

А.Н. Коробова

ВЛИЯНИЕ ЖИВОПИСИ ЭПОХИ СУН НА ФОРМИРОВАНИЕ ФЭН ЦЗИЦАЯ КАК ХУДОЖНИКА-ПЕЙЗАЖИСТА¹

Аннотация: Фэн Цзицай (р. 1942) – один из самых известных современных китайских писателей, он известен также как художник и каллиграф. В данной статье рассматривается становление Фэн Цзицай как художника. Мы полагаем, что юношеское увлечение Фэн Цзицай живописью эпохи Сун (960–1279), особенно монохромными пейзажами тушью, в значительной степени повлияло на стиль его живописи (он работает в жанре пейзажа преимущественно тушью и цветными водяными красками) и предопределило живописную палитру его прозы. Здесь приводится перевод интервью с Фэн Цзицаем, опубликованного в 2005 г. в газете «Вэнь бао» и позднее включенного в сборник писателя «Манифест „живописи литераторов“» 文人画宣言 (2007). В ходе этого интервью он рассказывает о своих первых учителях живописи и каллиграфии – пекинце Хуэй Сяотуне (1902–1979) и тяньцзиньце Янь Люфу (1908–1993), а также о своей увлеченности живописью эпохи Сун. Обращение к литературному творчеству и последующий возврат к живописи предопределили его интерес к *вэньжэнь хуа* 文人画 – «живописи литераторов», или «живописи интеллектуалов», размышлениям о которой также посвящена значительная часть интервью.

Ключевые слова: Фэн Цзицай, современная китайская литература, живопись эпохи Сун, *гохуа*.

Автор: КОРОБОВА Анастасия Николаевна, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, руководитель Центра изучения культуры Китая, Институт Китая и современной Азии РАН (Нахимовский пр., 32, Москва, 117997). ORCID: 0000-0003-1536-4344; E-mail: korobova@iccaras.ru

¹ Статья публикуется в составе избранных материалов XXV Международной научной конференции «Китай и Восточная Азия: философия, литература, культура» (Москва, ИКСА РАН, 5–6 июня 2024 г.).

Anastasia N. Korobova

The Influence of the Song Dynasty Painting on the Formation Feng Jicai as a Landscape Painter

Abstract: Feng Jicai (b. 1942) is one of the most famous contemporary Chinese writers, he is known also as an artist and calligrapher. This paper examines the background for the formation of Feng Jicai as an artist. We believe that the youthful fascination with Song Dynasty (960–1279) painting, especially monochrome ink landscapes, greatly influenced the formation of Feng Jicai as a landscape artist working mainly in ink and colored water paints, it also predetermined picturesque palette of his prose. The following is a translation of an interview with Feng Jicai, published in 2005 in the *Wenyi Bao* newspaper and later included in the writer's collection *Manifesto of the "Literati Painting"* 文人画宣言 (2007). During this interview, he talks about his first teachers of painting and calligraphy – Hui Xiaotong (1902–1979) from Beijing and Yan Liufu (1908–1993) from Tianjin and about his passion for the Song Dynasty painting. Turning to literature and the subsequent return to painting predetermined his interest in *Wenren hua* 文人画 ("painting of literati" or "painting of intellectuals"), so his reflections on *Wenren hua* are also significant part of the interview.

Keywords: Feng Jicai, contemporary Chinese literature, Song Dynasty painting, *guohua*.

Author: Anastasia N. KOROBOVA, Ph.D. (Philology), Head of the Chinese Culture Research Centre, Institute of China and Contemporary Asia, RAS (32, Nakhimovsky Av., Moscow, 117997). ORCID: 0000-0003-1536-4344; E-mail: korobova@iccaras.ru

Фэн Цицай (р. 1942) известен как писатель, художник и каллиграф. Детство его прошло в семье, где ценили литературу и искусство. Мальчик увлекался спортом, музыкой и литературой, но главным увлечением его детства и юности была живопись. Немалую роль в этом сыграл пекинский художник Хуэй Сяотун 惠孝同 (Хуэй Цзюнь 惠均, 1902–1979), с которым семья Фэнов состояла в дальнем родстве [冯骥才 18.07.2022: URL]. Хуэй Сяотун был учеником известного в годы Китайской республики художника Цзинь Чэна (Цзинь Бэйлоу) 金城 (金北楼, 1878–1926) и в 1927 г. вошел в одно из самых влиятельных художественных объединений первой половины XX в. – «Общество Озеро» 湖社画会, созданное в память о Цзинь Чэне². Надо отметить, что Хуэй Сяотун известен также как коллекционер

² В Общество входило около 200 человек, оно было создано на основе «Общества исследования китайской живописи», в котором Цзинь Чэн был заместителем руководителя. Поскольку один из псевдонимов Цзинь Чэна был Оу Ху «藕湖» (Озеро с

произведений искусства эпох Сун и Юань; маньчжур по происхождению, он был сын цилина 耆齡, министра при императорском дворе, а их семья состояла в дальнем родстве с императором Пу И. По воспоминаниям Фэн Цицзя, он часто гостил у художника в детстве в его доме в Большом переулке сладкой воды неподалеку от улицы Ванфуцзин и имел возможность любоваться поистине шедеврами средневековой живописи, многие из которых хранятся в настоящее время в музее Гугун:

Иногда учитель звал меня к себе в кабинет утром, и я слушал его рассказы о книгах и картинах, и о древних, и о современных... Когда он был в хорошем настроении, доставал какую-нибудь старинную картину и вешал ее на полку, чтобы я мог ее рассмотреть; мы разглядывали картину и разговаривали, и его сердце в такие моменты переполняла радость. В его кабинете мне доводилось видеть бережно хранимую картину «Рыбацкая деревня под первым снегом» художника эпохи Сун Ван Шэнь³ – несомненно, это национальное достояние; был там великолепный, роскошный «зальный свиток»⁴ в жанре «цветы-птицы» «Четыре радости» Люй Ци⁵. Однажды учи-

корнями лотоса»), все художники, вошедшие в него, выбрали себе псевдонимы, куда входил иероглиф 湖 (Озеро). Хуэй Сяотун в качестве псевдонима выбрал себе Чжэ Ху 柘湖. Позднее на основе этого художественного объединения в Китае была создана Академия живописи 中国画院.

³ Ван Шэнь 王诜 (Ван Цзиньцин 王晉卿, 1037/48–1093/1104) – политик, художник, один из крупнейших живописцев второй половины эпохи Северная Сун. Учился у Го Си. Аристократического происхождения, был женат на дочери императора Ин-цзуна. Был дружен с поэтами Су Ши и Хуан Тинцзянем и художником Ми Фу. Свиток на шелке «Рыбацкая деревня под первым снегом» 渔村小雪图 (44,5x219 см, шелк, тушь, легкая подцветка) – одна из самых известных его работ, в настоящее время хранится в Музее Гугун, Пекин [Кравцова 2010а: 540]. На свитке присутствует надпись, выполненная императором Хуэй-цзуном (徽宗, 1082–1135). В первые годы после свержения монархии свиток покинул императорский дворец вместе с императором Пу И. В 1946 г. свиток находился в Чанчуне, несколько раз переходил из рук в руки. В 1950 г. приобретен Хуэй Сяотунем и передан в дар Музею Гугун [周林生 2012: 41].

⁴ «Зальные свитки» 中堂 – настенные свитки вертикального формата, предназначались для экспонирования в центре зала.

⁵ Люй Ци 吕纪 (Люй Тинчжэнь 吕廷振, Люй Тинсунь 吕廷孫, прозв. Ляой 樂愚, 1477–?) – художник, работал преимущественно в жанре *хуа-няо* («цветы-птицы»). Его творчество относят к Чжэцзянской живописной школе (*Чжэняй*). Свиток «Четыре радости» / «Четыре сороки» 四喜图 (194x107,8 см, шелк, тушь, легкая подцветка) в настоящее время хранится в Музее Гугун, Пекин. В названии – игра слов, так как на картине изображены четыре сороки (вестницы счастья в китайской культуре).

тель принес небольшую картину высотой чуть больше пары футов, поместил ее в застекленную рамку – оказалось, это моя любимая, «Зимний лес» Го Си⁶. Учитель Хуэй сказал, что этот свиток не подписан, нет уверенности, что он принадлежит кисти Го Си, но он совершенно точно выполнен в его стиле и столь же прекрасен, как работы Го Си. Го Си, рисуя долины и кручи, был искусен в штриховке облаков косо поставленной кистью 皴法, писал осенне-зимний лес в технике «клешня краба» 蟹爪笔法, все его зимние пейзажи прорисованы тонко и энергично, так что при взгляде на них ощущается морозный воздух, его высокая техника восходит к Ли Чэну⁷. Сказав это, учитель Хуэй дал мне лист шелка примерно такого же размера и велел мне сделать копию свитка. Из меня будто всю кровь выкачали, пока я пытался копировать оригинал древнего мастера, и этот опыт навсегда остался со мной [冯骥才 18.07.2022: URL].

Поражает тот факт, что две из упомянутых картин в настоящее время хранятся в музее Гугун в Пекине, а одна – в Национальном музее Гугун в Тайбэе. Очевидно, что с раннего детства Фэн Цицаю предоставилась редкая возможность детально рассматривать подлинники шедевров китайской живописи.

У Хуэй Сяотуна Фэн Цицай учился характерным для Южной пейзажной школы видам штриховки «растрепанные листья конопли» 披麻皴⁸ и «распущенная веревка» 解索皴, а также такому способу наложения красок, как «малый сине-зеленый пейзаж» 小青绿⁹.

⁶ Го Си 郭熙 (1020–1085?) – крупнейший пейзажист эпохи Сун, теоретик живописи. Картина «Зимний лес» 寒林图 (153x98,8 см, шелк, тушь) хранится в Национальном музее Гугун, Тайбэй. Подробнее о Го Си см. [Самосюк 1978].

⁷ Ли Чэн 李成 (Ли Сяньси 咸熙, 919–967) – художник, один из ведущих мастеров пейзажа эпохи Пяти династий – нач. Северной Сун. Рисунки деревьев с узловатыми стволами и причудливо изогнутыми ветвями выполнял особыми мазками («клешня краба»), напоминавшими когти чудовища [Кравцова 2010б: 618–619].

⁸ В китайской живописи существуют десятки видов штрихов, предназначенных для изображения объектов разного типа, причем каждому виду соответствуют определенный угол наклона кисти, сила ее нажима и направление движения. Штриховка «растрепанными листьями конопли» (штрих «растрепленная конопля») – один из наиболее популярных видов штриха при изображении склонов гор [Белозёрова 2006: 148].

⁹ Считается, что Южная школа живописи тяготела к монохромной манере письма и нередко к замене линии живописным пятном, а Северная школа придерживалась строгой линейной работы кистью и расцветки синим, зеленым цветами и золотом,

По мере взросления юноши встал вопрос о выборе профессии. По воспоминаниям писателя, когда ему было лет четырнадцать-пятнадцать, он попросил родителей найти ему частного учителя живописи. Его мать остановила свой выбор на известном в ту пору тяньцзиньском художнике-пейзажисте и каллиграфе Янь Люфу 严六符 (1908–1993). Несмотря на тяжелые материальные условия, семья нашла средства оплачивать уроки, стоившие 5 юаней в месяц [冯骥才 27.03.2022: URL]. Янь Люфу, учившийся в свое время у выдающегося мастера *гохуа*, директора Тяньцзиньской художественной галереи Лю Цзыцзю 刘子久¹⁰ и известного тяньцзиньского художника Чэнь Шаомэя 陈少梅, обучал Фэн Цицая живописи Северной пейзажной школы 北宗山水: размывам «влажной тушью» 水墨¹¹, созданию «бледно-фиолетового пейзажа» 浅绛¹², технике штрихов косо поставленной кистью «насечки топором» 斧劈皴¹³ [Ван Айхун 2007: 67]. Учителя Фэн Цицая придерживались разных школ живописи (Янь Люфу – Северной, а Хуэй Сяогун – Южной), что в совокупности, по словам писателя, позволило ему «прикоснуться к пейзажу эпохи Сун как единому целому». Вспоминая Янь Люфу, Фэн Цицай вновь говорит о своей увлеченности живописью эпохи Сун, в частности о представителях Северной школы, которой свойственна жесткая, суровая манера письма, а также о Чэнь Шаомэе (также входившем в общество «Озеро»):

С самого начала я увлекся энергичной манерой письма, длинными и широкими линиями сунских мастеров Ма Юаня и Ся Гуя, а также штриховкой «насечка топором» – резкой, словно удары топором и долотом. Эта манера живописи к эпохе Мин уступила место «живо-

отчего пейзажи мастеров Северной школы нередко называли «сине-зелеными пейзажами». О разделении китайской живописи на две школы см. [Сычѳв 2010].

¹⁰ Лю Цзыцзю (настоящее имя Гуан Чэн 光城, прозвище Инь Ху 饮湖, 1891–1975) – художник-пейзажист, преподаватель живописи, натуралист. По образованию геодезист. Лидер общества художников «Озеро» 湖社画会, был директором Тяньцзиньского художественного музея, заместителем председателя Тяньцзиньского отделения Союза художников КНР.

¹¹ Вариант перевода – «разведенная водой монохромная тушь».

¹² Для этой техники контур наносят тушью, затем раскрашивают его охрой или небольшим количеством киновари и индиго. Часто использовалась для росписи фарфора в конце эпохи Цин и в годы Китайской республики.

¹³ Техника, изобретенная Фань Куанем (950?–1027) и применявшаяся им для изображения гор.

писи интеллектуалов» – *вэньжэнь хуа*¹⁴ и ушла со сцены, возродившись только под кистью художника нового времени Чэнь Шаомэя¹⁵. Чэнь Шаомэй был горячим поклонником энергичной и тщательной манеры письма Северной школы династии Сун и смог передать всю прелесть этого стиля живописи. Большую часть жизни он прожил в Тяньцзине, и оказал большое внимание на тяньцзиньские художественные круги. В первой половине XX века в Тяньцзине было немало его последователей [冯骥才 27.03.2022: URL].

Старшие классы Фэн Цицай пришлось на тяжелые для страны годы – начиная с 1957 г. Китай сотрясали политические кампании. Окончив в 1961 г. среднюю школу, Фэн Цицай рассудил, что его шансы поступить в институт искусств, имея отца-«капиталиста», ничтожны, и вошел в баскетбольную сборную Тяньцзиня (рост писателя – 192 см). Однако через несколько месяцев на одном из соревнований он получил тяжелую травму, покинул команду и сконцентрировался на занятиях живописью [裴明海、鲍越 2002: 65].

В 1962 г. в приложении к «Тяньцзиньской ежедневной газете» был опубликован его рисунок «Каменный мост монастыря Биюньсы», что стало огромной радостью для начинающего художника [冯骥才 2012, 1: 49]. В 1963 г. он был принят в Студию каллиграфии и традиционной китайской живописи *гохуа* Союза художников Тяньцзиня 天津美术家协会的国画研究会. В студии он обучался технике монохромной живописи, копируя пейзажи, выполненные тушью на шелке выдающимися мастерами эпохи Сун – такими, как Фань Куань 范宽 (?–1031), Ма Юань 马远 (1140–1224), Го Си 郭熙 (1020–1090), Чжан Цзэдуань 张择端 (XII в.), Су Ханьчэнь 苏汉臣 (XII в.) и др. (повторение и копирование классических свитков 临摹 издавна считалось в Китае обязательным этапом обучения живописи). Не получив профессионального художественного образования, он стал тем не менее профессиональным художником – от-

¹⁴ Даосско-буддийская по своему духу *вэньжэнь хуа* 文人画 «живопись интеллектуалов/литераторов» – одно из основных направлений классической китайской живописи, противопоставляется придворной живописи *гунтин хуа* 宫廷画.

¹⁵ Чэнь Шаомэй 陈少梅 (Юньчжан 云彰, псевдоним Шэн Ху 升湖, 1909–1954) возглавлял Тяньцзиньское отделение Союза художников КНР. Родился в пров. Хунань, в Тяньцзинь переехал в 1931 г. Известен как пейзажист и портретист. Самые известные работы: «Весна к югу от Янцзы» 江南春 (1953) по одноименному стихотворению Ду Му. В 1930-х годах он подражал Го Си, но с 1940-х годов попал под влияние Чжэцзянской школы живописи.

части благодаря студии, отчасти благодаря частным урокам у известных мастеров.

Особо отметим тот факт, что эпоха Сун (960–1279) – это период расцвета китайской классической живописи, когда многие художники стали отдавать предпочтение монохромной живописи, особенно монохромному пейзажу. Из упомянутых художников Фань Куань, например, известен особыми текстурными мазками тушью и многослойной тушевой размывкой; в работах Ма Юаня обыгрывается «пустотность» 空间感 (незаполненность шелкового свитка или едва заметные размывы туши на его поверхности), он известен также и другими оригинальными техниками нанесения туши¹⁶. С нашей точки зрения, юношеское увлечение сунской живописью, наложившись на копирование в студии работ средневековых художников, в значительной степени повлияло на Фэн Цицая (он работает в жанре пейзажа преимущественно тушью и цветными водяными красками) и, как следствие, предопределило его цветовые предпочтения и в живописи, и в литературе.

Любопытно, что первые публикации Фэн Цицая относятся не к художественной литературе. В 1962 г. он опубликовал в «Тяньцзиньской вечерней газете» свои первые заметки (随笔), посвященные изобразительному искусству, традиционным китайским ремеслам и фольклору. Одна из них была посвящена известному художнику и одному из основателей Китайской академии художеств, Линь Фэнмяню 林凤眠, другая – стаффажу (фигурам людей в пейзаже как второстепенному элементу живописной композиции) [冯骥才 2012, 1: 50]. С 1962 по 1966 г. Фэн Цицая опубликовал 15 статей в тяньцзиньских газетах, в которых рассматривал широкий спектр вопросов (от буддийской храмовой фресковой живописи до каменных барельефов эпохи Хань) [孙玉芳 2019: 30].

Счастливым период в его жизни оборвался в 1966 г. с началом «культурной революции», когда по всей стране развернулось движение за «уничтожение четырех старых» (старой идеологии, старой культуры, старых обычаев, старых привычек), и на первом этапе «культурной революции» *гохуа* была практически полностью отвергнута. Начались преследования художников и их жесткая критика в прессе, публичным унижениям были подвергнуты крупнейшие художники *гохуа* Ли Кэжань, Цзян Чжаохэ, Го Вэйцуй [Судьбы культуры 1978: 356].

¹⁶ Из-за манеры не заполнять пространство Ма Юань получил прозвище «Ма – один угол» 马一角. Подробнее о художнике и его работах см. [Виноградова 1972: 105–109].

Студия, где работал Фэн Цицай, была закрыта и превратилась в типографию. Чтобы выжить, ему пришлось сменить несколько профессий – торгового агента, рабочего типографии, художника-оформителя.

Бедствие «культурной революции» не миновало и семью писателя. Хунвэйбины, по его воспоминаниям, приходили с обысками и погромами больше двадцати раз, сколько-нибудь ценное имущество было уничтожено или конфисковано [冯骥才 2012, 1: 66]. Отец писателя был сослан «в коровник на перевоспитание трудом»¹⁷.

31 декабря 1966 г. Фэн Цицай женился на художнице Гу Тунчжао 顾同昭, знакомству с которой обязан живописи – именно Гу Тунчжао в свое время помогла ему устроиться на работу в студию. Первые несколько лет супруги жили в крайне стесненных материальных условиях, перебиваясь случайными заработками. В 1971–1973 гг. произошло незначительное ослабление контроля над искусством, возродился интерес к старой китайской культуре, и в 1974 г. Фэн Цицай начал преподавать живопись *гохуа* и историю искусства в Тяньцзиньском Рабочем университете декоративно-прикладного искусства (天津市工艺美术工人大学).

По окончании «культурной революции», в 1980-е годы его профессией становится литература¹⁸. Важное место в его прозе занимают произведения о «культурной революции» – они сложились на основе виденного и пережитого самим автором в эти нелегкие годы.

Живопись и литература тесно переплелись в его судьбе. Героями его произведений часто становятся художники: в качестве примера можно

¹⁷ Заключение в «коровнике» 牛棚 повсеместно применялось в «культурную революцию» к интеллигенции. По сути, «коровники» представляли собой трудовой лагерь, в который человека помещали на неопределенный срок и где помимо тяжелого физического труда он был обязан присутствовать на митингах и нередко подвергался унижениям, побоям и пыткам. Устоявшееся название, вероятнее всего, связано с одним из самых распространенных политических ярлыков: дискредитировавших себя в политическом плане категории населения называли «бычьи демоны и змеиные духи» 牛鬼蛇神.

¹⁸ В апреле 1979 г. была издана первая повесть Фэн Цицая «На развилке, усыпанной цветами» 铺花的歧路, в которой описывались события периода «культурной революции». Вскоре, в июне 1979 г. Фэн Цицай заканчивает вторую – «Крик» 啊. В 1979–1989 гг. появляется большое количество рассказов, принесших ему заслуженную славу мастера короткого рассказа: «Резная трубка» 雕花烟斗 (1979), «Нормальная температура» 三十七度正常 (1980), «Венгерский велосипед» 匈牙利脚踏车 (1981), «Итальянская скрипка» 意大利小提琴 (1981), «Высокая женщина и ее мужкоротышка» 高女人和他的矮丈夫 (1982), «Окно на улицу» 临街的窗 (1985) и др. Большая часть их посвящена событиям «культурной революции» [Фэн Цицай 1987].

привести повести «Спасибо жизни» 感谢生活 (1984) и «Свиток „Сражение с холодом“» 斗寒图 (1983)¹⁹, рассказы «Резная трубка» 雕花烟斗 (1979), «Окно на улицу» (1985), «Баркарола» 船歌 (1986), роман «Художники» 艺术家们 (2022).

Частотность свето- и цветообозначений в его текстах существенно превышает средние показатели для китайского языка. В палитре его прозы преобладает черный цвет (мне удалось насчитать 21 цветообозначение). Возможно, такое количество вариаций черного цвета – профессиональная черта художника, так как в живописи тушью предполагалось применение размывов и огромного количества вариаций концентрированности туши. Это своего рода «колористическое решение» в прозе.

В ходе исследования установлено, что наиболее часто в текстах Фэн Цицзя цветообозначения относятся к: 1) портрету персонажа; 2) пейзажу; 3) экфрасисам (описанию произведений изобразительного искусства). Так, в повести «Спасибо жизни» детально описаны производство и роспись керамики, а также орнаменты отдельных блюд и сосудов; в повести «Свиток „Сражение с холодом“» и рассказе «Окно на улицу» фигурируют описания пейзажей, в рассказе «Резная трубка» – узоров, вырезанных на поверхности трубок.

Авторский концепт цвета в ряде произведений Фэн Цицзя реализуется и конструированием нарратива по принципу контраста цветовой палитры. Так, рассказ «Резная трубка» построен на контрасте черного (цвет одежды садовника и его кожи), темно-красного (цвет трубки) и золотого (цвет хризантемы). Черный цвет ассоциируется с образом старого садовника, которого автор нередко так и называет – «черный старик» 黑老汉. Золотая хризантема наряду с солнечным светом – также один из лейтмотивов рассказа. Связан ли свет с самой хризантемой или оранжереей садовника, он характеризует состояние художника, который черпает здесь силы и ищет вдохновение. Кроме того, семантика образа хризантемы в данном рассказе не претерпела изменений: это традиционный для китайской культуры символ стойкости, благородства, душевной чистоты, флористический символ осени. Воспетая в поэзии Тао Юаньмина и Ли Цинчжао, хризантема наряду со сливой, бамбуком и орхидеей традиционно входит в число «четырёх благородных растений» 四君子 и в китайской литературе, и в китайской живописи. Кульминация рассказа – отказ художника от хризантемы и выбор худшей из трубок для

¹⁹ Журнальный вариант был опубликован в журнале «Новый порт» 《新港》 в 1980 г. (№ 4).

подарка садовнику, на которой вырезаны пять пионов, – символизирует предательство художником себя и искусства, которому он служил (пион в Китае – традиционный символ роскоши, славы, почестей и богатства).

Повесть «Свиток „Сражение с холодом“» 斗寒图 (1983) автор посвятил художнику, чьи картины городская партийная верхушка сочла «реакционными и оппортунистическими». Повесть построена на контрасте черного (как символа традиционной китайской живописи тушью и настоящего искусства) и красного (как символа конъюнктурных произведений в угоду политике компартии).

Сюжет построен вокруг судьбы свитка «Сражение с холодом», где изображено старое дерево дикой сливы мэйхуа, одиноко стоящее на морозе. Дикая слива мэйхуа – традиционный для китайской культуры символ весны, красоты, любви, душевной чистоты и стойкости. Образ мэйхуа воспет и в китайской поэзии, и в китайской живописи. Изображение ее цветов, припорошенных снегом, – одно из самых важных направлений жанра хуаняо («цветы и птицы»). Посыл художника, несомненно, был понятен окружающим: в разгар «культурной революции», несмотря на заключение в «коровник» и систематические унижения, художник сохранил стойкость души, а цветы мэйхуа, воплощая в себе предчувствие весны, намекают на скорое окончание политических бурь²⁰.

В рассказе «Баркарола» 船歌 (1986) цветосветовая композиция – кольцевая (серебристая ива в неярком освещении – яркий, режущий глаза свет – серебристая ива). Ветка серебристой ивы в руках главной героини – традиционный китайский символ разлуки. Ее принес в дом героини художник в новогоднюю ночь; тогда он завел остановившиеся часы и упросил мать разрешить дочери сыграть на пианино – с тех пор как отец девочки ушел к другой женщине, мать, пианистка, запрещала ей прикасаться к инструменту. Этот случай – словно лодка, которую столкнули с мели; героиня решает стать музыкантом, заканчивает шанхайскую консерваторию и много лет спустя приходит к нему также с ветками серебристой ивы проститься перед своим отъездом в Австрию. Ситуация «закольцовывается»: если в начале рассказа принесенный букетик из ивы, освещенный тусклой лампочкой, случайно оказался символом прощания с прошлым, в конце он становится глубоко символичным – героиня осознанно создает ситуацию прощания. Она, умалчивая о цели

²⁰ Картина с аналогичным названием фигурирует в 89 гл. классического романа «Сон в Красном тереме», она висит в спальне Линь Дайюй и символизирует стойкость героини.

своего визита, оделась в серебристо-белую одежду, «словно сама превратилась в серебристую иву» [Современная новелла Китая 1988: 339]²¹.

После жесткой критики его повести **«Крохотные „золотые лотосы“»** (букв. «Золотые лотосы длиной в три вершка») 三寸金莲 (1986), в которой подавляющее большинство критиков истолковало описание забинтованных ножек как намек на «патопсихологию нации», Фэн Цицай на какое-то время практически прекратил литературное творчество и сфокусировался на защите культурного наследия. Примерно тогда же, в 1990-е годы он возвращается к живописи, которой не занимался более 10 лет, – в 1990 г. опубликован альбом «Сборник репродукций картин Фэн Цицай» 冯骥才画集, куда вошли репродукции 99 его картин.

Его персональные выставки с успехом проходят сначала в родном Тяньцзине в Тяньцзиньском художественном музее в мае 1991 г., в сентябре 1991 – в г. Цзинань (на родине матери), а затем в Шанхае, Нинбо, Чунцине, Пекине, Нанкине, Сучжоу. С апреля 1991 по сентябрь 2012 г. состоялись 23 персональные выставки [大树画馆 2015: 126–127]. Ряд его работ были куплены частными коллекционерами и художественными музеями.

В 1993–1995 гг. Фэн Цицай выставлялся в Австрии (Вена), Сингапуре, Японии (Токио и Осаке), США (Сан-Франциско). Количество картин на выставках варьировало: так, в сентябре 1994 г. в Токио, куда он прибыл по приглашению информагентства «Асахи симбун», он привез 62 работы, в Сан-Франциско в августе 1995 г. – 58 [孙玉芳 2019: 43]. Это были пейзажи – монохромные (выполненные тушью) либо выполненные тушью с применением цветных водяных красок. Зарубежные выставки сопровождались лекциями о литературе и искусстве.

В начале 2000-х годов Фэн Цицай публикует преимущественно сборники эссеистики 散文: размышления о живописи, традиционном и народном искусстве, культурном наследии и культурных различиях между разными народами. Среди них – сборник эссе «Вслушиваюсь в Россию» (倾听俄罗斯, 2003), значительное место в котором отводится русской литературе и живописи. Большое внимание автор уделяет рисункам русских писателей и поэтов (А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, В.А. Жуковского, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского,

²¹ Кстати, в рассказе «Баркарола» герой Фэн Цицай обсуждает картины И. Левитана и «Дом с мезонином» А.П. Чехова: кажется, упоминание именно «Дома с мезонином» неслучайно: и там, и в «Баркароле» основной мотив – несбывшаяся любовь, главный персонаж – художник (ср. у Чехова – «Дом с мезонином (рассказ художника)»).

В.В. Маяковского), которые Фэн Цицай воспринял как пример творческой самореализации в разных аспектах. Подробно описывая свой визит в Третьяковскую галерею, автор обнаруживает хорошее знакомство с русской пейзажной живописью – так, отдельные разделы посвящены Шишкину, Саврасову и Левитану [冯骥才 2003: 87–102].

В 2005 г. при Тяньцзиньском университете создан Научно-исследовательский институт литературы и искусства имени Фэн Цицай 冯骥才文学艺术研究院, и там в выставочном зале «Большое дерево» 大树 в постоянной экспозиции представлено более двадцати картин автора.

В 2001–2015 гг. Фэн Цицай занимает пост председателя Всекитайской ассоциации фольклора и народного искусства 中国民间文艺家协会. Он ведет активную работу по сохранению культурного наследия своего родного города Тяньцзиня и народного искусства различных регионов Китая, публикует статьи о проблемах сохранения традиционной китайской культуры в мегаполисах, об утрате индивидуальности городов в условиях глобализации и коммерциализации сферы культуры; он по сей день продолжает совмещать литературное творчество и занятия живописью и каллиграфией.



Рис. 1. Фэн Цицай. «За деревьями – солнце». 68x104 см. 1990

* * *

Расплывчатость, неуловимость, неустойчивость образов и размытость цвета или сложные цветовые гаммы, фрески или акварель у Фэн Цицая связаны с положительными эмоциями и персонажами, и наоборот, резкие, заостренные, точные черты или чересчур яркие цвета – показатель фрустрации героя или портрета отрицательного персонажа. Нам представляется, что это отчасти дань традиции китайской живописи, в которой веками наиболее поэтичными считались ранняя весна и поздняя осень – с их неуловимым очарованием и богатством тонов.

Обучение в детстве и юности у художников-пейзажистов, творивших под влиянием мастеров эпохи Сун и сформировавших у Фэн Цицая вкус и «насмотренность» лучших образцов живописи и каллиграфии, сыграло важную роль в его формировании как художника, каллиграфа, литератора. Немаловажно и то, что он копировал картины, выполненные тушью средневековыми художниками. Обращение к литературному творчеству и последующий возврат к живописи предопределили его интерес к *вэньжэнь хуа* 文人画 – «живописи литераторов», или «живописи интеллектуалов». Это направление китайской живописи, для которого свойственно соединение «живописи с литературой, особенно поэзией и с каллиграфией, выдвижение на первый план культуры личности» [Соколов-Ремизов 2024: 27]. У истоков *вэньжэнь хуа* стояло многогранное творчество Ван Вэя, затем Су Ши; в XIV–XVI вв. происходит становление теоретической базы этого направления, играющего важную роль в китайской живописи вплоть до наших дней²².

В 2007 г. Фэн Цицай опубликовал сборник «Манифест „живописи литераторов“» 文人画宣言 [冯骥才 2007], проиллюстрированный авторскими пейзажами и каллиграфическими свитками. Он включил в него интервью, опубликованное в 2005 г. в газете «Вэньи бао», в котором речь идет и о его учителях и увлеченности живописью эпохи Сун, и о «живописи литераторов», и о других аспектах художественного творчества.

²² Исследованию синтеза литературы, каллиграфии и живописи, формированию теоретической базы *вэньжэнь хуа*, взаимодействию разных видов искусств в традиционной живописи Китая и Японии посвящена монография С.Н. Соколова-Ремизова [Соколов-Ремизов 1985].

Ван Айхун

ПЛЕНИТЕЛЬНОСТЬ ВСЕЛЕННОЙ ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ – ИНТЕРВЬЮ С ФЭН ЦЗИЦАЕМ¹

Ван Айхун (далее – Ван). Господин Фэн, все знают, что вы известный писатель, но не все в курсе, что ваши достижения в области живописи также экстраординарны. На ваше искусство живописи и выдающиеся успехи повлияло то, что вас растили в атмосфере литературы и живописи, не так ли? Расскажите, пожалуйста, как сформировалась ваша неразрывная связь с живописью.

Фэн Цзикай (далее – Фэн). Мое общественное признание и известность начались с литературы, а не с живописи. Позже, когда у меня состоялась выставка живописи, все, естественно, задалось вопросом, почему я начал заниматься живописью. На самом деле в живописи я прошел долгий профессиональный путь.

Когда я окончил среднюю школу, я даже подал заявление в Центральную академию изящных искусств. Неплохо сдал экзамен, личное дело было передано в Академию, но именно тогда развернулась кампания «Во что бы то ни стало нельзя забывать классовую борьбу». Я родился в буржуазной семье, и Академия изящных искусств, естественно, не могла принять меня. Я хорошо играл в баскетбол и попал в баскетбольную команду Тяньцзиня. Но через год с небольшим я получил переломы лучезапястной кости, грудины и мениска левой ноги и не смог продолжать играть. По-

¹ Впервые интервью было опубликовано в газете «Вэньбао» 文艺报 22.11. 2005. Перевод выполнен по изданию: 王爱红: 诗画天下之魅 – 冯骥才先生访谈 / 冯骥才: 文人画宣言 [Ван Айхун. Пленительность вселенной живописи и поэзии – интервью с Фэн Цзицаем // Фэн Цзикай. Манифест «живописи литераторов»]. – 北京: 文化艺术出版社, 2007. 第65–83页.

сле ухода из команды я присоединился к Студии каллиграфии и живописи *гохуа* Союза художников Тяньцзиня и начал профессиональную карьеру художника. Зарабатывал на жизнь копированием старинных картин.

Ван. В вашем выставочном зале я видела некоторые ваши копии картин мастеров эпохи Сун, видимо, выполненные в тот период. Мне кажется, прекрасная работа. Так почему же вы позже занялись литературой?

Фэн. В свое время я учился *гохуа* по работам мастеров эпохи Сун, таких как Фань Куань, Ма Юань, Го Си, Лю Суннянь и др. У меня было два учителя. Один из них жил в Тяньцзине, его зовут Янь Люфу. Он ученик Лю Цзыцзю. Я учился у него Северной школе пейзажа, размывам «влажной тушью»², созданию «бледно-фиолетового пейзажа»³, технике штрихов «насечки топором»⁴. Другой учитель – пекинец Хуэй Сяотун, он входил в художественное объединение «Общество Озер»⁵. У него я учился характерным для Южной пейзажной школы видам штриховки «растрепанные листья конопли»⁶ и «малому сине-зеленому пейзажу»⁷.

² Вариант перевода – «разведенная водой монохромная тушь».

³ Для этой техники контур наносят тушью, затем раскрашивают его охрой или небольшим количеством киновари и индиго. Часто использовалась для росписи фарфора в конце эпохи Цин и в годы Китайской республики.

⁴ Техника, изобретенная Фань Куанем (950?–1027) и применявшаяся им для изображения гор.

⁵ «Общество Озеро» 湖社画会 – одно из самых влиятельных художественных объединений первой половины XX в., созданное в память о выдающемся художнике Цзинь Чэне. В Общество входило около 200 человек, оно было создано на основе «Общества исследования китайской живописи», в котором Цзинь Чэн был заместителем руководителя. Поскольку один из псевдонимов Цзинь Чэна – Оу Ху «藕湖» (Озеро с корнями лотоса), все художники, вошедшие в это общество, выбрали себе псевдонимы, куда входил иероглиф Ху 湖 (Озеро). Хуэй Сяотун в качестве псевдонима выбрал себе Чжэ Ху 柘湖. Позднее на основе данного художественного объединения в Китае была создана Академия живописи 中国画院.

⁶ В китайской живописи существуют десятки видов штрихов, предназначенных для изображения объектов разного типа, причем каждому виду соответствует определенный угол наклона кисти, сила ее нажима и направление движения. Штриховка «растрепанными листьями конопли» (штрих «растрепленная конопля», 披麻皴) – один из наиболее популярных видов штриха при изображении склонов гор [Белозёрова 2010: 148].

⁷ «Малый сине-зеленый пейзаж» 小青绿 – способ наложения красок. Считается, что Южная школа живописи тяготела к монохромной манере письма и нередко к

У того и другого я учился пейзажам. Я копировал много свитков эпохи Сун, в том числе «Путники среди гор и ручьев» Го Си, «Вверх по реке в Праздник Цинмин» Чжан Цзэдуаня и «Играющие дети» Су Ханьчэня. Это продолжалось вплоть до «культурной революции». В «культурную революцию» *гохуа* причислили к «четырем старым пережиткам»⁸, которые подлежали уничтожению. Я сменил профессию. Живописью пришлось заниматься в свободное от работы время – из любви к ней.

В это время меня глубоко волновали судьбы и сердца современников, поэтому я очень увлекся литературой. Рискуя жизнью, я тайком писал о страданиях современников во время эпохи «культурной революции». Это заставило меня немедленно окунуться в поток «литературы шрамов» после разгрома «Банды четырех», и я стал одним из первых авторов этого литературно-критического направления.

В а н . Действительно, не было бы счастья, да несчастье помогло: неудачи стали причиной успеха.

Ф э н . Если страдания и неудачи не ломают людей, они приносят им успех. Особенно это относится к литературе. Однако, занявшись литературой, я забросил живопись.

В а н . Сколько лет прошло с того момента, как вы бросили живопись и до того, как снова взяли кисть в руки?

Ф э н . Около десяти лет. Только в начале 1990-х, когда я стал пересматривать свой стиль письма, меня охватило внезапное желание рисовать, и я достал давно заплывшие кисти. Но в это время я понял, что теперь я рисую совершенно иначе, не так, как прежде.

В а н . Почему это произошло?

замене линии живописным пятном, а Северная школа придерживалась строгой линейной работы кистью и расцветке синим, зеленым цветами и золотом, отчего пейзажи мастеров Северной школы нередко называли «сине-зелеными пейзажами», или «большим сине-зеленым пейзажем», а Южной – «малым сине-зеленым пейзажем». О разделении китайской живописи на две школы см. [Сычѳв 2010].

⁸ В 1966 г., с началом «культурной революции» во всей стране развернулось движение за «уничтожение четырех старых» (старой идеологии, старой культуры, старых обычаев, старых привычек), и на первом этапе «культурной революции» *гохуа* была практически полностью отвергнута.

Фэн. Это связано с литературой. Потому что самое главное для писателя – выразить то, что он думает, иными словами, все идет от души. Я уже привык к такому способу.

Ван. Я думаю, что вы талантливый деятель искусства. Мастерство и талант, которые вы проявляете в своем литературном творчестве, также незаметно оказывают влияние на создание вашей живописи.

Фэн. Для меня существует разделение труда между литературой и искусством, но это не разделение труда между профессионалом и любителем, работой и досугом. Все наше поколение писателей обладает сильным чувством социальной ответственности. Я принадлежу к писателям 1980-х годов, это поколение писателей отличается от писателей 1990-х. Писатели 1980-х годов несли на своих плечах слишком тяжелый груз своей эпохи, они стремились говорить от лица народа, выражать истинный голос времени, доходить до самой сути жизни и исследовать первопричины происходящего. Литература нашего поколения обращена непосредственно к обществу и жизни, полна совести и рефлексий и почти не оставляет пространства для «личного». Поэтому, когда в 1990-х годах я взялся за кисть, я внезапно почувствовал, что все мои личные эмоции и жизненные впечатления устремились к кончику кисти. Поэтому я говорю: «Для общества искусство – это ответственность, а для себя самого – это определенный образ жизни. Когда я пишу, я больше стремлюсь к первому; когда рисую – без остатка посвящаю себя второму».

В живописи я в основном пишу пейзажи, а не портреты, поэтому я должен выражать свои внутренние духовные эмоции посредством объектов природы, используя такие литературные приемы, как символы, метафоры и одушевление. Огромный внутренний мир выплескивается наружу с помощью кисти и туши⁹. Поэтому мои первые картины были окрашены сильными личными эмоциями и настроением. Они естественным образом соприкоснулись с «живописью литераторов» – *вэньжэнь хуа*. Причина, по которой древняя «живопись литераторов» смогла отделиться от «дворцовой живописи»¹⁰, заключается

⁹ «Кисть-тушь» (*бимо* 笔墨) – общее название для традиционной китайской живописи *гохуа* и каллиграфии. См. [Соколов-Ремизов 2024: 15].

¹⁰ «Дворцовая живопись» 院体画, или «живопись в академическом стиле» – направление в китайской живописи, стиль, выработанный Императорской Академией

в том, что они принципиально отличаются в исходном пункте живописи. «Дворцовая живопись» – это объективное отображение визуально воспринимаемых предметов и явлений, а «живопись литераторов» – субъективное выражение души. Конечно, она делает это при помощи зрительных образов. Мои ранние картины были подчинены визуальному восприятию и объективности, они опирались на то, что я вижу; теперь все изменилось, я предоставил свободу душе. Литература изменила мою живопись.

Ван. Все считают вас классическим примером художника-литератора.

Фэн. Нужно сказать, что я отличаюсь от нынешних художников-литераторов.

Ван. Вы имеете в виду «новых художников-литераторов»?

Фэн. Совершенно верно. Я думаю, что живопись «новых художников-литераторов» – это живопись профессиональных художников. Другими словами, современные художники достигли определенного этапа и им нужно найти новый путь. Когда они захотели предстать перед зрителями в новом образе, они нашли в традиционной китайской «живописи литераторов» *вэньжэнь хуа* давно не виданную форму, стиль работы тушью и кистью, вкус и ощущение формы. По мере их поисков появилась «Новая живопись литераторов». С точки зрения формы, работы тушью и кистью, а также эстетики «Новая живопись литераторов» пользуется успехом. Но такого рода поиски носят технический или развлекательный характер, они не имеют отношения к культуре или душе.

Кстати, о душе: я вдруг кое-что вспомнил. Однажды в Австрии я увидел Мунка. Мунк – художник, который мне очень нравится, представитель направления художников-экспрессионистов. Он норвежец. В Осло, в Норвегии, я посетил его мемориальный музей. Когда год спустя я был в Вене, картины Мунка привезли на выставку. Мой друг-австриец повел меня на нее. Мунк больше всего любит три темы: крик, болезнь

художеств от эпохи Тан до эпохи Мин и возведенный впоследствии китайскими и японскими художниками в ранг классики.

и поцелуи украдкой. Он ярко выражает то, что свойственно каждому, – отчаяние души, когда человеку больно, и желание души закричать. Австриец, который сопровождал меня на выставке, вдруг спросил, есть ли такие сюжеты в китайской живописи. Его вопрос коснулся «ахиллесовой пяты» китайской живописи.

В а н . Какой «ахиллесовой пяты»?

Ф э н . Есть ли изображение души в китайской живописи? Следует признать, что самая большая проблема китайской живописи заключается в ее пристрастии к изящному вкусу.

Это и пристрастие к содержанию, и пристрастие к работе кистью и тушью. Вкус – это не то, что живет в душе человека, в лучшем случае он связан только с настроением. Уделение слишком большого внимания вкусу приведет к предметизации, объективизации и эстетизации. Функция вкуса состоит в том, чтобы радовать и доставлять эстетическое наслаждение, но он не может проникнуть в глубинные слои сознания. Для сравнения, «живопись литераторов» намного лучше, чем академическая школа. Потому что суть «живописи литераторов» в том, чтобы выразить душу – как это делал, например, Человек с горы Бада¹¹. Проблема с «Новой живописью литераторов» заключается в том, что, они, наоборот, «живопись литераторов» рассматривают как своего рода развлечение. Поэтому я и говорю, что это не затрагивает сути «живописи литераторов».

В а н . Тогда в чем, по-вашему, суть живописи литераторов?

Ф э н . Чтобы ответить на этот вопрос, надо обратиться к традиции «живописи литераторов». Начиная с Ван Вэя, Су Ши, Ми Фу¹², Ни

¹¹ Человек с горы Бада 八大山人 – псевдоним художника, поэта и каллиграфа Чжу Да 朱耷 (1626–1705), о жизни и эксцентричном поведении которого сложено множество легенд. Прославленный мастер жанра «цветы-птицы», он работал также в жанре пейзажа. Родился в семье художника, состоял в родстве с императорской фамилией, после падения Мин постригся в буддийские монахи. Подробнее см. [Виноградова 1972: 142–145].

¹² Ми Фу 米芾 (Ми Юаньчжан, 1051–1107) – каллиграф, живописец и теоретик каллиграфии и живописи, коллекционер и реставратор. Друг Су Ши. Создал свое направление в средневековой пейзажной живописи, пятна туши у него имеют большее значение, чем линии и контуры. Подробнее см. [Завадская 1983].

Цзяня¹³ и У Чжэня¹⁴, литераторы постепенно перешли к живописи. Что именно они привнесли в китайскую живопись? Некоторые полагают, что они привнесли совершенно новую форму и совершенно новый эффект работы кистью и тушью. Это так, но это только с точки зрения визуальных технологий, с точки зрения профессиональных художников. Я считаю, что главное – то, что они принесли культуру в Китай. Литераторы пришли в живопись и в то же время принесли в нее весомое культурное наследие и сложное восприятие общественной жизни, присущее литераторам. Это не восприятие, возникшее из визуальной привлекательности, это восприятие души. Это значительно расширило духовное содержание и выразительность живописи. Например, почти бесчувственное холодное безмолвие и безжизненность на картинах Ни Цзяня, страдания и скорбь Бада – всего этого не было в живописи Сун. Живопись эпохи Сун эстетически привлекательна, потому что она ориентирована на чисто визуальное восприятие.

Когда я говорю о том, что «живопись литераторов» принесла культуру, я имею в виду не поверхностную форму культуры вроде написания стихов на картине, а культуру души, то есть разнообразные способы восприятия вселенной и жизненных ситуаций человека в его сердце. Самой важной особенностью «живописи литераторов» является «написание благородства души»¹⁵, это суть их живописи.

Мне нравится «Новая живопись литераторов». В этом живописном движении действительно появилось много талантливых художников. Появилось много новых лиц. Однако, что касается смысла «живописи литераторов», я думаю, что новое движение подходит к традиции «живописи литераторов» технически и в основном рассматривает ее как иной

¹³ Ни Цзянь 倪瓚 (1301–1374) – художник-пейзажист, каллиграф и поэт, собиратель живописи. Его называют самым лирическим и тонким живописцем эпохи Юань [Виноградова 1972: 127]. Известен монохромными свитками. С его именем связывают окончательное утверждение теоретической базы *вэньжэнь хуа*.

¹⁴ У Чжэнь 吴镇 (1280–1354) – художник-пейзажист, каллиграф, один из ведущих мастеров эпохи Юань. Знаменит монохромными изображениями бамбука. Принадлежал к направлению *вэньжэнь хуа*.

¹⁵ «Написание благородства души» 写胸中之逸气耳 – концепция Ни Цзяня, сформулированная в «Надписи к изображению бамбука», согласно которой художник должен выразить свои внутренние эмоции, индивидуальность, стремление к свободе («Я пишу бамбук, чтобы описать благородство души»). «Надписи к картинам» Ни Цзяня занимают важное место в литературном наследии «художников-интеллектуалов» («художников-литераторов»).

по выразительности стиль и иную красоту формы, использует эти стиль и форму, чтобы быть «новаторами» в современном мире живописи. На самом деле по-настоящему оно не соприкасалось с сутью «живописи литераторов». Это может ограничить развитие самого движения.

Ван. Кажется, вы говорили, что живопись не повторяется. Вы сами повторяетесь?

Фэн. У меня нет возможности повторяться. Например, в моем «Ожидании» створки плетеной калитки, приоткрывшиеся навстречу солнцу, появились из-за моего необъяснимого в то время ожидания. Не было никакого конкретного объекта, лишь случайно зародившееся чувство ожидания. Вероятно, его доводилось испытывать каждому. Оно теплое, прекрасное, неясное, это не желание. Стал бы я рисовать эту картину, если бы у меня не было такого захватывающего поэтического чувства? Возможно ли сразу высказать это чувство, зародившееся в душе? Как можно повторить такую картину? Есть также картина «Проступает судьба». Когда я писал, склонившись над столом, в комнату ворвался яркий солнечный свет. Он проникал через окно и освещал мои руки и щеки. Я чувствовал, что солнечный свет проникает в мои кости и вот-вот расплавит меня. На мгновение я ощутил магию солнца. Оно проникло в наши тела, дало нам жизнь и своим ослепительным светом освещает все вокруг нас, делая все прозрачным. Я писал эту картину очень страстно. Живопись не может быть повторена, в этом она похожа на литературу. Литературу невозможно повторить. Могут ли строки, которые вы написали, быть написаны в другом стихотворении? Творчество всегда одноразово – я, конечно, сейчас о себе.

Ван. Я видела некоторые из ваших картин, и они, конечно, произвели на меня большое впечатление – у них такая же мощная сила воздействия, как и у вашей прозы. Я попытаюсь сформулировать вопрос. У вашей прозы мощный стиль, он уже сформировался. У вас свой образ мыслей, свой кругозор, уникальная форма языкового выражения, которая делает вас великим писателем, признанным читателями. Вернемся к вашей живописи: мог ли стиль вашей прозы оказать влияние на формирование вашего живописного стиля? Например, написание прозы зависит от слов, а рисование, естественно, зависит от кисти и туши. Не знаю, понимаете ли вы то, что я хочу спросить?

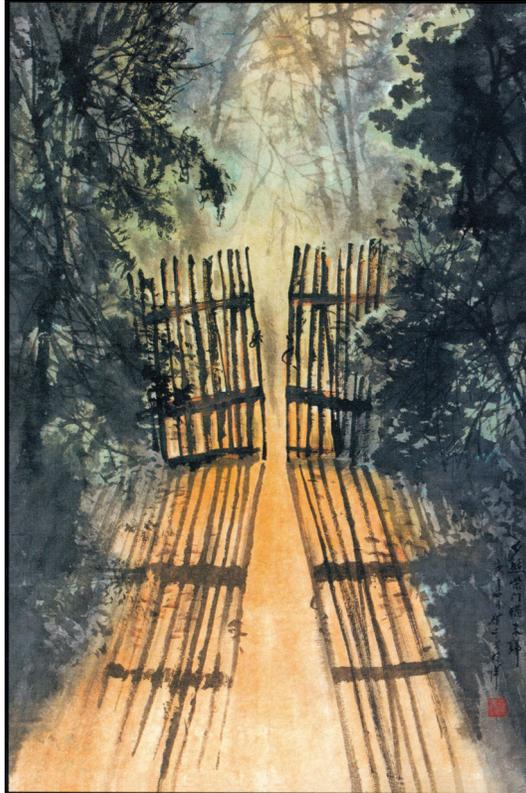


Рис. 2. Фэн Цицай. «Ожидание». 90x61 см. 1990 г.

Фэн Айхун, это хороший вопрос. Я только что сказал, что литература изменила мою живопись. Теперь моя живопись – это на самом деле литература, своего рода визуальная поэзия или эссе. В отношениях между живописью и литературой живопись не имеет ничего общего с романами, потому что в романах есть истории и персонажи. Но картина может стать стихотворением или произведением в прозе. Литература и живопись также очень похожи, что ясно видно из письма Чехова Горькому. Чехов, критикуя описания Горького за многословность, писал: «Вы пишете о человеке, который совершенно выбился из сил, у него волосы свисают, он сидит на измятой пешеходами траве. Если это буду описы-

вать я, я напишу: „человек сел на траву“»¹⁶. Вслед за ним он высказал важную мысль о литературе: «Литература должна сразу рождать образ». Воображение писателей и художников образно. Разница между ними в том, что художник непосредственно рисует воображение, и зрители могут видеть это непосредственно. Автор должен использовать описание или расшифровку текста, чтобы вызвать у читателя ассоциацию и заставить его представить себе образ. Таким образом, слова писателя должны быть образными, визуальными, осязаемыми и даже тактильными, чтобы литературный образ был наполнен жизнью. Образный характер слов писателя проистекает из реалистичности образного воображения. Флобер сказал, что он даже видел светлые пятнышки на лице госпожи Бовари, хотя и не писал этого. То, что представляет автор, может и не быть записано. Но он должен «увидеть» это, и «видеть» очень отчетливо. Хорошо, если у писателя есть воображение художника. Конечно, ему также нужна способность «рисовать» персонажей, сцены, сюжеты и атмосферу словами.

Ван. Как вы хорошо сказали. Я понимаю это так: литература и живопись состоят во взаимодополняющих отношениях.

Фэн. Да. Литература, живопись, музыка, драматургия, каллиграфия... Таковы взаимоотношения между отдельными видами искусства. Их отношения похожи на ряд многоквартирных домов, дверь А, дверь В, дверь С, дверь D, у них есть свои двери на первом этаже, и они не связаны друг с другом на нижнем уровне, и они не имеют ничего общего друг с другом: когда они добираются до второго этажа, они тоже не связаны друг с другом, но когда они добираются до крыши, на определенной высоте они совершенно точно соединяются. Если музыкант обладает талантом поэта, то ощущение и звук от прикосновения его пальцев к клавишам совершенно отличаются от ощущений от игры человека, не

¹⁶ Выдержка из письма А.П. Чехова к А.М. Горькому от 3 сентября 1899 г.: «Еще совет: читая корректуру, вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У Вас так много определения, что вниманию читателя трудно разобраться и оно утомляется. Понятно, если я пишу: „человек сел на траву“; это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: „высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь“. Это не сразу укладывается в мозгу, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду» [Чехов 1980: 258–259].

обладающего талантом поэта. Если у художника замысел и душевное состояние прозаика такое же, как у Су Дунпо, то панорама его полотна будет масштабнее и возвышеннее. Но сейчас студенты Академии художеств редко читают даже статьи в художественных альбомах, они только смотрят на картины и впадают в техницизм. Техницизм ограничивает художника, запирая его на «материальном» уровне.

Ван. Я часто сталкиваюсь с этой проблемой в мире искусства. Некоторые художники, можно сказать большинство художников, очень серьезно относятся к вопросу владения кистью и тушью, а кисть и тушь для живописи, несомненно, все равно что письменность для сочинителя. В том, что касается мастерства письма, вы всемирно известный мастер и имеете право голоса; в том, что касается мастерства владения кистью и тушью, у вас также есть свой собственный богатый опыт, я называю это кисть и тушь «золотого качества». «Золото» – это ваша литературная натура. Пользуясь случаем, я хотела бы попросить вас рассказать о взаимосвязи между «кистью и тушью» и письмом.

Фэн. Кисть и тушь для художника – как слова для писателя, и то и другое – язык. Язык искусства не только должен быть художественным, он и является основой искусства и даже самой жизнью искусства. Литература – это искусство письма, а китайская живопись *гохуа* – это искусство кисти и туши.

Итак, относится ли термин «кисть и тушь» 笔墨 просто к возможностям и эффекту использования кисти и туши как инструментов? Конечно, нет. Кисть и тушь имеют множество значений. В прошлом, поскольку мы общались не на одном уровне, у нас были бесконечные споры по поводу фразы «кисть и тушь равны нулю»¹⁷.

Прежде всего, кисть и тушь – это технические средства. Это базовые навыки, технические умения, выразительность и сноровка. Они должны точно выражать замысел вашей картины. Это требует от нас всесторонне овладеть возможностями кисти и туши (включая бумагу). Это основа,

¹⁷ «Кисть и тушь равны нулю» 笔墨等于零 – статья о сути китайской живописи, опубликованная известным художником и эссеистом У Гуаньчжуном (1919–2010) в 1980-х годах и вызвавшая большую дискуссию в мире искусства. Основное содержание: в отрыве от конкретной картины значение кисти и туши равно нулю. В 2010 г. был опубликован сборник эссе У Гуаньчжуна с одноименным названием.

фундамент, на котором строится все. На этом уровне количество кисти и туши не может быть равно нулю.

Во-вторых, кисть и тушь – это художественный уровень. Кисть и тушь наполняют поверхность картины красотой искусства. Вычурность и безыскусность кисти и туши, густота и бледность, сухость и сочность, разреженность и плотность, упорядоченность и разрозненность, сложность и простота, мнимость и реальность, черное и белое контрастнее оттеняют и дополняют друг друга, противоположности образуют единство и чрезвычайно богатый контекст. Кисть и тушь также обладают высочайшей красотой утонченности и обобщения, а также большим количеством случайностей и вдохновения. По сравнению с художественными ремеслами живопись – явление случайное; наивысший уровень случайности – это появление вдохновения.

Кроме того, кисть и тушь также несут в себе образ. Когда У Чаншо¹⁸ поступал в ученики, его учитель попросил его нарисовать несколько штрихов. У Чаншо нарисовал всего три штриха, и еще не было понятно, что это, как учитель сказал, что в будущем он станет великим талантом. Эта история показывает, что кисть и тушь имеют самостоятельное эстетическое значение. Это выходит за рамки категории «соответствия изображенных предметов реальным вещам»¹⁹. На самом деле то же самое верно и для других видов искусства. Например, звуки, которые музыкант извлекает на цине, запах ксилографических досок резчика по дереву и т.д. Это либо врожденное качество, либо приобретенное понимание самого себя. Каждый обладает индивидуальностью. Кисть и тушь, обладающие уникальными эстетическими характеристиками, и представляют наибольшую художественную ценность. На этом уровне технические характеристики кисти и туши, естественно, уже равны нулю.

¹⁸ У Чаншо 吴昌硕 (1844–1927) – художник, каллиграф, мастер резной каллиграфии на печатях, один из самых ярких представителей шанхайской школы живописи. Возглавлял «Силяинское общество резчиков печатей» в г. Ханчжоу, занимавшееся исследованиями в области ксилографии, каллиграфии и живописи.

¹⁹ «Писать образ в соответствии с объектом» 应物象形 – третий принцип из «Шести законов живописи» 绘画六法, т.е. шести принципов, сформулированных в теоретическом сочинении китайского художника Се Хэ 谢赫 (V в.). «Заметки о категориях старинной живописи» 古画品录 (490 г.). Данный принцип провозглашает необходимость соответствия изображенных предметов реальным вещам. Подробнее см. [Завадская 1975: 72–75].

Что касается трех уровней владения кистью и тушью, то это вполне можно применить и к литературному языку. Литературный язык также имеет три уровня: технический, художественный и образный.

Кроме того, я также хочу сказать, что кисть и тушь – это еще не всё в китайской живописи. С материальной стороны есть композиция и форма; с нематериальной стороны есть концепция и кругозор.

Ван. Я восхищаюсь вашей каллиграфией. В ней отразилось все – ваша эрудиция, ваш талант и пульсация ваших эмоций. Ее характеристики и стиль замечательны. Но ведь в процессе литературного творчества вы, вероятно, пользуетесь ручками и компьютерами для письма. Намеренно ли вы прилагали усилия, чтобы овладеть каллиграфией?

Фэн. Оба моих учителя живописи были прекрасными каллиграфами, и оба писали «почерком Чжао». Таким образом, на меня оказало влияние письмо в стиле Чжао²⁰. Позже я также копировал несколько каллиграфических прописей. Что касается каллиграфии, мне очень нравится фраза господина Хуан Чжоу²¹: «Смотреть на прописи – это не писать в прописях». Некоторые думают, что это сказано художником – будучи художником, вы можете смотреть на прописи, но не прописывать их, потому что вы пишете не каллиграфическим почерком, а почерком художника. Я считаю, что не должно разделять почерки художника и каллиграфа, но иероглифы на ладони и иероглифы в сердце отличать надо; иероглифы на ладони – это иероглифы мастерства, и все они написаны чужими почерками. Однажды я спросил Хуан Чжоу: вы говорите «смотреть на прописи» – а как на них смотреть? Он ответил: «Смотри сердцем». Он сказал очень хорошо! Тогда я улыбнулся ему и сказал: «Вы мой учитель каллиграфии. Хотя вы никогда не учили меня ни одной черте, но, сказав эту фразу, вы уже стали моим учителем». Он подарил мне важную идею: смотри сердцем, а не глазами. Своими глазами вы просто смотрите на каждое движение и каждую позу, но, только взглядевшись в них сердцем, вы можете уловить их суть. В каллиграфии, я думаю, происходит то же самое, что в живописи и литературе. В конечном счете, все зависит от

²⁰ Речь о почерке знаменитого художника и каллиграфа эпохи Юань Чжао Мэнфу 赵孟俯 (1254–1322), который отличается округлостью и изяществом и со времен эпохи Мин был признан эталонным.

²¹ Хуан Чжоу 黄胄 (1925–1997, наст. имя Лян Ганьтан 梁淦堂) – художник-портретист, каллиграф, коллекционер.

того, сможете ли вы полностью раскрепоститься и позволить своему разуму освободиться от каких-либо ограничений.

Ван. Господин Фэн, вы очень разносторонний деятель искусства. Я все-таки хочу знать, какое место в вашем сердце занимает искусство каллиграфии и живописи?

Фэн. Позвольте мне привести вам метафору. Как говорится, у хитрого зайца три норы, а у меня есть три рабочих места: одно – у меня дома, другое – здесь (*Институт литературы и искусства им. Фэн Цицая при Тяньцзиньском университете*), а еще есть мастерская. Каждое рабочее место представляет собой студию художника и кабинет, они смежные, маленькие, и в обоих царит хаос. Но мне нужны оба, в какое из помещений я ни зайду, пишу ли я или рисую, я должен быть во власти своего сердца. Иногда я пишу, пишу, пишу и чувствую, что из рукописи возникла картина и на меня нахлынуло желание рисовать, поэтому я бегу в соседнюю студию, чтобы расстелить бумагу и порисовать. Когда же я рисую, рисую, рисую и дохожу до какой-то художественной концепции, которая очень похожа на одухотворенный фрагмент текста, я не могу не вернуться в кабинет. Я называю свое поведение «сладостным путешествием туда и обратно». Мои живопись и письмо интерактивны и незаменимы. Когда я открывал зарубежные выставки, я часто говорил: раньше вы знали только половину Фэн Цицая, потому что читали только мои книги, а теперь другая половина меня здесь.

Ван. Какой объект, по вашему мнению, более важен?

Фэн. Видимо, оба важны, и ни один из них не может быть менее важным. Иногда это становится единым целым. Например, одна из моих картин называется «Ход мыслей». Однажды я задумал роман. Вне-



Рис. 3. Каллиграфия Фэн Цицая.
人仁忍韧. 35x36 см. 2014 г.

запно я почувствовал, что мой разум подобен сети рек на земле. Иногда он свободно течет вниз по течению, иногда делится на протоки. Иногда все запутанно и нет никакой подсказки, иногда появляется прекрасная зацепка, которая издалека манит меня к себе. Постепенно я погрузился в свои фантазии, «увидел» перед собой ветви большого дерева: при поверхностном взгляде казалось, что они беспорядочно переплетены, но, приглядевшись, я заметил, что они расположены в определенном порядке. Я вдруг ощутил, что изображение человеческого мышления, оказывается, так прекрасно! Я отложил литературный замысел и нарисовал его на бумаге.

Я люблю литературу, потому что она наполовину рациональна. Мне нравятся философия, культурология и эстетика, все они полны рациональной мудрости и рациональной красоты. Этот вид рациональной красоты так же завораживает, как и чувственная красота искусства. Если вы столкнетесь с описанной выше ситуацией и преобразуете рациональную сферу в эстетическую, это принесет вам еще больше творческого удовольствия.

Конечно, спасение и защита народного культурного наследия, которыми я занимаюсь сейчас, приносят мало радости. Иногда приятно найти в полях неизвестные, но блестящие остатки реликвий, но видеть, что они вот-вот погибнут, горько и тревожно.

Ван. Только что вы говорили о работе по спасению народного культурного наследия. Я знаю, что вы очень обеспокоены социальными проблемами. Считаете ли вы, что в китайской живописи и каллиграфии сейчас наблюдается явление перегрева? Кроме того, расскажите, пожалуйста, о своих взглядах на рынок живописи и каллиграфии.

Фэн: Я думаю, что перегрев – это хорошая вещь, отражающая любовь людей к культуре. Особенно сейчас, когда люди стали жить лучше, у них появился новый дом – и им хочется повесить картину на стену. В прошлом у людей не было условий для покупки картин, а их дома были маленькими. Теперь люди хотят купить картины, чтобы показать, что у них есть духовные и культурные потребности. В рыночно ориентированном обществе живопись носит коммерческий характер, но поиски художника не могут быть коммерциализированы. Сейчас для художников самые важные отношения – это отношения с рынком, но кое-что нужно отметить.

В этом смысле я восхищаюсь подходом Хань Мэйлиня²², Сун Юйгуй²³ и У Гуаньчжун²⁴. У них свои собственные поиски, и они делают так, что рынок идет за ними, а не они за рынком. У меня есть друг-художник, который пользуется популярностью на рынке, но, когда я однажды подверг сомнению его манеру живописи, устоявшуюся раз и навсегда, он ответил, что, если он изменит стиль, другие подумают, что это подделка.

Ван. Люди перестанут узнавать его.

Фэн. Да! Рынок сдерживает его. Для художника самое большое горе – быть сформированным рынком. Поэтому, когда я выступал с лекциями в Европе, я говорил, что свобода художников – это двоякая свобода. Мы страдали от отсутствия свободы в период диктатуры «культурной революции». Сейчас в этом отношении нет проблем. У нас стало больше свободы творчества, но есть еще одна невидимая вещь, которая намертво ограничивает нас в нашей свободе, – это рынок. Рынок также может сделать художника несвободным. Рынок вынуждает художника сдерживать себя из-за его потенциальных утилитарных желаний. Сдерживание «культурной революции» – это внешняя сила, а самоограничение – это сила внутренняя. Я вспоминаю фразу Канта: «Человек – это цель, а не средство». Это означает, что мы должны выражать свои чувства полностью и свободно. Мы не можем превращать искусство в средство для достижения утилитарных целей. Наша цель – выразить наши духовные идеалы, созидать жизнь и красоту личности.

Ван. Что вы хотите сказать молодым художникам?

Фэн. Я хочу сказать: не ищите рынок, пусть рынок ищет вас. Не идите за рынком, пусть рынок идет за вами. Если вы будете следовать за

²² Хань Мэйлинь 韩美林 (род. 1936) – известный художник-анималист и скульптор-керамист. Получил всемирную известность как создатель кукол-талисманов Олимпийских игр в Пекине в 2008 г. Нелегкие испытания, которые ему пришлось перенести в годы «культурной революции», легли в основу повести Фэн Цзицяя «Спасибо жизни».

²³ Сун Юйгуй 宋雨桂 (1940–2017) – современный китайский каллиграф и пейзажист, его работы относят к Северной школе пейзажной живописи. Работал также в технике гравюры.

²⁴ У Гуаньжун 吴冠中 (1919–2010) – первый китайский художник, работы которого при жизни выставлены в Британском музее (1992 г.). Внес значительный вклад в распространение масляной живописи в Китае и модернизацию китайской живописи.

рынком, вы потеряете себя и заблудитесь. Если вы позволите рынку следовать за вами, вы сможете по-настоящему создать что-то оригинальное, свободно творить и даже направить эпоху по какому-то пути. Конечно, это требует от художника стойкости по отношению к одиночеству и бедности, а также уверенности в себе. В современном материалистическом мире это непростая задача.

Живопись сейчас очень популярна, и это хорошо. Главное – понять, что это: повальное увлечение искусством или повальное увлечение арт-рынком, повальное увлечение арт-бизнесом?

Я не думаю, что перегрев на арт-рынке ужасен, ключевой момент – на какое место себя ставит художник. Будет ли он реализовывать свою творческую индивидуальность или изготавливать дефицитный товар? Когда искусство в моде, особенно когда рынок в моде, художник должен быть «холодным». Спокойным и невозмутимым, холодным взглядом смотреть на горячий энтузиазм.

В а н . Позвольте мне задать еще один вопрос. Что вы считаете высшей сферой искусства? Неважно, рисуете ли вы или пишете стихи?

Ф э н . Высшая сфера искусства – это идеальная сфера. Мы никогда не сможем отказаться от своих духовных идеалов. Истинные художники – идеалисты. Даже если мы стремимся к реализму, от начала до конца обнажая уродство, мы делаем это именно для того, чтобы показать, что в наших сердцах живут благородные идеалы. Идеалы – это нехватка реальности, жажда жизни, трудные цели и незавершенные мечты человечества. Это также главная тема всего великого искусства на протяжении веков. Если мы откажемся от своих идеалов, мы на самом деле умрем. За сколько вы продадите на рынке – всего лишь свойство товара. Это не имеет ничего общего с самим искусством. В истории искусства никто не признавал цену произведения искусства как его ценность, как критерий оценки художника. Но сейчас нас больше всего волнует цена на картины других людей и на наши собственные.

В а н . Может ли быть так, что прогресс общества в конечном счете приводит к упадку культуры? Кажется, я припоминаю, что когда-то в мире социальной теории существовал такой аргумент.

Фэн. Некоторые люди думают, что в обществе с ранней рыночной экономикой люди стремились бы разбогатеть и зарабатывать деньги. Кажется, что такая стадия должна быть пройдена, прежде чем ментальная проблема может быть решена. Я познакомился с тайваньским художником, который также является бизнесменом. Он сказал, что мы просто должны сначала заработать деньги, а потом уже зарабатывать достаточно, чтобы заниматься искусством. Словно если люди бедны, то они не могут заниматься искусством. На самом деле на стадии дикого накопления западных экономик их дух и совесть оставались при истинных интеллектуалах и художниках. У нас тоже должно быть такое эпохальное сознание.

Ван. Спасибо вам, господин Фэн. Такая замечательная беседа доставила мне огромное духовное наслаждение, а также позволила многому научиться.



Рис. 4. Фэн Цзицай. «Проясняется». 54x78 см. 2013 г.

Библиографический список

Белозёрова В.Г. Традиционная техника живописи на свитках // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. том / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока РАН. – М.: Вост. лит., 2006 – Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. – 2010. С. 145–150.

Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. – М.: Изобразительное искусство, 1972.

Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975.

Завадская Е.В. Мудрое вдохновение: Ми Фу, 1052–1107. М.: Наука, 1983.

Кравцова 2010а – *Кравцова М.Е.* Ван Шэнь // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. том / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока РАН. – М.: Вост. лит., 2006 – Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. – 2010. С. 540–541.

Кравцова 2010 б – *Кравцова М.Е.* Ли Чэн // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. том / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока РАН. – М.: Вост. лит., 2006 – Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. – 2010. С. 618–619.

Самосюк К.Ф. Го Си. – Л.: Искусство, 1978.

Современная новелла Китая: пер. с кит. / Переводы под ред. С. Хохловой. – М.: Худож. лит., 1988.

Соколов-Ремизов С.Н. Изобразительное искусство Китая: Словарь-справочник. – М.: ЛЕНАНД, 2024.

Соколов-Ремизов С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. – М.: Наука, 1985.

Судьбы культуры КНР (1949–1974). – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978.

Сычѳв В.Л. Нань-бэй-цзун // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. том / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. лит. – Т. 6 (дополнительный). Искусство, 2010. С. 679–680.

Фэн Цицзай. Повести и рассказы: Сборник / пер. с кит., сост. и предисл. Б. Рифтина. – М.: Радуга, 1987.

Чехов А.П. Письмо Пешкову А.М. (Горькому М.), 3 сентября 1899 г. Ялта // А.П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1974–1983. Т. 8. Письма, 1899. – М.: Наука, 1980. – С. 258–259. – URL: <http://chegov-lit.ru/chegov/letters/1899/letter-2878.htm?ysclid=lx0kzik9h9515536241> (дата обращения: 10.06.2024).

《大树画馆：1993–2015》 [Художественная галерея Да шу：1993–2015]. –天津：天津大学冯骥才文学艺术研究院，2015年。

冯骥才：《倾听俄罗斯》[Фэн Цициай. Вслушиваясь в Россию]. –北京：人民文学出版社，2003年。

冯骥才：《生命经纬》（上、下册）[Фэн Цициай. Уток и основа жизни. В 2-х т.]. Т. 1 时光倒流七十年[Время течет вспять на 70 лет]. –北京：生活·读书·新知三联书店，2012年。

冯骥才：《惠孝同先生》[Фэн Цициай. Учитель Хуэй Сяогун] // 新民晚报. 18.07. 2022 – URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1738666474400636056&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 10.06.2024).

冯骥才：《文人画宣言》[Фэн Цициай. Манифест “живописи литераторов”]. –北京：文化艺术出版社，2007年。

冯骥才：《习画记》[Фэн Цициай. Записки об обучении живописи]. 新民晚报. 27.03.2022. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1728426340358729949&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 10.06.2024).

裴明海，鲍越：《诠释大冯：冯骥才述评》[Пэй Минхай，Бао Юэ. Поговорим о Большом Фэне: о Фэн Цицае]. —宁波：宁波出版社，2002年。

孙玉芳：《作家的“民间”——冯骥才民间文化遗产思想研究年》[Сунь Юйфан. «Народность» писателя – идеология Фэн Цициая относительно наследия народной культуры. Дисс. на соискание степени Ph.D. Тяньцзиньский университет]. –天津大学，硕士学位论文，2019年。

王爱红：《诗画天下之魅 – 冯骥才先生访谈》[Ван Айхун. Пленительность вселенной живописи и поэзии – интервью с Фэн Цицаем] // 冯骥才：文人画宣言[Фэн Цициай. Манифест «живописи литераторов»]. —北京：文化艺术出版社，2007年，第65–83页。

References

Belozzerova V.G. (2010). Tradicionaya tehnika zhivopisi na svitkah [Traditional technique of painting on scrolls], *Duhovnaya kultura Kitaya: enciclopedia v 5 t.* [Spiritual culture of China: encyclopedia: in 5 vols. + additional volume / chief ed. by M.L. Titarenko; Institute of the Far East of the Russian Academy of Sciences, Moscow: East Lit., 2006. 6 (additional):] Art / Ed. by M.L. Titarenko et al. – 145–150. (In Russian)

Vinogradova N.A. (1972). Kitaiskaya peizazhnaya zhivopis [Chinese landscape painting]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian)

Zavadskaya E.V. (1975). Esteticheskuye problem zhivopisi starogo Kitaya [Aesthetic problems of painting in old China]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian)

Zavadskaya E.V. (1983). Mudroye vdohnoveniye: Mi Fu, 1052–1107 [Wise inspiration: Mi Fu, 1052–1107]. Moscow: Nauka. (In Russian)

Kravtsova M.E. (2010a). Wang Shen, *Duhovnaya kultura Kitaya: enciclopedia v 5 t.* [Spiritual culture of China: encyclopedia: in 5 t. + additional volume / main ed. by M.L. Titarenko; Institute of the Far East of the Russian Academy of Sciences, East Lit., 2006 – [Vol. 6 (additional):] Art / ed. by M.L. Titarenko et al.]. Vol. 6: 540–541. (In Russian)

Kravtsova M.E. (2010b). Li Cheng, *Duhovnaya kultura Kitaya: enciclopedia v 5 t.* [Spiritual culture of China: encyclopedia: in 5 vols. + additional volume / Chief editor M.L. Titarenko; Institute of the Far East of the Russian Academy of Sciences. Moscow: East Lit., 2006 – [Vol. 6 (additional): Art / ed. by M.L. Titarenko et al.]. Vol. 6: 618–619. (In Russian)

Samosyuk K.F. (1978). Go Xi [Guo Xi]. Leningrad: Art. (In Russian)

Sovremennaya novella Kiraya: perevod s kit. [The modern novel of China, translations edited by S. Khokhlova] (1988). Moscow: Art. lit. (In Russian)

Sokolov-Remizov S.N. (2024). Izobrazitelnoye iskusstvo Kitaya: slovar-spravochnik [Fine art of China: Reference book]. Moscow: LENAND. (In Russian)

Sokolov-Remizov S.N. (1985). Literatura. Kalligrafia. Zhivopis. K probleme sinteza iskusstv v hudozhestvennoi culture Dalnego Vostoka [Literature. Calligraphy. Painting: on the problem of synthesis of arts in the artistic culture of the Far East]. Moscow: Nauka. (In Russian)

Sudby kultury KNR (1949–1974) [The fate of the culture of the People’s Republic of China (1949–1974)] (1978). Moscow: Nauka, Oriental literature. (In Russian)

Sychev V.L. (2010). Nan-bei-tsung, *Duhovnaya kultura Kitaya: enciclopedia v 5 t.* [Spiritual culture of China: encyclopedia: in 5 vols. + additional volume / ch. ed. M.L. Titarenko; Institute of the Far East. M.: East. lit. – Vol. 6 (additional): Art]. Vol. 6: 679–680. (in Russian)

Feng Jicai (1987). Povesti i rasskazy: sbornik [Novellas and short stories: Collection. Trans. from Chin.; Comp. and preface by B. Rifting]. Moscow: Raduga. (In Russian)

Chekhov A.P. (1980). Pismo Peshkovu A.M. (Gorkomu M.) [Letter to Peshkov A.M. (Gorky M.), September 3, 1899 Yalta]. A.P. Chekhov. *The complete collection of writings and letters: In 30 vols. Letters: In 12 volumes.* Moscow: Nauka, 1974–1983. Vol. 8. URL: <http://chehov-lit.ru/chehov/letters/1899/letter-2878.htm?ysclid=lx0kzik9h9515536241> (accessed: 10.06.2024). (In Russian)

大树画馆：1993–2015. [Da shu Art Gallery: 1993–2015] (2015). 天津：天津大学冯骥才文学艺术研究院. (In Chinese)

冯骥才(2003). 倾听俄罗斯 [Feng Jicai. Listening to Russia]. 北京：人民文学出版社. (In Chinese)

冯骥才(2012). 生命经纬（上、下册） [Feng Jicai. The Latitude and Longitude of Life (In 2 Volumes). V. 1. 时光倒流七十年 [Seventy years back in time]. 北京：生活·读书·新知三联书店. (In Chinese)

裴明海，鲍越(2002). 诠释大冯：冯骥才述评 [Pei Minghai, Bao Yue. Interpretation of Big Feng: about Feng Jicai]. 宁波：宁波出版社. (In Chinese)

孙玉芳(2019). 作家的“民间”——冯骥才民间文化遗产思想研究. [Sun Yufang. A Writer’s “Folk” – Feng Jicai’s Folk Cultural Heritage Thought Research. PhD dissertation]. 天津大学. (In Chinese)

王爱红(2007). 诗画天下之魅 – 冯骥才先生访谈 [Wang Aihong. The fascination of the Universe of painting and poetry – An interview with Feng Jicai], 冯骥才：

文人画宣言 [*Feng Jicai. Manifesto of the "Literati Painting"*]. 北京: 文化艺术出版社. 2007: 65–83. (In Chinese)

冯骥才(2007). 文人画宣言 [*Feng Jicai. Manifesto of the "Literati Painting"*]. 北京: 文化艺术出版社. (In Chinese)

冯骥才(2022). 惠孝同先生. [*Feng Jicai. Teacher Hui Xiaotong*], 新民晚报. 2022.07.18. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1738666474400636056&wfr=spider&for=pc> (accessed: 10.06.2024). (In Chinese)

冯骥才(2022). 习画记 [*Feng Jicai. Study notes*], 新民晚报. 27.03. 2022. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1728426340358729949&wfr=spider&for=pc> (accessed: 10.06.2024). (in Chinese)