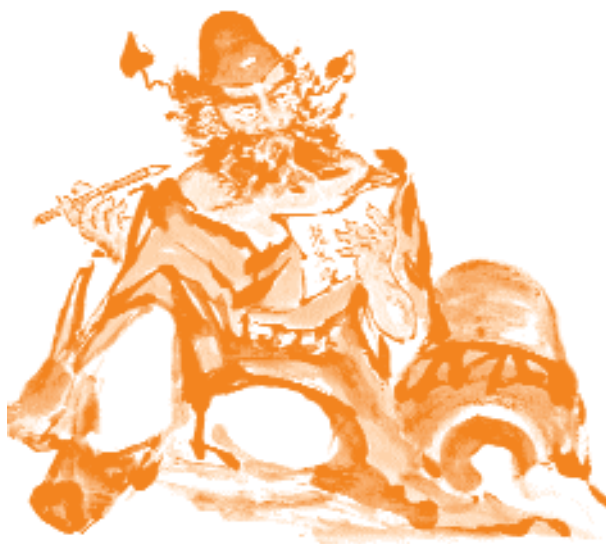


2006 —

Год России в Китае



Пути китайской каллиграфии

Край Конфуция
и кудесника слова Пу Сунлина

Вера Белозёрова



Когда душа и ум исторгают сияние

Пути китайской каллиграфии

Китайская каллиграфия представляет собой уникальное явление в истории человечества, как по своим масштабам, так и по уровню художественных достижений и особенностям эстетики.

Беспрецедентна продолжительность каллиграфической традиции – 4 тысячи лет, а также последовательность и непрерывность её исторического развития. Неисчислимо велик корпус памятников, сохранившихся до наших дней, и разнообразие их типов. Необозримы по количеству имена мастеров, прославившихся на стезе каллиграфии, начиная с первых веков н.э. и по настоящее время включительно. Перечень трактатов по истории и теории каллиграфии, написанных в III–XIX вв., превышает тысячу наименований. Неизменна ведущая роль каллиграфии среди прочих пластических искусств Китая и её неизменно высокий социальный статус.

Искусство каллиграфии сформировало особое каллиграфическое видение, которое предопределяет восприятие художественной формы не только китайскими живописцами, но и архитекторами, скульпторами, фотографами, кинорежиссёрами и дизайнерами. Критерии каллиграфического видения позволяют представителям китайской культуры с первого взгляда отличать китайские произведения от работ, аналогичных по технике и стилю, но созданных корейскими, вьетнамскими и японскими мастерами. Несовпадение западной каллиграфии и китайской наглядным образом демонстрирует глобальную противоположность культур. С точки зрения китайца, в европейских почерках «строчки букв ползут как краб». Фиксированность западной каллигра-

Вера Георгиевна Белозёрова –
доктор искусствоведения,
доцент РГГУ.

фии на формах, их пропорциях и декоративных эффектах не позволяет переносить её художественные критерии на пластику китайской каллиграфии, визуализирующей динамику энергетических процессов.

Китайская традиция не относит к каллиграфии оформление книг, хотя каллиграфы всегда участвовали в издательском деле. Огромная область прикладного использования каллиграфии в декоративном искусстве, рекламе, полиграфии и промышленном дизайне понимается китайскими специалистами как нечто периферийное и вторичное по отношению к каллиграфической традиции как таковой.

Пестование жизни

С древности в Китае все виды искусств развивались в русле задачи, формулируемой как «пестование жизни» (*ян шиэн*), что в современной западной медицине соответствует арт-терапии. Установка на оздоровление психосоматического комплекса человека являлась неизменным и важнейшим фактором в истории каллиграфической традиции, в связи с чем были достигнуты уникальные результаты по долголетию каллиграфов, пик творческой продуктивности которых приходился на 70–90-летний возраст. В трактате Чжоу Син-ляна «Скромные суждения о копировании из пруда туши» XVIII в. сказано: «Занятие каллиграфией способствует возвращению энергии-*ци*, а также содействует [циркуляции] энергии-*ци*. [Ког-

да], сидя в спокойствии, прописывают уставом несколько десятков или сотен иероглифов, то пребывают в полном самообладании и уравновешенности. [Когда пишут] полууставом и скорописью и, полагаясь на замысел, взмахивают и встряхивают [кистью, то] после того как вдоволь иссочит-ся [тушь], душа (*лин*) и ум (*синь*) исторгают сияние [энергии-*ци*]

Оздоровительный результат связан с профессиональной квалификацией каллиграфа, но он действует также и на дилетантском уровне. Этим вызвана популярность каллиграфических кружков для пенсионеров в КНР, программ занятий по каллиграфии в домах для престарелых и в тюрьмах на Тайване. В процессе каллиграфического письма происходит «вхождение в спокойствие» (*жу цзин*), во время которого утихают страсти и снимается напряжение. Циркуляция энергии-*ци* в руке, запястье и пальцах каллиграфа эффективна при лечении сосудистых и суставных заболеваний. Считается, что каллиграфическая техника письма по своим профилактическим возможностям близка иглорефлексотерапии и гимнастике *цигун*. С этим связана жёсткость требований по выполнению традиционных технических нормативов в каллиграфии, сравнимая с предписаниями трактатов по медицине и фармакопее. Все дефекты техники письма в каллиграфических трактатах классифицируются как результаты различного рода психосоматических расстройств и обозначаются термином *бин* – «болезнь».

Изготовление печати.



Оттиск с наскальной
каллиграфии, ок. 498 г.;
музей Гугун, Пекин.

Каллиграфическое произведение воспринимается зрителем не только глазами, но и всем телом, в определённом смысле всеми органами чувств. Рассмотрение каллиграфического произведения можно назвать «прописью взглядом». Повторяемая взглядом зрителя траектория движений кисти подключает его к созданным автором энергетическим колебаниям, которые доносят до него комплексную информацию, воспринимаемую на всех уровнях личностной организации индивида. Адекватность восприятия этой информации зависит не только от культуры зрителя, но также от уместности момента и благоприятности окружения. В старину осмотр гостями частного собрания мог продолжаться целый день с перерывами на трапезу, музицирование и другие развлечения. Как правило, знатоки просматривали лишь несколько, а то и один свиток за визит. Китайские специалисты не рекомендуют созерцать каллиграфические произведения при искусственном освещении, в дождливый день, после застолья или в присутствии несведущих людей. Каллиграфия рассчитана на активный отклик зрителя, которому даётся шанс умозрительно самому заново прожить творческий процесс, связанный с созданием произведения. В накале подобного сотворчества сплавиваются разобщённые в пространстве и времени индивиды в несокрушимую духовную общность, именуемую каллиграфической традицией Китая.



Кистью и резцом

Формат каллиграфических работ весьма разнообразен. Макроформатные произведения достигают нескольких, иногда многих метров, в микроформатном виде отдельные фразы или целые стихотворения пишутся на зёрнышке риса, семени лотоса, скорлупе ореха и прочих экзотических основах. Однако китайские специалисты расценивают эти форматы как своего рода каллиграфическую эксцентрику, привлекающую внимание толпы, но недостойную взгляда знатока. Наиболее распространённый размер отдельного иероглифа – от 2 до 10 см, при этом количество знаков в произведении может быть от одного до нескольких сотен. Большинство каллиграфических шедевров имеет камерный формат, рассчитанный на размер стола учёного мужа. Но далеко не все адресованы



Деревянная планка с сюжетной росписью лаком, V в.; музей г. Датун, провинция Шаньси.

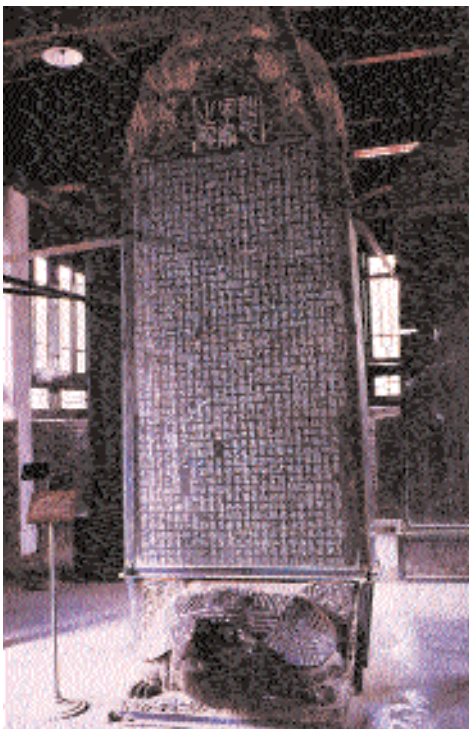
палитру пластических метаморфоз действий кисти и резца, когда кисть «врезается», а резец «летает».

Произведения, написанные кистью, могут находиться как на твёрдой (деревянные и бамбуковые планки, доски, поверхности стен и пр.), так и на мягкой основе (ткань, бумага). От степени эластичности основы зависит режим экспонирования и хранения произведения. Памятники на мягкой основе отчасти соответствуют западному термину «манускрипт». В условиях китайского климата с его резкими посезонными перепадами температурно-влажностного режима гигроскопичная основа из ткани или близкой к ней по эластичности бумаги обеспечивала лучшую сохранность красящего слоя, чем твёрдые материалы, деформация которых вызывает растрескивание и осыпание туши.

Каллиграфическое произведение на бумажной или шёлковой основе дублируют несколькими слоями эластичной и прочной бумаги, к которой приклеивают широкие обрамляющие поля из шёлка или атласа. Для намотки вертикального свитка к нижнему краю полей крепится валик с выступающими ручками, а для развески на стене к верхнему краю приклеивается древко со шнуром. Нижний валик служит не только для намотки свитка, но и способствует его натяжению при развеске. Обычная ширина вертикального свитка – от 30 до 40 см, длина – от 100 до 130 см. Высота горизонтального свитка обычно колеблется от 29 до 40 см, тогда

уединившемуся в своём кабинете зрителю или кругу избранных. Целый корпус памятников рассчитан на многолюдное обозрение, нередко они находятся под открытым небом. Каллиграфические произведения даже монументального формата рассчитаны на осмотр с достаточно близкого расстояния с тем, чтобы можно было разглядеть все элементы композиции каждого иероглифа.

Все памятники каллиграфии делятся на созданные посредством гравировки резцом на твёрдом материале (камень, кость, бронза, дерево и пр.) и написанные кистью. Тем самым изначально и постоянно каллиграфическая пластика развивалась в двух дополнявших друг друга параметрах: проникающий нажим резца и парящее, взмывающее касание кисти. Китайские каллиграфы уже в первые века новой эры не только в полном объёме освоили все художественные возможности этих двух приёмов, но и разработали богатейшую



как его длина может быть от 120–140 см до 35 м. Полный цикл просмотра, связанный как с разматыванием свитка, так и с его обратной намоткой на валик, занимает не один час. После созерцания свиток помещают в матерчатый футляр и далее в специальный короб, где он и хранится.

Памятники, выполненные техникой гравировки, классифицируются по материалу изготовления. Ведущая роль здесь принадлежит камню. Прежде всего это каменные стелы *бэй*, которые являются крупными стационарными сооружениями разного назначения. Человек сталкивался с ними вне дома: в государственных учреждениях, при посещении храмов и погребальных комплексов. Снимаемые со стел оттиски составляли существенную часть художественного и антикварного рынка Китая во все времена, включая нынешние. Оттиски, монтируемые в альбомы или свитки, заполняли полки семейных библиотек, и таким образом каллиграфия со стел приходила в жилые покои.

Наскальная каллиграфия высекается на каменных глыбах и утёсах, расположенных в естественных скальных массивах. Склоны прославленных гор Китая покрыты образцами монументальной каллиграфии, самые древние из которых восходят к рубежу новой эры. Надписи имеют мемориальный либо поэтический характер; реже они представляют собой фрагменты или полные тексты даосских канонов или буддийских сутр. Образцы наскальной каллиграфии являлись объектами общенационального почитания и паломничества.

Печати *инь* составляют обширный и самостоятельный раздел истории китайской каллиграфии. Все каллиграфы являлись авторами собственных печатей, а некоторые из них специализировались в этой области.

Фонд художественного наследия каллиграфической традиции состоит не только из подлинников, но и копий с них, которые в ряде случаев имеют не меньшее, чем оригиналы, значение. Копирование обладает не только эффективным обучающим действием, без которого невозможна выработка профессиональной техники письма. Копированием занимались и продолжают заниматься до глубокой старости самые про-

Наскальная памятная надпись в Тайшаньских горах с описанием обряда жертвоприношения, совершённого императором Сюань-цзуном в 726 г.

Стела из храма предков клана Яней, каллиграфия Янь Чжэнь-цина, 780 г.; музей «Лес стел», Сиань.

Современный тайваньский каллиграф Сюй Юн-цзинь пишет иероглиф «дракон» почерком *цао-шу* перед храмом Конфуция в Тайбэе.

славленные мастера китайской каллиграфии. В трактатах упоминается о 300–500 копиях с одного памятника, которые выполнял мастер, прежде чем добивался необходимого ему сходства. Для корифеев китайской каллиграфии копирование было не просто профессиональной разминкой, но особой формой творчества, точнее сотворчества с каллиграфом копируемого произведения. Копирование позволяло, что называется, «войти в руку», т.е., повторяя траектории движения кисти автора, соприкоснуться с его внутренним миром.

Сто почерков

В китайской литературе термином *шутти* (досл. «тело») обозначают почерк. По нормам традиционной эстетики каллиграфическая пластика считается воплощением совершенного движения человеческого тела взаимодействием всех своих суставов и мышц. Поэтому полиграфические шрифты, несмотря на то, что они по своим формам восходят к рукописным почеркам, не являются предметом рассмотрения китайских историков каллиграфии.

Каллиграфическая эстетика оперирует понятием «черта» (*хуа*), посредством которого описываются пластические элементы искусства каллиграфии. Китайская черта не тождественна западному штриху. Если последний ассоциируется с частью бесконечной линии, то китайская черта представляет пластическую целостность конкретного пространственно-временного сцепления, обладающую всей полнотой бытия. Штрих в западной графике и каллиграфии условно обозначает символические или реальные формы, в то время как в китайской каллиграфии, в отличие



Блюдо Цян пань, последняя четверть X в. до н.э. (правление Гун-вана), найдено в 1967 г. в пров. Шэньси; надпись на внутренней поверхности свыше 200 знаков, почерк гу-вэнь; Хранилище памятников культуры г. Баохэн.

от письменности, черта непосредственно выражает определённые духовно-энергетические состояния, минуя их знаковую формализацию.

Каллиграфическая черта имеет пять основных пластических ипостасей, варьирующихся в зависимости от конкретных видов почерков:

«горизонтальная черта» (*хэн хуа*) – пластическое движение, размечающее симметрию верхней (небесной) и нижней (земной) зон, прошлое, с которым в китайской космологии связывается верх, и будущее, с которым ассоциируется низ;

«вертикальная черта» (*чжи хуа*) – пластическое движение, размечающее симметрию боковых зон: восточной (зарождение жизни) и западной (завершение жизни);

«откидная черта» (*пе, на, тяо*) – пластическое движение, размечающее промежуточные пространственные координаты и соответствующие им векторы перемещения во времени;

«точка» (*дянь*) – движение без перемещения, выражает единство пространственно-временных параметров;

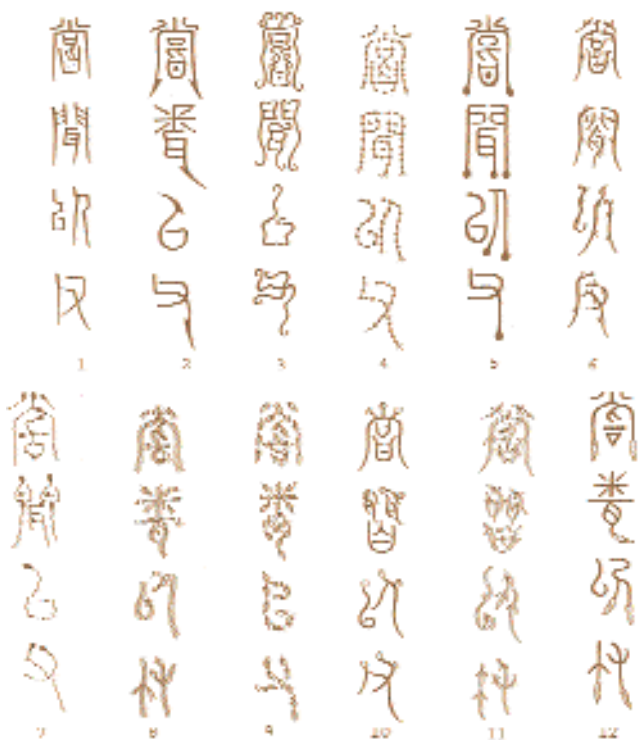
«крюк» (*гоу*) – пластическое движение, связанное с переходом с одной координатной оси на другую и перемещением во времени.

Каллиграфические почерки различаются между собой по способам трактовки пластики черт и приёмам их композиционного расположения в пределах иероглифа и столбца знаков.

На вопрос о том, сколько всего в Китае было создано каллиграфических почерков, даже китайские специалисты затрудняются ответить определённо, но можно ориентироваться на цифру в районе сотни. Почерки существовали в двух параллельных и сообщавшихся друг с другом режимах развития. Первый режим, назовём его *пластическим*, был ориентирован на вариации линейной графики

из черт и точек, обозначающих входящие в состав иероглифов элементы. Вторым режимом, назовём его *орнаментальным*, допуская введение в графику иероглифических элементов дополнительных орнаментальных сюжетов, не связанных с формами этих элементов, которые в силу своего пиктографического происхождения обычно уже содержат внятную изобразительную информацию. Западные средневековые заглавные буквы и барочная каллиграфия являются наиболее представительными примерами развития в режиме второго типа. Если бы китайская каллиграфия замкнулась в своём развитии в рамках данного орнаментального режима, то её статус среди пластических искусств был бы столь же невысок, как и на Западе, где каллиграфическая орнаментика испытывала зависимость от смены крупных художественных стилей. В Китае же каллиграфия играла стилиобразующую роль в истории всех пластических искусств.

Уже во второй половине I тыс. до н.э. обозначилась триада иерархически ведущих скоростных режимов, в диапазонах которых происходило и продолжает происходить магистральное развитие каллиграфии



1. Почерк «подвешенных игл» (*сюань-чжэнь-шу*).
2. Почерк «перевернутых луковниц» (*дао-се-шу*).
3. Почерк «облаков» (*юнь-шу*).
4. Почерк «узлов» (*цзе-шу*).
5. Почерк «свисающих росинок» (*чуй-лу-шу*).
6. Почерк «драконов» (*лун-шу*).
7. Почерк «головастиков» (*кэ-доу-шу*).
8. Почерк «журавлиных голов» (*гуа-тоу-шу*).
9. Почерк «черепашьих» (*гуй-шу*).
10. Почерк «солнца» (*жи-шу*).
11. Почерк «цветов» (*хуа-шу*).
12. Почерк «объединённых червями листьев» (*чун-ши-е-шу*).

Наружная сторона лопаточной
кости быка с письменами;
династия Шан, 1400–1300 гг.
до н.э.; собрание Академии
Sinica, Тайбэй.

ческой пластики. Данная триада состоит из почерков медленного письма (варианты *чжуань-шу*), почерков среднескоростного письма (протоустав, устав, полуустав) и почерков скоростного письма (*цао-шу*). Профессиональная поговорка каллиграфов гласит: «Устав будто стоит, полуустав как бы шагает, скоропись словно бежит».

Почерк *чжуань-шу* являлся базовым в процессе формирования пластической системы китайской каллиграфии во II–I тыс. до н.э. От того, насколько глубоко каллиграфы всех последующих эпох понимали связь других почерков с *чжуань-шу*, зависел их успех как при создании авторского стиля в любом из почерков, так и при разработке новых версий почерков. Существует несколько вариантов *чжуань-шу*.

1. Почерк *цзя-гу* получил свое название «письмена на панцирях и костях» по надписям на нижних щитках панцирей черепах и лопаточных костях скота, которые использовались в практике гадания в эпоху династии Шан-Инь (трад. XVII–XI вв. до н.э.). В I тыс. до н.э. гадание на костях и панцирях перестаёт практиковаться, в связи с чем забывается и данный вид почерка. Крупные археологические открытия первой половины XX в. в Аньяне возрождают интерес каллиграфов к этому почерку, и он быстро обретает широкую популярность.

Каллиграфы XX в. стали воспроизводить кистью на бумаге усилие нажима резца при работе по твёрдому материалу. В почерке *цзя-*



гу черты преимущественно прямые и с заострёнными окончаниями. Все повороты линий отличаются прямоугольностью очертаний. Различия в толщине черт минимальны. Техника письма скрытая, а скорость ведения кисти очень медленная, что требует особо пристального контроля за тушью. Ограничений в разнообразии форматов знаков и их масштабов не существует. Пластика знаков непосредственно связана с изобразительными формами графики пиктограмм.

2. Почерк *гу-вэнь* возник одновременно с *цзя-гу*, но существовал и после падения династии Шан на протяжении всего периода династии Западное Чжоу (ок. 1020–771 гг. до н.э.). Почерк предназначался для надписей на ритуальной бронзе. Иероглифы гравировались в форме и выплавлялись вместе с изделием. Многие черты, помимо прямых линий, имеют овальные конфигурации, а прямоугольные очертания отсутствуют. Черты, как правило, широкие и короткие. Стандартизация в написании иероглифов ещё не выработана, и каждый знак занимает пространство, соответствующее числу составляющих его элементов. Формат знаков тяготеет к квадрату.

Этот почерк к рубежу новой эры полностью вышел из употребления как род письма, но возрождается в X–XII вв. как самый древний вариант каллиграфической пластики



Дин Фучжи (1879–1949), парные настенные свитки, почерк цзя-гу; Исторический музей, Тайбэй.

и любим вплоть до наших дней каллиграфами разных направлений. При письме кистью техника её ведения скрыта. Скорость движения кисти небольшая, но не столь медленная, как в *цзя-гу*.

Древние произведения этого стиля по своей энергетике считаются наиболее ёмкими и сильными. Столбцы знаков располагаются настолько близко друг к другу, что всё пространство надписи покрывается ими равномерно и густо. Изобразительная основа графики знаков выявлена отчётливо и играет важную роль в образном содержании каллиграфического произведения.

3. Почерк *да-чжуань* формируется в период династии Восточное Чжоу (770–256 гг. до н.э.) и имеет много вариантов. Почерк в первую очередь связан с ритуальными бронзовыми изделиями, поверхнос-

ти которых покрываются крупными по объёму текстами. Иероглифы больше не отливаются вместе с сосудами, а гравированы после отливки. Нередко углубления инкрустируются золотом или серебром. Во всех пластических версиях почерка *да-чжуань* отсутствует строгая унификация в написании иероглифов. Размер знака зависит от количества черт, но их толщина делается всё более равномерной по сравнению с периодом династии Западное Чжоу.

4. В период династии Цинь проводится реформа письменности, в результате которой появляется новый вариант почерка – *сяо-чжуань*. В отличие от предшествующего варианта, все знаки, независимо от числа черт, вписываются в унифицированный вертикальный формат и композиция знаков подчиняется вертикальной доминанте. Иероглифы располагаются стройными столбцами, расстояние между которыми варьируется в достаточно большом диапазоне. Написание иероглифов строго стандартизировано. Композиционное построение упорядочено. Черты прописываются ровными, одинаковыми по толщине линиями. В зависимости от их характера черты называются «нефритовыми жилами» или «железной проволокой». В пластике черт преобладают овалы, приобретающие правильные симметричные формы.

Во все эпохи почерком *чжуань-шу* гравировали печати, из-за чего сам термин *чжуань* стал синонимом оттисков печатей.

Все версии почерка *чжуань-шу*, кроме орнаментальных вариантов, постоянно находились в активе каллиграфической традиции. Техника письма почерком *чжуань* требует строго отвесного положения кисти и постоянной центровки её кончика. Скорость ведения кисти медленная. Почерк *чжуань-шу* демонстрирует чистоту линейного пластического мышления, и именно в нём китайские специалисты усматривают источник художественных решений всех остальных каллиграфических почерков. Условность в передаче изобразительных символов достигает такой степени, что можно говорить о начале автоно-



Хуан Мяоцзы (род. 1913), почерк гу-вэнь; собр. Г. Барраса.



мии пластического движения в искусстве каллиграфии. Почерк обладает действенными укрепляющими психофизиологию установками.

Протоустав *ли-шу* оформляется к концу I тыс. до н.э. Это первый каллиграфический стиль, в котором раскрылись возможности техники письма наклонной кистью с изменением нажима. Почерк возник в целях упрощения процесса письма при делопроизводстве. В протоуставе композиция черт вписывается в горизонтальный формат. Конфигурация черт отражает потребности в более скоростном ведении кисти: овалы приобретают прямоугольные очертания, ранее слитно прописываемые формы теперь разъединяются на отдельные черты. В пределах каждой черты скорость и нажим кисти становятся неравномерными. Протоустав – сугубо нормативный почерк с дейст-

Чжао Мэнфу (1254–1322), почерк чжуань-шу; Национальный музей, Токио.

венными дисциплинирующими установками. Но письмо им не требует такой напряжённой концентрации, как *чжуань-шу*.

Формирование уставного почерка представляет собой весьма спорный вопрос в истории китайской каллиграфии, хотя вполне очевидно, что устав развился из протоустава. Китайские авторы пользуются одновременно тремя терминами для обозначения



Хэ Чжэнь (ок. 1530–1604), красная печать.

У Сицзай (1799–1870), белая печать.

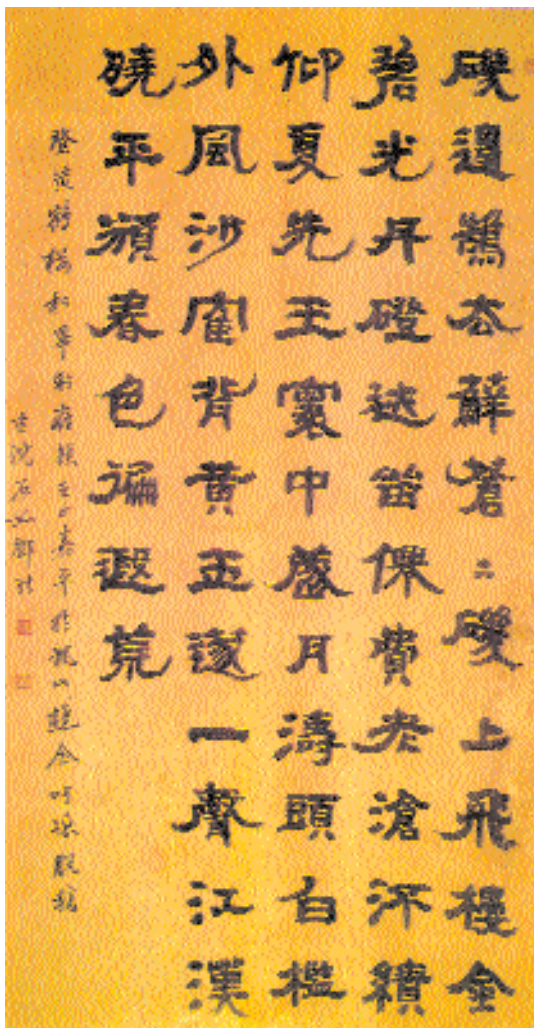


В таблице показаны
видоизменения
иероглифов (слева
направо):
солнце,
луна,
гора,
вода,
огонь,
облако,
следовать,
повозка,
срывать,
делать
в процессе их развития.

1. Почерк цзя-гу.
2. Почерк гу-вэнь.
3. Почерк чжуань-шу.
4. Почерк ли-шу.
5. Почерк кай-шу.
6. Почерк цао-шу.
7. Почерк син-шу.

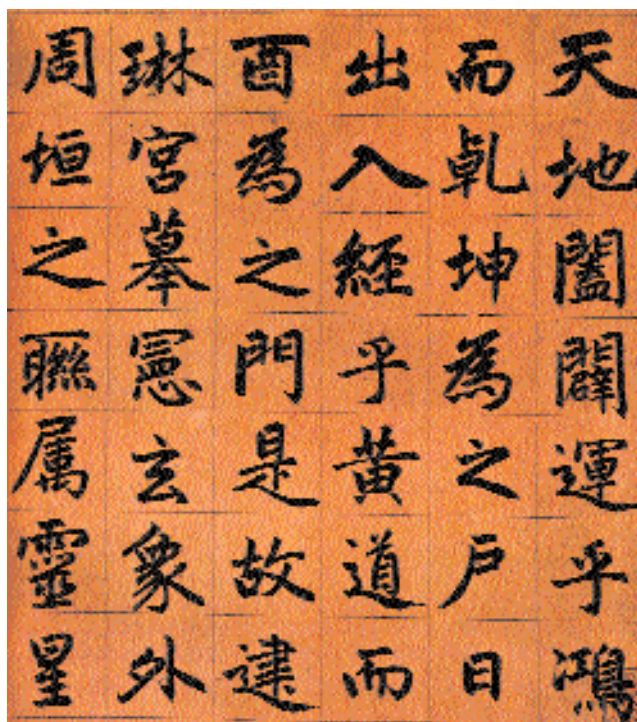


Дэн Шижу (1743–1805), почерк ли-шу; Шанхайский музей.



устава: кай-шу, чжэн-шу («правильный почерк») и чжэнь-шу («истинный почерк»). Формат знаков в уставе квадратный, все иероглифы одного размера. Толщина черт передаёт нажим кисти. Последовательность письма и сами формы черт строго определены правилами. Пластическая программа устава настолько гармонична, что способна оказывать сильное психотерапевтическое воздействие независимо от уровня каллиграфической подготовки пишущего. С устава начинается обучение китайской письменности и каллиграфии; к нему обращаются многие корифеи каллиграфии в конце жизни, ибо достижение в нормативных параметрах устава внутренней свободы считается высшим достижением творческого пути мастера.

Генезис полуустава не менее проблематичен, чем устава. Археологические памятники IV–I вв. до н.э. свидетельствуют о наличии целого ряда промежуточных вариантов письма, практиковавшихся рядовыми писцами, на основании которых мастера II–IV вв. разработали полусокращённый вид почерка, которым созданы наиболее прославленные памятники в истории китайской каллиграфии. Корифеем этого почерка считается Ван Си-чжи, который в IV в. осуществил подлин-



Чжао Мэнфу (1254–1322),
фрагмент горизонтального
свитка, почерк кай-шу;
Национальный музей, Токио.



Девятиклеточный квадрат граф
для письма уставом.

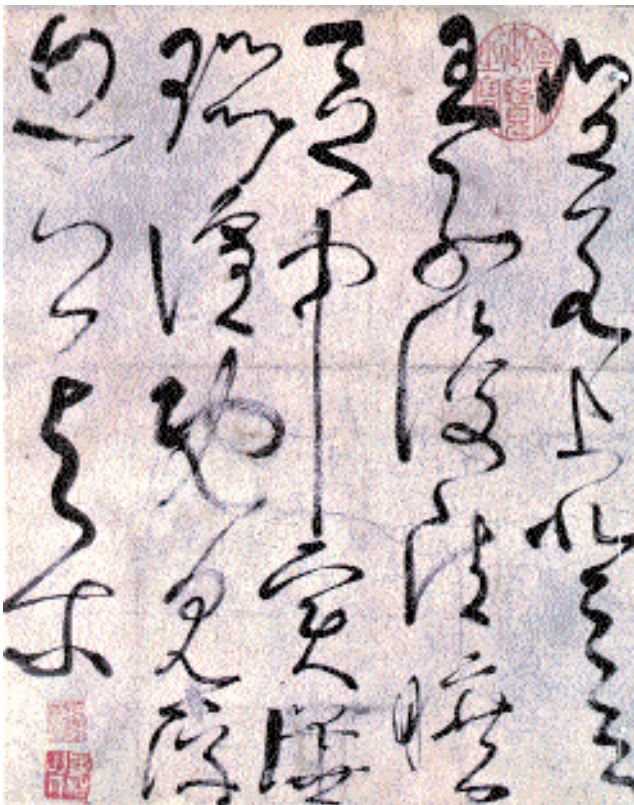
ный прорыв в развитии полуустава. В полууставе доминантна вертикальная ось. За счёт слитного прописывания некоторых черт значительно возрастает скорость письма. В полууставе обычно соблюдается единый размер знаков с небольшими вариациями. Сферой творческих импровизаций каллиграфа является толщина черт и решение о том, какие элементы прописывать сокращённо, а какие полностью. Пиктографические истоки форм иероглифа почти не узнаются.

Традиционная точка зрения приписывает разработку скорописного почерка некоему Ши Юю, чиновнику при императоре династии Западная Хань Юань-ди (прав. 48–33 гг. до н.э.). К III в. данный почерк полностью оформился в вариант так называемой «регулярной скорописи» (*чжан-цао*), когда каждый иероглиф смотрится отдельно, но внутри знака все черты прописываются без отрыва кисти и с сокращением элементов.

Почерк *цао-шу* – самый высокоскоростной и наиболее открытый вариант каллиграфической пластики. Кисть в скорописи движется стремительно, широкими махами, охватывая крупные участки фона. Из-за высокой скорости ведения кисти тушь не успевает прокрашивать черты полностью и образуются прогалы «летающего белого»

Хуан Тинцзянь (1050–1105),
фрагмент горизонтального
свитка, почерк кай-шу;
Исторический музей, Пекин.





Чжан Сюй? (675?–750), фрагмент горизонтального свитка, почерк куан-цао; музей провинции Ляонин.

тезированных почерков начинается с X в. и далее является постоянным фактором развития каллиграфической традиции. Вариантом синтезированного почерка можно считать «почерк стел» (*бэй-цзю*), в котором устав соединен с про-тоуставом.

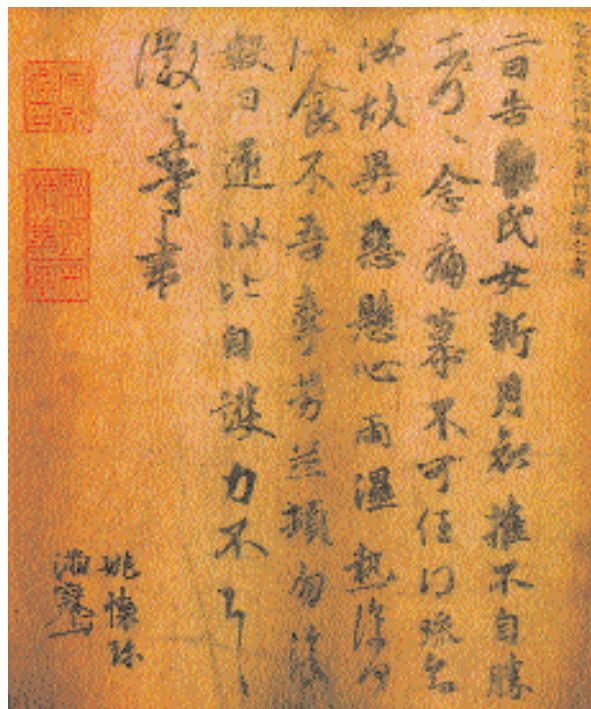
Синтезированные почерки надо отличать от практики «аранжировки» основного для конкретного произведения почерка пластическими нюансами других почерков. Знатоки судили о мастерстве каллиграфа по числу задействованных им пластических ассоциаций с другими почерками. В этих перекрёстных связях не было никаких ограничений и норм, кроме требований органичности соединения почерковых программ. Чем

(*фэйи байи*). В варианте *куан-цао* различие между внутренним пространством знака и фоном нередко пропадает во все. Степень нормативности минимальна, что позволяет как угодно менять размеры соседних иероглифов. Формат знаков преимущественно вертикальный и нередко имеет удлинённую конфигурацию. Узнать в скорописных росчерках исходный изобразительный символ пиктограммы практически невозможно. Скоропись требует от каллиграфа сильного эмоционального возбуждения. Мастера в процессе творческого акта нередко впадают в транс, производят громкие выдохи и выкрики.

Ни один из каллиграфических почерков в отдельности не охватывает всех параметров каллиграфической эстетики.

В практике крупных мастеров часто соединяются две почерковые программы на равных основаниях или с доминирующей ролью одного из почерков. При совмещении почерков каллиграфы исходят из притяжения или отталкивания их пластических программ. Наиболее распространены следующие два варианта: *син-кай* («полууставной устав») и *син-цао* («полууставная скоропись»). Широкое распространение син-

Ван Вэйчжи (IV в.), фрагмент горизонтального свитка, IV в., почерк син-кай; музей провинции Ляонин.



Ван Сюнь (350–401),
фрагмент горизонтального
свитка, почерк син-цао; музей
Гугун, Пекин.

парадоксальнее был набор пластических нюансов, тем выше ценились достижения каллиграфа. В свою очередь, мастера всегда могли рассчитывать, что найдутся знатоки, способные расшифровать составляющие пластической рецептуры их стиля.

Почерковые константы являются выверенными традицией руслами, которые в творческом акте наполняются свободными смыслами. Поскольку эти константы выражают национальные пластические архетипы, то при культурных заимствованиях передаются лишь их внешние параметры, в то время как содержательная составляющая заимствованию не поддаётся, о чём свидетельствует история корейской и японской каллиграфии.



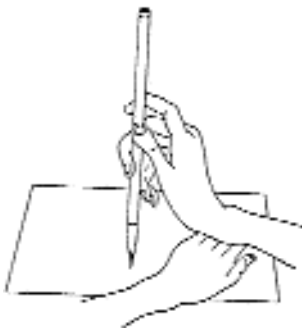
Техника угла и техника овала

Юй Южэнь, парные настенные
свитки, почерк бэй-шу;
Исторический музей, Тайбэй.



В профессиональном словаре каллиграфов существует чёткое разделение терминов *мяо* («рисовать, обводя контурные линии») и *се* («писать»). Разница между ними заключается в том, что, в отличие от рисования, письмо связано с характером движения кисти и руки мастера. В процессе обучения, копируя эталонные произведения, новички не срисовывают их, а стремятся воспроизводить движения древнего автора, в результате которых возникла каллиграфическая форма.

Каллиграфическая техника письма трудна для освоения не столько из-за сложности своих требований, сколько оттого, что она сопряжена с глубинной психосоматической перестройкой всей личности изучающего её человека. Именно этим объясняется тот факт, что выдающиеся каллиграфы всех эпох достигали настоящего мастерства лишь в зрелые годы, не ранее чем сорок лет. Особенность китайской техники работы кистью состоит в том, что в процессе письма участвует всё тело каллиграфа – от стопы до пальцев руки, держащей кисть, поэтому для качественного штриха необходима координация всех его движений. Тело должно быть расслаблено, иначе напряжение в мышцах перекроет циркуляцию крови в сосудах и энергии-*ци* в энергетических каналах. Требование естественности движений тела и дыхания считается наиважнейшим и не знает исключений. Если при письме возникает усталость, то это верный признак

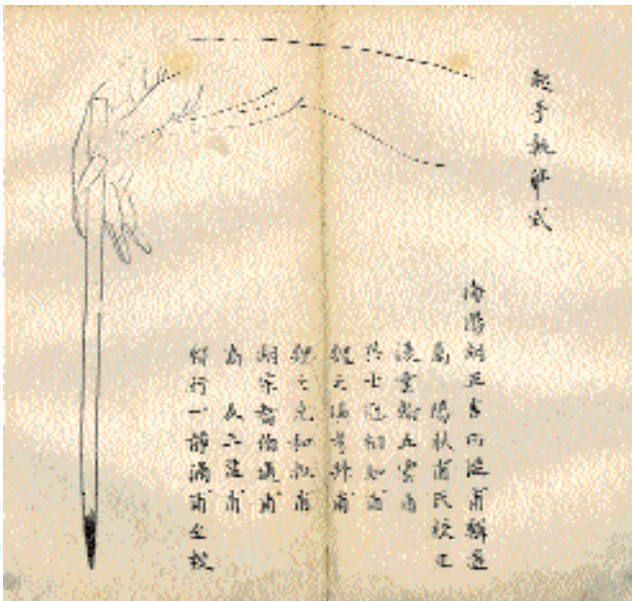


Способ «облочечное запястье»
(чжэнь-вань).



Способ «приподнятое запястье»
(ти-вань).

Способ «подвешенное запястье»
(сянь-вань).



неустранимого мышечного напряжения. В идеале процесс каллиграфического творчества не только не вызывает утомления, но, напротив, оказывает сильное тонизирующее действие на весь организм мастера.

Способы держания кисти в современной китайской литературе именуют «обхватом кисти» (*чжи би*), а в старинных трактатах обычно называли «методами управления стремением» (*бо дэн фа*). Под «стремением» имеется в виду степень сжатия ладони, достаточная для того, чтобы уместить куриное яйцо. Такое положение пальцев обеспечивает свободу движения кисти при письме и помогает аккумулировать энергию, которая передаётся от тела каллиграфа к кисти, за счёт чего в ладони возникает тепловой эффект.

При нормативном держании её кисти зажимают подушечками большого, указательного и среднего пальцев. Такая позиция называется «двойной обхват» (*шун гоу*) и является благоприятной для письма уставом, полууставом и скорописью. Ногтевая фаланга безымянного пальца прижимает кисть сзади, но при этом не касается ладони. Мизинец только поддерживает безымянный палец, и его подушечка подходит к краю ладони.

Аппликатура пальцев подчиняется четырём базовым правилам, которые обеспечивают максимальную эффективность накопления энергии в ладони и её точную передачу на волосяной пучок кисти: «плотно прилегающие пальцы» – между пальцами нет зазоров, пропускающих энергию вовне, у каждого пальца своя функция в движении кисти; «пустая ладонь», в которой накапливается закручивается и энергия, спускающаяся вдоль ручки кисти; «ровное запястье» – его необходимо удерживать параллельно бумаге, что позволяет соблюдать правильный угол наклона между ладонью и предплечьем, с одной стороны, и вертикалью кисти – с другой; «отвесный кончик» кисти – кисть держат вертикально, что обеспечивает равномерный приток туши на кончик и позволяет ему свободно перемещаться в любом направлении.

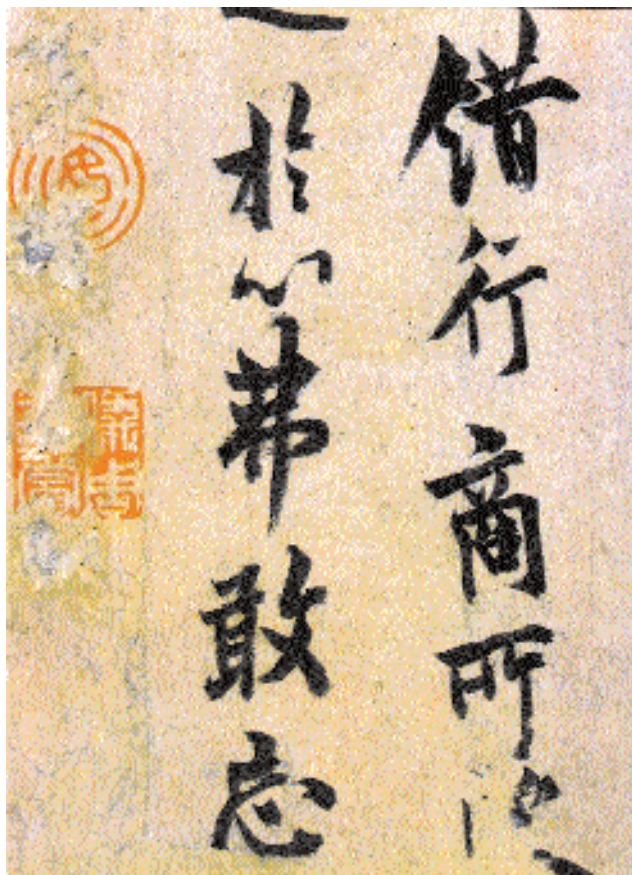
Три основных способа работы запястья таковы: «облочечное запястье» – запястье опирается на пальцы второй руки, что позволяет новичкам писать мелкие иероглифы уставом, при этом

иероглифы выходят лишёнными силы и скованными; «приподнятое запястье» – локоть опирается на стол, а запястье находится на весу, что раскрепощает движения кисти; «подвешенное запястье» – рука держится на весу, при работе сидя предплечье оказывается параллельным плоскости стола, при письме стоя предплечье спускается в небольшом наклоне, рука имеет полную свободу движения. Из всех вариантов мастера каллиграфии предпочитают последний, наиболее сложный, ибо он требует расслабленности

всей руки и точной координации движений.

Китайские каллиграфы пишут сидя или стоя за столом. В тех случаях, когда приходится работать на полу над большими произведениями, мастера присаживаются на корточки или опираются на колено. Еле уловимые для постороннего взгляда микродвижения тела мастера составляют сложное хореографическое целое, из которого и рождается пластика каллиграфических форм. Суть каллиграфического «танца» состоит в попеременном перебросе волнообразного движения с левой ноги на правую руку и с правой ноги на левое предплечье.

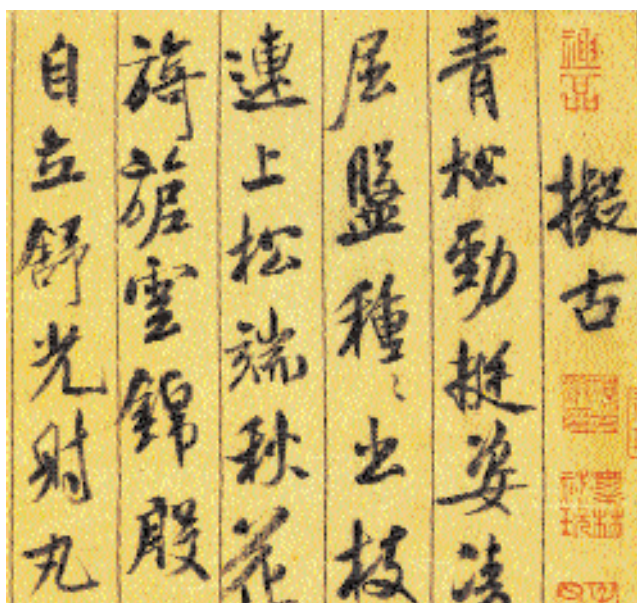
Каллиграфическая техника разработана применительно к строго вертикальному положению кисти и кисти с различными градусами наклона. Чем ниже наклон кисти, тем толще прописываемая ею линия. Для письма наклонной кистью существует «техника угла», когда все горизонтальные черты начинаются и заканчиваются отвесными скосами, а вертикальные черты имеют горизонтальные окончания. Наклонная кисть позволяет варьировать толщину черт, но имеет существенные ограничения в подвижности и требует частого отрыва от бумаги в связи с изменением направления движения. Пластика угла соотносится с по-



Оуян Сюнь (557–641), почерк син-шу; музей Гугун, Пекин.

лярностью *инь*. Данная техника письма применяется во всех почерках, кроме *чжуань-шу*.

Приёмы работы вертикальной кистью называют «техникой овала». Для неё характерны заovalенное окончание черт, равномерная толщина линий и преобладание плавных скруглений в формах черт. Кончик кисти должен быть спрятан. Вертикальное положение кисти позволяет каллиграфу свободно двигаться в любом направлении и контролировать толщину черт, что совершенно необходимо при письме почерком *чжуань-шу*. Пластика овала соотносится с полярностью *ян*.



Ми Фу (1052–1108), («Каллиграфия на сычуаньском шёлке»), почерк син-шу; музей Гугун, Тайбэй.

В процессе подготовки все каллиграфы овладевают обоими техниками письма. Далее каждый из больших мастеров создаёт свою версию соединения этих двух способов письма.

Основу каллиграфической пластики составляют два вида движений: открытого типа, когда динамика черты продолжается за её пределами, так что она воспринимается как часть некоего большего целого, и закрытого типа, когда все динамические эффекты удерживаются внутри черты и она представляет собой замкнутую пластическую единицу. Каллиграфические почерки отличаются друг от друга характером соотношения данных пластических принципов. При открытом типе энергетические циркуляции раскрыты вовне, что обязывает каллиграфа к высокой скорости движения и слитному прописыванию черт, чтобы противостоять рассеиванию энергетического импульса (почерки *син-шу* и *цао-шу*). При закрытом типе энергетическая циркуляция сворачивается в спираль внутри черты, которая превращается в своеобразную капсулу потенциальной динамики (почерки *чжуань-шу* и *кай-шу*).

Каллиграф не вправе менять форму иероглифа и последовательность его написания, но он может бесконечно разнообразить наклоны черт, варьировать углы их пересечений, сближать или отдалять элементы, менять их толщину и длину и т.д. Авторы китайских трактатов уподобляют композицию точек и черт мастерству полководца или шахматиста, умеющих выигрышно рассчитать соотношения элементов силы.

Живая плоть иероглифа

Традиционная эстетика наделяет каллиграфическую пластику всеми свойствами реальной живой плоти. Человеческое тело, цельное в своём строении и одновременно многоэлементное, было прообразом структуры пластических форм каллиграфии. Китайские медики подходили к организму как к системе энергетических циркуляций, имеющих две полярности – *инь* и *ян*. Аналогичным образом поступали и каллиграфы, различавшие полярности *инь-ян* применительно к таким «анатомическим» элементам строения каллиграфической пластики,

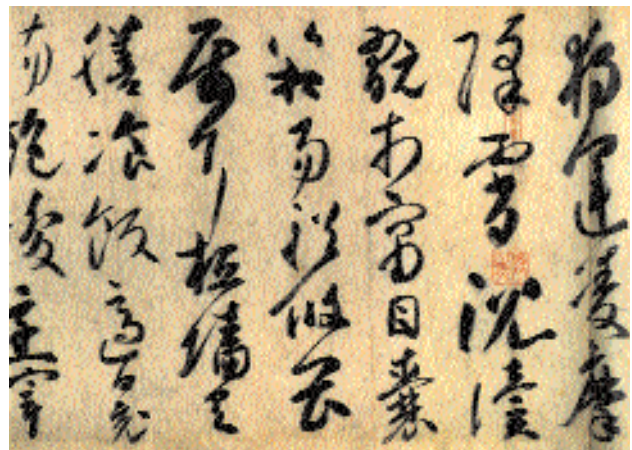
Ши Гаосянь, IX в. «Текст тысячи знаков», почерк *цао-шу*; Шанхайский музей.



Примеры изображения иероглифа «вэнь» известными китайскими мастерами каллиграфии.

как костяк-гу (*ци*), жилы-цзинь, кровь-сюэ и мышцы-жоу.

Все четыре анатомических компонента каллиграфической пластики созидают «пружину жизни» (*шэньци*), сообщая каллиграфическому образу жизненность (*шэньмин*). Главным критерием при оценке каллиграфической пластики является степень её жизненной силы. По нормам каллиграфической эстетики типографские шрифты являются «мёртвыми», так как они не имеют анатомического строения. Каллиграфическая пластика гармонична, когда она подобна хорошо сложенному человеку. Этой максимой из поколения в поколение всегда руководствовались китайские знатоки и критики.





Примеры изображения иероглифа «дао» известными китайскими мастерами каллиграфии.

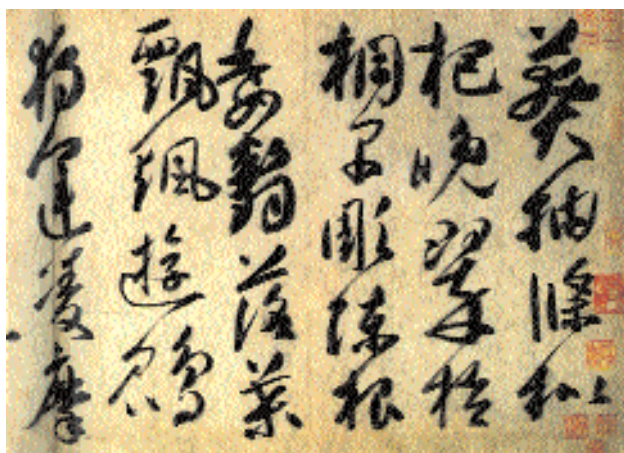
Искусство китайской каллиграфии основывается на работе с жизненно-энергетической субстанцией *ци*, которую невозможно однозначно отождествить ни с духом, ни с материей, ибо она есть и то и другое одновременно. В творческом акте выдающийся каллиграф подключается к чистым энергиям наднебесного параметра, и тогда он может преобразить все виды энергий поднебесного параметра в собственной очищенной энергетике. Каллиграфическая эстетика неизменно рассматривает все видимые признаки каллиграфической формы как производные от их энергетического наполнения.

В каллиграфической эстетике творческий акт трактовался как процесс самосо-

зидания личности. Считалось, что внутри творческого акта каллиграф создавал себя как личность, способную к достижению индивидуального долголетия, гармонизации социума и духовной преемственности с великими предшественниками. Каллиграфическое творчество являлось эффективным способом самосовершенствования и самопознания человека, что и было главной целевой установкой в искусстве каллиграфии. Каллиграфия воплощала личность в её телесной, психической и духовной целостности.

Профессиональные поговорки гласят: «Каллиграфия подобна своему автору» и «Стиль таков, каков человек». Исповедальную роль каллиграфии, которая передаёт как психосоматическую структуру личности, так и её духовные взлёты, подчёркивали авторы многих сочинений по каллиграфии. Сян Му в трактате «Просвещённые речения о методах каллиграфии» (XVI в.) сформулировал следующий афоризм: «Истолковывать каллиграфию – всё равно, что вести беседу; смотреть на каллиграфию – всё равно, что видеть самого человека».

Показательно, что каллиграфы начали подписывать свои произведения со II в. н.э., в то время как художники – только с X в. Прославленный каллиграф, художник, теоретик и эксперт Ми Фу (1052–1108) считал, что живописное произведение подделать возможно, а каллиграфическое – нет, ибо различие в энергетических вибрациях штриха неизбежно выдаст фальсификатора. Особенность каллиграфии состоит в том, что она обрекает каллиграфа на полное саморазоблачение. В искусстве каллиграфии, где нет сюжетной канвы и изобразительных форм, человеку негде спрятать свои недостатки, невозможно казаться, а необходимо только быть.



// лето 2006 //



Соколов-Ремизов С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись: К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. – М., 1985. РГБ: 1 85-20/139; 1 85-20/140.
Чжу Жэнь-фу. Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). – Пекин, 1992.
Ch'en Chih-mai. Chinese Calligraphers and their Art. – Melbourne, 1966.