

**Г.Б. Шишкина**

## **«ЖИВОПИСЬ ОБРАЗОВАННЫХ ЛЮДЕЙ» – ВЗГЛЯД НА ИСТОКИ**

Посвящается Сергею Николаевичу Соколову-Ремизову, крупнейшему исследователю художественных направлений *вэньжэньхуа* и *бундзинга*<sup>1</sup>

**Аннотация:** Работа посвящена рассмотрению влияния фундаментальных основ китайской культуры на формирование философско-эстетического художественного явления *вэньжэньхуа*, которое в значительно преобразованном виде станет основой для создания японского аналога – живописи *бундзинга* (*нанга*). В тексте использована информация из ряда изданий и исследований российских и зарубежных авторов, опубликованных на русском языке (за несколькими исключениями). Обращение к компетентным источникам позволило проследить развитие в китайском обществе философского осмысления законов бытия, поэзии, каллиграфии и живописи, что дало возможность появлению их уникального синтеза в творчестве мастеров *вэньжэньхуа*.

**Ключевые слова:** *вэньжэньхуа*, дао, инь-ян, поэзия, каллиграфия, живопись, тушь, кисть, монохромная живопись, *бундзинга*.

**Автор:** Шишкина Галина Борисовна, старший научный сотрудник, Государственный музей Востока (Никитский бульвар, 12а, Москва, 119019). E-mail: gshishkina@orientmuseum.ru

---

<sup>1</sup> В 1960-е годы С.Н. Соколов-Ремизов работал в Государственном музее Востока.

**Galina B. Shishkina**

**“Painting of Educated People” – a Look at the Origins**

**Abstract:** The work is devoted to the consideration of the influence of the fundamental foundations of Chinese culture on the formation of the philosophical and aesthetic artistic phenomenon of wenjenhua, which, in a significantly transformed form, will become the basis for the creation of a Japanese analogue – *bunjinga* (*nanga*) painting. The text uses information from a number of publications and studies by Russian and foreign authors published in Russian (with a few exceptions). Appeal to competent sources made it possible to trace the development in Chinese society of philosophical understanding of the laws of being, poetry, calligraphy and painting, which made it possible for their unique synthesis to appear in the work of *wenrenhua* masters.

**Keywords:** wenrenhua, dao, yin-yang, poetry, calligraphy, painting, ink, brush, monochrome painting, *bunjinga*.

**Author:** Shishkina Galina Borisovna, senior researcher at the State Museum of Oriental Art (Nikitsky Boulevard, 12a, Moscow, 119019). E-mail: gshishkina@orientmuseum.ru

С живописью японской школы *бундзинга* мне довелось познакомиться еще в университете. Я писала диплом по этой теме и на своем опыте убедилась, насколько это обширный и сложный материал, глубоко связанный с такими значимыми явлениями дальневосточной культуры, как живопись, каллиграфия, поэзия и литература, в первую очередь китайскими, потому что *бундзинга* сформировалась под непосредственным влиянием китайской *вэньжэньхуа* (оба термина переводятся как «живопись образованных людей»).

Китайскую поэзию открыла для меня маленькая книжка стихов Тао Юаньмина (365–427), которую я купила совершенно случайно. Прочитала и поняла, что мне нравятся и стихи, и сама личность поэта. Стихотворение «Я поставил свой дом в самой гуще людских жилищ, но минует его стук повозок и топот коней...» выучилось само по себе...

Вы хотите узнать,  
отчего это может быть?  
Вдаль умчишься душой,  
и земля отойдет сама.

Хризантему сорвал  
    под восточной оградой в саду,  
И мой взор в вышине  
    встретил склоны Южной горы.  
Очертанья горы  
    так прекрасны в закатный час,  
Когда птицы над ней  
    чередою летят домой!  
В этом всё для меня  
    Заключен настоящий смысл.  
Я хочу рассказать,  
    и уже я забыл слова... (Пер. Л. Эйдлина).

Известный синолог и замечательный переводчик Л.З. Эйдлин отметил: «Стихи Тао Юань-мина, неся в себе могучую индивидуальность их автора, наследуют многие черты поэзии и философии „Девятнадцати древних стихотворений“» [Китайская классическая поэзия в переводах Л. Эйдлина 1975: 7]. Сейчас благодаря Интернету можно узнать и про «Девятнадцать древних стихотворений», и про «пресность» (обыденность) поэзии Тао Юаньмина, и про личность Л. Эйдлина, переводы которого «являются поразительными по своей близости к тексту оригинала...». Даже без понимания внутренней содержательности текста и роли его автора в китайской поэтической традиции стихотворный образ остается в памяти у всех его читавших.

Это стихотворение своего рода литературный портрет китайского интеллектуала, тонко чувствующего красоту мира, размышляющего над смыслом и ценностями духовной жизни человека, от которого протянулась нить к художникам *вэньжэнь* и дальше – к их японским последователям.

Созерцательность, отстраненность от мирских проблем, обращение к душе, соприкосновение с гармонией мира природы – это близко и понятно любому мыслящему человеку, независимо от времени и места его культурного ареала. Но этими гранями не ограничивается смысловая значимость китайской поэзии.

«Связь строк и образов возникает не на грамматическом и даже не на логическом уровне – она ассоциативна, подсознательна. „Образ вне зримого, вкус вне ощущаемого“ – вот что, по мнению... Сыкун Ту, самое ценное» [Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. 1984: 9]. Это вы-

сказывание поэта словно говорит западному читателю: если хочешь приблизиться к пониманию китайской поэзии, погружайся, насколько можешь, в китайскую культуру. Один знакомый пошутил по этому поводу: «Не слишком напрягайтесь, у них в итоге все равно все уходит в Дао».

«И уже я забыл слова...» Тао Юаньмина – это тоже о Дао.

Данное стихотворение, ставшее хрестоматийным, цитируется разными авторами в разных изданиях, что свидетельствует о его безусловной притягательности. Художник Юнь Шоупин (1633–1690), один из лучших живописцев жанра «цветы-птицы», тоже не оставил его без внимания – на альбомном листе с изображением хризантем он сделал надпись: «Подлинная устремленность мыслей к Южной горе...». Тао Юаньмин любил хризантемы и посвятил им не одно стихотворение, за что получил звание «друга хризантем». Теоретик искусства Чжун Жун (VI в.) определил его как «родоначальника всех поэтов-отшельников от древности до наших дней», что послужило поводом и хризантему называть «отшельником среди цветов».

Юнь Шоупин в альбомной надписи не только отдает дань уважения Тао Юаньмину, но и раскрывает свое видение темы хризантемы, включенной в число «четырех благородных» (три другие – слива, орхидея, бамбук), которые символически выражают лучшие черты и достоинства ученого-интеллектуала.

Независимо от жанра любое изображение для китайского художника являлось средством размышления о законах мироздания, духовных ценностях, красоте и возвышенности мира природы, которое он осуществлял с помощью кисти, туши, красок на шелке или бумаге. Художник, к какому бы направлению он ни принадлежал, должен был быть образованным человеком, поскольку живопись формировалась на общекультурном фоне развития китайской цивилизации, пронизанной сложным комплексом религиозно-этических и эстетических принципов. Самым главным было через видимую форму выразить Дух (Дао), суть всего существующего в мире. Европейскому зрителю, особенно неподготовленному, это сложно понять, но тем не менее вполне доступно проникнуться удивительными образами, несмотря на чужеродный художественный язык.

Например, знаменитый пейзаж Фань Куаня (работал с 960 по 1030 г.) «Путники среди гор и рек» (Музей Гугун, Тайбэй) поражает грандиоз-

ностью природной сцены: две трети двухметрового свитка занимает изображение скалистой поверхности горы, на ее фоне поросшие лесом горы внизу кажутся совсем невысокими, но еще ниже крохотные фигурки вьючных мулов, сопровождаемых двумя погонщиками. Этот впечатляющий диапазон вызывает ощущение невероятного пространства, уходящего за пределы свитка, и это не просто живописный эффект, а сознательное обращение художника к фундаментальному вопросу о человеке и окружающем его природном мире.

Само название пейзажного жанра – *шань-шуй* (горы-воды) говорит о его назначении выражать средствами живописи, прежде всего монохромной, представление о дуальности сил *ян* (светлое начало, горы) и *инь* (темное, воды), являющейся с точки зрения китайской натурфилософии движущей силой мироздания.

Фань Куань был отшельником-даосом, постигавшим сокровенную мудрость бытия среди гор и лесов. Сохранилось всего несколько его пейзажных свитков, но они ярко свидетельствуют о выдающемся мастерстве живописца, создавшего собственный пейзажный стиль.

Равно выдающееся по масштабности изображенного пейзажа и по силе живописной выразительности произведение Фань Куаня даже в виде иллюстрации производит глубокое впечатление и на западного зрителя, как и стихотворение Тао Юаньмина. Оба произведения – образцы национальной культуры, но, создавая их, поэт и художник поднялись до вершин общечеловеческих ценностей. Подобные отдельные встречи с явлениями литературы и искусства других культур зачастую бывают более яркими, глубокими и запоминающимися по сравнению с систематическим поэтапным ознакомлением.

Восприятие живописи в Китае всегда считалось творческим процессом, почти аналогичным ее созданию. Живопись требует помимо знания ее художественных принципов умения входить в образную суть произведения. Зрителю, желающему понять подлинный смысл произведения, необходимо полное погружение в него, переживание, близкое авторскому.

«Один знаменитый критик эпохи Сун сделал однажды следующее очаровательное признание:

– В дни молодости я восхвалял художника, картины которого мне нравились, но, по мере того как мое суждение делалось более

зрелым, я стал хвалить самого себя за то, что я мог уже его понимать [Окакура 2002: 23].

Еще более сложным, особенно для иностранцев, является уникальное китайское искусство письменности, имеющее свои законы, правила, художественные и технические приемы.

Когда-то, будучи в Японии, я случайно попала на выставку китайских эстампажей с древних надписей на каменных стелах. Сами оттиски были почтенного возраста, начиная с XII–XIII вв. Какие-либо пояснения отсутствовали, только музейные этикетки. К своему удивлению, я провела много времени, рассматривая непонятные, но выразительные знаки, ощущая их графическую гармоничность, ритмику, энергетическую наполненность. Конечно, смысловая составляющая текстов осталась недоступной. Позднее сотрудник этого музея сказал, что стоимость некоторых наиболее значимых эстампажей приравнивалась к цене приличного автомобиля.

Китайская каллиграфия, возникнув в древности как средство для фиксации текстов, по мере развития вобрала в себя обширный комплекс мировоззренческих, этических, эстетических понятий и принципов, став визуальным воплощением законов Высшей гармонии, и с раннего времени получила статус «первой среди художеств». «Искусство каллиграфии – это прежде всего полнота, многоцветие духа (*шэньцай*), а затем уже форма, фактура». Но, с другой стороны, без «формы» и «фактуры» нельзя обрести «многоцветие духа» [Соколов-Ремизов 1984: 178].

Овладение каллиграфическим мастерством заставляет человека идти по пути саморазвития. «Представители разных слоев китайского общества занимались и продолжают заниматься каллиграфией не только из соображений социального престижа, но прежде всего для поддержания физической крепости, психической устойчивости и интеллектуальной активности. История китайской каллиграфии убеждает, насколько высока эффективность ее методов по усилению человеческой личности» [Белозерова 2007: 394].

Работа тушью требует большого мастерства, сосредоточенности, потому что не допускает никаких исправлений. И дух, и рука должны быть тверды и гибки. «Много туши изведешь, пока обнаружишь тайну искусства туши» [Слово о живописи из Сада с горчицею зерно 1969: 318] – в этой истине не приходится сомневаться, но при этом важную роль играют природные способности, талант.

Каллиграфия, как и любой вид искусства, требует от человека особого настроения, внутренней сосредоточенности. Достижение такого состояния не появляется спонтанно, а культивируется в течение длительного времени, когда наряду с овладением исполнительским мастерством формируется и духовное совершенствование. В то же время рука талантливого каллиграфа делает и обыденное письмо эталонным образцом.

В одном из источников рассказывается о том, что в пору службы Чжан Сюя в Чаншу какой-то старик принялся надоедать ему бессмысленными прошениями – как вскоре выяснилось, единственно для того, чтобы получать ответные письма – образцы пленившей старца каллиграфии мастера [Сад одного цветка 1991: 168].

Казалось бы, без умения читать и понимать написанный текст зритель не может оценить искусство каллиграфии, но потому оно и искусство, что дает в определенной степени возможность ощутить и оценить выразительность, энергию и ритмическую красоту каллиграфической графики любому, кто проявит интерес. Более того, всматриваясь в каллиграфию, зритель способен почувствовать авторскую энергетику, что может вызывать неосознанное приятие или неприятие работы. Недаром китайцы считали, что «штрих выдает злодея».

Ян Цзы говорил: «Речь – это голос сердца; каллиграфия – это рисунок сердца; по звукам голоса и форме рисунка можно различать благородных и низких людей» [Го Жосюй 1978: 29].

Однажды я получила из Киото новогоднее поздравление, написанное тушью. Вертикальные строчки ярко-черных легких иероглифов, заполнявшие всю поверхность небольшой открытки, выглядели гармонично и выразительно. Японская знакомая сказала, что текст не только красиво написан, но и по содержанию чрезвычайно учтивый. Именно таким был человек, приславший открытку. Видимо, и тушь была высокого качества – интенсивно глубокий черный цвет отливал небольшим отблеском. Тогда я действительно реально почувствовала особенность этой краски, и многочисленные хвалебные характеристики туши, встречающиеся в китайских трактатах, высказываниях художников, каллиграфов, историков искусства о тех или иных достоинствах материалов, перестали казаться отстраненными, преувеличенными.

Выразительные возможности туши действительно многообразны и увлекательны. Тушь может быть «старой» (хранилась два-три года и более) и «новой», «влажной» и «сухой», «толстой» и «тонкой», блестящей и тусклой...

Старой тушью больше подходит писать на старой бумаге, особенно при копировании старых свитков, – в ней нет блеска, нет живости... Это вовсе не значит, что старая тушь хуже, просто она не подходит к новой бумаге и шелку – новая бумага и шелк плохо впитывают старую тушь [Слово о живописи из Сада с горчичное зерно 1969: 374].

Уже в древности тушь сравнивали с драгоценной яшмой, золотом, называли «великим веществом». Пигментные добавки придают ей разную тональность, но они только оттеняют монохромную природу краски. Тушь стала не просто средством для изображения, но и обрела глубокую философскую осмысленность.

«Если в картине есть тушь, в ней будут присутствовать все пять цветов» [Роули 1989: 76]. Невольно возникает параллель с черно-белой фотографией, хотя это совершенно иное явление изобразительного искусства. До сих пор считается, что качественные монохромные фотографии обладают большей художественной выразительностью по сравнению с цветными. Я в этом убеждалась неоднократно.

В китайских трактатах встречаются интересные упоминания о наблюдениях каллиграфов над явлениями окружающего мира. «Наши предшественники, овладевая скорописью (*цаошю*), искали вдохновения, чтобы запало в душу. Либо наблюдали за сражением змей, либо созерцали летние облака, в каждом находили свои закономерности» [Соколов-Ремизов 2000: 28].

Широко известна легенда о выдающемся мастере Ван Сичжи (303–361), который совершенствовался в искусстве каллиграфии, следя за гибкими движениями шей гусей. «...Каллиграфия прежде всего является уникальным искусством запечатленного движения» [Сад одного цветка 1991: 192]. Именно движением руки, держащей кисть, строится конструктивная основа иероглифа, создается его энергетический, графический образ.

В одном из классических трактатов говорится: «В основе каллиграфии лежит природа, а в ней все рождается от превращений женского



начала (*инь*) и мужского (*ян*). Именно в этих превращениях созидаются, выкристаллизовываются формы. Скрытая в кисти, затаившаяся в ее кончике сила (энергия ритмов *инь-ян*) находит завершение в иероглифе» [Соколов-Ремизов 1985: 178]. За этой краткой формулировкой кроется обширный пласт теоретического и практического обоснования каллиграфического письма. Каждый иероглиф представляет законченную конструкцию, состоящую из штрихов и точек, которые должны быть в гармоничном равновесии. Иероглиф создается автором, выбирающим определенный стиль каллиграфического почерка, использующим многообразие приемов работы кистью, тональные возможности туши. Структурную основу иероглифики составляют «восемь элементов», называемые по своей форме: точка (*цзэ*), горизонталь (*лэ*), вертикаль (*чжи*), крючок и т.д.

Известный мастер танской эпохи Лю Гунцюань так пишет о правилах исполнения «восьми элементов»: «В точке *цзэ* недопустим долгий нажим; в горизонтали *лэ* следует опасаться лишь ровной горизонтальности; если вертикаль *чжи* будет одинаково прямой – теряет силу... *чжо* – «удар клювом» пишется торопливой кистью, но так, чтобы скорость не выпирала; *чжэ* – «прижим» должен писаться осторожно и плавно, словно весло гребца» [Соколов-Ремизов 1985: 200].

Обобщенное представление о мужском и женском началах в каллиграфии конкретно выражается в особенностях написания этих «восьми элементов». Половина из них относится к женским, другая половина – к мужским. «В „быстрых и сильных“ мазках (*цзюньцзи*) выражается энергия мужская (*ян*), а в „шероховатых, замедленных“ – энергия женская (*инь*)... В каждом штрихе живет движение от медленного к быстрому, от женского к мужскому» [Сад одного цветка 1991: 175].

Сохранились также истории о том, что некоторые известные каллиграфы создавали замечательные произведения, не только погружаясь в творческую отрешенность, но и в экстатическом состоянии, в частности, вызываемом опьянением, которое связывалось с раскрепощением духа, творческим взлетом. Эта тема затрагивается в очень интересной статье С.Н. Соколова-Ремизова «Куанцао – „дикая скоропись“ Чжан Сюя» в связи с представлением личности выдающегося каллиграфа,

мастера скорописи (работал с 713 по 755 г.): «Отмеченная дерзким новаторским стилем, каллиграфия Чжан Сюя, получившая впоследствии название куанцао – „дикая скоропись“, потребовала от зрителя особого таланта восприятия нового, способности отойти от сложившихся, привычных норм и стереотипов, и поэтому по первоначально его искусство было открыто лишь сравнительно узкому кругу ценителей» [Сад одного цветка 1991: 167].

Сергей Николаевич обратился к скорописи Чжан Сюя со стихотворными текстами Се Линъюня (385–433), подробно рассматривая каждый из воспроизведенных шести фрагментов, например, «После выхода в горизонталь (вариант крюка „хвост дракона“) кисть в *фэйбай*<sup>2</sup> взлетает вверх и так же стремительно падает вниз, почти иссякает и, едва не прерываясь, выходит в *ти* и завершается „прижимом“ (вариантом „ровного крюка“)» [Сад одного цветка 1991: 183]. Такой анализ, конечно, не для дилетантов. Тем не менее стремительные, энергичные тушевые знаки даже в книжных иллюстрациях производят впечатление. На первый взгляд композиция может показаться хаотично составленной из произвольных отрывистых линий, штрихов и точек, но рядом с каждым образцом напечатан текст полными иероглифами, это позволяет более внимательно рассмотреть скоропись, удивиться методу сокращения иероглифов и увидеть наконец, с какой мощью, как пропорционально точно и ритмически выразительно они вписаны в пустотное пространство листа, оценить каллиграфическое мастерство: «Дошедший до нас шедевр „дикой скорописи“ Чжан Сюя позволяет приоткрыть сложный и прекрасный мир каллиграфии. Все творчество этого большого мастера осознается нами как одно из замечательных отражений великих художественных традиций китайского классического искусства, одно из убедительных свидетельств богатства и неисчерпаемости заложенного в них живого творческого начала» [Сад одного цветка 1991: 167].

Благодаря замечательным российским переводчикам мы имеем возможность глубже почувствовать грандиозность китайской художественной культуры. Тексты трактатов по живописи и каллиграфии помогают в определенной степени приблизиться к пониманию другого видения окружающего мира и человеческой жизни, иных художественных явлений и форм.

<sup>2</sup> *Фэйбай* («пролетаемые прогалы») – каллиграфический стиль с пробелами в тушевых линиях.

Несмотря на уникальность природы туши, в процессе создания каллиграфии и живописи она «следует за кистью». Отношение между кистью и тушью превосходно определил художник XVII в. Шэнь Хао:

Кисть – все равно что жилы и кости туши.

Тушь – все равно что духовный цветок туши.

Кисть идет впереди, а тушь ее поддерживает [Роули 1989: 75].

Тушь, кисть, бумагу и тушечницу называют «четырьмя сокровищами кабинета ученого». В качестве таковых они стали известны с V–VI вв. Понятно, что кисть и тушь играют роль «первых скрипок», но бумага и тушечница также имеют немаловажное значение. «Сущность „четырёх драгоценностей“ составляет не только собственно их эстетическая ценность, но прежде всего те свойственные им и культивируемые в них качества, которые направлены на отзывчивость, чуткость материала...» [Соколов-Ремизов 1985: 197].

Казалось бы, тушечница, т.е. предмет, на котором растирается брусок или плитка туши, менее значима по сравнению с тушью, кистью и бумагой. На самом деле это не так, более того, в древности тушечницу ставили на первое место, поскольку от ее качества и свойств зависело, насколько удачной получится натертая тушь, как долго она будет сохранять влагу. Этот предмет изготавливали из разных материалов (бронза, обожженная глина, селадон), но с эпохи Тан (618–907) стали использовать каменные, среди которых наибольшее распространение получили тушечницы из камня *дуань*. Этот твердый минерал добывали в районе Дуаньси (пров. Гуаньдун). После обработки и полировки его поверхность отличалась особой гладкостью. Тушечницы *дуань* позволяли быстро натирать тушь, хорошо сохраняли влагу. Хорошие тушечницы очень высоко ценились, их передавали по наследству, они стали предметом коллекционирования. Одним из коллекционеров был знаменитый художник Ми Фу (1051–1107), который написал «Историю тушечниц» (*Yanshi*) [Pei Fang Jing 1997: 30]. Тушечницам посвящены и другие трактаты, что также свидетельствует об их большой значимости.

Рассматривая вариации эпиграфики, С.Н. Соколов-Ремизов приводит примеры надписей на тушечницах: «Вот скоропись известного художника XVIII в. Гао Фэнхяня, выгравированная на крышке каменной тушечницы: „Говорят, что напоминаешь видом гнилушку – приходи-

лось от критиков слышать такое. Увы! Гнилье – а источник ведь всех писаний, и только тебя каллиграфией изукрашу. Нанцунь надписал шутливо“» [Соколов-Ремизов 1985: 92].

Свою особую историю имеют также тушь, бумага и кисти. Прежде чем попасть на стол китайского интеллектуала, эти предметы создавались трудом многочисленных мастеров, ремесленников, некоторые из них достигали больших высот в своем деле. До сих пор существуют известные традиционные центры, где производятся лучшие образцы *ваньфан сыбао* («четыре драгоценности кабинета»).

Китайские интеллектуалы собирали в своих кабинетах художественные произведения, созерцание которых доставляло эстетическое удовольствие и способствовало творческому настрою. Такими были и другие предметы, которыми непосредственно пользовались. Помимо «четырех сокровищ» на рабочем столе стояли стопки для кистей, небольшие сосуды с водой для разведения туши, подставки под руку, экраны, прессы для бумаги. Конечно, были наборы и гораздо проще, включавшие только непосредственно необходимые вещи.

В Японии при посещении знаменитого сада мхов в храме Сайходзи посетителей сначала приглашают в небольшой зал, где им предлагается сесть за низкие столы и скопировать образец с фрагментом буддийской сутры. Для неподготовленных иностранцев это непросто – взять в руку кисть, обмакнуть в тушь и писать в столбик на разлинованной бумаге иероглифы. Для меня это был совершенно провальный опыт, но он дал возможность почувствовать, насколько сложно и важно владение кистью и тушью, за которым кроется удивительный мир каллиграфического искусства.

В Китае уже довольно рано было определено влияние пиктографического стиля каллиграфии на развитие живописи [Соколов-Ремизов 1985: 58].

Следующим этапом стало появление в период Тан (618–906) *мохуа* (монохромная живопись). Возникновению ее предшествовало развитие трех направлений в китайской культуре: философской мысли, иероглифической каллиграфии и живописи; в каждом из них к этому времени уже сложились определенные предпосылки, которые способствовали становлению нового живописного направления.

Можно сказать, что *мохуа* была создана в процессе философско-эстетических поисков многих представителей китайской культурной

элиты на протяжении нескольких веков. Обращение к «идее-сути» образов, погружение в них, культивирование особого творческого вдохновения были характерны для китайских живописцев, но в монохромном направлении эти черты приобрели более отточенное и совершенное выражение.

Монохромная живопись, вобрав богатые выразительные возможности тушевой техники, стала особым миром. Устойчивое, целенаправленное акцентирование духовно-интеллектуальных и психофизических аспектов творческого процесса позволило мастерам этого направления наиболее показательно выразить сущность и своеобразие дальневосточного мышления и художественного видения, сделать его обширным и многообразным явлением со своими течениями, жанрами и формами. Сама специфика работы кистью и тушью гораздо точнее отвечала ряду фундаментальных теоретических разработок и установок китайской эстетики по сравнению с возможностями многоцветной живописи. Обладая всего лишь двумя цветами – черным и белым (фон), *мохуа* оказалась предельно насыщенной символической значимостью, в которую каждый элемент вносил свои понятия и значения (символика пустого и заполненного пространства, сил *инь* и *ян*, кисти и туши, образных элементов). Логично, что именно в монохромной живописи начал формироваться пейзаж, ставший ведущим жанром в дальневосточном изобразительном искусстве.

Родоначальником монохромного пейзажа считается знаменитый поэт и художник Ван Вэй (699–759). Подлинных его произведений не сохранилось, только копии, но он внес в живопись мощный заряд духовной наполненности, поэтического чувства и тонкого восприятия природного мира, которые оказали большое влияние на все последующее развитие этого жанра изобразительного искусства.

Краткую, но емкую характеристику творчества Ван Вэя оставил пейзажист и ученый Цзин Хао (конец IX – начало X в.): «Кисть и тушь Ван Вэя были утонченными и изящными, звучание его духа – высоким и чистым. Он рисовал с большим умением и законченностью и возбуждал мысль об „истине-правде“» [Го Жосюй 1978: 43].

В своем трактате «Тайны живописи» Ван Вэй впервые выразил основное предназначение *мохуа*. Он начинается хорошо известным пассажем: «Средь путей живописца тушь простая выше всего. Он раскроет природу природы, он закончит деянье творца» [Мастера искусств об

искусстве 1965, т. 1: 68]. Ван Вэй руководствовался идеями и положениями чань-буддизма, возникшего в VI в. Основой этого направления стала медитация, о чем свидетельствует само название – *чань* (от санскр. *дхьяна* – «созерцание, размышление»).

«Пантеизм учения чань направлял внимание художников и поэтов на природу, которая почиталась обителью истины и абсолюта, а созерцание природы считалось лучшим путем познания истины» [Завадская 1975: 89].

Специфика работы тушью, позволяющая передавать нюансы образного видения и эмоционального состояния художника, его интуитивное осознание закономерностей мироздания, ведущее к пробуждению истинного «я», делала монохромную живопись идеальным средством для целей *чань*.

«Живописные пейзажи Ван Вэя исполнены глубокой поэзии, его стихи о природе живописны, и это свойство поэзии и живописи Ван Вэя – их глубокое единство – станет эстетическим принципом искусства *чань (дзэн)*» [Завадская 1975: 88].

Творчество Ван Вэя было высоко ценимо современниками, и в дальнейшем его имя встало в ряд наиболее выдающихся китайских живописцев. Но были и другие очень талантливые и значительные художники, также оказавшие влияние на развитие живописи. Одним из них является легендарный «художник художников» У Даоцзы (690–760). Его удивительный стиль со стремительными ритмичными линиями вызывал всеобщее восхищение. Известна легенда о том, как император Сюань Цзун поручил ему вслед за придворным художником Ли Сысюнем (651–716) написать красивый речной пейзаж в Сычуани. Когда У Даоцзы вернулся из поездки, оказалось, что он не сделал ни одного наброска, сказав, что картина у него в голове, и всего за один день сделал роспись на стене дворцового зала. Император одобрительно отозвался о работах обоих художников, сказав: «У Даоцзы потратил на работу день, а Ли Сысюнь – несколько месяцев. Каждый из них – знаток своего дела» [Чжан Аньчжи 2008: 65].

В этой истории отразились две тенденции в развитии пейзажной живописи. Ван Вэй и У Даоцзы с его спонтанной манерой станут образцами для следующих поколений художников, которые будут культивировать принципы свободного творческого самовыражения, работая в стиле *сеи* (писать идею). Ли Сысюнь, создавая так называемые сине-зе-

ленные пейзажи, акцентировал четкую контурность изображений, которая оказалась определяющим методом в академической живописи, а техника исполнения получит название *гунби* («тщательная кисть»).

Другим значимым процессом в изобразительном искусстве периода Тан стало сближение трех выдающихся явлений китайской культуры – каллиграфии, поэзии и живописи. Это было закономерно, поскольку они развивались в единой системе философско-эстетических координат и постоянно так или иначе соприкасались. «Литература и живопись как бы смыкались на каллиграфии, и зачастую художник был одновременно поэтом или, наоборот, поэт становился живописцем» [Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. 1984: 8].

Чжэн Цянь, современник Ван Вэя, был равно одаренным в каллиграфии, живописи и поэзии. Темы для живописных работ он брал из собственных стихов. Император Сюань Цзун собственноручно сделал надпись на преподнесенном ему пейзаже художника: «Чжэн Цянь – достигший великого предела в трех [искусствах]» [Чжан Аньчжи 2008: 67].

Этот эпизод, скорее всего, свидетельствует о том, что уже окончательно сформировалась тенденция соединения живописи, литературного текста и его каллиграфического написания, которая давала возможность значительного расширения творческого самовыражения.

В период Сун (960–1279) сформировалось новое художественное направление – *вэньжэньхуа* («живопись образованных людей»). Оно вобрало в себя богатейшее художественное и интеллектуальное наследие, созданное и осмысленное их великими предшественниками, и стало своего рода контрапунктом в последующем потенциальном развитии монохромной живописи.

Известный поэт, каллиграф, художник и теоретик Су Ши (1037–1101) возглавил группу художников, поэтов, каллиграфов, которые были не согласны с жесткими правилами академического искусства и видели смысл творческой деятельности в духовном самосовершенствовании личности. *Вэньжэнь* провозгласили взаимосвязанность живописи, каллиграфии и поэзии, что позволяло глубже и разносторонне выражать сущность всех вещей и явлений, и работали в стиле *сеи*. Они утверждали дилетантизм, т.е. необязательность профессионального обучения живописи, и независимый образ жизни, поскольку художник, связанный профессиональными отношениями, не мог быть полностью свободным в своем творчестве.

Это направление существовало на протяжении нескольких столетий, став замечательной страницей в культуре и искусстве Китая. Благодаря многолетней исследовательской работе С.Н. Соколова-Ремизова *вэнь-жэньхуа* получила глубокое, многоаспектное рассмотрение в российской китаистике и искусствознании. Чрезвычайно важной и интересной частью его работы являются многочисленные переводы трактатов, других литературных источников, надписей на свитках, печатях, футлярах, что придает трудам научную убедительность и фундаментальность.

Сергей Николаевич обращался и к японской «живописи образованных людей» (*бундзинга*), известной также как *нанга* (от *нансю га* – живопись Южной школы). Название Южная школа произошло от связи художников *вэньжэнь* с Южной школой чань-буддизма.

Японское направление возникло в XVIII в. Страна существовала в режиме самоизоляции от контактов с западными странами, но правительство поощряло изучение китайской культуры и особенно конфуцианства, в котором видело морально-философскую поддержку своей консервативной политики. Интересы *кангакуся* – ученых, занимавшихся китайской наукой, – распространялись на философию, историю, литературу, искусство. В Японию привозились в большом количестве китайские книги по разным вопросам, в том числе и по живописи, с многочисленными гравюрными иллюстрациями. Часть творческой интеллигенции, равно не приемлющая эпигонство официальной живописи и чуждый ей дух городской культуры, обратилась к *вэньжэньхуа*, философско-эстетические и художественные принципы которой отвечали ее мироощущению и творческим устремлениям, направленным на выражение в искусстве высоких духовных идеалов.

Японских адептов отличало свободное обращение к разным источникам заимствований, в том числе и к отечественным, в результате чего они создали художественно-образную систему, отвечающую их собственным мировоззренческим и эстетическим взглядам. В *нанга* синтезированы наследие китайской классической живописи, художественные принципы поздней *вэньжэньхуа* (XVII–XVIII вв.), отдельные черты *суйбокуга* и *дзэнга* (дзэнская живопись), а также некоторые особенности живописных методов национальных школ Кано и Римпа. Значительное влияние на японских *бундзин* оказали малоизвестные китайские художники, бежавшие после падения Минской империи в середине XVII в. в Японию. основополагающее воздействие на формирование японской



«живописи образованных людей» и ее стилистику оказали китайские трактаты и пособия по живописи, в первую очередь «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (полностью издан в Японии в 1748 г.) и «Восемь видов живописи для начинающих» (издан в Японии в 1671 г.). Особый интерес к этим трактатам обусловлен тем, что японцам были практически недоступны настоящие, наиболее достойные образцы *вэнь-жэньхуа*. Чаще всего из Китая привозились копии и подделки, покупалось все в преклонении перед любыми китайскими работами. Тано-мура Тикудэн (1777–1835), один из ведущих представителей *нанга*, считал, что «даже наиболее стереотипная китайская живопись отражает изящное владение кистью и тушью, которых не могут достичь японцы» [Yonezawa, Yoshizawa 1974: 142]. Оставаясь под влиянием культуры *вэньжэнь*, японские последователи творчески интерпретировали ее художественную систему.

Существенным фактором в этом процессе являлось то, что японцы прекрасно владели техникой работы тушью, поскольку китайская каллиграфия попала в Японию еще в VII в. и стала национальной письменностью. Монохромная живопись получила развитие с середины XIII в., сначала в виде практики в дзэнских монастырях, позднее тушь начали использовать практически во всех живописных школах.

Мастера *нанга*, преклоняясь перед китайскими художниками, опираясь на принципы и образный ряд *вэньжэньхуа*, тем не менее создали свое синтезированное живописное направление, основой которого также стали монохромная живопись и каллиграфия.

Янагисава Киэн (1704–1758), один из первых трех мастеров *нанга*, оставил запись: «Когда мне было восемь или девять лет, я любил живопись птиц и цветов. В двенадцать или тринадцать я начал находить живопись Канот слишком поверхностной, она не достигала сущности вещей. Истинным путем в живописи, я понял, были методы [старых китайских художников] Гу Кайчжи, Лу Таньвэя, Чжан Сэнью и У Даоцзы. С этой позиции я начал учиться у Ён Гэнсё из Нагасаки и достиг истинных секретов мастерства» [Yonezawa, Yoshizawa 1974: 16].

Следует отметить, что Лу Таньвэй (V в.) и Чжан Сэнью (VI в.) считаются основоположниками двух разных живописных стилей: первый – свободного, непринужденного стиля *сеи*, ставшего основным у художников Южной школы, а второй – детального, с четкими контурами, в котором работали мастера Северной школы (академическое направление).

*Нанга* прошла свой непростой путь формирования и сравнительно недолгого существования, до конца XIX в., войдя в историю японского изобразительного искусства как одно из сложных направлений, в котором ярко проявилась уникальная способность японских художников творчески интерпретировать заимствованные явления, и тем не менее тесно связанное с основополагающими принципами китайской культуры.

Иные среда, условия, менталитет, культурный контекст обусловили определенное изменение *нанга* по сравнению с *вэньжэньхуа*, но, став обновленным национальным вариантом «живописи образованных людей», она не утратила главного – приоритета духовности и совершенствования личности художника путем повышения образовательного уровня, ознакомления с классическим китайским культурным наследием, и не только.

В Музее Востока хранится небольшая коллекция – 38 произведений школы *нанга*, которая позволяет получить представление об этой школе, но далеко не полное с точки зрения хронологии и видового диапазона. В собрании только *какэмоно* (вертикальные свитки), в то время как мастера *нанга* расписывали ширмы, экраны, *фусума*, создавали альбомы. Вместе с тем это весьма ценная коллекция, включающая работы очень известных художников, в том числе два свитка Икэно Тайга (1723–1776), считающегося одним из основателей *нанга*.

Свиток «Горная долина осенью» (инв. № 6521 I) Таномура Тикудэна является типичным примером данной школы. Стихотворная надпись переведена С.Н. Соколовым-Ремизовым: «Над вершинами гор клубятся, мягко плывут легкие облака, / Птицы слетаются в лес, в их полете плавность, покой. / Там, близ истока ручья мне встретится мудрый друг. / На склоне дня я без дел, разве что книгу возьму». На печати рельефная надпись: «Маленький Шэнь Чжоу» (Шэнь Чжоу – китайский поэт, каллиграф, художник XV в.).

Изображение горного пейзажа с маленькими хижинами, в одной из которых сидит *вэньжэнь*, созерцающий водную гладь, очень созвучно тексту. В обоих случаях есть ощущение некой программности, но хорошая живопись в контексте с поэтическими строками создают атмосферу гармонической умиротворенности.

В конце XIX в. Эрнест Феноллоза (1853–1908), американский профессор философии и знаток дальневосточной живописи, активно пропа-

гандировавший сохранение национального японского искусства, полностью проигнорировал школу *нанга*, определив ее как малозначимое курьезное подражание китайской живописи.

Во второй половине XX в. это направление получило признание японских и западных исследователей и было представлено широкому кругу любителей искусства в виде книг, альбомов, выставок.

### Библиографический список

*Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. – М.: Изд-во РГГУ, 2007.

*Го Жосюй.* Записки о живописи: что видел и слышал. – М.: Наука, 1978.

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

Китайская классическая поэзия в переводах Л. Эйдлиной. – М.: Художественная литература, 1975.

Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. – М.: Изд-во Московского университета, 1984.

Мастера искусств об искусстве. – М.: Наука, 1965.

*Окакура Какудзо.* Книга чая. – М.: Харвест, 2002 [1906].

*Роули Дж.* Принципы китайской живописи. – М.: Наука, 1989.

Сад одного цветка. Сборник статей и эссе. – М.: Наука, 1991.

Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. – М.: Наука, 1969.

*Соколов-Ремизов С.Н.* Литература. Каллиграфия. Живопись. – М.: Наука, 1985.

*Чжан Аньчжи.* История китайской живописи. Краснодар: Неоглори, 2008.

*Pei Fang Jing.* Treasures of the Chinese Scholar. – New York–Tokyo: Weatherhill, 1997.

*Yonezawa Y., Yoshizawa C.* Japanese Painting in the Literati style. – New York: Weatherhill/Heibonsha, 1974.

### References

*Belozyorova V.G.* (2007). *Iskusstvo kitajskoj kalligrafii* [The art of Chinese calligraphy], Moscow: RSUH. (In Russian)

*Go Zhosuyi* (1978). *Zapiski o zhivopisi: chto videl i slyshal* [Notes on painting: what I saw and heard], Moscow: Nauka. (In Russian)

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

Kitajskaya klassicheskaya poeziya v perevodah L. Ejdlina [Chinese classical poetry translated by L. Eidlin] (1975), Moscow: Hudozhestvennaya literatura. (In Russian)

Kitajskaya pejzazhnaya lirika III–XIV vv. [Chinese landscape lyrics of the 3rd–14th centuries]. (1984), Moscow: Izd-vo Moskovskogo universiteta. (In Russian)

Mastera iskusstv ob iskusstve. T. 1 [Masters of Arts on Art]. Vol. 1 (1965), Moscow. (In Russian)

*Okakura Kakuzo* (2002 [1906]). *Kniga chaya* [The book of tea], Moscow: Harvest. (In Russian)

*Rouli Dzh* (1989). *Principy kitajskoj zhivopisi* [Principles of Chinese painting], Moscow. (In Russian)

Sad odnogo cvetka. Sbornik statej i esse [One flower garden. Collection of articles and essays] (1991), Moscow: Nauka. (In Russian)

Slovo o zhivopisi iz Sada s gorchichnoe zerno [A word about painting from a garden with a mustard seed] (1969), Moscow: Nauka. (In Russian)

*Sokolov-Remizov S.N.* (1985). *Literatura. Kalligrafiya. Zhivopis'*. [Literature. Calligraphy. Painting], Moscow: Nauka. (In Russian)

*CHzhan An'chzhi* (2008). *Istoriya kitajskoj zhivopisi* [History of Chinese painting], Krasnodar: Neoglori. (In Russian)

*Fang Jingpei* (1997). *Treasures of the Chinese Scholar*, N.Y., Tokyo: Weatherhill.

*Yonezawa Y., Yoshizawa C.* (1974). *Japanese Painting in the Literati style*, New York, Weatherhill/Heibonsha.