IAST, пали nibbãna – „угасване“, „прекратяване“, „отсъствие на вълнения“): *освобожденост от желаниа, страдания и привързаности (отсъствие на влиянията им върху събитията от живота); освобождение от страданията, от кръга на преражданията* (Сансара); състояние на съзнанието,

от кенсо, като медитативно съзерцание и като озарение в инсайт, а живописца, схващана в Китай, е натоварена с точно такъв статут, то несъмнено ще открием тези качества в картините на старите китайски майстори при изобразяването на облачната стихия. Полезно е да ги удържаме в ума си като фундамент за адекватното им разбиране. Иначе защо да се рисува, ако няма пълноценно схващане?

Но нека да започнем със самия израз „*облак и мараня*“: още от древността са синоними на *понятието „живопис“*. Да се каже на човек, че *изкусно е нарисувал облачната мараня* е равносилно на това да му се направи комплимент, че *е превъзходен художник. Полупрозрачният воал на облаците едновременно скрива видимото и разкрива скритото, прикривайки и изкривявайки действителното разстояние между предметите, преобразявайки прозаичния физически свят в магическия свят на вълшебството и приказката, измислицата, където всичко се преобръща – далечното става близко, а близкото – недостъпно, където всичко е едновременно възможно, но недостижимо.*

Облачната мъгла пленява, омагьосва и пробужда човешкото сърце. Тя предвещава *отвъд-пределната простота на живота. Тя същевременно е освободена от всички свойства, но с постоянните си трансформации сякаш „въплъщава“ всички свойства и форми, афектирайки въображението и карайки го да се проектира*¹¹. *Тя едновременно присъства и отсъства, тя винаги*

в което елементите на Сантана – потока на съзнанието (Дхарма) пребивават в покой; 2. *Инсайт* (от англ. insight – *проницателност, проникновение в същината на нещата, разбиране, озарение, внезапно разгадаване, прозрение*) или озарение – многозначен термин от областите на: зоопсихологията, психологията, психоанализата и психиатрията, описващ *сложното умствено явление, чиято същност се изразява в неочаквания, донякъде интуитивен пробив към разбирането на така поставения проблем и „внезапно“ намиране на решението му.* 3. *Катарзис* (др.-гр. κάθαρσις – ‘възвисяване, пречистване, оздравяне’) – нравствено пречистване, въздигане на душата чрез изкуството, възникаващо при процеса на съпреживяване и състрадание. Понятието „катарзис“ в древногръцката естетика характеризира естетическото въздействие на изкуствата върху човека. Терминът се употребява многозначно; в религиозното му значение означава „очистяване на духа посредством душевни преживявания“; в етическото – въздигане на човешкия разум, облагородяване на чувствата му; във физиологическото, медицинското – облекчение след силно емоционално напрежение. Терминът е въведен от Аристотел в учението му за трагедията. Според него трагедията предизвиква състрадание и страх, кара зрителя да съпреживява, с което очиства душата му, възвисявайки я и възпитавайки го. В съвременната психология (в частност в психоанализата, психодрамата, телесно-ориентираната терапия, символ-драмата) катарзисът се схваща като индивидуален или групов процес по освобождаване на психическата енергия, емоционално разтоварване, благоприятстващо намаляването или снемането на тревогата, конфликта, фрустрацията посредством техните вербализации или телесни експресии, водещи към лечебния ефект и по-доброто разбиране без осъждане, а с приемане на себе си.

¹¹ Припомняне за *Еквивалентите* на американския фотограф *Алфред Стиглиц* (1864–1946), който в продължение на 24 години прави серии от фотографии на облаците: „През 1922 г. започнал да прави цели серии фотографии на облаците, които по-късно нарекал „Еквиваленти“ (...). Първоначално Стиглиц снимал облака заедно с пейзажа, обаче през 1925 г. той започнал да прицелва камерата (фотоапарата) право над себе си, добивайки ефекта облакът да изпълва цялото пространство на кадъра. Снимките си считал за израз на собствените си душевни състояния: „Имам своя представа за живота – писал на свой приятел – и се опитвам да ѝ подбера еквиваленти“ (Претор-Пиней 2007: 106). Механизмът на функциониране на фотографията в качеството на еквивалент в психиката на зрителя е известен и психолозите го наричат „проекция“ и „емпатия“ (Уайт 1963: 4). Майнор Уайт (1908–1976; един от основателите на влиятелното фотосписание Aperture) предлага интригуващо и поразително разбиране, напълно отличаващо от психологическото им схващане. За да ви докосне една фотография и да започне да действа за вас като еквивалент, връзката е строго персонална. Еквивалентът за вас може да не функционира като еквивалент за друг. Тъй като ние сме различни личности с различни представи и различен житейски опит. Еквивалентът функционира, като кореспондира, заиграва се именно с тези представи, изградени от житейския опит. И понякога поради някакво възможно сходство той може да ги на(у)цели произволно, случайно. Тогава се свързва с техния носител и той, инстинктивно усещайки подобие, започва да им симпатизира – „емпатира“, тъй като разпознава в тях нещо от и в себе си. Същевременно еквивалентът работи и като „проекция“, но не в строго психологическия смисъл, който носи и негативни, стряскащи конотации; а по-скоро проекцията като „инвестиция“ на собствените ви преживявания и представи, които довършват еквивалента за вас. Т.е. вие със собствените си представи, усещания и състояния, които стоят зад дадена ваша асоциация, затваряте „смысловия кръг“ и еквивалентът получава завършен вид, благодарение на това, че вие вече сте вложили в него персоналния си „капитал“ от представи, емоции, състояния. В този смисъл еквивалентът прилича на понятието „интертекст“ на Юлия Кръстева. Следователно

и навсякъде е само фон, среда, пустота. Нито тъмна, нито светла, неопределена, не имаща форма и все пак не безформена. Тя като среда, средина, опосредства и свързва крайностите и сменя различията. Така тя насочва, фокусира вътрешния взор към Средния път¹² на всичко съществуващо. Така облачната мъгла внушава основната характеристика на реалността във Великия Път – целомъдрената безвкусност, непреднамерената простота. Обаче това „безвкусно“ битие тази разлята навсякъде „сивост“ като лишениост от крайности не се равнява на унилата монотонност. Тя отразява неизчерпаемата пълнота на живота с всичките му нюанси – безкрайно разнообразни, до неуловимост тънки. Тази „сивост“ като изначална неопределеност е бездната на творческите трансформации и превръщания на света. Предполагаемо е, че тайната в привлекателността на облака и мъглата за китайския майстор се състои в прозаичната и чисто практическа причина, че фината живопис с туш позволява с помощта на невероятно тънки градации на тона да внуши, символно да обозначи и изрази цялото разнообразие в цветовата гама на природата, да посочи вътрешното, недостъпно за съзерцание, но безпогрешно разгадавано от интуицията кипящо изобилие на живота.

Така да рисуваш символната реалност става равносилно и смислово еквивалентно заменяемо с израза „да рисуваш мъгла“. За художника подобно изказване чисто практически изобщо не е метафора. Не е възможно да не се види приликата между разтичащия се на струйки и капки туш върху хартията и спонтанно формиращ най-неочаквани и най-причудливи форми и постоянно метаморфозизиращите облаци, волно плуващи и разтичащи се, и разтварящи се в безкрайния простор. Сходството е пряко, физическо. И така се получава, че китайският живописец не е просто наблюдател, а творец на мъгли по естеството на техниката си. Така с мъглите и облаци на небесната бездна пътува сърцето му. Капките от течността на туша му, разлитащи се, разпръскващи се, разплискващи се върху хартията се аналогизират и смесват с изпаренията и разтичащите се трансформации на космическата бездна. *Всичко обхващайки и всичко смесвайки в едно, непредвидимата облачна мъгла всичко разкрива и разграничава.* Навярно неслучайно *в китайските пейзажи именно облаци задават и маркират границите в отделните планове на картината или както ги наричат китайските живописци, облаци обособяват и определят „горната“, „средната“ и „ниската“ перспектива.* Ето, че *облаци отново се явяват похват, инструмент, техника, разграничителна и разделителна линия, разпределяща „перспективното“ пространство с*

еквивалентът функционира и като среда, в което е потопено вашето разбиране. Така че еквивалентът, първо, прави връзка, второ, взаимодейства с вашите смисли и накрая, създава среда, в която има трансфер и игра между него и вашите представни и емоционални „инвестиции“. Всъщност еквивалентът именно поради проективната и емпатична функция работи на един от принципите на психодрамата: колкото повече „инвестирате“ = проектирате в него собствените си представи и емоции, толкова повече смисли ще намерите в него и това са смислите, които вие сте му придали и които отекват с още по-голяма сила за вас. На това се дължи фактът, че някои фотографии са поразителни за вас и дори обсебно не можете да ги забравите. Именно на това, че те са се свързали с вас чрез откриването на нещо подобно във вас и вие сте го вложили във фотографията като еквивалент. Затова той с такава мощ въздейства – съзнанието го „чете“ през нещо, което е негово като емоция и преживяване. А ако трябва да се перифразира психологията, емоциите и представите са „нетленни“. В тях миналото и бъдещето не съществуват, а само „вечното“ сега на настоящето. И тъй като са продукт на преживяване, на личен опит, те се намират в едно постоянно потенциално състояние. Еквивалентът ги актуализира, отключва и те започват да действат мощно – това е сугестивната функция на еквивалента, който въздейства като подтикващ стимул. „... зрителият винаги неосъзнато откликва на този подтикващ стимул, внедрен във фотографията. ... рекламният свят използва това постоянно и професионално (...) Ако рекламодателят може да използва възвишените ефекти на подбуждане (сугестивната сила на фотографията – б.м., В.П.) за стимулиране на продажбите на стоката, опитният фотограф също може да ги използва за по-просветени естетически цели“ (Уайт 1963: 4). Става ясно, че еквивалентът е инструмент за въздействие и внушение – трябва да се внимава само с избора на цели. Еквивалентът затова има толкова мощно въздействие, защото се свързва асоциативно с представите и емоциите на рецепиентна персонално.

¹² Средният път (санскр. madhyamā pratipad IAST, пали majjhimā-paṭipadā IAST, кит. чжун дао, яп. тјудо) е осмичният път, посочен от Буда и водещ към прекратяване на страданията и освобождаване от Сансара (кръговрата от прераждания и смърт) с помощта на мъдростта, нравствеността и духовната дисциплина. В по-концептуална форма Средният път е будистко понятие, изразяващо стремежа за въздържание от категорични противоположни утвърждавания и опит да се намери „*средното, средното решение*“ *на всички въпроси, което да донесе най-благоприятни за будиста резултати.*

тази специфика, че то се мисли, прави и възприема чисто хоризонтално – горно, средно и долно ниво, но е лишено от дълбочината, придавана именно с перспективното изображение. И всъщност този „дефект“ на *китайската живопис е ефект*, защото така тя не се опитва да пресъздава правдоподобно (миметично) реалността, симулирайки я. Така тя си запазва *точно статута на „сън наяве“*, *„визия на въображението“*, *очароващата „игра на фантазията“*, за която знаем че не е реална, но въпреки това остава така привлекателна за наблюдение и *потъване в нея, разтваряне в съзерцанието*.

Такова е *инструменталното използване на облаците в китайската живопис*. Но то *свидетелства и за главното ѝ предназначение – пресъздаване на всичко-поглъщащата и всичко-уравновесяващата облачна мъгла и, трето, чисто инспиративно да подбужда към откриване на безпределността в границите на опита, да се търси съсредоточието, „акцентът“ на живота в пределната разсеяност на формата, висяща над бездната на безформеното*.

Ако рефлектираме върху *културата като начин за преобразуване и изразяване на вътрешния опит на сърцето и ума в езика на външните, предметни образи на света*, то по силата на това може да се заяви, че *облачната стихия и на Запад, и на Изток, представлява фундаментална културна метафора. В неуловимите форми на облачната първоматерия, в техниката на живописното ѝ изображение, в многообразието в „палитрата“ ѝ на символизъм са кодирани източниците на културната традиция*.

И така, който е наблюдавал и *размишлявал над облачната мъгла, следва да я изобразява там, където я няма. Мъглата измамва зрението ни, представяйки далечното за близко и привидно отдалечавайки близкото в илюзията на зрителната заблуда*. А какво друго е това, ако не *самата същност на живописиста и очарованието ни от тази визуална измамница, чийто сън ни унася във въображение и фантазия*.

Облакът скрива сам себе си, бидейки идеалното прикритие за живописните мотиви на художника, същевременно бидейки въздушен, нематериален, на границата на физическата безплътност, бързо метаморфозира в нещо противоположно и тежко, масивно, плътно, съгъстява се и става едва ли не твърд – превръща се в планина. „В камъка е коренът на облаците“, казват китайците. И в това поразително улавяне на облачаната трансформация те удивително се доближават в прозрението си до *Сезан*¹³, *който е уподобявал облаците на скали*, без да се интересува особено от облаците, потънал в профилите на скалните релефи. И така, за китайците в облачната стихия могат да се открият фантазиите на неподатливо-упоритите за разгадаване планински скупчвания. Върху картината на Фо Жочжен (XVII в.) „Планини в мъгла“ облаците по горните склонове на планините се сливат в едно, и сякаш съвършено естествено по силата на произвола и спонтанността, едното прелива в другото.

В китайската представа облакът е дихание на планината, така че *в лека дантела от мъгли се излива навън вътрешното естество на камъка*.

„Пролетните облаци са като бели жерави. Те се реят високо и свободно. Летните облаци – като могъщи върхове; те се наливат с желязо, надвисват с цялата си тежест и непрестанно променят облика си. Есенните облаци – като вълнички по водната повърхност; те се разбъгват като тънка паяжина и светят с небесен лазур. Зимните облаци – като размития от водата туш и с тлъстия си воал покриват цялото небе (...). Облаците. Мъглите, мараните и изпаренията разкриват върху картината небесния простор и могъщите планини, високите върхове и отдалечените дървета. *Който се научи да ги рисува, ще съумее да изобрази изтънчения източник на всички неща*“ (Хан Чунцюан, XII век).

¹³ Виж: Перрюшо, Анри. 1966. Сезанн. и Бьом, Готфрид. 2013. Завръщането на образите. Пол Сезан бил убеден, че за това да се нарисува пейзаж, както трябва, е нужно да се разкрие геологичният му фундамент. За разлика от предшествениците си – романтици и импресионисти – той малко се е занимавал с етюди на небе и облаци. Творческото му наследство е съхранило много скици на скали. Интересното за Сезан при изобразяването на скали е, че те са дадени в нетипичното и необичайно за тях „движение“ – не в статиката на застиналостта, в разслояването им, в раздробяването им; като парадокс той придавал на скалите вида на облачни струпвания, т.е. при Сезан скалите започват да се държат като облаци или това е просто живописиста като илюзия.



Фо Жочжен (XVII в.), „Планини в мъгла“; Сезан и китайците: облакът – дихание на планината

ЛИТЕРАТУРА

- Баксендолл Майкл. (1985) 2003.** Узоры интенции. Об историческом толковании картин. Москва: ЮниПринт. [Baksendoll Maykl. (1985) 2003. Uzory intentsii. Ob istoricheskom tolkovanii kartin. Moskva: YuniPrint.] <http://mirknig.su/knigi/kultura/40054-uzory-intencii-ob-istoricheskom-tolkovanii-kartin.html>
- Башляр, Гастон. 1999.** Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения. Москва: Издательство гуманитарной литературы. [Bashlyar, Gaston. 1999. Grez'i o vozdukh. Op'it o voobrazhenii dvizheniya. Moskva: Izdatel'stvo gumanitarnoy literatury.] http://yanko.lib.ru/books/philosoph/bachelard-grezu_o_vozduhe-1999-8l.pdf
- Бьом, Готфрид. 2013.** Завръщането на образите. // Визуална култура / Визуални изследвания. Бр. 6. 29 December 2013. [Byom, Gotfrid. 2013. Zavrashtaneto na obrazite. // Br. 6. Vizualna kultura / Vizualni izsledvaniya. Br. 6.] <http://piron.culturecenter-su.org/%D0%B7%D0%B0%D0%B2%D1%80%D1%8A%D1%89%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%82%D0%BE-%D0%BD%D0%B0-%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B5/>
- Гаймер, Петер. 2011.** Теории на фотографията. София: Изток–Запад. [Gaymer, Peter. 2011. Teorii na fotografiyata. Sofia: Iztok–Zapad.]
- Дамиш, Юбер. 2003. Теория облака. набросок истории живописи. [Damish, Yuber. 2003. Teoriya oblaka. Nabrosok istorii zhivopisi.] http://audiodom.net/poleznaya_literatura/istorija/53905-yu-damish-teoriya-oblaka-nabrosok-istorii-zhivopisi.html
- Дирингер, Д. 2004.** Алфавит. Изд. 2-е, стереотипн. Москва: Едиториал УРСС. [Diringer D. 2004. Alfavit. Izd. 2-e, stereotipn. Moskva: Editorial URSS.] <https://www.twirpx.com/file/1756372/>
- Истрин В. А. 1965.** Возникновение и развитие письма. Москва: Наука (Академия наук СССР). [Istrin V.A. 1965. Voznikoveniye i razvitiye pis'ma. Moskva: Nauka (Akademiya nauk SSSR).] <https://www.twirpx.com/file/947104/>
- Краусс, Розалинд. 2014.** Фотографическое: опыт теории расхождений. Москва: Ад Маргинем Пресс. [Krauss, Rozalind. 2014. Fotograficheskoye: op'it teorii raskhozheniy. Moskva: Ad Marginem Press.] <https://iknigi.net/avtor-rozalind-krauss/90695-fotograficheskoye-opyt-teorii-rashozheniy-rozalind-krauss.html>
- https://books.google.bg/books/about/%D0%A4%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5.html?id=IZqUBgAAQBAJ&redir_esc=y
- Перрюшо, Анри. 1966.** Сезанн. Москва: Молодая гвардия. [Perryusho, Anri. 1966. Sezann. Moskva: Molodaya gvardiya.] http://sezann.ru/sezann_start/
- Праджняпарамита хридая сутра.** Сутра сердца праджняпарамиты. Собрание переводов. [Pradhnyaparamita khridaya sutra. Sutra serdtsa pradhnyaparamity. Sobraniye perevodov.] <http://abhidharma.ru/A/Vedalla/Content/CCPP.htm>
- Претор-Пинней, Кевин. (2006) 2007.** Занимательное облаковедение. Учебник любителя облаков. „Гаятри“. [Pretor-Pinney, Kevin. (2006) 2007. Zanimatel'noye oblakovedeniye. Uchebnik lyubitelya oblakov. „Gayatri“.] <https://>

www.rulit.me/author/pretor-pinnej-gevin/zanimatelnoe-oblakovedenie-uchebnik-lyubitelya-oblakov-get-278232.html

Стрелкова А. Ю. 2009. „Пустота“ мышления в дзэн-буддизме и философии Догэна // Asiatica. Труды по философии и культурам Востока. Выпуск 3 / Под ред. С. В. Пахомова. СПб.: Издательство СПбГУ. [Strelkova A. Yu. 2009. „Pustota“ myshleniya v dzen-buddizme i filosofii Dogena // Asiatica. Trudy po filosofii i kul'turam Vostoka. Выпуск 3 / Pod red. S. V. Pakhomova. SPb.: Izdatel'stvo SPbGU.]

<https://www.twirpx.com/file/2027773/>

Судзуки, Дайсецу, Т. 2005. Очерки о дзэн-буддизме. Часть третья/ под ред. С. В. Пахомова. СПб.: Наука. [Sudzuki, Daysetsu T. 2005. Ocherki o dzen-buddizme. Chast' tret'ya/ pod red. S. V. Pakhomova. SPb.: Nauka.]

Упанишади. Свещени текстове. 2018. София: Изток–Запад. [Upanishadi. Sveshtenni tekstove. 2018. Sofia: Iztok–Zapad.] <https://klex.ru/kmf>

Щиглер 2015: Бернад Щиглер. Образи на фотографията. (Frankfurt am Main, 2006.) Превод от немски Цочо Бояджиев. София: ИК „Изток–Запад“. [Shtigler 2015: Bernard Shtigler. Obrazi na fotografiyata. (Frankfurt am Main, 2006.) Prevod ot nemski. Tsocho Boyadzhiev. Sofiya: IK „Iztok–Zapad“]

Уайт, Майнор. 2015. Эквивалентность: многолетняя тенденция фотографии как среды для созидательного самовыражения. Foto.Ua. журнал о фотографии. URL: [Uayt, Maynor. 2015. YEkvivalentnost' : mnogoletneya tendentsiya fotografii kak sredy dlya sozidatel'nogo samov'irazheniya. Foto.Ua. zhurnal o fotografii. URL:] <http://journal.foto.ua/likbez/theory/ekvivaletnost-mnogoletnyaya-tendenciya-fotografii-kak-sredy-dlya-sozidatel'nogo-samovyrazheniya.html>

Фуко, Мишель. 1999. Это не трубка. СПб.: Художественный журнал. [Fuko, Mishel'. 1999. Eto ne trubka. SPb.: Khudozhestvennyu zhurnal.]

https://royallib.com/book/fuko_mishel/eto_ne_trubka.html