

Е. В. Завадская



Эстетические
проблемы
живописи
старого
Китая

Е. В. Завадская

Эстетические
проблемы
живописи
старого
Китая



Москва
«Искусство»
1975

Оглавление

ОТ АВТОРА
7

I. ВЕХИ
13

Несколько предварительных
замечаний
15

Глава первая.
Эстетический смысл древней
китайской философии
23

Глава вторая.
Сложение эстетики живописи
как особой сферы знания
(III—VI вв.)
48

Глава третья.
Эстетика живописи периода
Тан и Удай (VII—X вв.)
77

Глава четвертая.
Эстетика живописи в период
Сун (960—1276)
101

Глава пятая.
Эстетика живописи периода
Юань (1277—1367)
121

Глава шестая.
Канонизация эстетических норм
(XV — начало XX в.)
128

II. ПРОБЛЕМЫ
145

Предварительные замечания
147

Глава первая.
Живопись и философия
151

Глава вторая.
Морфология живописи
172

Глава третья.
Пороки и достоинства
живописи
186

Глава четвертая.
Теория стилей и живописных
школ
198

Глава пятая.
Теория происхождения
живописи, эстетика числа
и тени; изображение и слово
209

Глава шестая.
Теория жанров живописи
235

Глава седьмая.
Социологический феномен
китайской живописи
265

III. ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ.
НЕСКОЛЬКО
ТИПОЛОГИЧЕСКИХ
СОПОСТАВЛЕНИЙ

273

АНТОЛОГИЯ.
КИТАЙСКИЕ ФИЛОСОФЫ
И ХУДОЖНИКИ
О СУЩНОСТИ ЖИВОПИСИ
289

Предварительные замечания
291

Лао-цзы.
«Дао дэ цзин»
297

«Чжуан-цзы»
300

Цзун Бин.
«Введение в пейзажную
живопись»
302

Се Хэ.
«Заметки о категориях старин-
ной живописи»
304

«Книга поучений шестого пат-
риарха [Хой-нэна]»
304

Чжан Янь-юань.
«Записки о прославленных
художниках разных эпох»
335

Ли Чэн.
«Тайна пейзажа»
339

Чжу Си.
Отрывки из различных сочине-
ний
344

Го Жо-суй.
«Все, что я видел и слышал
о живописи»
347

Чжун-жэнь.
«Альбом живописи сливы мэй
[мастера] Хуа-гуана»
349

Ли Кань.
«Книга о бамбуке»
354

Ши-тао.
«Собрание высказываний
о живописи»
358

Ван Гай.
«Наставление в искусстве жи-
вописи из павильона Цинцзай»
379

Дин Гао.
«Сокровенная тайна портретно-
го искусства»
392

Эпиграммы (тиба) — стихи
и эссе о живописи
401

ПРИМЕЧАНИЯ
407

БИБЛИОГРАФИЯ
420

УКАЗАТЕЛИ
430

ИЛЛЮСТРАЦИИ
440

Памяти
Эмили Павловны
Стужиной

От автора

Живопись дальневосточного региона, включающего Ки-тай, Корею и Японию, представляет собой весьма отличное от классической европейской и ближневосточной живописи явление, хотя, если сопоставлять отдельные стороны искусства Европы и Дальнего Востока, в них обнаруживается немало общего, но в целом памятники классической китайской живописи всегда можно безошибочно отличить от живописи итальянской или французской. В книге и пойдет речь главным образом о тех принципах, которые сформировали эстетический феномен китайской живописи*. Разумеется, она претерпевала серьезные изменения в ходе более чем двухтысячелетней истории, но, сложившись как цельное эстетическое явление в последние века до н. э., китайская живопись сохранила свой необычный облик до наших дней.

Анализ феномена китайской живописи нам представляется плодотворным вести в нескольких измерениях: 1. Общая философско-культурная традиция, то есть особая онтологическая и гносеологическая природа китайской живописи, ее особая социальная, религиозная и этическая функции. Первый круг охватывает и проблему происхождения живописи и ее связи с общей философией бытия; в гносеологическом круге проблем анализируется теория творчества и восприятия живописного произведения. 2. Высказывания китайских философов, художников и критиков об этом искусстве, выявляющие особенности восприятия живописи в самом Ки-

* Данная нами характеристика в общем может быть распространена и на корейскую и на японскую живопись, поскольку речь идет именно о *самых общих* принципах. Но китайская живопись берется нами за основной предмет исследования по нескольким причинам: китайская живопись сложилась раньше других и под ее влиянием формировалась живопись Кореи и Японии; в Китае с наибольшей полнотой разработана теория живописи, развивающаяся как самостоятельная наука о живописи в течение полутора тысяч лет; и, наконец, синологическое образование автора позволяет с большей научной достоверностью проанализировать важнейшие стороны китайской живописи.

тае. 3. Определение особенностей китайской живописи с точки зрения европейского подхода к искусству. В этой грани анализа эстетического феномена китайской живописи больше всего неожиданностей для европейского или русского читателя, ибо кажущиеся поначалу весьма оригинальные свойства китайской живописи оказываются довольно естественно вплетенными в образный строй европейского искусства нашего времени. И, напротив, многие качества, сближающие европейскую и китайскую живопись, XVII столетия например, теперь воспринимаются как далекий и малопонятный анахронизм.

Нам не представляется существенным пространное повторение эксплицитной характеристики китайской живописи, с которой читатель многократно встречался в каждой книге о китайском искусстве: то есть сосредоточение на внешних несоответствиях европейского и китайского феноменов. Например, чаще всего авторы отмечают форму свитка вертикального или горизонтального как форму, характерную для живописи дальневосточного региона, в отличие от заключенной в раму картины, и сродство китайской живописи с графикой и декоративно-прикладным искусством. Если следовать европейской классификации искусства по видам, она скорее графика или декоративная шпалера, чем станковая живопись. Бросающаяся в глаза плоскостность изображения, тяга к монохромному строению образа и к чистым, локальным цветовым решениям; сюжетное своеобразие и оригинальность мотивов и живописных жанров. И, наконец, отличная от европейской живописи техника и материалы. Существенной проблемой стало раскрытие природы перечисленных внешних свойств живописи, выявление эстетического феномена этого искусства.

Важно заметить при этом, что бросающаяся в глаза европейцу своеобычность китайской живописи обладает любопытными особенностями. Прежде всего в китайской живописи нет таких свойств, которых нельзя было бы обнаружить в той или иной мере, в то или иное время в европейском искусстве. Своeобычность китайской живописи объясняется иным соотношением этих свойств, смещением акцентов. При этом неискушенный европейский зритель, непосредственно воспринимающий китайскую живопись в контексте европейской традиции, нередко наделяет ее свойствами, которых она объективно лишена. Например, один из самых популярных живо-

писных мотивов — веточка цветущей сливы осознается обычно европейским зрителем как лирическая весенняя картина, полная импрессионистической свежести и непосредственности, тогда как в традиционной китайской эстетической системе восприятия этот мотив представляет собой художественное, символическое осознание сложнейших космогонических и метафизических проблем, в нем меньше всего «незаинтересованного удовольствия».

То же можно сказать и о знаменитом китайском классическом пейзаже, который воспринимается европейцем как светское, лирическое искусство, тогда как объективно в Китае до самого последнего времени пейзажная живопись была гораздо ближе к иконописи, чем к европейской пейзажной живописи нового времени. Пейзажный свиток был иконой и потому, что он изображал божество, и потому, что он должен был выполнять религиозные функции очищения и просветления.

Но ведь почти невозможно европейцу отступить от своего аршина в восприятии искусства других регионов, поэтому, характеризуя отдельные черты средневековой китайской живописи как «своеобразные», «необычные», мы и отправляемся от эталона классического европейского искусства. Важно, однако, тут же оговориться: эти «необычные» черты можно обнаружить и в искусстве Европы, но в ином контексте, в иной пропорции. Учеными не раз отмечались общие черты росписей Дуньхуана и Равенны, пейзажей Го Си и пейзажных фонов в «св. Себастьяне» Поллайоло и Мантеньи.

Анализ эстетического феномена китайской живописи начинается с глубинных субстанциональных слоев этого явления и завершается рассмотрением системы знаков, выявляющих эстетическую сущность китайской живописи, ее морфологию и синтаксис.

Структура книги predetermined избранным нами дедуктивным методом описания и исследования феномена. В первой части книги показано становление принципов китайской живописи сообразно с определяющей эти принципы философией и социальной функцией искусства. Во второй части раскрываются сами эти принципы на разных уровнях: на космогоническом уровне и на уровне техники письма тушью; на уровне осмысления природы художественного творчества, свойств живописного гения и на уровне конкретных предостережений начинающему мастеру против тех пороков и зол, которые

могут помешать ему стать подлинным художником; рассматривается структура живописного свитка и образная система китайской живописи. Третья часть содержит рассуждения о судьбе этих принципов в европейской художественной среде, о жизнестойкости некоторых из них в искусстве наших дней. Четвертую часть составляет антология важнейших текстов китайских философов и теоретиков живописи, в которых содержится большой материал по эстетике живописи, своего рода «самопостижение» феномена. Антология строится сообразно со всей книгой — открывают ее философские тексты, а затем хронологически, поступательно представлены тексты в полном виде или фрагменты из сочинений, специально посвященных осмыслению живописи.

В отличие от философии, сказавшей свое важнейшее слово в древности, китайская живопись достигла вершины в период средневековья. Именно тогда она стала классической: сложились и развились ее основные виды и жанры, оформился ее неповторимый облик, который безошибочно угадывается каждым.

Полторы тысячи лет средневековья (III—XVIII вв.) отмечены серьезными изменениями в ходе развития искусства. Менялось пропорциональное соотношение видов искусства: так, характер искусства дотанского и в известной мере танского периода (IV—X вв.) определялся в основном монументальной скульптурой и живописью; в периоды Сун и Юань (X—XIV вв.) при всей значимости и высоком уровне различных видов искусства — прежде всего живопись и каллиграфия очерчивали абрис эпохи; XV—XVIII века можно назвать веками прикладного искусства (главным образом фарфора), графики (книжной иллюстрации и лубка) и деревянной ансамблевой архитектуры, хотя в это время работали сотни крупных живописцев.

Подвижным было и соотношение жанров — на первый план выдвигались то бытовая, повествовательная живопись, то пейзаж, то живопись цветов и птиц, то портрет. Причем это соотношение выражалось не столько в количественных показателях, сколько в значимости, в общественно-философской миссии того или иного жанра. Но при всех этих колебаниях важнейшая роль в китайском искусстве начиная с VIII века чаще всего отводилась пейзажу.

Несмотря на изменения в стилях живописи в отдельные периоды, несмотря на серьезные технические сдвиги,

живопись классической поры — поры средневековья — имеет свою художественную доминанту: ряд черт, делающих это искусство цельным эстетическим явлением одного исторического периода.

В китайском искусстве средневековья жили две тенденции, которые в большой степени определены конфуцианством и даосско-буддийским мировосприятием.

Одна линия в искусстве — воплощение достоверности и красочности; откровенной плоскостности и ограниченного пространства; реальной временной протяженности, соотношенной с человеческим опытом; прямая и непосредственная связь со словом. Отсюда иллюстративная символика и дидактика; творчество осознается как вершина профессионального мастерства; наилучшее восприятие искусства обеспечивает литературная и историческая эрудиция и умение оценить тонкости художественной техники.

Другая линия — вся намек и недосказанность, воплощение вечности как мига, пространства как беспредельной пустоты; монохромный, сдержанный язык, опосредованные связи с поэзией, понимаемые как внутреннее поэтическое созвучие, аналогичное состояние души; творчество предстает как откровение и наитие; истинное искусство воздействует ошеломляя — границ творчества и восприятия практически не существует, виртуозность лишь подспорье, а не самоцель, и порой не важна совсем или даже мешает непосредственному выражению истинного; художник не творец искусства, как это утверждают сторонники первой тенденции, а лишь инструмент, которым осуществляется «самотворчество» искусства.

В структуре китайской живописи нами выделены несколько уровней, несколько своего рода культурных слоев. Наиболее глубокий и наиболее опосредованный в ней — уровень или слой философский. Онтология связана с живописью как эстетическое осознание структуры мира и как частный вопрос — осознание структуры личности; гносеология предопределяет пути художественного творчества, соотношение субъекта и объекта, степень познаваемости художником себя и вещи. Разумеется, решение этих вопросов было различным в разные исторические периоды, в разных эстетических системах (что будет соответственно оговорено в книге), но при этом они содержат в себе нечто общее, что характеризует философскую основу китайской живописи как эстетический феномен.

Социологическая природа китайской живописи, иначе говоря, ее социальная функция, особенности эстетического воздействия и теория восприятия образуют второй слой в сложной ее структуре. Доступность живописи, соотношение религиозного и светского, этического и эстетического, общественного и индивидуального составляют социологическую ее природу.

Все отвлеченные философские и социологические проблемы рассматриваются в непосредственной связи со структурой живописного образа, вне этого образа они нас не интересуют. Живописный язык метафизической или этической категории находится в центре внимания данного исследования. Стратиграфия этого языка весьма сложна, она включает разработанную символику, изощренную технику, многообразные материалы. Художественный образ в китайской живописи практически не содержит преходящих, случайных деталей — все они читаются лишь в контексте определенной культурной традиции. Это не значит, разумеется, что китайскую живопись нельзя воспринять непосредственно. Но смысл этого непосредственного восприятия для европейского и китайского глаза во многом различен. Поэтому нередко оказывается, что образно близкие живописные решения в китайском и европейском искусстве имеют отличие только на уровне восприятия, ибо в одном и том же живописном образе разные вкусы воспринимают соответственно разное.

Существенно с самого начала оговорить, что выделенные нами несколько уровней в структуре китайской живописи вовсе не вычленены строго и четко, напротив, в эстетической концепции различных мыслителей и художников они существуют практически нерасторжимо, в органической слитности, нами же они рассматриваются изолированно лишь для удобства анализа и описания.

I. ВЕХИ



Несколько предварительных замечаний

Проблема периодизации истории китайской эстетической мысли о живописи пересекается с общей проблемой периодизации истории Китая, его культуры и философии в целом. Нам представляется, что в развитии теории живописи можно выделить следующие периоды: первый, древнейший период (VII в. до н. э.— III в. н. э.), когда эстетические аспекты живописи еще не выкристаллизовались в самостоятельную область знания, но уже были сформулированы основные онтологические и гносеологические понятия; второй период (IV—VIII вв. н. э.) — возникновение теории живописи и сложение основных эстетических норм; третий период (IX—XIV вв.) — наивысший расцвет классической теории живописи; четвертый (XV—XIX вв.) — глубокое осмысление и разработка выдвинутых предшествующей эстетикой постулатов, канонизация эстетических норм.

В обстоятельном исследовании известного теоретика живописи середины XX века Чжэн Чана дана общая периодизация истории живописи, которая представляется нам весьма удачной. До периода Троецарствия (до III в. н. э.) автор рассматривает живопись как сугубо *прагматическое* искусство, она, по мнению Чжэн Чана, была преимущественно безымянной, сродни ремеслу. Лишь в период шести династий (IV—VI вв.) проявляется в китайском искусстве подлинная индивидуальность художника. Живопись периодов Цинь и Хань (III в. до н. э.— II в. н. э.) охарактеризована Чжэн Чаном как *ритуальная* прагматика. А с конца периода Хань начинается, по его мнению, период *религиозного* искусства, что он связывает с влиянием буддизма. И, наконец, четвертый период Чжэн Чан называет *литературным*. Этот период охватывает самый большой отрезок времени: он начинается с конца эпохи Тан и простирается на эпохи Сун и Юань (X—XIV вв.). Что же касается живописи и эстетики периодов Мин и Цин, то Чжэн Чан называет

их эклектичными, содержащими в себе все четыре перечисленные свойства (146, стр. 3—5). Анализ источников по эстетике живописи ведется мною сообразно с периодизацией истории живописи, данной Чжэн Чаном.

Источники по эстетике живописи в Китае весьма обширны. В последнем, изданном в Китае «Каталоге текстов по теории живописи» под редакцией Юй Фу (154) насчитывается свыше семисот наименований. Но число сочинений, так или иначе связанных с эстетикой китайской живописи, значительно больше, так как к специальным трактатам по живописи нужно присоединить многие философские сочинения, повлиявшие на эстетику; некоторые трактаты по поэтике, в которых разработаны общие эстетические проблемы художественного творчества и восприятия искусства, и, наконец, многие памятники китайской поэзии (творцы ее нередко были также художниками), раскрывающие суть того или иного живописного образа. Таким образом, литературу, позволяющую осмыслить эстетический феномен китайской живописи, можно подразделить на три вида: а) философские трактаты; б) специальные сочинения о живописи; в) поэтика и поэзия о живописных проблемах.

Философский понятийный строй эстетики живописи в Китае предопределили несколько важнейших памятников различных школ философии. «Книга перемен» («И цзин») предопределила космогоническую природу живописи, трактат даосского философа Лао-цзы «Книга о Дао [пути] и дэ [его манифестациях]» («Дао дэ цзин») * и сочинение Чжуан-цзы («Чжуан-цзы»), онтологию и гносеологию многих эстетиков — теоретиков живописи; сочинения Конфуция и его последователей повлияли на осмысление социальной и этической природы живописи. Сочинение патриарха одной из буддийских школ определило эстетику важнейшей школы классической живописи; философия неоконфуцианства XI—XII веков оказала сильнейшее влияние на эстетику живописи того же времени и последующих столетий. Важно при этом помнить, что названные философские направления не жили изолированно, отдельные идеи различных школ причудливо сочетались в эстетических концепциях, до-

* Некоторые европейские исследователи склонны относить этот трактат к более позднему времени и не связывать его с именем Лао-цзы, однако большая часть ученых приписывает его авторство Лао-цзы.

полняли одна другую или превращались в оппозицию, образуя тем не менее достаточно цельную систему эстетических взглядов.

Специальные трактаты по различным аспектам теории живописи в свою очередь могут быть классифицированы на основе того или иного круга проблем, который охвачен памятником. В аннотированном каталоге текстов о живописи, выпущенном в Японии (158), такого рода сочинения подразделены на следующие группы: 1) рассуждения о живописи (*хуалунь*), посвященные общефилософским проблемам; 2) «сокровищницы живописи» (*цзяньцан*), содержащие критические описания коллекций живописи, разрабатывающие критерии оценки художественного произведения; 3) эпиграммы (*тиба*), стихотворные надписи на живописных свитках и короткие эссе о живописи; 4) истории живописи и жизни старинных живописцев (*шичжуань*); 5) антологии текстов по теории живописи (*цунцзи*); 6) иллюстрированные руководства по живописи (*туну*).

Крупный современный историк и теоретик живописи Фу Бао-ши в работе «Рассуждения о принципах китайской живописи» («Чжунго хуйхуа ли лунь») выделяет несколько аспектов этой теории: 1) общие проблемы; 2) принципы воспитания; 3) теория творчества; 4) теория одухотворенного ритма; 5) теория вульгарности и пороков живописи (128, стр. 79).

Китайский исследователь теории живописи Ван Ши-сян в «Исследовании по теории китайской живописи» («Чжунго хуалунь яньцзю») (92, стр. 15) предлагает выделить три типа сочинений: общие принципы (*ли-лунь*), живописные приемы (*фанфа*) и оценка и критика (*пиньпин*). Такая классификация представляется нам весьма убедительной. Согласно таблице, составленной Ван Ши-сяном, в дотанской и танской теории живописи (IV—IX вв.) господствовали поначалу собственно философские проблемы, в период Тан — основными были сочинения по оценке и критике, а начиная с периода Пяти династий (X в.) разрабатывались живописные приемы. Период Сун (X—XIII вв.) отличало пропорциональное соотношение всех проблем, а юаньские сочинения (XIV в.) лишены элементов оценки и критики. В периоды Мин (XV—XVII вв.) и Цин (XVII в.—нач. XX в.) — критика и разработка живописных приемов преобладала количественно, но в отдельных сочинениях философия живописи была глубокой и развернутой.

Числовая шкала развития теории живописи в Китае весьма выразительна. В период Цзинь (261—419) написано пять сочинений, в период ранней Сун (420—479) — четыре (из них два не сохранились), в период Вэй (479—501) — одно, в период Лян (502—556) — шесть (из которых лишь одно сохранилось в фрагментах), в период Чэнь (557—589) — два (из них сохранилось одно). Итак, до периода Тан, в течение трех столетий, на раннем этапе становления собственно теории живописи, было создано восемнадцать сочинений по теории живописи, из которых сохранились лишь двенадцать. К периоду Тан относятся уже двадцать восемь сочинений, из которых дошли до нас лишь десять. Во время краткого правления Пяти династий было создано восемь сочинений, из которых сохранились только три. К периоду Сун каталоги относят семьдесят семь трактатов, из которых до нас дошли пятьдесят пять. Во время юаньской династии написан тридцать один трактат, из них дошли до нас двадцать три. При минской династии резко возрастает число сочинений о живописи, правда, значительную часть составляют антологии старых текстов. Каталоги называют сто шестьдесят семь наименований, из них лишь шесть утеряны. При Цинах было написано громадное число сочинений — около четырехсот (395), из которых лишь два не обнаружены и два не атрибуированы.

Характер развития эстетики живописи в Китае сказывается и в объеме текстов. За исключением одного трактата (Чжан Янь-юаня), все сочинения до конца X века не превышают объема в один цзюань*. В период Сун объем трактатов резко возрастает, некоторые из них достигают объема в двадцать, тридцать цзюаней.

В период Юань возрождается краткая, досунская форма, преимущественно в один цзюань. К минскому времени относятся весьма обширные сочинения в тридцать, сорок цзюаней; во время же цинской династии отдельные сочинения о живописи были объемом в шестьдесят, восемьдесят и даже сто цзюаней. Вообще, до периода Цин по теории живописи было написано около половины общего числа всех цинских сочинений, если судить по названиям, если же сравнивать количество знаков,

* Цзюань — буквально «свиток»; единица исчисления объема книги, аналогичная европейскому понятию тетрадь или небольшой том.

то цинские сочинения превышают предшествующую литературу в несколько раз. Правда, значительную часть минских и цинских названий составляют антологии более древних текстов о живописи.

В ходе исторического развития существенно сдвигаются и акценты — в центре внимания оказывается то один, то другой жанр живописи, то та, то иная эстетическая проблема. Дотанская эстетика сосредоточивала внимание на осмыслении жанрово-исторической живописи. В период Тан акцент сдвигается в сторону пейзажа, который займет доминирующее положение в супской эстетике. Теоретики искусства в юаньское время осмыслили главным образом природу живописи «цветов и птиц». При минской и цинской династиях эстетика живописи становится всеохватной, но излюбленными объектами эстетических построений были портрет и живопись так называемых «четырех благородных» (орхидея, бамбук, дикая слива и хризантема).

Жанровое разнообразие сочинений по эстетическим проблемам китайской живописи весьма велико, оно предопределено двумя обстоятельствами: во-первых, временными рамками и особой популярностью того или иного литературного стиля; во-вторых, принадлежностью сочинения к определенному типу сочинений о живописи.

Наибольшее число трактатов — т. н. «заметки» (лу); затем весьма распространены сочинения типа «записи» (цзи); весьма популярными были сочинения, называвшиеся «тайна» или «откровение» (цзюэ); значительно меньше было сочинений под названием «категории» (пинь); «альбомы» (пу); «история» (ши), «критика» (пин).

Предпочтение в разные периоды истории тех или иных типов сочинений о живописи зависело и от того, о каком жанре живописи в нем шла речь: о портрете, пейзаже или «цветах и птицах». Разумеется, мировоззренческая основа автора определяла характер словаря памятника.

Эту грань в текстах по эстетике выявить труднее всего, а порой и невозможно, так как, в отличие от классических сочинений по философии, трактаты по эстетике живописи не комментировались, а все три основные философские школы в Китае — конфуцианство, даосизм и буддизм — пользовались практически одними и теми же категориями, которые получали конкретную окраску

только в контексте. Лишь в начале 60-х годов в Китае была выпущена небольшая часть важнейших памятников по эстетике живописи с пространным комментарием крупнейшего исследователя китайской живописи Юй Цзянь-хуа. Эти комментарии редко раскрывают собственно эстетический аспект текста, но в них дается подробный материал по историко-философскому контексту важнейших эстетических понятий.

Древнейшие специальные сочинения о живописи конца IV века н. э. назывались «Рассуждения о живописи» (*хуалунь*). Каталог, составленный Юй Фу, называет одним из ранних трактатов «Книга о бамбуке» («Чжупу»). На этом основании можно было отнести к этому времени возникновение сочинений такого типа. Но нам представляется это мало вероятным по двум причинам: во-первых, в других каталогах этот трактат или не упоминается, или сопровождается знаком вопроса; во-вторых, возникновение жанра «живопись бамбука» относится всеми китайскими учеными к значительно более позднему времени. Знаменитое сочинение V века «Заметки о категориях старинной живописи» («Гухуа пиньлу») Се Хэ положило начало большому количеству известных сочинений типа *пиньлу*. Так, следующее по времени за Се Хэ сочинение Яо Цзюя развивает далее тип трактата «о категориях» (*пинь*), а раннетанский теоретик живописи Чжу Цзин-сюань писал свой трактат в форме «заметки» (*лу*).

В начале Тан коллекционерами и историками было положено начало собственно историческим сочинениям о живописи — *хуаши*, которые получили особенно широкое распространение в XV—XVII веках.

Сочинением великого танского поэта Ван Вэя «Тайна пейзажа» («Шаньшуй цзюэ») * началась большая серия трактатов о «тайне» живописи, которые появлялись во все последующие периоды. Эпоха Сун, в отличие от танского времени, выделяется многообразием типов сочинений. Появляются новые формы: «собранное» (*цзи*), наряду с ними — «записи», которые используют крупнейшие теоретики этого периода Го Си и Хань Чжо; «альбомы» (*пу*), по сути представляющие

* Несколько китайских и европейских ученых считают это сочинение более поздним (периода Сун), однако крупнейшие исследователи китайской теории живописи (Фу Бао-ши, Юй Цзянь-хуа) связывают его с именем Ван Вэя.

собой иллюстрированные руководства, и эпиграммы о живописи (*тиба*).

В период Юань сохраняются в основном те же названия, но появляется и новое: «зеркало живописи» (*хуацзянь*). Так называются два важнейших трактата этого времени Тан Хоу и Ся Вэнь-яня.

В периоды Мин и Цин названия трактатов становятся более индивидуализированными, чаще всего в них включается поэтическое название мастерской или псевдоним автора.

Структура текстов по теории живописи многослойна, понятийный строй этих памятников весьма сложен. С известной долей условности можно выделить онтологический слой проблем и соответственный набор понятий; гносеологический уровень и круг категорий теории познания; функционально-этический слой проблем и систему знаков, выражающих существо этих проблем; слой собственно эстетических вопросов и круг соответствующих понятий и, наконец, наиболее пространный слой структурно-технических проблем с весьма богатой терминологией.

Первая часть книги, «Вехи», дает горизонтальный аспект проблемы, то есть выявляет поступательно-хронологический путь сложения и развития китайской живописи как эстетического феномена и, что главное, сложение и развитие осмысления этого феномена. Во второй же части — «Проблемы» — дается вертикальный аспект проблемы. На анализе памятников живописи, эстетических текстов и с учетом опыта европейской науки о живописи рассматриваются важнейшие грани, которые определяют китайскую живопись как эстетический феномен.

Относительно малая известность истории китайской живописи, эстетики и философии заставляет нас или напомнить читателю, или сообщить ему некоторые сведения из истории китайской культуры, но лишь как вехи, как общий абрис, весьма, однако, необходимый для анализа эстетического феномена китайской живописи. Кроме того, исторический разрез во многом раскрывает природу этого своеобразного и неповторимого явления, развивавшегося на протяжении четырех с лишним тысяч лет. Необходимо сделать еще последнее замечание. Мы рассматриваем в первом разделе книги лишь те вехи в развитии философии, литературы и самой живописи, которые связаны непосредственно или могут способст-

воват раскрытию особой природы китайской живописи, ее эстетического феномена.

Теория китайской живописи дает оригинальное осмысление многих известных и европейской эстетике понятий, таких, как правдивость и изысканность, пространственность и поэтичность. Но при этом китайские теоретики искусства классической поры выявили ряд категорий, эстетических по своей природе, которые в европейской науке менее значимы и поэтому менее осмыслены. Так философский смысл «тени» и «забвения», «камня» и «наития» раскрыт в теории китайской живописи с особой полнотой и тонкостью. Поэтому китайская теория живописи важна не только для раскрытия природы своеобразной китайской живописи, но и для более глубокого понимания искусства европейского региона.

Глава первая

Эстетический смысл древней китайской философии

Реальная история эстетического осмысления живописи зарождается в начале IV столетия до н. э. До этого времени суждения о живописи носили весьма случайный характер, ей еще не посвящались специальные сочинения. Древнейшее непосредственное суждение о живописи связывают с именем Конфуция, с его сочинением «Беседы и рассуждения» («Луньюй»). Все китайские антологии открываются небольшим диалогом Конфуция с одним из его учеников о живописи. В исследованиях же по теории живописи китайские и европейские ученые справедливо видят начало эстетики живописи в древнейшем памятнике философской мысли в Китае — в «Книге перемен» («И цзине»).

1

Эстетическая значимость
«И цзина»
(«Книги перемен»)

Историю китайской философии и, в частности, эстетики можно представить себе как меняющийся во времени комментарий к «И цзину». По справедливому суждению академика Н. И. Конрада, в китайской философии все дороги ведут к этому памятнику (36, стр. 5—6). Основной текст «И цзина» относится исследователями в последнее время к VIII—VII векам до н. э.; он весьма сложен по составу и по происхождению. Оформился памятник в результате мантической практики. «И цзин» состоит из гадательного текста и так называемых «десяти крыльев», которые представляют собой самый ранний комментарий.

В эстетику и практику китайской живописи вошли в огромном объеме как графическая, так и комментаторская часть «И цзина». Знак и, входящий в название памятника, древняя пиктограмма которого была обра-

зом меняющего окраску хамелеона, уже в «И цзине» и в древнейших комментариях приобрел двойной смысл: перемены, изменчивость, бытийная неустойчивость явлений, их колеблющийся метафорический характер; вместе с тем этот знак содержит в себе смысл легкости, непринужденности, спонтанности. Из «И цзина» в китайскую эстетику пришли теории переменчивой, едва уловимой сути природных объектов и естественной легкости творчества, сообразного с природой.

Графическая символика «И цзина», его триграммы и гексаграммы, образуемые комбинацией целой и прерванной горизонтальных черт, вошли в искусство и как изобразительные мотивы, и как прообразы, и как структурная основа многих живописных изображений.

Дуалистическая структура мира, провозглашенная в «И цзине» и выраженная графически и символически как мужская, солнечная, активная сила *ян* и женская, темная, пассивная — *инь*, явилась, пожалуй, самой устойчивой в Китае космогонической системой, которая пронизывает все сущее от мала до велика. Характер живописного образа, построение пространства, проблема светотени* и даже количественная, цифровая характеристика в произведении были предопределены ицзиновским постулатом о дуализме.

Таинственный мантический смысл «И цзина», философская и сакральная осмысленность числа в пифагорейском духе, его неразрывности с важнейшими принципами мироздания сказались в строгой эстетической числовой норме китайской живописи.

Понятие образа (*сян*) — одно из центральных в «И цзине». Согласно этому памятнику, в мире существуют четыре важнейших образа, которые суть знаки неба, высшего начала, абсолюта, и сообразные с ними так называемые «четыре свойства», выражающие «четыре качества творчества и последовательность творческого процесса» (85, стр. 404). Одновременно эти образы и их основные свойства представляют собой и мантические формулы. Иероглиф *сян* стал одной из важнейших категорий китайской эстетики, особенно эстетики живописи и каллиграфии. Качественные характеристики сак-

* Согласно древнейшему этимологическому словарю «Шовэнь» (II в. до н. э.), первоначально *ян* и *инь* имели значение «освещенный и затененный склон горы» и были лишены какого бы то ни было абстрактного содержания.

ральных образов «И цзина» позднее нередко осмыслялись как изобразительные.

Четыре сакральных образа представляли собой простейшие комбинации из двух черт и отражали важнейшие трансформации и взаимодействия сил природы; восемь триграмм — *багуа*, которые были образованы сочетанием из трех, но двутипных, вышеуказанных черт, были отмечены антропологической точкой отсчета, ибо, согласно «И цзину», триграммы и более сложные построения из тех же двух черт (*ян* и *инь*) — гексаграммы — символически представляли собой уже взаимодействие не двух, а трех сил: Неба, Человека и Земли. Осмысление мира как триединой сущности оказалось чрезвычайно важным и плодотворным для эстетической мысли в Китае по крайней мере в двух планах: во-первых, в том, что любой, самый метафизический образ китайской живописи лирически окрашен присутствием человека; и, во-вторых, в том, что человек, начиная с «И цзина», не получил своего символа, он растворен в символах природы (Неба и Земли), поэтому и присутствие его чаще всего незримое.

В «И цзине», в графических его символах, многие исследователи видят прообразы иероглифических знаков и начало живописи. О китайской традиционной теории происхождения живописи пойдет речь в специальном разделе, здесь же отметим только, что целая или прерванная черта в триграммах и символах «И цзина» содержала в себе потенциально триединое начало: мантический смысл, письменный знак и изображение. И в зависимости от воспринимаемого оно предсказывало или влияло на судьбу, читалось или радовало своей красотой.

При всей четкости дуализма, изложенного в «И цзине», единство, нерасторжимость названных двух начал мира была весьма сильной и определенной. Так называемое Великое первоначало, или *Тай цзи* представляет собой, согласно «И цзину», нечто вроде зародыша круглой формы, внутри которого два начала — *ян* и *инь* выражены двумя половинками этого зародыша; половинками, напоминающими пару головастика — черного и белого, каждый из которых в утолщенной части имеет по небольшому кружку противоположного цвета. Так в изобразительно-символическом образе в Китае издревле было выражено двуединое начало мира.



В структуре эстетической мысли о живописи едва ли не самая значительная роль принадлежит философии Лао-цзы, даосизму — учению, сложившемуся, вероятно, на рубеже V—IV веков до н. э., основные нормы которого впервые были сформулированы Лао-цзы в трактате «Книга о Дао [пути] и дэ [его манифестациях]» («Дао дэ цзин»). В дальнейшем мы рассмотрим сложные пути развития эстетики живописи в Китае, в которой значительное место занимают заимствования из «Дао дэ цзина» — цитирование и парафразы, комментирование и разработка содержащихся там основных идей; здесь же нам представляется важным постараться раскрыть эстетическое содержание онтологии, гносеологии и этики Лао-цзы. Как и во всякой древней философии, в философской системе Лао-цзы эстетические проблемы не выделены как самостоятельные, в ней не выявлены ни эстетические свойства объекта, ни эстетические способности субъекта. Но как раз в мировоззрении Лао-цзы эстетический характер осмысления и постижения сути бытия очень силен. В первой же главе «Дао дэ цзина» утверждается несколько важных для живописи постулатов. Оказывается, хотя *дао* и лишено внешних атрибутов, его можно узреть (*гуань*), узреть одно важнейшее свойство *дао*, так называемое *мяо* — сокровенную его сущность. Впоследствии *мяо* выступает как основное свойство, которое подлинный художник должен воплотить в своем произведении. В этой же главе намечается тот акцент на образе, а не на слове в воплощении *дао*, который, как мы увидим в дальнейшем, определил во многом и иерархию искусств и соотношение изображения и слова в китайской культуре. Здесь же сказано и о различии внешнего качества *дао*, которое могут узреть люди, обуславливаемые земными страстями, и *мяо* — внутреннего его свойства, которое могут узреть лишь люди, лишенные пристрастия к восприятию отдельных феноменов.

Во второй главе «Дао дэ цзина» речь идет непосредственно о важнейшем эстетическом понятии «красивое» (*мэй*). Оно вплетено у Лао-цзы в целую серию оппозиций, которые раскрывают релятивистский характер категорий его философии. «Когда все узнают, что красивое является красивым, появляется безобразное; когда

все узнают, что добро является добром, возникает и зло. Поэтому [можно сказать, что] бытие и небытие порождают друг друга, трудное и легкое создают друг друга, длинное и короткое взаимно оформляются, высокое и низкое друг к другу склоняются, звуки, сливаясь, приходят в гармонию, предыдущее и последующее следуют друг за другом» (87, стр. 72). Мысль о том, что красивое лишь противостоит безобразному, а не есть нечто по природе своей чуждое ему, чрезвычайно существенна для эстетического феномена китайской живописи, в которой порой уродливое несет функцию красивого и, напротив, красивое легко интерпретируется как уродливое.

Следующая пара антитез: добро и отсутствие добра (*шань* — *бушань*) — не имеет строго этического смысла, так же как и первая пара строго эстетического. Например, *мэйжэнь* — значит красивый человек, но не только внешне, но и обладающий особыми душевными свойствами; точно так же и *шань* содержит в себе смысл и внешне приглядного явления. В последующей эстетической литературе свойства *мэй* и *шань* выступают как две категории, означающие прекрасное с указанными выше оттенками (37, стр. 215—254).

Осознание неразрывности и цельности бытия и небытия, их диалектической модификации, легло в основу эстетического феномена китайской живописи. Небытие, неизобразенность в живописном свитке какого-нибудь объекта, не означало его отсутствия, он просто пребывал в другом бытии, в другом знаке. И, напротив, чтение определенного знака не позволяло, если думать в рамках философии Лао-цзы, воспринимать его однозначно, необходимо было всегда помнить о второй, небытийной его стороне. Относительность легкого и трудного, их неразрывность в процессе мироздания, сказались и в концепции художественного творчества. И, наконец, в этой главе «Дао дэ цзина» говорится о внутреннем единстве и гармонии самых контрастных элементов, самых противоположных качеств, и единство их чаще всего ощущается именно через эти контрастные качества (высокое и низкое, прямое и кривое и т. п.) (101, стр. 4).

В пятой главе содержится чрезвычайно важная для эстетики живописи мысль о том, каково пространство между небом и землей, ибо именно в этом пространстве разворачивается основное живописное действие. «Прост-

ранство между Небом и Землей подобно кузнечным мехам или флейте: оно изнутри пусто и прямо. Чем больше движения, тем больше эта пустота» (102, стр. 5).

Динамичная напряженность и глубокая осмысленность живописных пустот берет свое начало от этой метафоры Лао-цзы.

В главе восьмой «Дао дэ цзина» есть существенное для живописной образности уподобление: «Высшая добродетель подобна воде. Вода приносит пользу всем существам и не борется. Она находится там, где люди не желали бы быть. Поэтому она похожа на дао» (87, стр. 119). Значимость пейзажной живописи, этимология понятия «пейзаж» как «горы и воды», были предопределены этим осмыслением образа воды как символа, олицетворения дао. В главе одиннадцатой утверждается весьма важный для эстетики постулат о действительности и содержательности пустоты (101, стр. 11). Лао-цзы подчеркивает пригодность, полезность как важнейшие свойства пустоты, или небытия. Это скажется в прагматической заостренности самой отвлеченной живописи, не связанной непосредственно сюжетно с явлениями бытия, в теории наибольшей эстетической действительности живописных пустот.

Следующие фразы из «Дао дэ цзина»: «Пять цветов притупляют зрение. Пять звуков притупляют слух» (101, стр. 13) легли в основу разработанной теории живописи и музыки. Поиски сдержанности и лаконизма художественных средств, создание монохромной живописи имеют истоком эту мысль Лао-цзы. Глава четырнадцатая определяет дао как «форму без формы», как «образ, лишенный вещественности», как нечто «неясное и туманное» (101, стр. 14). В пейзажной живописи это впоследствии отзовется изображением размытых пятен облаков и тумана, которые и выступают как образы бесформенного дао.

В шестнадцатой главе памятника онтологические категории, названные ранее, приобретают антропологический смысл, окрашиваются хотя заведомо и пассивным (ибо человек лишь инструмент в руках абсолюта), но в конечном счете весьма действенным вмешательством человека. Согласно Лао-цзы, пустота сердца человеческого и покой делают его сообразным с природой и тем самым дают ему власть над вещами, ибо знание пустоты, покоя и есть, по Лао-цзы, главное знание извечности, постоянства — чан. Знание этих свойств делает

человека мудрым, а мудрый человек может править как вещами, так и людьми, ибо он следует дао. Едва ли не самый частый атрибут всех важнейших философских категорий, названный Лао-цзы, — их постоянство, извечность, неизменность, выражаемая знаком чан. Все же связанное с повседневным, профаническим миром как раз отмечено отсутствием этого свойства, оно непостоянно, неизвечно, изменчиво — фэйчан. Этот атрибут — чан в его позитивной и негативной позиции станет весьма важным элементом эстетики периода Сун.

В двадцатой главе облик истинного, мудрого человека наделяется еще несколькими атрибутами. Сердце такого человека, словно сердце глупца — чудака, оно погружено во мрак. Когда все другие рвутся к солнцу, стремятся проявить способности, человек мудрый, постигший дао, по удачной формуле академика В. М. Алексеева — «дао-человек» (6, стр. 24), стремится к мраку, он похож на юродивого, на чудаковатого и скромного человека. Однако гении китайской живописи позднее будут прославлены своими восторженными почитателями именно за те качества, которые первый Лао-цзы определил как свойства «дао-человека».

В главе двадцать первой «Дао дэ цзина» Лао-цзы вплетает в структуру мира еще одну важнейшую категорию, которая предшествует и предопределяет само дао. «Человек следует Земле, Земля следует Небу, Небо следует дао, а дао следует самому себе или естественности — цзыжань» (101, стр. 15) (курсив мой. — Е. З.). Понятие цзыжань со времени Лао-цзы становится важнейшей категорией китайской философии и особенно китайской эстетики. Все подлинное в мире отмечено этим свойством. В тексте «Дао дэ цзина» оно только названо и вплетено в иерархическую зависимость понятий, но вся глубина и многогранность смысла этой категории были раскрыты философами более позднего времени, о чем речь и пойдет далее в соответствующих разделах книги.

В двадцать второй главе трактата Лао-цзы возвращается к мысли о безымянном и вечном дао и, развивая ее, высказывает весьма существенное в эстетическом плане суждение о том, когда же появляется имя или знак, если понимать его широко, а не только как словесное наименование (101, стр. 22). Согласно Лао-цзы, знак, имя абсолюта, появляется с началом упорядочивания вещи (чжи), то есть, как мы прочтем много веков

спустя в трактате о происхождении живописи, одна линия как знак абсолюта — единого — возникает тогда, когда возникает правило (*фа*). В данном случае «упорядочить» и «установить правила» весьма близкие, по существу, понятия. Здесь же Лао-цзы расширяет и конкретизирует свою метафору о *дао*, подобному воде: «Дао то, что пребывает в мире, что похоже на горные ручьи, которые стекают в реки и моря» (87, стр. 127).

В главах тридцать седьмой и тридцать восьмой Лао-цзы постулирует этический смысл *дао* как в гносеологическом, так и в социально-функциональном аспекте. Так называемое «недеяние» (*увэй*) как форма деятельности *дао*, и весьма активная, по существу, охватывает все действия (101, стр. 38). Такой способ функционирования *дао* предопределил в последующем и характер всякой деятельности, подобной с *дао*. Доброта человека — не в кричащей добродетели, причастность к событиям — не в показной активности. В этих же главах Лао-цзы впервые формулирует мысль о смещении в знаке и сущности, о довольно частом случае несоответствия между ними; вместе с тем Лао-цзы высказывает и другую весьма существенную мысль в этико-эстетическом плане. Чаще всего вульгарное сознание считает появление знака гарантией появления сущности. Лао-цзы заостряет внимание на другом характере связей между знаком и сущностью. «Добродетель появляется только после утраты *дао*, гуманность — после утраты добродетели, справедливость — после утраты гуманности, почтительность — после утраты справедливости» (87, стр. 136). Лао-цзы видит во взаимодействии противоположностей суть действий *дао*, поэтому великий образ не имеет формы, подобно тому, как слишком сильный звук не воспринимается человеческим ухом.

Постулат, изложенный в сорок второй главе «Дао дэ цзина», имеет самое непосредственное отношение к эстетике, ибо в нем раскрыта числовая символика становления мира, а эстетика числа, как мы уже знаем на примере «Книги перемен», лежит в основе китайской эстетики. В «Дао дэ цзине» сказано: «*Дао* рождает единое, единое рождает два, два рождает триаду, а триада — все живое и неживое» (101, стр. 42). Весьма существенно здесь то обстоятельство, что *дао* предшествует единому, а не является единым, но единое, два и триада — его ипостаси. Отсюда следует, что *дао* — абсолют может быть выражен и сакральными элементами: еди-

ным, двумя, триадой и любым профаническим знаком — всеми феноменами мира, ибо они рождены одной из трех ипостасей *дао*, то есть их можно считать самим *дао*.

В эстетике живописи этот постулат Лао-цзы преломляется очень по-разному, но главное, что важно отметить, в нем нарушена иерархия образов — символов *дао*.

Глава сорок пятая раскрывает более подробно один из самых непосредственных моментов эстетического плана в философии Лао-цзы, которая предначертала многие нормы китайской живописи и прежде всего следующий эстетический принцип: «Великое совершенство похоже на несовершенство» (101, стр. 45).

Сорок седьмая глава «Дао дэ цзина» тоже утверждает один из кардинальных моментов китайской эстетики: «Не выходя со двора, мудрец познает мир, не выглядывая из окна, он видит естественное *дао*. Чем дальше он идет, тем меньше познает. Поэтому мудрый человек не ходит, но познает. Не видя — знает имена, не действуя — творит» (87, стр. 141). Именно эта идея Лао-цзы повлияла на то, что в художественной практике относительно малую роль играло наблюдение, изучение природы по сравнению с самоуглублением и сосредоточением. Это же предопределило и другую особенность эстетического осознания мира — посвящение себя художником какому-нибудь одному-двум мотивам, и это не воспринималось им как ограничение: микро- и макромир — едины, любая крупинка живого вмещает великое *дао*.

В главе пятьдесят шестой раскрыто существенное свойство *дао* в его символе-образе — воде: «Реки и моря потому могут властвовать над равнинами, что они способны стекать вниз» (101, стр. 56).

Приниженность, отсутствие патетики даже в самых возвышенных образах отличает эстетический подход к объекту в китайской живописи. Потому-то в главах семьдесят шестой и семьдесят восьмой нежность и слабость раскрываются как всепобеждающие свойства; они, как все новое, нарождающееся, противостоят и одолевают твердое и крепкое: «Вода — это самое мягкое и самое слабое существо в мире, но в преодолении твердого и крепкого она непобедима, и на свете нет ей равного» (87, стр. 152—153).

И в последней, восемьдесят первой главе «Дао дэ цзина» еще раз высказывается любимый этико-эстети-

ческий постулат Лао-цзы, который, кстати говоря, включает в себе и всю бездну различия между античной и даосской эстетическими традициями. Лао-цзы говорил: «Верные слова не изящны. Красивые слова не заслуживают доверия. Добродетельный — не красноречив, красноречивый — не может быть добродетельным. Знающий не доказывает. Доказывающий — не знает». Постулат Лао-цзы о внешней непривлекательности истины и, напротив, привлекательности лжи призывал художников бежать красоты, милостивости, стремления нравиться и не страшиться истины, как бы ни была она сурова и непривлекательна.

3

Этика Конфуция и ее значение для эстетики живописи

Учение Конфуция (551—479 гг. до н. э.) сказалось в эстетике китайской живописи совершенно иначе, чем доктрины Лао-цзы. Относительно меньшая значимость метафизических и гносеологических проблем в древнем конфуцианстве определила и сферу влияния его на эстетику. Оно сказывалось прежде всего в социально-функциональной области искусства, но это вовсе не значит, что и на чисто философском аспекте искусства не отразилась столь влиятельная во все времена в Китае философско-этическая система.

В трактате «Луньюй» — основном сочинении, которое приписывается Конфуцию, — непосредственно о живописи сказано немного (143, стр. 4). Однако этот небольшой диалог Учителя с учеником оказал заметное влияние на последующую эстетическую мысль. Суть его в ответе Конфуция: «В живописи белила применяют в крайнем случае». Согласно комментарию Линь Юй-тана, это выражение имеет смысл «служить для всех образом в соблюдении ритуала — *ли*» (205, стр. 29), то есть не прибегая к резким формам ритуала. Белый цвет нередко применяли художники для смягчения резких линий (например, Чжан Сэн-ю, Ми Фэй), особенно при изображении облаков.

Акцент в учении Конфуция на прошлом как образце для подлинных деяний, причем на прошлом, атрибуты которого были подробнейшим образом охарактеризованы, сказался в эстетике как тенденция к подражанию, как концепция следования заданному образцу — готово-

му прообразу изображаемого объекта: «Учитель сказал: «Я подражаю старине, а не сочиняю, верю в старину и люблю ее» (111, стр. 71).

Утверждение непререкаемого образца для всякого рода деятельности и сведение деятельности к подведению живой жизни, реальных, неповторимых явлений к застылой заданности и предопределенности, разработанное философом в известной теории «исправления имен», сказалось в осмыслении прагматики искусства, в установлении строгой субординации видов искусства, в соблюдении иерархии живописных образов согласно большей или меньшей их этической насыщенности.

На концепции творчества сказалась вера Конфуция во всемогущество знания и умения. В эстетических теориях конфуцианского толка творческий процесс художника осознается как искусное ремесленничество, а трудности творчества выступают как технические трудности*. Это не значит, разумеется, что в учении Конфуция не присутствует, как и во всякой древней религиозно-философской системе, вера во врожденное знание, дарованное Небом — важнейшим фатальным элементом в философии Конфуция. Но это врожденное знание нерасторжимо с волей и образом Неба, это знание его лишь постигает, к нему лишь обращено. «В «Луньюй» говорится: «Конфуций сказал: «Обладающие знанием от рождения принадлежат к высшей категории людей; приобретающие же знания в результате обучения принадлежат к следующей, более низкой категории людей» (111, стр. 184).

В учении Конфуция о церемониях и ритуале (*ли*), в которых искусство, особенно музыка, занимали важнейшее место, эстетика подчеркнула идею общественной значимости и действенности живописи, этической заостренности образов. Живописные изображения, осмысляемые в рамках концепции Конфуция, наделялись сильным зарядом добродетели, и, созерцая оную, человек уподоблялся ей и соответственно, созерцая зло, усугублял в себе злонамеренные замыслы. Вместе с тем учение Конфуция привнесло сильную гуманистическую

* «Конфуцианство устанавливало границы возможного проявления интеллекта автора» — справедливо замечает К. И. Голыгина в статье, посвященной концепции творческой личности в конфуцианской эстетике (22, стр. 195).

струю в эстетику живописи. Искусство, осмысляемое в традициях конфуцианства, никогда не становилось формалистическим и отчужденным от задач развития человечности и прогресса. Категория *жэнь*, переводимая обычно как гуманность, человеколюбие, окрасила определенным образом трактовку человека в изобразительном искусстве, наделив его конфуцианским атрибутом *жэнь*. В отличие от Лао-цзы и Чжуан-цзы Конфуций утверждал адекватность знака и сущности, мыслитель верил во всемогущество «исправленного имени», и искусство призвано было воплощать готовые, законченные формулы, а не живые, полные сомнений и колебаний образы. Этическая истинность, согласно Конфуцию, была мерилom и гарантией эстетического, вне общественной прагматики у искусства не было задач, каких-то своих локальных целей.

О позитивизме и прагматизме учения Конфуция не раз высказывались европейские исследователи. С особой определенностью о близости позитивизма в учении этого философа к позитивизму О. Конта писал Ху Ши (194, стр. 27).

Фигура самого Конфуция и его окружение в большой степени определили облик, условно говоря, китайского интеллигента древности, ибо «ученые книжники все главою своею считают его (Конфуция. — Е. З.)» (8, стр. 132). «Ученые книжники» видели свое назначение «учителей жизни», «преобразователей общества» в «исправлении имен», то есть в уточнении земных знаков небесной сущности.

Детерминизм в мировоззрении Конфуция, его фатальное отношение к явлениям бытия, которые все в каждый свой миг существования predeterminedены велением Неба, довольно сильно сказался в эстетической доктрине конфуцианского толка. Человек и его деяния не рассматривались как что-то самостоятельное и самодовлеющее, человек был инструментом Небесных сил, а созданное им представало отчужденным от него, как созданное словно бы само собой.

Небо выступает в учении Конфуция как космический двойник, как макромир, которому соответствует этическое «я» индивида. По точному определению Г. Крила, Небо является «безличной этической силой» (177, стр. 126), поэтому, по убеждению Конфуция, в образном, символическом искусстве, особенно в живописи с ее достоверной, материальной образностью, Небо — абсолют

не может быть воплощено; лишь музыка в силах выразить этот бесформенный и великий этический первопринцип. Поэтому и в иерархии искусств живопись долгое время остается на невысоких ролях, ее считают ремесленной и второсортной.

Этический характер категории *дао* в учении Конфуция оказался весьма существенным для эстетического аспекта этой центральной категории всей китайской философии. *Дао* в теориях отдельных эстетиков предстает как «истинный путь» художника, его этического «я», как подлинное творчество, исполненное добра и справедливости.

Даже отдельные слова из «Бесед и рассуждений» Конфуция станут важными эстетическими атрибутами. Например, понятие «благородный муж» — *цзюньцзы* (по мнению некоторых исследователей, весь смысл учения Конфуция сводится к раскрытию этических норм *цзюньцзы*) станет атрибутом целого жанра классической китайской живописи: жанра «четырех благородных», «четырех *цзюньцзы*».

Общеэстетическая концепция искусства развивалась в период Чжоу (XII—IV вв. до н. э.) преимущественно на материале музыки. Даже термин *юэ*, который впоследствии стал означать лишь музыкальное искусство, в тот период охватывал музыку, поэзию, танец, живопись, архитектуру.

В VIII—III веках до н. э. выявилось несколько линий в эстетическом осознании живописи. Конфуций и его последователи видели назначение искусства в его социально-этической функции, тогда как Лао-цзы, Чжуан-цзы и последователи их философии — даосизма — противопоставляли конфуцианской доктрине свою веру в безыскусность основных этических норм, получающих воплощение как на уровне искусного государственного устройства, так и на уровне художественной практики.

4

Эстетический смысл парадоксов Чжуан-цзы

В структуре эстетического феномена китайской живописи самый серьезный пласт образован, несомненно, даосизмом, то есть учением, изложенным в трактатах «Дао дэ цзин» и «Чжуан-цзы» (IV в. до н. э.). Последний преломлен в теории и практике живописи весьма

многообразно: и как собственно философская основа эстетики и как сокровищница излюбленных образных ассоциаций или афоризмов, раскрывающих суть категорий эстетики или этики.

Философия Чжуан-цзы может дать ориентацию в истории китайской эстетики вообще. Едва ли можно найти такое столетие в этой истории, когда не использовался бы так или иначе «Чжуан-цзы» или не подвергался какому-нибудь новому своеобразному толкованию. Трудность изучения эстетики Чжуан-цзы заключается в том, что у него отсутствует специальное изложение эстетической теории, но, помимо этой трудности, относительно внешней, существовала и внутренняя — различные толкования основных категорий его философии.

Мы рассмотрим важнейшие, на наш взгляд, четыре грани учения Чжуан-цзы: некоторые онтологические проблемы, повлиявшие на сложение живописной образности в Китае; понимание Чжуан-цзы истинного мастера, подлинного искусства и условий его создания; функция искусства или любого другого знака; символика отдельных предметов, ставших объектами живописи.

Все разнообразие мира, согласно Чжуан-цзы, представляет собой модификации единой субстанции, называемой разными именами. Эти модификации существуют только на уровне знаков, а Единое — Абсолют, бытие—не-бытие, сущее — не-сущее, *дао* пребывают в иных измерениях, определяются другими параметрами, чем знаки. Согласно Чжуан-цзы, есть только Единое и больше ничего нет. У него есть несколько атрибутов: оно не состоит из частей и не есть целое; поскольку оно не имеет частей, то можно сказать, что единое не имеет ни начала, ни конца, так как они были бы его частями; Единое — неограниченно и беспредельно, оно никак не оформлено (ни круглое, ни квадратное). Следовательно, оно нигде не пребывает — ни в пространстве, ни во времени; Единое не отлично от себя и не тождественно с другими, оно не причастно и к существованию, оно лишь потенция существования. Единое первоначально неизменимо, неизменяемо, оно не имеет знака, оно снимает дуализм сущего и не-сущего, и этот синтез есть становление, течение, изменение, путь — *дао*. Единое всегда становится, а не есть.

Явлено Единое в двух ипостасях: сущего и не-сущего (*ю—у*), заполненного и пустого (*ши—суй*), я—не-я (*во—уво*). Ибо мыслить сущее мы можем только тогда,

когда мыслим тут же не-сущее. Сущее — есть Одно (иногда оно почти сливается со значением Единое), иное же — есть многое. Вспомним не раз повторяющийся в «Чжуан-цзы» афоризм, приписываемый Лао-цзы: «Единое рождает два, два рождает триаду, а триада — всю тьму вещей». Единое — это одно, сущее и иное (не-сущее) — это два, и преодоление этой двойственности есть триада. Сущее — едино, но отлично от изначального Единого, ибо оно находится где-то, отличается от чего-то (от не-сущего), имеет границы и знак. Изначальное Единое в тексте «Чжуан-цзы» чаще всего обозначается знаком *и* — одно или *кун* — пустотность, однако Единое в смысле сущего, противопоставленного не-сущему, выражается оппозицией *ю—у* или *ши—суй* (заполненность и пустотность); иногда тот же смысл противопоставления единого и множества, абсолюта и явления имеет дихотомия знаков я — не-я (*во — уво*).

Основной принцип теории познания Чжуан-цзы — это «знание — не-знание» (*чжи — бучжи*), *docta ignorantia* в терминологии Николая Кузанского. Согласно этой теории, понятие и слово приложимы лишь к ограниченной сфере бытия. Абсолют, единое — не познаваемо, не определяемо, не вызываемо, не оформляемо, Мысль о Едином, у которого нет ни имени, ни формы, требует, чтобы оно не осмыслялось. Органом подлинного знания — не-знания в «Чжуан-цзы» выступает *синь* — ум, сердце, разум (на английский язык этот знак чаще всего переводится как *mind*). В понимании Чжуан-цзы *синь* — это определенные ментальные способности, которые нередко отсутствуют у профанического «я». *Синь* нередко осмысляется как интеллект, ум и противостоит сердцу — вместилищу чувств.

Непосредственно о живописи в трактате, связываемом обычно с именем философа Чжуан-цзы (ок. 369—286 гг. до н. э.), говорится один раз. В нем описано, как однажды у правителя собрались художники и лишь одного из всех он признал подлинным мастером, поскольку увидел, что он сидит, поджав под себя ноги, сосредоточившись. Фраза *цзеи баньбо* — «сидеть сосредоточившись» (143, I, стр. 9) — становится в китайской эстетике идиоматическим выражением бесстрастности художника в творчестве.

В тексте «Чжуан-цзы» действуют несколько истинных мастеров своего дела. Это и ловец цикад, и пловец, и рыболов, и возничий, и плотник, и мясник, и фехто-

вальщик. Философ раскрывает через эти образы природу творчества, особенности творческой личности и описывает благоприятные для творчества условия.

Истинный человек и мастер, по утверждению Чжуан-цзы, подобен сухому дереву и свирели из коленца бамбука, подобен водной глади. Его дух подобен ребячьему, он прямой, чистый, ровный, словно зеркало. Состояние подлинного человека и истинного мастера в момент творчества характеризует забвение всего, кроме объекта сосредоточения, относительность понятий «тождество» и «различие»; он вверяет себя движению природы, лишая себя ощущения своего «я», словно растворяясь в природе. Он как бы не создает, а вторит природе, подобно эху, поэтому его мастерство — безусловно, оно словно игра или танец, это искусство отличает непривольная незавершенность. Мастер не стремится придать правильную форму с помощью циркуля или отвеса, он бежит и излишней остроты восприятия, напротив, его сосредоточенность на грани рассеянности: «перед тем как ослепнуть, глаз разглядит даже кончик волоса» (142, стр. 143), но главное в мастерстве видения Чжуан-цзы считает умение видеть малое как большое.

Занятию искусством, по убеждению философа, должен предшествовать духовный пост, душа словно желудок при воздержании от пищи, должна быть пуста. И тогда она подобно пустому пространству пропускает беспрепятственно свет абсолюта и мудрости.

Настоящий мастер должен пребывать в тихой обители, в горах среди лесов, ибо природа врачует душу. Он должен быть странником, но эти странствия, путешествия и поиски новых и новых мест не обязательно должны осуществляться во внешнем мире. Блуждания, странствия в беспредельном мире своей души почитает Чжуан-цзы лучшей формой наблюдения мира. Эта мысль китайского философа будет многократно преломлена в эстетических теориях более позднего времени, в частности в осознании живописи, особенно пейзажной, как заменителя для подлинного ценителя искусства действительных путешествий. Мастер должен избегать внешней значительности своего искусства и не искать славы для себя, ибо прославленность, по убеждению Чжуан-цзы, — это начало заката, лишь ощущение становления, начала пути, а не исчерпанность его дает гарантию подлинного творчества. Истинный художник и

мастер не стремится выделиться, он придерживается середины. По мысли Чжуан-цзы, лишь уравновешенность в поведении художника и в нормах искусства сообразна с их подлинностью.

Следующая грань эстетического преломления философской доктрины Чжуан-цзы выявилась в функциональной сфере. Отправным началом размышлений философа в этой сфере является парадоксальный постулат о пользе бесполезного. Два критерия в оценке функции того или иного объекта: ценность и польза вызывают самые серьезные нападки Чжуан-цзы. Мыслитель считал, что церемония, ритуал и вообще целенаправленный внешний знак являются показателями ограниченности и слабости мысли, которую они призваны выражать, поскольку все это лишь попытки приукрасить, усилить привлекательность истины, а это ли не бесспорные признаки слабости. Согласно учению Чжуан-цзы, истина, путь не могут быть полностью выражены в знаке: «Если видишь, значит это не *дао*» (142, стр. 163). Слово исчерпывает лишь бытийную сущность вещей. Восприятие прекрасных, мастерски сделанных вещей вовсе не должно накапливать знания об этих предметах, оно должно лишь учить цельности, но это поведать в знаках нельзя, подобно тому как немисливо в словах передать искусство пловца (143, стр. 230). Существенным моментом в осмыслении философом проблемы восприятия является наблюденная им разница между неизменностью сущности и подвижностью знаков этой сущности. Притча о раздаче каштанов обезьянам («Утром три») (142, стр. 142) по смыслу аналогична известной евангельской притче о виноградаре, где показана разница в реакции на один и тот же знак.

Эстетический характер парадоксов Чжуан-цзы особенно заострен в его утверждении красоты безобразного. Безобразное понимается философом как неосознающая себя красота, подобно тому как похоже на неумение величайшее искусство. Распознать по-настоящему прекрасное явление возможно, по убеждению Чжуан-цзы, лишь при условии отключения от внешних показателей. Именно эта идея раскрыта в притче о том, как знаменитый в древности знаток лошадей выбирал «божественного» коня: знаток не заметил, был ли то жеребец или кобыла, не обратил внимания на масть, но уловил основное его свойство — конь летит, не взметая пыли.

Чжуан-цзы несколько раз возвращается к мысли о бесследности как признаке настоящего человека, настоящей жизни, настоящего искусства. Стремление же оставить след, память — это уход от жизни и мысль о смерти, что Чжуан-цзы считает признаком суетности, размышлением на уровне изменений, переходом из бытия в небытие. По убеждению философа, истинное искусство не мерится сегодняшним или прошлым днем, оно оценивается и воспринимается вне времени, оно весьма подвижно по смыслу, так как нет навсегда данных истин, они изменчивы и конкретны. Воздействие искусства, по мысли Чжуан-цзы, во многом определено его соотношением с моментом. В притче о фокусниках рассказывается о том, как один пришел ко времени, а другой вслед за ним, поэтому первый получил награду, а второй — подзатыльник (142, стр. 124—125).

Прочтение многих живописных образов и включение многих объектов, неведомых живописи других стран, как живописных мотивов, теснейшим образом связано с текстом «Чжуан-цзы». Сухое, узловатое, нарочито уродливое с точки зрения норм классического европейского искусства дерево стало в «Книге деревьев» китайской живописи одной из центральных фигур. Оно символизировало, согласно Чжуан-цзы, многое и, как мы знаем из надписей на свитках и из специальных трактатов, воспринималось зрителем самых разных периодов соотносительно с философией Чжуан-цзы. Такое дерево прежде всего олицетворяло идею философа о подлинной пользе внешне бесполезного: из такого дерева не мастерят луков, не делают бочек, поэтому его не срубают молодым, как прочие внешне привлекательные деревья, и, разросшись, оно дает тень — отдых человеку (142, стр. 146); сухое дерево — символ состояния медитации, оно представляет собой один из знаков великого философа Лао-цзы (142, стр. 232—233).

Изображение бамбука в контексте философии Чжуан-цзы считается подобием «истинного», то есть опустошенного человека. Благодаря этому в нем, как и в свирели из бамбука, звучит сама природа, на которую человек откликается не намеренно, а как бы само собой, как эхо (142, стр. 139). Не менее часто, чем Лао-цзы, мыслитель обращается к образу воды как символу различных норм его философии. Любимый образ Чжуан-цзы — это водная гладь, которая является воплощением непроявленной сущности, истинной мудрости, истин-

ного мастерства: «Покой воды — образец для мастера». Глубокий философский смысл заключен и в изображаемом очень часто в китайской живописи мотиве — мотылек, бабочка. Чаще всего, даже можно сказать всегда, живописное изображение бабочки рассчитано на ассоциацию с чрезвычайно популярной притчей о бабочке и Чжуан-цзы (142, стр. 146). В ней раскрыта относительность понятий различия и тождества, относительность сна и яви. Чжуан-цзы приснилось, что он бабочка, проснувшись, он погрузился в сомнения: ему ли приснилась бабочка или бабочке снится, что она Чжуан-цзы. Бабочка, претерпевающая особенно очевидные метаморфозы своего бытия, призвана иллюстрировать философскую идею о том, что тождество — это одна из форм различия (142, стр. 146).

Еще один зрительный образ — тень — также полон глубокого смысла в контексте философии этого мыслителя. Тень — символ человека, осознавшего слитность свою с Единым и лишенного своего профанического «я». Тень воплощает и идею изначального мрака и изначальной пустоты. Она сама и не движется, словно сама и не обладает формой, поэтому, являясь отражением абсолюта, — она ближе к абсолюту, согласуясь с указанными параметрами, чем изменчивая и вместе с тем слишком определенная телесная форма. И далее, пребывание в тени подобает настоящему человеку, тень дерева — подлинная обитель странника. Вместе с тем Чжуан-цзы иногда понимает тень как след человека в мире, по которому о нем и судит мир. Сама тень выступает в роли учителя, мастера и мудреца, наставляющего лишь откликаться, быть эхом истины.

5

Значение философии легизма («Хань Фэй-цзы») для эстетического осмысления живописи

IV—III века до н. э. отмечены серьезными идейными столкновениями между последователями Конфуция и сложившейся в это время школой легистов-законников (фацзя), виднейшим мыслителем которой был Хань Фэй-цзы (прибл. 280—230 гг. до н. э.). Отправным началом его учения, изложенного в трактате «Хань Фэй-цзы», было утверждение этической независимости творческой личности от норм морали, ее подчиненность лишь

нормам и правилам самого творчества. Вместе с тем легистами провозглашалась повседневная целесообразность искусства, противостоящая довольно отвлеченной этической прагматике искусства у Конфуция. В учении Конфуция человек выступает как инструмент в прекрасных и совершенных руках Неба-Бога, тогда как в теории легистов человек осознается как послушный, безвольный материал в руках другого человека, отмеченного якобы небесным знаком. Осиянное Небом свободное творчество считалось недостойным и даже крамольным — лишь следование строгому, общепринятому правилу гарантировало подлинность создаваемого образа. Одно дело соизмерять действие с идеалом (Небом), как того требовал Конфуций, другое — подчинять каждый шаг установленному легизмом шаблону. Известный диалог об иве, которая подобна природе человека, из трактата крупнейшего философа конфуцианского толка Мэн-цзы (прибл. 371—289 гг. до н. э.) раскрывает все принципиальное различие между этими двумя философскими системами (64, стр. 79). Желание изменить природу ивы (то есть погубить иву) ради создания из нее красивой чаши, что легисты считали вполне естественным, уподоблено в трактате Мэн-цзы убийству маленького человека ради красивых идеалов гуманности и справедливости. Разумеется, в столь давние времена не был решен вопрос о соотношении свободного творчества, не скованного внешним заказом, и общественной ценности искусства, но намеки на правильный ответ на этот вопрос чувствуются вполне определенно: утилитарность искусства не превращает его в духовно необходимую для человека вещь.

Вера во всемогущество этического принципа, утверждаемая Мэн-цзы, сказала в эстетической концепции живописного гения, чья гениальность предопределена его этической высотой: «гений и злодейство — вещи несовместные». Влияние же легизма сказалось на разработке строгой системы наград и служебных повышений (65, стр. 81). В отличие от даосизма, в котором самоудовлетворение художника было достаточным, легизм и отчасти конфуцианство превращали художника в чиновника, а занятие искусством — в служебное дело.

Небольшой отрывок из трактата «Хань Фэй-цзы», включаемый всегда в антологии текстов по теории живописи, содержит важное рассуждение философа по двум эстетическим проблемам: 1) о том, что почитать

трудным при создании изобразительного образа; 2) о достижении правдоподобия и правды в живописном изображении.

«Собаку и лошадь трудно изображать, поскольку люди видят и знают их, нельзя нарушать сходство. Чертей же изображать гораздо легче. Ведь черти и духи бесформенны, их увидеть нельзя, поэтому и легко рисовать» (143, стр. 11).

Философу представляется, что воображение, работающее особенно напряженно при создании фантастических образов, не столь важно в творчестве и достоинство произведения искусства определяется прежде всего сходством с объектом, внешним правдоподобием образа. И сама философия Хань Фэй-цзы была лишена элемента одухотворенности и воображения, он верил лишь в реальный факт, утверждал истинность знака, имени, которые адекватно выражают действительность.

Негативизм философа по отношению ко всякой фантастике, которую он почитает пустяковым делом, ибо невозможно проверить ее объективную истинность, связан с общей позицией Хань Фэй-цзы по отношению к «служению» или «поклонению духам», столь сильному в конфуцианстве.

При этом в концепции Хань Фэй-цзы немалую роль играет его пристрастность к середине, к отсутствию крайностей, к спокойной сообразности вещей принятым нормам. Весьма существенным в эстетическом плане было перенесение акцента в философии легистов с отвлеченной категории *дао* на конкретное понятие *фа* — закон, правило, сообразное, разумеется, с естественным законом — *дао*.

6

Эстетика Ван Чуна
и осмысление живописи в период Хань
(II в. до н. э. — II в. н. э.)

В конце II века до н. э. был создан ханьский государственный идеологический синтез, который хотя и получил название конфуцианства, но не исчерпывался учением Конфуция и Мэн-цзы, а включил в себя идеи и других философских школ, прежде всего легизма и даосизма.

Философы и литераторы этого времени, по сравнению с предыдущими историческими этапами, когда рыскания о живописи были весьма редки, довольно часто

говорили о живописи, раскрывая ее этический смысл и общественное назначение, но о стилистических особенностях художественного произведения, об эстетической природе живописи речь шла очень редко.

В период Хань начинается качественно новый этап развития живописи. Это объясняется, во-первых, расширением контактов Китая с другими странами — с Индией, Персией и, во-вторых, тем, что искусство получило официальное признание и одобрение. Появились люди, которые стали посвящать себя живописи, причем по внутреннему призванию, а не по приказу императора, поэтому многие исследователи даже склонны считать это время началом подлинной живописи. Поскольку конфуцианство определяло судьбу живописи в этот период, естественно, что ее ведущим жанром был портрет.

Конец Ханьской династии отмечен проникновением буддийских идей. Появляется новый тип человека, тип ученого-художника. Цай Юн, Лю Ю, занимая высокие государственные посты, считали необходимым для себя быть и художниками.

В период Хань в связи с огромными строительными работами, созданием дворцов, упрочением позиций конфуцианства и провозглашением его государственной идеологией, расширением культа предков, особое распространение получают историческая живопись и портрет. Роль живописи в конфуцианском церемониале коренным образом меняется. Наряду с музыкой она выдвигается на первое место. Ее общественное и художественное воздействие затрагивает все более широкие круги, о ней начинает заботиться государство.

Живопись периода Хань как монументально-декоративное искусство (особенно сохранившиеся фрагменты росписей в Лояне) наряду с искусством рельефа, которое дошло до нас в неизмеримо большем количестве, чем памятники живописи, дает достаточно полное представление о характере живописи того времени. Мифы, исторические сочинения и нарождающееся художественное повествование определяли ее сюжет и характер образности. Живопись была иллюстративной в буквальном смысле слова, достоинства ее виделись современниками лишь в близости к литературе, в сходстве с литературным построением художественного образа.

Наибольший вес в истории эстетики и теории живописи имела философия крупнейшего мыслителя этого периода — Ван Чуна (27 г. н. э. — конец I в.).

В своей книге «Критические рассуждения» («Лунь-хэн») Ван Чун высказал ряд непосредственных эстетических суждений, и его понимание общефилософских проблем имело огромное значение для эстетики живописи.

Его влияние сказалось прежде всего в том, что полемический характер трактата «Критические рассуждения» predeterminedил стиль полемики многих критических сочинений теоретиков живописи. Смысл своего сочинения философ видел, как и многие художники — его современники, в утверждении силы факта, а не спекулятивных построений. Сам стиль этого произведения выражал демократический, а не элитарный характер культуры. «Критические рассуждения» написаны просто, и в живописи простота в период Хань почиталась важнейшим достоинством, так как монументальная живопись в принципе обращена ко многим, рассчитана на собранность восприятия.

Синкретический характер философии периода Хань особенно ярко сказался даже в категориях философии Ван Чуна. Мыслитель осмысляет два понятия: Небо (*Тянь*), идущее из конфуцианства, и естественность (*цзыжань*), утверждаемое даосизмом.

Небо в его концепции наделяется атрибутами, весьма существенными для последующей эстетической картины мира. Во-первых, оно как объект не требует особого образного с природой Неба знания, то есть врожденного знания для постижения его сути; обладая неизменной, вечной сущностью, Небо и выражается в субстанциональных элементах *ци*, которые по природе своей беспредельны и бесформенны; и, наконец, деяния Неба проявляются лишь в естественности, а не в карающей функции, как это осознавалось в классическом конфуцианстве. Кроме того, категория естественности противостоит, по мысли Ван Чуна, целесообразности и фатальной predeterminedенности каждого деяния человека, каждого явления природы.

Даосская категория «недеяния» (*увэй*), столь важная, как убедимся далее, в китайской эстетике, осознается Ван Чуном как спокойствие, отсутствие целенаправленности, спонтанность и свобода действий *ци*.

Соответственно и в человеке Ван Чун недеяние почитает знаком истинной мудрости, то есть большей одаренности небесной силой — *ци*, тогда как недостаток небесной одаренности делает человека простым смертным

(немудрым), привязывает его к активной, целенаправленной деятельности.

Характер всех действий человека и результаты его деятельности, по убеждению Ван Чуна, предначертаны судьбой, человек — игрушка в ее руках; природа же человека (*син*) определяет лишь продолжительность жизни (хотя это и немало, если помнить о долголетию как основной цели даосов).

Теория познания Ван Чуна, утверждающая значимость феномена, а не субстанции в познании мира, оказалась весьма влиятельной среди некоторых теоретиков живописи. Философ в опыте, в ощущении видел самый достоверный источник знания.

Развитие исторической науки, знаменитый труд «китайского Полибия» — Сыма Цяня «Исторические записки» («Шицзи») во многом определили приверженность ханьской эстетики к факту. Ван Чун сопоставляет два понятия: *ши* как достоверный, феноменальный, ощущаемый мир, на чем должно быть сосредоточено истинное знание, и *сюй* — область ирреального, сфера вымысла.

В соответствии с тем, что Ван Чун выше всех эстетических категорий ставит правдивость (более того, это понятие до Ван Чуна не осознавалось как эстетическая категория (37, стр. 197)), поэтому и в искусстве философ прежде всего требует добра и истины, а потом уже красоты и прелести. Он явно предпочитает качество *шань* — привлекательную добродетель качеству *мэй* — внешней красоте, изысканности. Изобразительное искусство, в частности живопись, представлялось ему менее достоверным, а потому и менее прекрасным и важным, чем литература.

И Ван Чун и младший его современник, известный ученый Чжан Хэн (II в. н. э.), развивали мысль Хань Фэй-цзы о природе трудного и легкого в искусстве, соотнося эту проблему прежде всего с категорией правдивости.

Впервые в истории китайской мысли к осмыслению творческого процесса обращается художник Лю Ань (III в. н. э.). Он считал основным критерием художественности живописного произведения его целостность, которая складывается не из разрозненных, пусть достоверных элементов, а через воплощение основных, определяющих свойств объекта (143, I, стр. 12).

Философия и история ханьского времени уделяли большое внимание проблеме классификации явлений, в

первую очередь классификации человеческих отношений и соответственно — иерархии этических достоинств людей. Из текстов Конфуция и Мэн-цзы ими был взят термин *пинь* — категория, разряд. Например, о человеке высоких этических качеств говорили как о *гаопинь* — человеке высокой категории; или в литературе (в частности, у Сыма Цяня в «Исторических записках») шла речь о *упинь* — пяти категориях подлинно этических отношений между людьми. Эта категория — *пинь*, как мы увидим ниже, станет спустя три столетия одним из основных эстетических понятий.

* * *

Древняя (классическая) китайская философия создала прочную базу для развития на следующем историческом этапе эстетики как самостоятельной отрасли знания, и в первую очередь эстетики поэзии и живописи. Как мы видели, непосредственно о живописи философы говорили мало, но значимость классической философии древнего Китая в становлении эстетики живописи и художественной практики трудно переоценить.

Сложение эстетики живописи
как особой сферы знания (III—VI вв.)

Реальная история эстетического осмысления живописи начинается в Китае в конце III столетия. И этот первый этап развития эстетики живописи как науки (конец III в. — VI в.) характеризуется появлением специальных теоретических сочинений о живописи, сложением основных, достаточно устойчивых эстетических понятий, которые предопределили понятийный строй всей последующей науки о живописи в Китае.

Согласно традиционной хронологии эта эпоха делится на несколько этапов: период Троецарствия (221—280) — среди трех правящих династий Вэй была наиболее сильной; затем правили династия Цзинь (265—419) и так называемые Южные и Северные династии (420—587). В конце VI столетия Китай начал вновь объединяться под главенством недолго правившей династии Суй (581—618).

В эстетической мысли первого этапа развития ее основные проблемы скорее постулировались, чем осмысливались. Поэтому раскрытие смысла кратких афористических формул из трактатов теоретиков IV—VI веков возможно лишь в контексте духовной культуры этого времени в целом. Такой контекст, разумеется, важно учитывать и в другие периоды развития эстетики живописи, но в данном случае он просто необходим.

Третий век н. э. еще неразрывно связан с ханьской культурой. В эстетических суждениях философов и литераторов осмысливается и высоко оценивается великое искусство Ханей: например, в эпиграммах крупнейшего поэта этого времени Цао Чжи (192—232), в сочинениях о поэтике теоретика литературы и поэта Лу Цзи (261—303), в небольшом трактате о живописи Лю Аня (III в.).

Цао Чжи подчеркивал огромную воспитательную роль живописи. Так, например, поэт писал: «Когда кто-нибудь видит картины, изображающие людей высоких принципов и высоких мыслей, он независимо от себя теряет собственные недостатки» (143, I, стр. 43).

Лю Ань впервые в Китае обращается к более конкретным вопросам живописи: к осмыслению творческого процесса, художественного языка. Основным принципом художественного творчества Лю Ань считал целостность произведения, пропорциональность его частей. «Увлечаться отдельным мазком — это значит выражать мысль в малом, тем самым утрачивается основное в произведении» (143, I, стр. 12).

В то же время философия Ван Би (226—249) предопределила иной подход к объекту, характерный для следующего этапа развития эстетической мысли. То же можно сказать и об эстетических нормах Цзи Кана (223—262), известного музыканта, поэта и политического деятеля той поры.

Исторический период Троецарствия завершился слиянием всех разрозненных владений в единое государство Цзинь со столицей в Цзянькане (нынешний Нанкин). Кочевые народы, соседствующие на севере с этим государством, постоянно врывались на его территорию и в первые десятилетия IV века на северо-западе и северо-востоке образовали свои государства, но вскоре совершенно ассимилировались, приняли китайскую веру, обрядность и язык. Часть китайского населения (главным образом состоятельные слои общества) переместилась на юг, и в Цзянькане собрались значительные силы мыслящей интеллигенции того времени. Культурные традиции города, заложенные в это время, развивались впоследствии весьма плодотворно.

Философско-политические доктрины конфуцианства, столь популярные в период Хань, в это время были дополнены идеалами Лао-цзы и Чжуан-цзы; все большее влияние приобретал буддизм.

1
Значение для эстетики живописи
неодаосизма и необуддизма *

Господствующей идеологией в послеханьский период становится сначала даосизм, вернее, неодаосизм, а спустя столетие, к началу V века, — необуддизм.

Современники называли даосизм нового толка «сюаньсюэ», или «мистическое, таинственное учение». (Важ-

* По аналогии с термином «неодаосизм», который был введен крупнейшим историком китайской философии Фэн Ю-ланем, мы обозначаем китайский вариант буддизма термином «необуддизм».

Но в эстетическом плане отметить, что знак *сюань* — значит также и «тьма», «темный»; он взят из первой главы «Дао дэ цина»). Самым известным комментатором Лао-цзы был Ван Би. Основными текстами, на которые опирался неодаосизм, были «И цзин», «Дао дэ цзин» и «Чжуан-цзы». К V веку это учение уже становится одной из десяти обязательных дисциплин в императорской академии. Разница между конфуцианством и даосизмом сводилась, с точки зрения философов того времени, к тому, что первое якобы судило о бытии, а второй — о небытии. Го Сян (III в. н. э.) — один из крупнейших наряду с Ван Би комментаторов «Чжуан-цзы» — развивает известную теорию знания-незнания; вместе с тем Го Сян стремился включить в круг даосизма и конфуцианские тексты, считая, что о небытии говорил и Конфуций, но лишь Лао-цзы и Чжуан-цзы познали эту категорию. Несколько позднее Гу Сюань (420—483) комментировал рассуждения о *кун* или *сюй* — о пустотности и пустоте — из «Бесед и рассуждений» Конфуция в даосском духе: как состояние истинной отрешенности святого, как «сосредоточение» или «сидение в забытьи», то есть как атрибуты должного поведения мудреца и подлинного художника по Чжуан-цзы.

Одним из наиболее важных объектов, который обсуждался философами (III—IV вв.), была теория «называния первопринципа» (*мин ли*). В исторических хрониках отмечалась искусство отдельных философов в «назывании первопринципа», то есть в софизмах в духе парадоксов Чжуан-цзы. Наиболее прославленным был Ван Би, который лишил эту теорию космогонического характера, превратив ее в онтологию. Ван Би, Го Сян, разрабатывая эту доктрину, больше всего осмыслили таинственную пустоту.

Ван Би утверждал весьма существенную для эстетической теории идею о том, что не все может быть познано через себя. Напротив, действие не познается действием, множество — множеством, а все следует одному принципу, одному имени. Ван Би писал, что прекращение движения есть покой, но движение вовсе не оппозиция покоя, так же как прекращение речи — это молчание, но молчание — вовсе не оппозиция речи. Состояние естественное и изначальное всех вещей — это небытие. Движение феноменов, согласно Ван Би, имеет неизменную основу, то есть как у Лао-цзы: «Небытие рождает бытие». Небытие не может выразить себя в небытии,

оно манифестирует себя в бытии, в феноменах. Так, Ван Би объясняет, например, смысл числа 50, которое символизирует Небо и Землю: число 49 — олицетворяет метаморфозы феноменов, а один — это знак изначального, единого (187, стр. 435). Небытие в системе Ван Би — синоним Высшего всеобщего (*Тайцзи*) из «Книги перемен» или *дао* из «Дао дэ цина».

Существенным в философии Ван Би для эстетики живописи, которая именно в это время сделала первые свои шаги, было и установление иерархии понятий, которые стали эстетическими категориями. Ван Би писал: «Символы (*сян*) служат тому, чтобы выразить идеи — *и*. Слова же служат тому, чтобы выразить символы» (187, стр. 432). Но в период Вэй и Цзинь еще сильна была конфуцианская вера в могущество слова, непосредственно выражающего идею. Так, например, понимал природу знака уже упоминавшийся нами Цзи Кан.

В этом же иерархическом ряду осмыслилась категория *и* — идея и другого *и* — одного из двух (*эрци*) основных принципов бытия и поэтому нередко выступающего как синоним категории *ли* — первопринцип. Считалось что первопринцип — *ли* может быть познан человеческим разумом, и такое понимание этой категории впоследствии сказалось на эстетическом осознании живописи. Третье важное в интересующем нас плане понятие *лэй* — вид, разряд, ряд, категория вещей, преимущественно те категории вещей, которые символизируют гексаграммы «И цина».

Понимание соотношения рационального и эмоционального восприятия мира было в центре философских построений. Обладание истинными эмоциями — *цин*, которые отличны от обычных (радость, злоба, горе, симпатия, враждебность), присуще настоящему мудрецу, настоящему поэту и художнику, и эти эмоции осознавались в традициях Чжуан-цзы как бесстрастность и следование природе. Это эмоциональное свойство философ характеризовал еще тремя атрибутами: непринужденность, проникновенность, всеохватность.

С конца IV века и особенно в V веке в синтетической философии эпохи начинает получать наибольший вес буддизм, который включил в свой канон «И цзин», «Дао дэ цин» и «Чжуан-цзы» и продолжал углублять на чисто спекулятивно-философском уровне важнейшие даосские проблемы. По-прежнему обсуждалась диалектика бытия и небытия.

Разница между китайской и индийской традициями сказывалась в нескольких планах, и прежде всего в отношении к личности. Китайская философия к этому времени не выявила структуры личности, тогда как в Индии психология была одной из ведущих частей философии. В Китае не было единого понимания роли личности. Конфуцианство стремилось найти социологическое, сказали бы мы, решение проблемы личности, тогда как буддизм осмыслял природу индивида онтологически. Различие традиций сказывалось и в осмыслении пространства и времени. Конфуцианская традиция осмысляла время как нечто конечное и измеряла его четкими единицами поколений и эр; индийская же философия не осмысляла дискретное время.

Важнейшей в интересующем нас плане была несомненно школа чань.

Религиозно-философское учение чань сложилось в Китае на рубеже V—VI веков в результате трансформации отдельных концепций классического индийского буддизма или перенесения акцента с одной проблемы на другую. Чань — это китайская транскрипция санскритского слова *dhyana*, в древнем японском чтении — *Zen* (дзэн), означающего молчаливое сосредоточение, медитацию, молитвенное созерцание.

Согласно преданию, Бодхидхарма — двадцать восьмой буддийский патриарх Индии — стал в Китае первым патриархом чань-буддизма. Субстрат чаньского учения образован некоторыми идеями «И цзина», «Дао дэ цзина», «Чжуан-цзы» с китайской стороны и махаянскими классическими сочинениями — «Ланкаватара», «Вималакирти-нирдеша» и «Ваджраччхедика» сутрами — с индийской. Формирование онтологии и гносеологии чань шло под сильным влиянием этих махаянских сутр, но сочинения китайских буддистов IV—V столетий сыграли в этом процессе, пожалуй, решающую роль. Так, в комментарии Сэн-чжао (384—414) к сутре «Вималакирти-нирдеша» содержится по крайней мере две идеи, подготовлявшие учение чань: это его рассуждение о том, что «мудрость не есть знание» и утверждение принципа «неизменности вещей», отрицание временного развития феноменов: «Вещи настоящие только в настоящем и не могут быть в прошлом... Зима не становится весной» (137, стр. 51, 219).

Другой мыслитель по имени Дао-шэн (368—434) высказал существенное для чань соображение о мгновен-

ности восприятия истины. Эта идея становится впоследствии центральной концепцией в теории познания южной чань (251, стр. 83).

Бодхидхарма в 20-е годы VI столетия сформулировал основные нормы учения чань в приписываемом ему сочинении «Дэн дэнь цзи» («Трактат о светильнике и свете»). Им утверждалось выражение истины вне ритуала и канона; независимое отношение человека, исповедующего чань, к каноническому слову; непосредственная передача (а не через слово или ритуал) мысли от сердца к сердцу; сосредоточение на углубленном проникновении в собственное «я» как единственном способе достижения освобождения.

Бодхидхарма придавал практическую направленность новому учению, проповедуя так называемую *цзочань бигуань* — «сидячую медитацию» (буквально — «уставиться взглядом в стену»).

Ученик Бодхидхармы Хой-кэ (487—593) считается в Китае вторым патриархом чань. Его суждения не содержат особо оригинальных идей, они лишь популяризируют учение Бодхидхармы, однако роль второго патриарха значительна уже потому, что с его именем связывают возникновение особой формы философского размышления и выражения истины — это форма диалога — *вэньда*, оказавшаяся столь плодотворной не только в спекулятивных чаньских сочинениях, но и в поэзии, в знаменитых японских коанах.

Наследовал Хой-кэ третий патриарх Сэн-цань (ум. в 606 г.). Ему приписывается замечательная философская поэма «Доверие духу» («Синь синь мин»), воспевающая тождество субъекта и объекта.

«Объект является объектом для субъекта; субъект является субъектом для объекта.

Знай, что относительность этих двух почиет в абсолютно-единой пустоте.

В единой пустоте этих двух не расчленишь.

Нельзя сказать та и эта» (138, 51, 237).

Четвертому патриарху Дао-синю (579—651) традиция приписывает достижение состояния истинного просветления — так называемого *самадхи* (санскр.), *сань-мэй* (кит.), *сатори* (японск.).

С именем пятого патриарха Хун-жэня (601—675) связан качественно новый этап в развитии чань. Ему принадлежит идея объединения учений «Ланкаватары» и «Ваджраччхедики». Помимо этого роль Хун-жэня

значительна в истории чань еще и тем, что он был непосредственным наставником самого крупного теоретика учения чань, с именем которого связано самое влиятельное сочинение по чаньской философии — сутра шестого патриарха чань и первого патриарха южной школы чань, известного под именем Хой-нэн (638—713) или Вэй-лан. Была среди так называемых «шести домов» и «семи школ», то есть среди различных философских направлений, в этот период и школа *цзысэ* — «материи как она есть», которая не отрицала изначальность пустоты, но видимый мир признавала реальностью, а не иллюзией. Влияние отдельных идей этой школы достаточно сильно сказалось в эстетике живописи того времени. Например, приверженцы этой школы отстаивали реальность белого цвета, который почитался представителями других школ как знак небытийности (187, стр. 468—469).

2

Эстетика жизни

подлинного художника — *фэнлю*

В середине III века жил некий Юань Ци, который обрел непринужденность в вине и опрощении. Он никогда не покрывал головы, носил простую одежду, спал прямо на земле. Юань Ци служил примером для подражания среди многих поэтов и художников, как современных ему, так и в последующие века. Такой стиль жизни был определен в IV столетии как *фэнлю* (буквально «ветер и поток») — он резко противостоял официальной конфуцианской морали.

Совершенным человеком почитался в те века тот, кто подчинялся потоку жизни, как движению ветра, забывал о различиях и становился единым с вещами, отождествляя себя с ними.

Разочарование в конфуцианстве превращается в неверие в возможности социального действия вообще, среди китайской интеллигенции широко распространяется нигилизм. Происходит поворот от социально-политической проблематики, традиционно стоявшей в центре интересов мыслящих китайцев, к проблематике даосизма и буддизма.

В 353 году в царствование императора Му (345—361), пятого властителя Восточной Цзинь (в третий день третьего месяца), вокруг прославленного каллиграфа

Ван Си-чжи объединились сорок один литератор и художник. Они часто собирались в Павильоне орхидей (Ланьтин), где проводили время в дружеских беседах. Павильон возвышался на островке, омываемом речушкой. Это был гористый пейзаж, одушевленный журчанием воды. Как-то на берегу реки гости этого романтического места с удовольствием ловили кубки вина, которые плавали в воде на листьях лотоса. Те, кто был достаточно ловким, чтобы выловить полные кубки, опустошали их под пение стихов. Когда наступил вечер, друзьям захотелось запечатлеть воспоминание об этих счастливых минутах, и каждый из них написал стихотворение. Но шестнадцать человек из собравшихся были слишком опьянены и написали незавершенные стихи. Ван Сянь-чжи (один из сыновей Ван Си-чжи, тоже знаменитый каллиграф) начертал лишь три знака своего имени, что же касается Ван Си-чжи, как повествует житие (118, стр. 28—29), то он первым завершил стихи и написал еще предисловие в двадцать восемь строк, состоящих из трехсот двадцати четырех иероглифов, выполненных на великолепной бумаге кистью из шерсти крысы. Каллиграфия Ван Си-чжи из Павильона орхидей является общепризнанным величайшим шедевром китайской каллиграфии. Впоследствии танский император Тай-цзун (627—649) выманил хитростью у наследников Ван Си-чжи этот шедевр и выгравировал его на камне, сделав потом с него эстампажи.

Китайские эстетики, рассуждая о каллиграфии, охотно цитируют замечания известного философа периода Хань — Ян Сюна (53 г. до н. э. — 18 г. н. э.): «Слово — это голос духа, письмо — это графическое выражение; по голосу и по рисунку распознается благородный (*цзюньцзы*) и ничтожный (*сяожэнь*)» (246, стр. 13).

По убеждению теоретиков каллиграфии, тембр голоса и ритм кисти передают психическую вибрацию души человека.

Дурного человека можно узнать по тембру голоса, злодея выдает штрих. Историки каллиграфии полагали, что через автограф воля учителя сообщается ученику. Именно поэтому каллиграфы вырабатывали не только технику письма, но и эстетику жизни.

Сунские художники и каллиграфы особенно ценили у Ван Си-чжи и его друзей силу души, спокойствие и выдержку. Художники и каллиграфы, объединившиеся в Павильоне орхидей, жили в эпоху насилия и гнета ко-

чевников, которые оккупировали огромную территорию Китая вплоть до Янцзы. Многие китайцы переселились на юг и очень страдали от разорения страны. Интеллигенция пыталась разными способами абстрагироваться от трудной ситуации и сохранить твердость духа: упражнялась в игре в шахматы, искала уединения в красивых уголках природы, погружалась в искусство или религиозную медитацию.

В этой среде особую ценность приобрели состязания в диалектике, для которых брались темы из области философии или мистической литературы. Участники этих бесед вопрошали друг друга о существовании или несуществовании чувственного мира, об универсальной пустоте, они стремились определить, в чем состоит истинное счастье.

Они очищались от позорных мыслей и чувств своего времени, жонглируя вневременными понятиями и ведя свой дух по сложным путям диалектики к незапятнанным вершинам мысли, тем самым надеясь сохранить бодрость духа. Они боролись против инертности и тупости, совершая чудеса ловкости и тонкости. Эти беседы известны под названием «цзинтань» («чистые речи»). Чистые, свободные речи были своего рода духовной гигиеной, которая имела задачей утончить дух и рассеять отравленную атмосферу века.

Популярная притча о Вэйском князе, который проиграл сражение потому, что загляделся на журавлей, может быть в определенной мере понята как символическое выражение настроений интеллигенции того времени. Эта притча и рассказы об обитателях Павильона орхидей воспринимались весьма по-разному людьми различных эпох. Например, в XII веке отдельные мыслители, особенно Люй Цзу-цянь (1137—1181), возмущались тем, что Ван Си-чжи развлекался с друзьями в то время, когда его родину топтали захватчики, а вэйского князя они упрекали в легкомыслии: «Право, эти люди претендуют считаться мудрецами, а по сути своей отличаются ли от журавлей?» Суровый критик и не подозревал, как он удачно выразился — журавль, по представлению даосов, бессмертная птица, сопровождающая души мертвых в эмпиреи. Чжуан-цзы советовал даосам «подражать танцу птиц, когда они расправляют свои крылья».

В тренировке души и тела, чтобы добиться долголетия, надо подражать дыханию птиц. Ван Си-чжи и его

друзья, разумеется, следовали заветам Чжуан-цзы. Они наблюдали журавлей, пытались, подражая им, становиться, как они, более небесными, чем земными. Журавль — это птица даосского рая. Она, как истинный мудрец, презирает суетные блага. Внешний облик этой птицы, высоко стоящей на своих тонких ногах, — воплощение элегантности и свободы. Много веков спустя танский поэт Ду Фу воспел красоту этой птицы: «Как дракон, которого не удерживает никакая привязь, или желтый журавль, который поднимается к небесам, достойные люди и мудрецы с древности никогда не соглашались отказаться от своей свободы под воздействием обстоятельств» (193, стр. 196).

Быть может, Люй Цзу-цянь и не ошибался, приписывая Ван Си-чжи и его друзьям природу птицы, но он ошибочно видел лишь легкомыслие в том, в чем была прежде всего воля сопротивления угнетению. Он не понял, что эти прекрасные умы под маской бездумия прятали страсть к свободе. Гости Павильона орхидей не избегали ответственности, они лишь отказывались от активности, которую полагали обреченной на поражение. Они стремились к идеалу внутреннего совершенства и не боялись ни разорения, ни смерти.

«Желтый журавль», образ которого воспел Ду Фу, — это аллегория бессмертия. В «Исторических записках» Сыма Цяня (I в н. э.) рассказывается о некоем князе Пин, правившем в IV веке до н. э. Однажды, когда князь музицировал, журавли, услышав совершенную музыку, которая была понятна лишь людям высокой добродетели и непонятна людям средней добродетели, постучали клювами в дверь и, когда их впустили в покои князя, стали танцевать. Так обнаружилась проникновенная мудрость этой чудесной птицы (246, стр. 289).

Однако магический смысл журавля как символа бессмертия во времена Ван Си-чжи уже не привлекал внимания художников и поэтов. Они просто любовались красотой журавлей, диких гусей и лебедей. В житии Ван Си-чжи повествуется о том, что великий каллиграф променял один из своих шедевров на дикого гуся, так как старался постоянно наблюдать движения шеи птицы и перенести естественную грацию этих движений в каллиграфию (189, стр. 80).

Философия Ван Си-чжи и его друзей носила весьма сложный характер, вобрав в себя черты трех важ-

нейших философских направлений. Отличительной чертой их философствования было стремление сочетать метафизику с философией судьбы. Любимым их сочинением была «Книга перемен», которую они вслед за Ван Би комментировали по-новому. Они полагали, что судьба, смысл бытия отдельной личности (*синфэнь*) заложены неотвратно в человеке небесным законом (*Тянь-дао*). Небесный закон динамичен и многообразен. Достаточно согласовываться с этим вечным порядком, чтобы обрести счастье и безмятежность в полном осуществлении своего назначения. Довольствоваться тем малым в жизни, что отпущено судьбой, жить в своей собственной сфере — это и значит обрести свободу в причастности к мистическому могуществу, которое определяется формулой «*фэнлю*».

Этот дух подчинения «поток и ветру» получил самое сильное выражение в новом стиле каллиграфии — в скорописи *цаошу*.

Эстетика каллиграфии этого стиля predetermined целое стилистическое направление в живописи и его философию искусства в течение всей последующей истории китайской эстетики живописи.

Создание стиля *цаошу* приписывается Цай Юн (132—192), далее известно, что знаменитый каллиграф Чжан Чжи (II в. н. э.) писал в этом стиле единым движением и с такой скоростью, что его автографы, казалось, были написаны одной чертой. Но самого высокого мастерства в письме стилем *цаошу* достиг Ван Си-чжи.

Живопись, утвердив себя равноправной с литературой и каллиграфией, заняла на все последующие века ведущее место в иерархической лестнице изобразительных искусств — скульптура, архитектура, прикладное искусство, ксилография приравнивались к ремеслу. Философы-эстетики стремятся определить особую, высокую природу живописи, отличающую ее от ремесла и науки, а теоретики живописи — особенность индивидуального художественного стиля. Терминология эстетики и теории живописи в связи с этим все более дифференцируется.

В IV веке очень популярным становится идеал равенства. Так, философ и историк Бао Цзинь-янь проповедовал идеи Чжуан-цзы, направленные против правителей и государственности. Буддийские идеалы равенства благодаря этому усваивались совершенно естественно.

Развитие математических знаний способствовало развитию классификации в эстетике. Труд математика Цзу Чун-чжи из Южной Ци несомненно оказал влияние на характер эстетической мысли этого времени.

В сфере исторического знания в трудах Чэнь Шоу о периоде Троецарствия («Саньго чжи») и Фань Е о периоде поздниханьской династии («Хоу Хань шу») получил значительное развитие жанр жизнеописания, который повлиял и на историко-философские сочинения о живописи.

Широкая переводческая деятельность, особенно переводы буддийской литературы, начало которым положил Кумараджиба и в которых весьма детально были разработаны философские понятия, способствовала сложению точной эстетической терминологии.

Фа Сянь, вернувшийся в начале V века из Индии, привез в Китай буддийские сутры, что углубило влияние буддийских идей. Поэты и художники стали увлекаться этим учением, а Лю Се — автор известного трактата о литературе — даже ушел в монахи. Четвертый век — это время появления первой осязаемой художественной индивидуальности; время творчества гениального поэта (Тао Юань-мина), гениального каллиграфа (Ван Си-чжи) и гениального художника (Гу Кай-чжи). На протяжении всей истории китайской культуры они оставались для всех художников и поэтов недостижимой вершиной и образцом.

Поэзия, каллиграфия и живопись должны были пройти достаточно большой и серьезный этап сложения и развития, чтобы к IV столетию выкристаллизироваться в столь ярких индивидуальностях.

Естественно, что наиболее достоверно этот путь обрисован на страницах современников трех великих мастеров. Эстетические проблемы поэзии того времени осмыслили Чжун Жун и Лю Се; каллиграфии — Ван Си-чжи и Вэй Фу-жэнь; живописи же было посвящено свыше десяти трактатов. Знаменательно, что даже теоретик литературы Чжун Жун старается преодолеть «литературность», сюжетность поэзии. Это было одним из самых действенных сопротивлений утилитаризму в подходе к искусству, свойственному конфуцианству. Конфуцианской ориентации на древние образцы героизма и добродетели, которые искусство было призвано иллюстрировать, Чжун Жун противопоставил иные мотивы, которые может и должна воспеть поэзия: «На вершине

горы много печального ветра», «Ясная луна освещает снежный покров». Пейзажные, лирические картины становятся в контексте сочинения Чжун Жуна антиномией реминисценций древности, которые мешают, по убеждению Чжун Жуна, «передать естественно-прекрасное»: «Когда произведение утрачивает возможность быть высоких достоинств, то приходится прибавлять всякие размышления о событиях: пусть исчезла талантливость, зато проявляется ученость» (85, стр. 38). Чжун Жун порицает и другую конфуцианскую доктрину, утверждающую, что все прекрасное заключено в книжном конфуцианском каноне. В «Шипинь» говорится: «Ясная луна освещает снежный покров» — разве это исходит из конфуцианских книг или исторических сочинений?» (86, стр. 39).

3

Живопись IV—VI веков

Дотанская живопись буддийской ориентации хотя и говорила большей частью на чужом языке, нередко «цитируя» знаменитые памятники Индии, но образная система этого искусства в целом была рождена собственной культурной традицией — прежде всего искусством каменного рельефа и мелкой погребальной пластики периода Хань. Подобно даосской философии и некоторым конфуцианским сочинениям древности, искусство периода Хань содержало в себе все, что потом, дифференцируясь последовательно в столетиях, дали архитектура, скульптура, живопись, каллиграфия и прикладное искусство. Однако все это искусство еще не переступило границ ремесла — ремесла совершенного, но чаще всего безымянного и неиндивидуализированного.

Образцом живописи IV—V веков может служить одна из ранних стенописей в храме «тысячи Будд» близ Дуньхуана, изображающая «Небесных музыкантов». Причастность к божеству в этих образах выражена легким ритмическим рисунком, строгим чередованием цветовых пятен — декоративной семантической структурой.

Много скульптурных шедевров этого времени было создано в IV—VI веках — это буддийские пещерные храмы Лунмэня, Майцзишаня, Юньгана. В них найдено было композиционное решение скульптурной группы, состоящей из колосса — центрального божества и многослойной иерархии его последователей, — начиная с

бодхисатв, причастных к божественному, затем учеников, донаторов и всей «пыли мирской». Все это выражено в монументальном искусстве этих храмов языком скульптуры и живописи посредством градации объемности изображения: от круглой скульптуры к трехчетвертному горельефу, затем к плоскому рельефу и росписям. Утонченность, изысканность вкусов этой поры выразилась в вытянутых пропорциях, в плавности движений фигур с развевающимися полами одеяний и длинными шарфами. И вместе с тем в резких углах рисунка складок, подобных птичьим перьям, таилась и какая-то напряженность.

В станковом искусстве этого времени ведущая сила — жанровая живопись, связанная с конфуцианской философией по преимуществу. Богатый пантеон буддийско-даосской религии породил и особые разделы тематической живописи: буддийские и даосские образы. Еще в период Цинь и Хань появились картины с изображениями рек и гор, но это были лишь отдельные произведения, обычно служившие фоном тематической живописи. В IV веке на юге страны под влиянием философии неодаосизма и необуддизма начинает развиваться пейзажное искусство.

Конфуцианская традиция истинной учености для себя, а не для других сливается в это время с даосской и буддийской идеей самосовершенствования. «Древние учились для себя, нынешние учатся для других» — говорится в «Беседах и рассуждениях» Конфуция.

Три гения этого времени — Тао Юань-мин, Ван Сичжи и Гу Кай-чжи, влиявшие на характер поэта и художника и в более поздние времена, обладали многими общими чертами. С наибольшей глубиной исследован гений Тао Юань-мина в специальном труде о нем литературоведа Л. З. Эйдлина. В его книге анализируется «Посмертная хвала отстранившемуся от службы ученому Тао Яньчжи» и отмечаются некоторые свойства поэта, делающие его гением: «Простое, безыскусное сердце... среди толпы не терял своей исключительности... стоило ему заговорить, как еще более заметным становилось его молчание... простое сердце поэта говорит о сохранении им детской непосредственности... был далек от пустого начетничества» (86, стр. 42).

«Быть в простоте, хранить спокойствие — вот чистый облик совершенного человека» — говорится в жизнеописании поэта. Главное в нем — это отшельничество, отст-

раненность от службы, уход от мира. В оценке Чжун Жуна он предстает как «родоначальник всех поэтов-отшельников от древности до наших дней» (86, стр. 43). Этот же критик — современник Тао — восхваляет естественность его поэзии, отмечая при этом, что в стихах Тао Юань-мина может порой проявиться резкость и даже грубость, потому что естественность противостоит красивости.

Основные свойства стихов Тао — «простота и прямота». Простота его уподоблялась инструменту цинь, лишнему струн, а прямота и непосредственность выражались, по мнению Сяо Туна, в таких, например, строчках его стихов: «Я охмелел и хочу поспать». Критики отмечали силу воздействия стихов Тао. Например, тот же Сяо Тун писал, что стихи Тао Цяня способны алчного сделать бескорыстным, слабого превратить в сильного.

При этом Сяо Тун отмечает еще одно весьма важное свойство поэзии Тао, которое впоследствии станет существенным принципом одной из эстетических концепций. Стихи его, по убеждению Сяо Туна, могут заменить прогулки на гору Тайхуашань и чтение трактата Лао-цзы.

Безмятежность (*цзиньму*) почиталась важнейшим душевным состоянием, воплощенным в искусстве. Общение с природой, понимание красоты обыденного отличают мир подлинного художника. Вместе с тем простота, исповедуемая художниками, вовсе не означала отсутствия сложности, а лишь уместность, логичность ее. Искусство этого времени отличала сложная система литературного намека (*дяньгу*) и символического подтекста самого несложного мотива.

Но подлинного гения, по меткому суждению Чжу Си — философа сунской поры, отличало единство слова и дела. «Представители времени Сун на словах хотя чисты и высоки, но каждый из них жаждет службы и повышения — тут чистые речи, а там стремление к власти и наживе, — Тао Юань-мин же на самом деле не хотел всего этого, вот почему он выше всех» (86, стр. 45).

В центральном теоретическом сочинении этого периода развития эстетики, в трактате «Вэньсинь дяолун» Лю Се, сделана попытка выявить соотношение человеческого духа, характера и поэтического творчества. «Парение духа», «чистота и спокойствие души», по утверждению Лю Се, являются необходимым условием для того, чтобы произведение не было подобно фазану, то есть красивым, но слабым, а уподобилось соколу.

Наиболее знаменитым мастером первой половины VI столетия был Чжан Сэн-ю. Он был знатным чиновником — хранителем картин императорской коллекции, расписывал строящиеся в большом количестве буддийские храмы, писал портреты придворных. Чжан Янь-юань в «Лидай минхуа узи» рассказывает легенды о его популярности. Самая знаменитая из них повествует, что однажды Чжан Сэн-ю нарисовал драконов без глаз, так как он боялся, что они улетят, и действительно, как только он пририсовал двум драконам глаза, они скрылись, а два других, что были без глаз, остались на месте.

Подобные же истории рассказывались об иллюзорной достоверности изображенных Чжан Сэн-ю птиц. Яо Цзуй отнес этого художника к высшему классу, но, отмечая натуралистические черты живописи мастера, он подчеркивал и одухотворенность его образов даосских бессмертных. Чжан Янь-юань односложно характеризует различия стилей трех мастеров: «Чжан Сэн-ю в портрете передает плоть, Лу Тань-вэй — олов, Гу Кай-чжи — дух» (140, стр. 152).

4

Теория живописи IV—VI веков

Именно в это время были созданы первые специальные теоретические сочинения, в которых осмыслились поэзия, каллиграфия и живопись. «Категории поэзии» («Шипинь») Чжун Жуна, «Резной дракон литературной мысли» («Вэньсинь дяолун») Лю Се и большое число трактатов по теории живописи.

Самое раннее специальное теоретическое сочинение о живописи «Наставление в обучении живописи («Лунь сюэхуа») приписывается Ван И и датировано 325 годом, затем идут фрагменты из трех сочинений Гу Кай-чжи, относящиеся к 380 году; за ними следует трактат Цзун Бина (430 г.); к 440-м годам относится «Рассуждение о живописи» Ван Вэя; к 490 году — «Заметки о категориях старинной живописи» Се Хэ; к середине VI века — два сочинения: «Категории живописи» Яо Цзуя и «Виды гор, потоков, сосен и камней» Сяо И и к 580 году — «Суждения о живописи» Янь Чжи-вэя.

В самых ранних сочинениях о живописи можно выделить три типа: 1) наиболее общие философские сочинения, так называемые «Рассуждения о живописи» — это трактат Ван И, один из фрагментов из трактатов

Гу Кай-чжи, трактаты Ван Вэя и Янь Чжи-вэя; 2) сочинения, посвященные классификации живописи, так называемым «категориям живописи», — это один из фрагментов Гу Кай-чжи, трактаты Се Хэ и Яо Цзюя; 3) сочинения о пейзажной живописи — это один из фрагментов Гу Кай-чжи, трактаты Цзун Бина и Сяо И.

Такая классификация, разумеется, весьма относительна. Например, в сочинении Се Хэ выдвинуты важнейшие общеэстетические понятия, а в трактате Ван Вэя общие проблемы рассматриваются применительно к пейзажу, то же можно сказать и о сочинениях Яо Цзюя и Сяо И.

Взгляды на живопись теоретика Ван И были тесно связаны с концепцией творчества Ван Си-чжи. Теоретик в своей формуле «*исин сешэнь*» (применяя форму, пиши душу) требовал выражения души, сути вещей, при воспроизведении их формы стремился, чтобы и пустоты в свитке были полны реального смысла.

Ван И считал, что художественное произведение является выражением личности художника. И поскольку воздействие искусства очень велико, в художественном воспитании мастера важнее всего воспитание личности.

Автор следующего по хронологии трактата о живописи родился за несколько лет до знаменитого собрания в Павильоне орхидей. Это был Гу Кай-чжи (344—405) — блистательный ум, музыкант, поэт, каллиграф, великий портретист, который стремился больше всего к «передаче души» (*чуаньшэнь*).

О жизни Гу Кай-чжи можно узнать из династийной истории «Цзиньшу», где говорится, что он восхищался поэмами Цзи Кана и использовал его стихи как темы для своих живописных произведений. Согласно традиции, Гу Кай-чжи отличало три свойства: острота ума, мастерство живописца и чудаковатость (151, стр. 11). Легендами окружено не дошедшее до нас знаменитое изображение Вималакирти кисти Гу Кай-чжи. Чжан Янь-юань, видевший это изображение, восхищенно писал, что «когда смотришь на нее, тело становится словно сухое дерево (использован образ Чжуан-цзы. — Е. З.), и постигаешь *дао* живописи» (140, стр. 97).

Два наиболее известных свитка Гу Кай-чжи теснейшим образом связаны с дидактической литературой: «Фея реки Ло» — на мотивы стихов поэта Цао Чжи и «Наставления придворным женщинам» — на текст поэта Чжан Хуа (232—300).

Три фрагмента из сочинений Гу Кай-чжи дают относительно более пространственный материал, который позволяет говорить с достаточной полнотой о его эстетической концепции. Трактат «Рассуждения о живописи» («Луньхуа»*) посвящен общеэстетическим проблемам, два других: «Записи о том, как живописать гору Юньтайшань» («Хуа Юньтайшань») и «Гимн расцвету живописи (в периоды Вэй и Цзинь)» («Вэй Цзинь шэнлюэ хуа цзань») — в большей мере связаны с теорией и техникой живописи, хотя и в них много сказано важного в эстетическом плане о пейзаже, о принципах классификации живописи.

Главную задачу художественного творчества Гу Кай-чжи видел в передаче сущности, основного духа изображаемого объекта — *шэньци*. Для того чтобы выполнить это требование, надо изучить природу и самого себя, проникнуться духом природы, быть искренне преданным искусству, не отвлекаясь на суетные мирские дела. Понятия *шэньци* — одухотворенность и *тяньцзюй* — естественность в теории Гу Кай-чжи были важнейшими свойствами подлинной живописи, неотъемлемым ее качеством — *яо*. Таких *яо* Гу Кай-чжи выявил в живописи шесть. Остальные четыре теоретик относил к средствам художественной выразительности, а не к философской природе искусства. Первое место Гу Кай-чжи отводил *гоуту* — композиции живописного произведения; *гусян* — так называемая постоянная основа, то есть структура произведения, была следующим по значимости свойством подлинного искусства. Следование традиции, копирование памятников древности — *мосе* Гу Кай-чжи называет четвертым *яо* живописи. И, наконец, неотъемлемым качеством подлинного искусства он считал высокую технику письма тушью и кистью — *юнби*.

Перечисленные здесь свойства истинной живописи, выявленные Гу Кай-чжи, лягут в основу знаменитых «шести законов» — *люфа* китайской живописи, о которых речь пойдет несколько ниже.

Известный художник и теоретик живописи середины XX века Фу Бао-ши считает подлинным началом теории живописи фразу Гу Кай-чжи: «Проникновением мысли достигаешь сокровенного» (*цянью сян мяодэ*). По мнению Фу Бао-ши, эта фраза содержит двойной смысл:

* В некоторых изданиях этот трактат Гу Кай-чжи называется «Хуа пин» — «Критика живописи».

выражает творческий принцип и критерий оценки произведений живописи (128, стр. 23).

Весьма существенным в эстетическом плане является и трактат Гу Кай-чжи о пейзаже, поскольку именно тогда складывался этот жанр, как известно из литературы, а подлинные живописные произведения того времени не сохранились.

До нас дошло лишь описание живописного пейзажа, принадлежащее кисти Гу Кай-чжи. «Записи о том, как живописать гору Юньтайшань» представляют собой описание величественных гор, которые поднимаются террасами между небом и водой. Композиция разворачивается на трех уровнях; сверху небо и облака; внизу поверхность воды; и в пространстве между ними размещен горный массив, отраженный в воде в опрокинутом виде. Гу Кай-чжи не пренебрегает никакой деталью в его описании: «Острые пики, нагромождение камней, головокружительные обрывы, узкие и глубокие ущелья» (143, стр. 608). Он хочет, чтобы художник уподобил вершины гор «окаменевшим облакам», а гребни склонов — «извивающемуся дракону». На одном камне помещен феникс, а у выхода из лощины — белый тигр*.

В центре этого пейзажа внимание привлекает группа пустынников, среди которой выделяется силуэт изможденного бессмертного Чжан Дао-мина**.

Сидя в углублении скалы, «небесный учитель» показывает своим ученикам «Учителя» — персиковое дерево, плоды которого дают бессмертие, оно растет среди камней, совсем близко. «Небесный учитель» беседует с бессмертным Ван Мянном, который сидит, подняв сосредоточенный взгляд к персиковому дереву. Два ученика с лицами, искаженными страхом, склонились над пропастью, которая разверзается у их ног. На противоположном склоне ущелья — одинокая сосна. Долина среди неприступных скал стала обителью Чжан Дао-мина, который удалился туда в конце династии Хань, чтобы совершенствоваться в себе дао. Трудно сказать, реальный ли это пейзаж или сверхъестественная страна —

* Зеленый дракон, красный феникс и белый тигр — три символических животных, олицетворяющих важнейшие точки мироздания. Зеленый — цвет весны и Востока, белый — осени и Запада, красный — лета и Юга. Северу соответствует черный цвет, символ его — сплетенные черепаха и змея.

** Чжан Дао-мин — легендарный предок так называемых «Небесных учителей».

рай, который многие поэты и художники пытались образно воссоздать.

В XI веке многие теоретики живописи предостерегали против имитации искусства Цзинь, ибо у мастеров Цзинь метафизика и мистика, искусство и магия образовывали целое, но их эстетическая система была столь сильна, что оказала заметное влияние на последующую эстетическую мысль. Художники и литераторы (чаще всего уже и тогда эти две профессии совмещались в одном лице) обладали изысканной книжной культурой. Они играли афоризмами и парадоксами или же поэтическими образами, заимствованными из текстов магического или мистического характера. Конечно, эти выражения мало-помалу освобождались от первоначального содержания, но их мистическое истолкование жило дольше. Например, выражение «гора — долина» напоминало о картине Гу Кай-чжи «Портрет небесного учителя в гроте». Она должна была пробуждать надежды на иные формы жизни, ведь только существа очищенные, исполненные святости, могут видеть богов и гениев. Они ищут их среди гор и долин, но могут увидеть их в самих себе. В мозгу есть квадрат небольшого размера, комната — грот, где можно их увидеть.

Китайские художники считали, что истинное произведение искусства «рождается в центре мозга».

В пейзаже Гу Кай-чжи описывается мистическая гора — земля чистоты, где пребывают бессмертные, в нем есть соразмерность с древней космогонической схемой. Соответственно с ней, например, историк Сыма Цянь излагает космогоническую схему организации общества. В разделе о музыке он говорил о важности соразмерности с ней для истинного мудреца. Другой особенностью этой схемы является способность в малом воплощать большое.

«Вселенная, — говорят буддисты, — прячется в одном зерне» или в маленьком квадратике в человеческом мозгу, где аскет в экстазе видит бога, или на небольшом куске шелка, где художник вместит весь мир. Об этой же возможности вместить в небольшой картине дух гор и долин писал и другой теоретик живописи, Цзун Бин (345—443). Здесь важно отметить, что понятие «дух долины» взято Цзун Бином у Лао-цзы, у которого сказано: «Дух долин не умирает, он есть то, что называют темной пустотой» (101, стр. 6).

И Гу Кай-чжи и Цзун Бин придавали большое значение не только глазу, но также мысли и духу в создании живописного образа и его восприятия. Пейзаж «Юньтайшань», описанный Гу Кай-чжи, в целом аллегоричен. Он говорил прежде всего воображению, но не пробуждал настоящего отклика в душе. Чтобы обладать высоким качеством, которое превратило бы картину в вещь ментальную, она должна обращаться к внутренней потребности и родиться из глубины духа. Гу Кай-чжи уже догадывался, что только так можно достигнуть высокой степени мастерства (*мяо*) в производстве искусства, но сказал об этом бегло. В житии Гу Кай-чжи повествуется о том, что у него из запертого ящика исчезли картины, подобно даосским бессмертным. Но он не научился «возвращать видение к источнику духа» и потому не мог восстановить эти картины. В этой легенде скрыта и другая идея — об уникальности, неповторимости произведений искусства.

Цзи Кан в поэтическом эссе о цитре писал, что музыка «в своих истоках — в сердце человека».

Если считать верным, что всякая форма искусства имеет своим истоком спонтанность, то художник может играть линиями и красками, как поэт словами, музыкант звуками. Так описывает это поэтическое эссе III века тайну поэтического творчества. Поэт сначала входит в общение с натурой, дает свободу воображению и предоставляет возможность своему духу блуждать в «восьми концах мира». Он представляет себя создающим свое произведение, выбирает образы и слова, которые могут передать его чувство. «Он стучит в дверь всего, что красочно, всего, что звучит и поет, он склоняет листву дерева и вздымает течение вод» (144, стр. 596). Потом его медитация делается более глубокой, его дух отвлекается от всех частных мыслей. Он становится тогда способным заключить Небо и Землю в саду своих снов и, получив уверенность в своем могуществе, восклицает: «Я могу бесконечность заключить в пространстве в одно *чи** листа бумаги и моим сердцем того же размера заставить забить ключом поток вод».

Это сердце величиной с *чи* и есть совершенное пространство, где «солнце и луна (вместе) озаряют своим светом». Это вневременное пространство, где дух пре-

* *Чи* — единица измерения длины, равная $\approx 0,32$ м.

образует большое тело природы в маленькое, но живое. Картина, стихотворение, музыкальная пьеса, созданные духом, эквивалентны обширному миру, но более реальны, чем он, потому что лишены материальной связанности.

Этот художественный идеал эстетики Цзинь, который претерпел длительный путь до реализации его у сунских мастеров, может быть понят лучше всего на материале каллиграфии.

Художники, которые следовали за Гу Кай-чжи и Ван Си-чжи, научились писать картину «одной линией» (*и би хуа*). Они учились у философов отражать все, отождествляясь с Абсолютом.

Эти мастера никогда не забывали, что искусство — это созерцание. Ван Си-чжи наставлял своих учеников «сосредоточивать свой дух». Но аскет, который медитирует по принципам йогов, рискует попасть в западню собственной сосредоточенности. Фиксируя свой дух на одной точке, он отказывается предоставить спонтанности своей изначальной природы (*бэньсин*) свободно играть. Ведь может случиться так, разъясняет Ван Си-чжи, что появится объект, на котором сосредоточишься, но в то же время утратится способность быть восприимчивым к окружающему. Только великие мистики знали, как пройти через медитацию и отбросить при этом всякую связанность.

Пейзаж не будет совершенным, если он не отражается перевернутым в глубине ложбины в зеркале воды. Вселенная не была бы полной, если бы девять кругов ада, согласно китайской космогонии, не дублировались перевернутыми в девяти орбитах Неба. А. Стейн в своем исследовании «Миниатюрные сады на Дальнем Востоке» говорит об отраженном изображении мира: Земля вверху, Небо — внизу. Образ, который открывается воображению, похож на тот, что появляется в воде на дне колодца. Таким же образом художник, вперяя взор в центр своего духа, видит образ, который он изображает. Здесь встречаются фольклор и миф, диалектика и мистика.

Такое соответствие не случайно. Оно доказывает, что китайская мысль опирается на объект только для того, чтобы вернуться к субъекту. Известный французский исследователь М. Гранэ писал: «Единое не отличается от двух, ибо в нем заключены все контрастные объекты, то, что противостоит, но также и то, что

соединяет: левое и правое, высокое и низкое, переднее и заднее, круглое и четырехугольное, сила *ян* и сила *инь*» (189, стр. 278).

Пустотность центра вселенной соответственно является исходным моментом теории художественного творчества и истинного мудреца. Он пуст оттого, что лишен предпочтений. Среди людей, которые всматриваются в вещи, исследуют их и действуют с определенной целью, мудрец испытывает состояние «одуренности» и ведет себя как безумный. Он думает, что, подражая животным, растениям, причудливым камням, он достигает «состояния бессознательности и спонтанной жизни», которая присуща природе. Поэтому его можно увидеть, например, висющим вниз головой. Ведь травы и деревья кажутся ему перевернутыми, ибо их волосы — корни — находятся в земле.

Среди тем, которые китайская эстетика заимствует из мистической литературы, является понятие бессознательного. Мы знаем, что каллиграфы Цзинь превосходили самих себя в состоянии опьянения. Как и мудрец, художник отличается от обычного человека тем, что он удивляет окружающих своими маниями, своей неустойчивостью, своим безумством. Гу Кай-чжи, например, воспринимался окружающими как «соединение пронизательности и «одуренности» (155, стр. 13).

Выдающийся портретист Гу Кай-чжи оставил ряд весьма ценных высказываний об искусстве портрета. В основе его рассуждений лежит понимание портрета как «двойника» изображаемого человека.

Широко известна следующая легенда: «Гу Кай-чжи понравилась соседская девушка, однако она не отвечала ему взаимностью. Тогда Гу Кай-чжи написал ее портрет на стене в своем доме и воткнул колючку в сердце изображенной девушки. Соседка почувствовала боль в сердце и, когда узнала, что это проделки Гу Кай-чжи, полюбила его. Художник выкинул колючку, и у девушки перестало болеть сердце» (99, стр. 9).

Современник Гу Кай-чжи, теоретик живописи Цзун Бин, известен как мастер пейзажной живописи и игрок на музыкальном инструменте — цине. Текст сочинения Цзун Бина включен в известный трактат IX века Чжан Янь-юаня.

Центральная мысль Цзун Бина о живописном пейзажном свитке как заместителе подлинной природы получит позднее весьма широкое развитие в эстетике так

называемой «живописи литераторов» (*вэньжэньхуа*)*. Ван Ши-сян, профессор Пекинского университета, видит в трактате Цзун Бина зачатки эстетики «*вэньжэньхуа*», которые сказались в осмыслении Цзун Бином понятия *цуйвэй* — наслаждаться искусством, обладать вкусом. Цзун Бин тем самым первым подчеркнул эстетическую сторону живописи. Правда, Цзун Бин излагает эту существенную для последующей эстетики мысль весьма неуверенно, с оговорками и извинениями, ссылаясь на нездоровье. (Кстати, позднее, даже нездоровье, невозможность бродить среди природы станет постулатом эстетики названной школы.) Однако жизнь живописных образов кажется Цзун Бину более реальной, чем объективный мир.

Цзун Бин, сообразуясь с идеями Мэн-цзы, говорил, что простые люди наслаждаются созерцанием гор, тогда как мудрые наслаждаются созерцанием водных потоков, но те и другие в природе стремятся постичь *дао*.

Вместе с тем Цзун Бин пользуется и понятием *и* — идея, которое впоследствии станет одной из основных эстетических категорий. Он прибегает и к термину *ли* — первопринцип, который станет основным в неоконфуцианской философии. Цзун Бин считает, что дух — *ци* не обладает собственной формой выражения, а все феномены являются его формой. Первопринцип — *ли* получает свое выражение через свет и тьму. Далее он описывает стиль жизни настоящего художника: он играет на цине, пьет вино и созерцает живописные свитки (143, стр. 599).

Другой пейзажист этого времени, Ван Вэй (420—478), тоже оставил несколько заметок об искусстве. Он слыл любителем древности и вместе с тем тонко чувствовал живую природу. Органичность своего призвания и служения живописи художник раскрывает в письме к другу: «Я воспринимаю живопись всем нутром своим так же, как кричащий журавль знает свой путь в ночи» (205, стр. 46).

Как и Цзун Бин, Ван Вэй верил в очищающее действие пейзажной живописи на душу человека, и эта

* Понятие *вэньжэньхуа* в европейской литературе о китайской живописи чаще всего переводится именно так. Однако нередко его переводят и как «живопись ученых». С. Н. Соколов в специальном исследовании, посвященном этой школе живописи, переводит этот термин как «живопись интеллектуалов» (272).

мысль спустя пять столетий будет возрождена в эстетике Цзин Хао и Го Си.

Существенными в эстетическом плане были и суждения Янь Гуан-лу, который видел смысл пейзажной живописи в ее связи с космогонией «И цзина».

Появление теоретических сочинений типа *пинь* (категории) разрушало конфуцианскую традицию одностороннего этического подхода к произведениям искусства. Центральной эстетической категорией этого времени становится естественность — *цзыжань*. Это понятие встречается и в самом широком значении как перевозванная раскованность человека и в более узком как атрибут истинного произведения искусства, его «беспримесности и искренности», его «ровности и пресности» (*пиньдань*). Естественность осмысливается как самобытие вещи, как «нечто обратное сделанному человеком».

Одновременно с этим в эстетике IV—V столетий существенным моментом было утверждение индивидуальности, уникальности человеческого деяния. Поэты и художники непременно подписывают свои сочинения, указывая дату их создания. Стремление фиксировать свое имя диктовалось этическим постулатом: «Совершенный человек огорчен тем, что имя его никогда не будет упомянуто».

Важнейшим теоретическим сочинением о живописи в этот период был трактат «Заметки о категориях старинной живописи» («Гухуа пиньлу») известного портретиста и теоретика живописи V века Се Хэ. Сформулированные им «Шесть законов» (*люфа*) стали классической формулой основных эстетических норм китайской живописи. На протяжении последующих полутора тысячелетий науку о живописи в Китае можно рассматривать как комментирование и осмысление этих шести законов.

В «Гухуа пиньлу» Се Хэ были введены в эстетику живописи важнейшие категории: *пинь* — класс, категория, *фа* — закон, принцип живописи, *циюнь* — одухотворенный ритм, *шэндун* — живое движение, *гуфа* — структурный метод пользования кистью, и более конкретные понятия: *инъусесян* — писать образ в соответствии с объектом, *цзинъинвэйчжи* — пропорционально размещать части свитка, *суйлэйфуцай* — применять цвет сообразно роду вещей, *чуаньмосе* — следовать традиции, копируя образцы древней живописи.

«Шесть законов» живописи в сжатой форме выражают смысловую суть китайской эстетики живописи и ее основных категорий. После появления «шести законов» Се Хэ не было сочинений о китайской живописи, где бы не сказывалось их влияние, не использовалась терминология этих законов.

Шесть законов не были, конечно, внезапным открытием гениального теоретика, они были подготовлены всем развитием предшествующей теоретической мысли об искусстве и практикой самого искусства. Некоторые современные китайские исследователи, например Лю Хай-су, Юй Цзянь-хуа, склонны сопоставлять шесть законов с шестью линиями гексаграмм «И цзина». Часть теоретиков, например Кумарасвами, сопоставляет их с шестью «неотъемлемыми свойствами» индийской живописи Sadanga. У. Экер провел убедительное сравнение *люфа* и Sadanga и выявил их параллелизм.

В том, что Се Хэ обращается к цифре шесть в своей классификации, сказывается, на наш взгляд, влияние буддизма, в частности учение о шести медитациях. Иероглиф *фа* — вторая часть в сочетании *люфа* имеет значение «закон», «правило», «норма», в буддизме же выступает как «путь Будды», как понятие «дхарма» (68, стр. 348—356).

Самый главный компонент первого закона *циюнь шэндун* (одухотворенный ритм живого движения) — понятие *ци*, одна из основных категорий китайской философии. Се Хэ в своем небольшом сочинении не раскрывает, а только называет эту категорию, поэтому конкретно исторический смысл ее может быть понят лишь в контексте философии, близкой ему по времени. Так, поэт и теоретик III века Цао Пэй под влиянием философии Ван Чуна, осмысляя соотношение искусства и бытия, прибегнул именно к категории *ци*. В своем труде «О свете» («Дянь лунь») он писал: «В основе литературы (*вэнь*) лежит *ци*. Прозрачность и мутность *ци* зависят от природы. Они не могут быть достигнуты с помощью усилий». Эти мысли Цао Пэя свидетельствуют о том, что он включал искусство в общую закономерность мира. Другой крупный мыслитель, поэт и музыкант Цзи Кан утверждал предопределенность таланта художника этой субстанциональной категорией.

Нередко категория *ци* понималась мыслителями IV—V веков и более конкретно, она становилась мерилем красивого и безобразного — лишь незамутненные, про-

Зрочные *ци* гарантировали красоту художественного произведения. В философии V—VI веков эта категория выступала в качестве одного из элементов, или свойств, субстанции (*дао*, например). У Се Хэ одухотворенность природы выступает в движениях, явлениях жизни как гармоничная, ритмическая ее прелесть.

На второй закон живописи *гуфа юнби* — «структурный метод пользования кистью» — в китайской и европейской литературе широко распространен взгляд как на сферу чисто техническую, раскрывающую суть действий мастера кистью и тушью. Наибольшую трудность в формуле второго закона представляет первый иероглиф *гу*, имеющий, как и у Гу Кай-чжи, значение «остов», «кость», «крепкий», «структура», «основа». Понятие *гуфа* — буквально «костяной метод» — в дальнейшем получает широкое распространение в эстетической литературе и означает выразительность контурной или моделирующей форму линии.

Во времена Се Хэ слово *гу* в эстетической литературе имело более глубокий смысл. *Гу* означало «остов», «основа», «структура», и в таком значении эта категория теснейшим образом смыкается с категорией *ци* из первого закона. Более того, эти два иероглифа слились в единое понятие *гуци* — суть художественного произведения. В трактате «Резной дракон литературной мысли» («Вэньсинь дяолун») значение *гу* в литературной теории раскрывается следующим образом: «Если слова связаны правильно — это значит в стихотворении наличествует литературный остов — *гу*» (81, стр. 21). Известный ученый Линь Юй-тан в своей недавно вышедшей работе «Китайская теория искусства» понимает категорию *гуци* как индивидуальность (205, стр. 34).

Третий закон живописи — соответствие формы реальным вещам — подчеркивает изобразительность живописи в отличие от каллиграфии. Живопись воплощала идею — *и* в «формах самой жизни».

Тесно связан с предыдущим законом и следующий. Применение красок в соответствии с родом предметов. Цвет, как мы увидим далее в более подробном анализе, не являлся в китайской живописи результатом какого-то определенного освещения и не связан с другими близлежащими цветами. Колорит порожден самой красочностью изображаемого предмета.

Пятый закон, в котором идет речь о важности композиционного построения живописного свитка, лишь

назван Се Хэ. У теоретиков последующих веков и композиция в целом и мельчайшие ее компоненты станут объектом самого пристального рассмотрения.

Важно отметить, что для Се Хэ построение свитка не было чисто технической задачей, оно осмыслялось как глубокое соответствие идее (*и*) произведения.

И, наконец, шестой закон живописи, постулирующий значимость традиции, канона в живописном творчестве, заостряет внимание на одном из важнейших свойств искусства вообще и особенно китайской живописи, в которой это общее свойство выражено необычайно четко, — это вопрос о соотношении вечного и преходящего, общего и индивидуального.

Непосредственным наследником теоретической мысли Се Хэ был Яо Цзуй (середина VI в.), автор трактата «Продолжение классификации живописи» («Сюй хуа пинь»), который сообразно с шестью законами Се Хэ продолжал определять достоинства и недостатки живописи. Небольшой по объему трактат Яо Цзюя содержит ряд весьма важных эстетических идей, особенно во введении.

По сравнению с трактатом Се Хэ сочинение Яо Цзюя менее строго и методично, он, например, не располагает художников по строгим рубрикам, характеризует их более пространно и индивидуально. Вместе с тем текст Яо Цзюя связан и с конфуцианскими и с даосскими источниками. Яо Цзуй понимает относительность всяких оценок, поэтому он скорее описывает явление, чем его определяет. Сокровенная тайна (*мяо*) живописи столь велика, что слова не могут выразить всю глубину ее — так начинается свой трактат Яо Цзуй. И далее он утверждает очень важный эстетический постулат о том, что, хотя живопись и отличается приверженностью идее древности (*гу и*), она связана с чувствами современников. Несколько ниже, характеризуя искусство Чжан Сэн-ю, теоретик говорит о единстве в его творениях древнего и современного, о его классической изысканности (*я*), что и делает Чжан Сэн-ю крупнейшим мастером.

В заключение главы назовем важнейшие категории, которыми располагала эстетическая литература о живописи первого и важнейшего периода во всей истории эстетики Китая, ибо не было в более позднее время теоретика и художника, который бы не обращался к этому замечательному времени, начертавшему прообраз

китайской поэзии, каллиграфии и живописи как неповторимого явления.

Теснейшим образом с онтологией этого периода были связаны понятия *и* — идея, *шэнь* — душа, *ци* — дух.

Весьма существенным было введение понятия *и* — воспаривший, удалившийся от суеты мирской человек; позднее, в период Тан, это понятие станет одной из важнейших эстетических категорий, а в периоды южной Сун и Юань — неотъемлемым атрибутом истинного мастера.

Основным иероглифическим знаком этого этапа в истории эстетики живописи можно считать категорию *пинь*. Сочинения типа *пинь* — классификация мастеров по их достоинствам — были впервые созданы в Китае именно в этот период (140, стр. 157—165). Тесно связана с понятиями *и* и *пинь* и категория *шэнь*, о конкретно-историческом содержании которой мы уже говорили. Разумеется, и формулы шести законов живописи заключают в себе самые основные эстетические категории, рожденные в этот период.

Глава третья

Эстетика живописи периода Тан и Удай (VII—X вв.)

В период Тан и Удай (Пять династий) было создано относительно небольшое число трактатов, но каждый из них был существенной вехой эстетического осмысления живописи. Ли Сы-чжэнем и Чжу Цзин-сюанем была развита система критической классификации живописи; Пэй Сяо-юанем начата разработка исторического подхода к живописи; два небольших сочинения, приписываемых Ван Вэю, — по сути дела, квинтэссенция китайской эстетики пейзажной живописи; в полном смысле слова глобальное сочинение — «Записки о прославленных мастерах различных эпох» Чжан Янь-юаня, и, наконец, значительный раздел эстетической литературы составляли эпиграммы — стихи о живописи крупнейших поэтов этого времени: Ду Фу, Бо Цзюй-и.

1 Влияние философии на теорию живописи

Философскую основу эстетики живописи составлял в наибольшей мере буддизм школы чань, точнее говоря, южной школы чань. Наибольшее влияние на эстетическое осознание мира оказало сочинение первого патриарха этой школы Хой-нэна. Разумеется, и другие философские школы, такие, как даосизм и конфуцианство, были достаточно сильны в период Тан и Удай, но конфуцианство было силой главным образом на профаническом уровне, оно очерчивало социально-функциональную грань живописи, сущностный же слой в ней определяла, как и в последующие периоды, в наибольшей мере философия чань.

В известном трактате по теории искусства «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (XVII в.) так говорится о возникновении в VIII веке философской и живописной школы чань: «У буддистов чань существу-

ют северная и южная школы. Началось расхождение при Танах. И среди художников есть северная и южная школы. Размежевание началось также при Танах. Во все не потому, что одни северяне, а другие южане. Северное направление идет от отца и сына — Ли Сы-сюня. Южное направление идет от Ван Мо-цзе (Ван Вэя), начавшего применять размывы, изменившего прием контурного рисунка» (68, стр 31).

Южная школа живописи и стала собственно чаньской живописью, тогда как северная школа сомкнулась с вччаньской традицией в искусстве. Дуалистический строй китайской живописи как эстетического феномена выявляется именно в это время — в VII—VIII веках. Названные два направления являются эстетическими полюсами и при этом в конечном счете они сливаются в нечто единое, в котором снимаются явные оппозиции, как, впрочем, и во всей китайской философии и эстетике. Можно сказать, что стремление к разрешению и объединению противоречивых тенденций — один из знаков эстетического феномена китайской живописи.

«Книга поучений шестого патриарха [Хой-нэна]» («Лю-цзу тань-цзин») не только духом, но и буквой предначертала многие особенности философии и искусства Ван Вэя. Значение Ван Вэя, ставшего символом эпохи Тан и в сфере поэзии, и в сфере живописи, и в сфере эстетики, и в истории китайской культуры, общеизвестно, важно раскрыть источник, питавший этот гений.

Другое направление в китайской живописи, образующее вторую грань эстетического феномена, теоретики искусства связывают с северной школой чань, получившей максимальное эстетическое выражение в искусстве Ли Сы-сюня. Эта доктрина, патриархом которой был Шэнь-сю, содержит гораздо больше общих с европейской живописью черт, поэтому, естественно, рассматривается нами относительно менее подробно.

В «Книге поучений» Хой-нэна несколько раз идет речь о различиях северной и южной школ чань: в знаменитом эпизоде, в котором рассказывается о стихах, сочиненных Шэнь-сю и Хой-нэном; в рассуждениях Хой-нэна о внезапности и постепенности познания абсолюта; в рассказе ученика Шэнь-сю о философской концепции своего учителя.

Каждый из патриархов северной и южной ветви выразил свое кредо в четырех строках — сравним их.

Вот каково «преддверие абсолюта» у Шэнь-сю, по определению его наставника:

«Тело и есть древо просветления*.
Дух же подобен подставке светлого зеркала,
Все время мы усердно обметаем и вытираем его.
Не позволяя собираться пыли мирской».

И вот что почел наставник за «истинную просветленность» Хой-нэна:

«Просветленность изначально лишена древа,
Как и светлое зеркало не имеет опоры.
Природа Будды неизменно светла и чиста,
Где же в ней место для пыли [мирской]?»

(31, стр. 115)

Бросаются в глаза по крайней мере три серьезных расхождения между концепцией Шэнь-сю и Хой-нэна. Во-первых, выраженность истины в феноменах (у первого) и внефеноменальный характер истины (у второго); во-вторых, опора мудрости на чувственное знание и отрицание такого рода опоры; в-третьих, утверждение временного процесса очищения изначально природы и утверждение неизменной чистоты ее, в которой нет места пыли мирской.

В литературе о чань особенности северной и южной школ чаще всего сводятся к различию в трактовке постижения истины: постепенность познания истины — у северной школы и внезапная озаренность ею — у южной.

На страницах «Книги поучений» можно выявить, кроме того, следующие постулаты южной школы, которые противостоят северной: а) экзотерический характер северной и эзотерический — южной; б) утверждение неподвижной сидячей медитации как основной формы медитации в северной и отрицание внешней неподвижности как знака медитации — в южной; в) нормативность первой и относительная свобода ритуала второй.

В портрете Хой-нэна, созданном его учеником Фахаем, дан обобщенный характер человека этой веры. Хой-нэн до чрезвычайности простодушен; крутые повороты его жизни определяет случай, неожиданный миг. Он словно бы претерпевает такую жизнь, а не сознательно творит ее. Если бы не «божественный случай», то он

* «Дерево просветления» или «древо Бодхи» — дерево, под которым достиг просветления Шакьямуни.

торговал бы всю жизнь хворостом, нисколько не томясь такой жизнью; не пробежал бы мимо мальчишка—Хой-нэн и не узнал бы о стихах Шэнь-сю. Другая черта характера Хой-нэна—это мгновенность мысли и деяния. Как по-разному сочиняют свое поэтическое кредо Шэнь-сю и Хой-нэн. Первый—весь сомнение, он больше думает о том, какое впечатление произведет его четверостишие, чем о его содержании; он пишет украдкой, чтоб никто не видел (на всякий случай—ведь можно и отпереться, если стих покажется наставнику неудачным). Поэтическая реакция Хой-нэна моментальна—прочел стих Шэнь-сю и ответил ему стихом, это своего рода живой диалог, а не вымученная аргументация.

Онтология обеих чаньских школ относительно в меньшей степени определила физиономию китайской живописи, чем гносеология и этика. Для эстетики живописи Китая важны лишь те стороны онтологии в учении Хой-нэна и Шэнь-сю, которые развивают идеи неодаосизма.

Теснейшим образом связаны с эстетическими нормами китайской живописи теория познания и этика.

Человек, пребывающий в мире, осознается Хой-нэном как осмысляющий себя и мир и совершающий деяния в этом мире, то есть преобразующий этот мир. Эти две функции человеческой личности характеризуются на уровне умозрения—теории познания и на уровне практики—этики. В эстетике же эти два уровня синтезируются и, по сути дела, трудно расчленимы. При этом важно сразу отметить, что хотя Хой-нэн рассматривает гносеологию и этику как внутренний и внешний уровни, в свою очередь в каждой из этих функций выделяются тоже два уровня—внутренний и внешний.

Общеизвестно, что учение, которое исповедовал Хой-нэн и вслед за ним южная школа чань, отличается от других многочисленных школ махаянского и даже чаньского буддизма именно в сфере теории познания.

Круг понятий, связанных с теорией познания, у Хой-нэна очень четко определен, иерархия их и взаимодействие между ними описаны достаточно обстоятельно. Рассмотрение гносеологической системы южной чань, которая определяла характер эстетического восприятия и эстетического осознания феномена живописи, мы начнем с анализа категории *синь*, означающей центральный ментальный орган. Нами этот знак переводится как «дух, «сердце». В английских переводах *синь* неизменно

передается словом *mind*. В русском же языке нет аналогичного слова, раскрывающего единство чувственного и интеллектуального начал. На русский язык чаще всего этот знак переводят как «сердце», чем лишают эту категорию рационалистического смысла; нередко в этом понятии акцентируется интеллект, и *синь* осмысливается в переводах как разум, ум. *Синь*—дух близок по значению к «шестому чувству» (58, стр. 25—41). В понятии *синь* можно выявить несколько аспектов: структуру *синь*, качества *синь* и его функции. *Синь* обладает несколькими свойствами: чистотой (*цзин*), пустотностью (*кун*), озаренностью (*у*), изначальностью (*цзы*), ровностью (*пин*), прямоотой и непосредственностью (*чжи*). Ментальные способности, осуществляемые духом—*синь*, являются признаком человека высокого духовного ранга, а отсутствие их—удел профанического «я».

Функции духа—*синь* довольно многообразны—одни деяния характеризуются как те, которые дух должен совершить, другие же как те, которых он должен избегать. Сама функция—деяние духа—*синь* выражается устойчиво знаком *син*—йога. Назначение духа—*синь* состоит, собственно, в одной главной функции: во внезапном, мгновенном озарении, просветлении. Ошеломляющее мгновение, как и божественный случай,—любимая тема Хой-нэна: «Как только услышал, сразу же...», «Как только узнал, сразу же...»—и тому подобные характеристики постоянны. Мгновенность, по представлению Хой-нэна, не только знак быстроты летящего времени, но и знак остановленного мгновения, разросшегося в воплощение вечности. Насколько важна эта грань теории познания для эстетики, станет очевидным, если вспомнить, что живопись и есть, по сути своей, остановленное мгновение. В построении Хой-нэна вневременная вечность являет себя только в быстро летящем времени, в миге, в мгновении. «Теория мгновенности», по определению крупнейшего буддолога начала века О. Розенберга, основана на том, что жизнь осознается как поток, беспрестанно меняющий свой состав.

Истинный, то есть просветленный дух—*синь* уподоблен пустоте—*шуньяте* и осознается в такой наивысшей своей функции как абсолют, мировой дух. Такое уподобление духа субстанциональной категории—*шуньята* влечет за собой ряд свойств, а priori присущих духу. Важнейшее и определяющее из них—снятие оп-

позиции просвещенности и невежества, добра и зла, правды и лжи, квадрата и круга и т. п. Дух — *синь* уподоблен светильнику, и цель его — свет, а функция духа — освещать, светить, просвещать. Отличает такого рода деяния духа сугубо внутренний, внешне никак не проявляемый характер.

Многие исследователи, и прежде всего крупнейший современный ученый и популяризатор учения чань (дзэн) А. Уотс, сводят особенность просветленного духа — *синь* в системе Хой-нэна к одному его свойству *чжи* — прямо́те, непосредственности. И непосредственность, прямо́та, выступает как определяющее качество и функция духа — *синь*, то есть непосредственный, а не опосредованный характер познания истины. Между истиной и духом, познающим ее, нет никаких посредников — ни пространственных, ни временных. Истина открывается мгновенно и оказывается, по существу, тождественной познающему ее духу. Прямо́та, непосредственность духа есть, по словам Хой-нэна, обитель *дао* — абсолюта (251, стр. 116).

Сущность духа — *синь* раскрыта в учении южной чань в сложном диалектическом взаимодействии эмпирической личности с феноменальным миром на одном уровне, по убеждению Хой-нэна, самом низком — профаническом, и в глубинных процессах, происходящих между подлинной человеческой личностью, ее духом и трансцендентальным миром, — на уровне истинного знания.

Многие школы буддизма понимают деяние духа как спокойное, неподвижное, индифферентное сидение в определенной ритуалом позе и с опустошенным духом. Хой-нэн и его последователи считали такие взгляды еретическими. В учении чань деяния духа (*синь*) в своей наивысшей идеальной сфере понимались как «познание собственной изначальной природы» (*бэньсин*), ибо дух — *синь* — лишь орудие, которое имеет своей целью быть плодотворно использованным (*юн*) изначальной природой человека (очень часто употребляется иероглиф *юн* — практический, а не умозрительный характер философии Хой-нэна сказывается и в этом). В поэтическом сравнении Хой-нэна соотношение духа и изначальной природы человека выступает как управление государем (изначальной природой) своими владениями (то есть духом). По утверждению Хой-нэна, деяния духа вовсе не требуют особых условий, особой позы или какого-либо ритуала. «Тот, кто воплощает состоя-

ние *самадхи*, делает это повсюду; ходит, стоит, сидит или рассуждает о чем-нибудь — все это есть постоянное претворение прямо́ты духа».

В житии Хой-нэна центральный эпизод жизни будущего патриарха связан с его поэтическим осмыслением понятия дух — *синь*. Его неудачный соперник, стремившийся продемонстрировать свою просветленность, уподобил дух подставке для сверкающего зеркала; в стихах, написанных Хой-нэном, которые пятый патриарх воспринял как знак его просветленности и как основу для того, чтобы сделать Хой-нэна шестым патриархом чань, этот тезис отрицается, ибо сверкающее зеркало не имеет подставки. Смысл первого высказывания в инструментальном характере духа, то есть как опоры сияющего зеркала — *праджня*; Хой-нэн же своим афоризмом отрицал внешнюю, очевидную прагматику духа — *синь*, отождествляя его с *праджня* — мудростью.

Глагол *и* — опираться или *асрая* в «Ланкаватаре» сутре встречается чаще всего в позитивном смысле, тогда как в «Ваджраччхедике» из семнадцати лишь два раза этот знак употреблен без отрицания. В «Книге поучений», так же как и в «Ваджраччхедике», глагол «опираться» чаще всего употреблен в негативном значении. Можно, пожалуй, сказать, что именно в этом слове, в понятии «опираться» или «не опираться», и кроется суть расхождения в области теории познания северной и южной ветвей чань. Такого рода однословное размежевание не редкость в философии. Достаточно вспомнить хрестоматийный пример: определение материи В. И. Лениным и Э. Махом. Эти определения различаются между собой одним только словом: в первом случае «материя» определена как «объективная реальность, данная нам в ощущении», во втором — «реальность, данная нам в опыте». Первое стало классической материалистической формулой, тогда как второе выразило прагматический характер субъективного идеализма Маха.

Релятивизм философии Хой-нэна сказался ярче всего в осмыслении абсолютного и относительного. Вопросы, сомнения учеников Хой-нэна обусловлены, по разумному разъяснению его, осознанием относительных категорий как абсолютных. Хой-нэн объяснял например, наместнику города Шао-чжоу, что не существует общего для всех долга, ибо то, что для одного проступок, для другого обязанность. В его концепции истинно-

го деяния сочетается утверждение абсолютной ценности отречения от мира и практические наставления в относительных деяниях. Отсюда широта охвата в наставлениях Хой-нэна разных типов поведения. Относительность внешних феноменов обрядности и абсолютная ценность невыраженной, внефеноменальной, внутренней обрядности.

Бренность проявленного, существующего в феноменах, является отправной точкой размышления и духовной практики. Познание ценно не само по себе, а главным образом как средство, как инструмент и функция освобождения. Этическая концепция включает в себе прежде всего проповедь должного знания, открывающего тождество субъекта и объекта. Оппозиция «знание — незнание» нередко выступает как различие высшего и низшего знания, то есть как знание высшей истины и знание отдельных текстов и обрядов.

В объекте существуют по крайней мере две сущности, одна из которых постигается интеллектом, другая же — чувствами. Очень важно, по утверждению Хой-нэна, преодоление привязанности сознания к имени и форме объекта. Органы чувств в собственном смысле в контексте «Книги поучений» осмысляются как способности или акты — видения, слышания и т. п., то есть рассматриваются не человек и объект порознь, а в нераздельном единстве — как человек, воспринимающий объект, как состояние сознания (73, стр. 122).

Знак *син* — практика, претворение в деяниях (приводимый в буддийских памятниках чаще всего как йога) — осмыслен Хой-нэном, в отличие от многих других сочинений-наставлений, в рамках школы чань не как тренировка тела или разработка технических приемов сосредоточения, а как ментальная практика, как способность познания, то есть, по Хой-нэну, способность познания собственной изначальной природы. В блестящем по стилю и образности отрывке — притче о Лянском правителе У — раскрыта сущность этической концепции Хой-нэна. Автор «Книги поучений» резко противопоставляет заслуги людей и их добродетель. Никакие, даже самые благородные внешние деяния: строительство монастырей и храмов, раздача милостыни бедным, сочинение ортодоксально-религиозных книг, по утверждению Хой-нэна, — не делают человека ни достойным, ни добродетельным. Идея искупления греха добрыми деяниями, мысль об оправданности злодеяний,

совершенных ради будущего блага, глубоко чужда этике Хой-нэна.

Очень значительным представляется нам и другой аспект этической теории этого мыслителя. В «Книге поучений» много раз высмеивается самодовольное чистоплюйство и чувство собственной исключительности, свойственные разным людям, считающим себя последователями чань. Хой-нэн призывает своих учеников раствориться в мире, а не замыкаться в стенах монастыря, оставаться чистыми среди грязи мирской, которая, кстати говоря, пребывает с избытком в каждом из нас, и поэтому стремление отстраниться от грязи, чисто внешне уйти от нее — пустая иллюзия. Хой-нэн объяснял одному из своих учеников (Фа-да), что сосредоточение на внешних формах (то есть греховном) и погружение в пустоту (то есть согласно большинству буддийских теоретиков сосредоточение на внефеноменальном и потому добродетельном) одинаково греховны, ибо не может быть и речи о добродетели, коли человек упивается собственной отрешенностью от греховности мира. В «Алмазной сутре» сказано, что нет у Бодхисатвы такого ощущения удовлетворенности: «вот я — Бодхисатва», ибо как только он подумает так, он перестанет быть просветленным — Бодхисатвой. Хой-нэн же, выражая ту же мысль, наставляет своих учеников на более отвлеченном — философском уровне: «Внутри формы отделитесь от формы, внутри пустоты — от пустоты».

Этические принципы Хой-нэна лишены избирательности, что было свойственно, например, теории его учителя Хун-жэня. В «Книге поучений» утверждается демократический принцип равенства человеческой природы и это равенство осознается как чистота и добро, присущие изначальной природе каждого человека. Первый же диалог Хой-нэна с пятым патриархом посвящен этой проблеме, поскольку она стала точкой этического отсчета в его учении. Спор о доступности истины людям с запада или с востока, с севера или с юга знаменателен еще и тем, что самого Хой-нэна — «дикаря» с юга — патриарх считает обреченным по природе (из-за «дикости») своей оставаться непросветленным. Пафос всех этических принципов Хой-нэна заключен в утверждении равенства людей. Природное равенство людей определяет и другие элементы этики Хой-нэна: приравнивание доброй мысли доброму делу, отрицание иерархии в благих деяниях и т. п.

Релятивизм Хой-нэна в области этики сказался ярче всего в его философии жизни и смерти. Цель духовной практики самосовершенствования и, следовательно, этической практики осознается Хой-нэном, как и всеми буддистами, как освобождение человека из мира относительностей, мира оценок, то есть мира добра и зла, истинного и ложного, горя и радости, жизни и смерти. Знаки смерти (болезнь, старость) и сама смерть вырвали принца Гаутаму из благополучной, беззаботной жизни во дворце. Отношение к смерти стало этическим мерилем в буддизме в целом и в философии Хой-нэна в частности. Один ученик Хой-нэна, в отличие от прочих, не стал стенать и плакать, услышав из уст учителя о неотвратимой и близкой его кончине. И именно за это похвалил его учитель. Многие создатели этических доктрин, как и Хой-нэн, утверждали мерилем этической зрелости достойную встречу со смертью — достойное поведение индивида в пограничной ситуации. Хой-нэн связывает этот принцип (а не противопоставляет, как, пожалуй, многие другие мыслители) с этикой поведения остающихся, живых, ближних. Тождество субъекта и объекта, осознанные Хой-нэном в области онтологии и гносеологии, стало основой его этики. Человек истинной морали в этической системе Хой-нэна не отделяет себя, живого, молодого и здорового, от уходящего в мир иной, больного и старого. Горе смерти и радость жизни пребывают в мире нерасчлененно — смерть постоянно уносит жизнь. Кошунством считает Хой-нэн избирательность плача об умерших: оплакивание с особой скорбью великих мира сего или родных — и тем большим кошунством считает он радость циничного толка: «Слава богу, я еще жив». Смерть и рождение сосуществуют в каждый единый миг бытия: провожая кого-нибудь в иной мир, мы одновременно встречаем кого-нибудь, пришедшего к нам. «Хорошее и плохое — едины, и это понял только Шэнь-хой, следуйте ему и не оплакивайте меня» (31, стр. 115), — просит умирающий Хой-нэн собравшихся вокруг него учеников.

Этика может быть вычленена из всей философии Хой-нэна лишь с большой долей условности, поскольку этический аспект присутствует в любой грани его философии, особенно в теории познания. Особая искусственность дифференциации умозрения мыслителя чувствуется при попытке выделить собственно эстетические проблемы. Теория творчества, в частности поэтического

творчества, опирается на теорию познания, на тот раздел ее, где охарактеризован процесс познания истины как постепенный или внезапный.

В «Книге поучений» нет педантичного определения эстетических категорий. Раскрытие понятий идет поэтически ассоциативным путем. Искусство предстает в этом тексте как более важный, более достоверный источник, чем в текстах другого типа. Представление о мгновенности творческого акта повлияло на стирание граней между творчеством и восприятием, поскольку важно постичь истину душой, а выразить ее — дело второстепенное.

Познание истины, причастность к ней, как следует из текста «Книги поучений», не требует исключительных условий. Соответственно и в эстетике утверждается, что предмет художественного усвоения может быть самый обыденный, практически любой. Вместе с тем Хой-нэн пишет о легкости творчества: эта легкость дается естественной сообразностью микромира художника с макромиром. Хой-нэн в своем стихе словно «выдает себя». — художественное произведение, по существу, не создается, а получается.

Нигилистическое отношение к религиозному ритуалу, отрицание его как способа общения с богом сказались в особой форме единения в чань религии и искусства. Стихи Хой-нэна не были иллюстрацией философской притчи, содержание не навязывалось искусству внешней доктриной. Хой-нэн, как и другие чаньские философы-поэты, не обращается к Богу с молитвой перед началом творчества, он служит Богу тем, что творит. При этом важно отметить, что поэт в этом не отличается от прочих смертных: он делает свое дело и тем самым «причастен Тайнам». Его этическая цельность спонтанно находит выражение в его творениях. Поэтому в учении школы чань утверждался принцип неразрывности этического и эстетического, она не знала сомнений, «совместны ли гений и злодейство».

Наиболее цельной, пожалуй, на страницах «Книги поучений» предстает философия слова Хой-нэна, который продолжает в этой области основные идеи Чжуан-цзы. Слово осмыслено Хой-нэном в нескольких значениях, в весьма различной прагматике и, как во всех прочих случаях, на нескольких уровнях и в тесной связи с другими понятиями, прежде всего с понятиями «функция», «знак», «ошеломление», «забвение», «безграмотность». На профаническом уровне слово выступает как

Знак, равный жесту или порой человеку в целом, при этом назначение знака чисто функциональное, прагматическое. Хой-нэну неведомы слова-знаки, он знает их не хочет и не учит им своих учеников. Он наставляет их бежать функции, то есть перестать орудовать словами, чтобы не быть самому их орудием, а стать субстанциональной категорией, «быть светильником самому себе». В разделе «О светильнике и свете» говорится, что светильник символ субстанции.

Но есть другое слово, слово — носитель откровения. В «Книге поучений» слово способно вершить судьбами людей, осуществлять самые решительные перемены. Слово «Алмазной сутры» толкает обыкновенного торговца на поиски истины; слово может выразить озаренность (например, в стихах Хой-нэна); но это слово в его высшем смысле внятно не всем. В «Книге поучений» рассказывается об одном незадачливом монахе, ставшем впоследствии учеником Хой-нэна, о том, как он в течение семи лет читал лишь «Лотосовую сутру», но так и не понял ее. Это божественное слово внятно посвященным, хотя в определенной мере оно воздействует и на простого смертного. И все-таки возможности слова не беспредельны, слово сутр выражает лишь то, что доступно воплощению в знаке. Невыраженность абсолюта — основной и незыблемый принцип философии слова как Чжуан-цзы, так и Хой-нэна. Существенными в его философии слова в этическом плане нам представляются два момента: отождествление акта поэтического творчества и религиозного ритуала и отождествление феномена и имени в системе философии. Различия между феноменами существуют, по мнению Хой-нэна, лишь на уровне слов.

Зная теперь, хотя бы в самых общих чертах, суть учения Хой-нэна, можно проследить влияние его идей на эстетику и искусство школы чань. Величайший китайский художник, поэт, музыкант и теоретик искусства Ван Вэй является признанным патриархом чаньской школы поэзии и живописи, его искусство — квинтэссенция чаньских норм. Живописные пейзажи Ван Вэй исполнены глубокой поэзии, его стихи о природе живописны, и это свойство поэзии и живописи Ван Вэй — их глубокое единство — станет эстетическим принципом искусства чань (дзэн).

Именно Ван Вэй провозгласил впервые, что «среди путей живописца тушь простая превыше всего». Начи-

ная с творчества этого мастера, монохромная живопись, в которой выразительность линии и пятна туши являются важнейшими средствами художественной выразительности, стала господствующей в школе чань. С именем Ван Вэй связано и подлинное возникновение пейзажного жанра в китайской живописи и поэзии. Пантеизм учения чань направлял внимание художников и поэтов на природу, которая почиталась обителью истины и абсолюта, а созерцание природы считалось лучшим путем познания истины.

В области структуры стиха и живописного свитка Ван Вэй положил начало важнейшему принципу единства противоположностей. В стихе этот принцип выразился в строгой последовательности знака и паузы, когда пауза играет не меньшую семантическую и ритмическую роль, чем иероглифический знак; в живописи же — в сочетании пятен или штрихов, сделанных тушью, с незаполненной изображением поверхностью свитка. «Пустотно-белое (*кунбай*) на свитке является, согласно живописным принципам чань, выражением Неба (верхняя часть) и Земли (нижняя часть), между которыми в середине свитка разворачивается мир Человека. Но Небо и Земля не пассивны, они вторгаются своей белой пустотностью (то это облако, то разлившаяся река) в главное изображение.

Такая значимость паузы и пустого пространства объяснялась тем, что искусство чань утверждало принцип намека и недосказанности, который вовлекал воспринимающего в сотворчество.

Наряду с перечисленными эстетическими нормами в поэзии и живописи чань, в противоположность искусству северной школы, утверждался принцип интимного общения с природой, с ее тихой и мягкой, порой даже будничной красотой. Настроения, переданные через пейзаж, часто грустны или тревожны. Маленькая лодка затерялась среди безбрежной глади вод. Вся природа как бы проникнута грустью мягкого зимнего дня. Берег и небо исчезли в неярком свете бескрайнего туманного простора, слились с мгlistой дымкой. Лишь одинокий рыбак в челноке качается на волнах. Живопись очень проста, ровная поверхность тронута легкими волнистыми линиями и размывами, что передает глубину. Эту «живопись без живописи» отличает простота и немногословие, она представляет собой чаньскую «икону» — изображение постижения высшей реальности.

На «иконах» в чаньском религиозном ритуале чаще всего изображен пейзаж или ветка цветущей сливы «мэй» (последний мотив получил необычайно широкую популярность в Японии). В трактатах чаньских теоретиков раскрыта символика этого образа, полного глубокого философского и космогонического смысла. «В цветах сливы «мэй» заключен образ — символ, это и есть их сущность (*ци*). Цветы построены по принципу *ян* — светлого начала, как и Небо, тогда как деревья, их ствол и ветви, так же как и Земля, основаны на принципе *инь* — темного начала. Чаще всего лепестков — пять, но существуют и особые причудливые формы. Цветоножка, из которой растет цветок, символизирует Абсолют (*Тайцзи*). Прямостоящая чашечка, та часть, которая поддерживает цветок, символизирует три силы мира — Небо, Землю и Человека (*саньцай*) и соответственно рисуется тремя точками. Цветок, растущий из чашечки, олицетворяет пять первоэлементов (*усин*) и поэтому изображается с пятью лепестками (65, стр. 203).

2

Живопись периода Тан

Танское искусство поразительно цельное, классическое по своему характеру. Его отличает гармония личности художника и формы художественного выражения его замысла: все то, что хочет сказать художник, находит соответствующую форму для воплощения. Школа чань в сфере искусства еще носит характер просветления, а не экзальтации, но мистика ошеломления и удивления дотанских росписей постепенно уходит. В период Тан абстрактные категории воплощаются в живописи притчей, жанровой сценой.

Пространство в дотанской и танской монументальной скульптуре и живописи осознается как заполненная живыми существами среда: вся плоскость стены и плафоны заполнены изображениями животных, птиц, фантастических существ или орнаментальным узором. Все куда-то стремительно движется в причудливом декоративном хитросплетении. В отличие от сунской живописи это искусство не терпело, словно боялось, пустоты.

Дотанские пагоды мягкой пластичностью линий напоминали индийские башнеобразные сооружения. И только в VII—VIII веках они приобрели ясность чле-

нений и спокойную величественность. В танских памятниках живет монументальная простота, в них нет какого-либо украшения. Строгие очертания пагоды «Диких гусей», барельеф на погребении императора Ли Ши-мина, росписи Дуньхуанских пещер — вот классические образцы танского монументального искусства.

К этому периоду складываются формы горизонтального и вертикального живописного свитка, выделяются основные жанры живописи: портрет, повествовательная (жанровая) живопись, пейзаж и живопись цветов и птиц. В портрете не ставилась задача показать человека как личность с индивидуальным характером. В портретном свитке Янь Ли-бэня «Тринадцать императоров» воплощалось осознание строгой общественной иерархии, четкая характеристика цветом, позой, одеждой, непреходящих свойств человека, постоянных, важнейших его качеств как одного из правителей поднебесной. В танском портрете доминировал атрибутивный метод характеристики (60).

Историю собственно пейзажа как жанра открывает притча об одном из танских императоров и о двух мастерах — о пейзажисте Ли Сы-сюне и о величайшем среди всех художников китайской живописи (как считает традиция) легендарном У Дао-цзы. Ли Сы-сюнь писал пейзаж несколько месяцев, У Дао-цзы — несколько дней, и «оба создали непревзойденные шедевры живописи» — повествует эта история (65, стр. 419). Так наметились две тенденции, две школы в живописи (у более поздних критиков место У Дао-цзы занял великий поэт, пейзажист и теоретик искусства Ван Вэй). Ван Вэй было создано наставление в пейзажном искусстве «Сокровенная тайна гор и вод», раскрывающее природу, ее огромный мир как олицетворение истины, а человека как весьма незначительную часть этого мира. Человек ничтожный сам по себе приобретал какую-то ценность лишь по мере проникновения в великую тайну природы. Пространство, которое изображали Ли Сы-сюнь и Ван Вэй, гораздо более обширно, чем может охватить взгляд человека, линейная перспектива с единой, центральной точкой зрения практически в китайской живописи не применялась. Мастера выработали для передачи пространства ряд сложных приемов. Один из них — так называемая рассеянная перспектива. При этом пейзаж делится на ряд планов как бы с передвигающейся точкой зрения. Высокий горизонт придавал

пейзажным композициям грандиозность и почти мистическую величественность. Тонкие формы тональной градации — легкие дымки и облака — создавали атмосферу свитка, воздушную его перспективу и глубину, объединяя все элементы пейзажа в одно целое. Художники не писали пейзажей с натуры, почти не писали портретов конкретной местности, а создавали обобщенный пейзаж — икону. Написание пейзажа и восприятие его было тождественно религиозному действию.

Поэтому детали картины берутся не произвольно, все они строго predeterminedены эзотерической функцией пейзажного искусства. Элементов, воплощающих сущность, абсолют мира, немного — камень, поток, могучие деревья, а их свободные вариации воплощают индивидуальный взгляд художника, его мироощущение.

Период Тан был в чем-то подобен Ханям. В это время опять произошло объединение Китая. Литература и искусство процветают, художники продолжают традиции искусства VI века, подражают старым мастерам. Заметно усиливается влияние религии. Религиозные сюжеты господствуют в литературе и искусстве: в портрете, пейзаже, в жанровой живописи.

Первый танский император, как и многие правители до него, приказал художникам прославить его победы и писать портреты генералов и чиновников. Янь Ли-дэ и Янь Ли-бэнь — наиболее прославленные портретисты этого времени.

Второй император, Тай Цзун, считал Лао-цзы своим предшественником-двойником, и поэтому, естественно, даосизм наряду с буддизмом получил при его правлении широкое распространение. При его последователе Сюань Цзуне начинается золотой век танской культуры. Император сам был художником и каллиграфом. Согласно одной легенде, это он увидел тень бамбука в лунную ночь и начал первым его писать одной тушью.

Ван Вэй — воплощение чаньской линии в культуре Тан. Творчество Ван Вэя знаменует начало среднего периода, его пейзаж носит религиозный характер. Он изображался в храмах наряду с образами Будды, Лао-цзы и Конфуция.

В конце периода Тан начинается все большая специализация художников. Особую популярность получает живопись, изображающая коней (Хань Гань). Бянь Луань и Дяо Гуан-инь были особенно популярны в живописи цветов.

Трактат Чжан Янь-юаня «Записки о прославленных мастерах разных эпох» («Лидай минхуа цзи») представляет собой самый крупный памятник эстетики живописи танского времени, он состоит из десяти частей. Даже простое перечисление названий этих частей может дать представление о широте охвата теоретических проблем: часть первая содержит пять глав: «Об истоках и течении живописи», «О неотъемлемых свойствах живописи», «О художниках разных времен ранга *нэн* — ремесленные», «О шести законах китайской живописи», «О живописи гор, вод, деревьев и камней». Во второй части также пять глав: «О традициях [искусства] периода северных и южных династий», «Об искусстве письма кистью Гу, Лу, Чжана и У», «Об использовании эстампов в живописи», «О категории *пинь*», «О том, как коллекционировать памятники живописи». В третьей части также пять глав, как и в первых двух: «О древних надписях», «О знаках древних, частных коллекций», «Об обрамлении живописного свитка», «О монументальных росписях в буддийском храме Лянцзинвай-чжоу», «О тайнах живописи древности». Четвертая часть дает сведения о художниках с древности до периода Цзинь, пятая часть — о двадцати трех художниках периода Цзинь, шестая часть — о двадцати восьми художниках периода Сун, седьмая часть — о двадцати восьми мастерах периода Южной Ци и о двадцати художниках периода Лян, восьмая часть — о художниках периода Шести династий, девятая часть — о ста двадцати восьми художниках периода Тан (начало), десятая — о семидесяти девяти художниках периода Тан (продолжение).

В предисловии к последнему комментированному изданию трактата «Записки о прославленных мастерах разных эпох» профессор Юй Цзянь-хуа следующим образом группирует материал этого памятника: к историческим материалам Юй Цзянь-хуа относит главы первую, вторую из первой части, главу первую из второй части, главы четвертую и пятую — из третьей части; к проблемам общетеоретическим он относит четвертую и пятую главы из первой части и вторую — из второй части; о технике живописи, по мнению Юй Цзянь-хуа, идет речь в третьей главе второй части и в третьей

главе третьей части; наставлениям в принципах коллекционирования отведены четвертая и пятая главы во второй части, а также первая и вторая в третьей части (140, стр. 8).

Нам представляется, что при всей справедливости такого деления, в нем есть некоторый механицизм, ибо структура трактата Чжан Янь-юаня лишена схематизма, она — живая, продиктованная не только логикой, но и чувствами автора. Кроме того, не следует забывать, что проблематика теории живописи в то время не была строго дифференцирована, все проблемы существовали в естественном единстве. Например, то, что предстает в классификации Юй Цзянь-хуа как чисто прикладная дефиниция (глава о категории *пинь* отнесена им в раздел о подборе коллекций живописи), по существу своему имеет отношение к самым важным эстетическим проблемам — к критерию художественности.

В главе «Об искусстве кисти Гу [Кай-чжи] и Лу [Тань-вэя]» Чжан Янь-юань рассматривает более общие теоретические проблемы. Он ссылается на известные притчи из «Чжуан-цзы» о принце Хуэй, о мастере по имени Ин. Здесь же он обращается и к мудрости Конфуция, Лао-цзы и приводит буддийские сентенции.

Даосская концепция единства познающего и познаваемого распространена Чжан Янь-юанем на художника и его творения. Это — краеугольный камень китайской эстетики. В этом отношении очень важен отрывок из главы «Об использовании эстампов в живописи». Эта глава полна философских спекуляций, эстетических построений и технической информации. Она открывается несколькими вескими замечаниями о космическом процессе, регулируемом *инь* и *ян*, и на этом принципе, согласно Чжан Янь-юаню, строится композиция живописного свитка. В конце главы он характеризует картину Гу Кай-чжи «Вималакирти», которую относит к высшему классу живописи. В анализе ее сказывается влияние философии Чжуан-цзы, особенно в уподоблении себя сухому дереву, а разума — мертвому пеплу. Именно так характеризует и Чжуан-цзы состояние просветленности.

«Я не уставал любоваться ею в течение всего дня. Картина и я были нерасторжимы, реальность лишалась формы. Тело мое стало подобно сухому дереву, а разум уподобился мертвому пеплу. Поистине, Гу Кай-чжи

достиг мистического свойства (*мяоли*), которое может быть названо *дао* — сутью живописи» (140, стр. 8).

Даосские идеалы, столь очевидные в трактате Чжан Янь-юаня, сильно сказались на сочинениях и других теоретиков периода Тан, хотя ни одно из них не может сравниться с сочинением Чжан Янь-юаня. Чжан Янь-юань посвятил также специальную главу пейзажной живописи, но теоретический аспект этого искусства, если судить по этой главе, мало занимает автора, он здесь выступает как историк. Крупнейшими мастерами своего времени он считал Ли Сы-сюня и У Дао-цзы, а отнюдь не Ван Вэя, что представляет собой четвертый, весьма существенный этап в истории формирования эстетики северной и южной школ.

В трактате Чжан Янь-юаня важно выделить и принципы периодизации истории живописи. Он выделяет четыре периода: глубокая древность (от Хань до периода Саньго — III в. до н. э. — III в. н. э.); средняя древность (от Цзинь до Сун — IV в.); близкая древность (период Шести династий — конец V в.); наконец, Суй и начало Тан (VI в. — начало VII в.) — современное ему искусство. Чжан Янь-юаня восхищает в живописи прошлого прежде всего ее простота и бесхитростность, при этом не лишенные изящества. «Живопись глубокой древности была очень проста по технике, бесхитростна по идеям, изящна по классическим нормам», — писал Чжан Янь-юань. Живопись средней древности вызывает меньшее восхищение теоретика; в ней Чжан Янь-юаню не нравится излишняя витиеватость, стремление художников к внешнему блеску и тщательности отделки. Современная же живопись кажется Чжан Янь-юаню хаотичной, лишенной смысла. «Такие произведения по сути своей дело рук ремесленников» (68, стр. 205).

Чжан Янь-юань придает огромное значение правдивости образа, то есть достоверному воспроизведению структуры, сущности и соблюдению внешнего сходства. Источник правдивости образа в целом теоретик видел в исторической достоверности изображаемого объекта. Даже и те живописные изображения, которые интерпретировались другими теоретиками как игра фантазии, на страницах трактата Чжан Янь-юаня охарактеризованы как исторически достоверные: «Что же касается древних придворных красавиц, то они и в самом деле обладали тонкими пальцами и маленькой

грудью, кони же в древнюю пору действительно были поджарыми и с острыми мордами» (68, стр. 206).

Причудливость, фантастичность идей (*ци и*) Чжан Янь-юань, в отличие от теоретиков предшествующей эпохи (таких, как Цзун Бин и Яо Цзуй), не ставит в заслугу художнику. Напротив, достоверность, правдоподобие почитает он высшей заслугой мастера. Чжан Янь-юань верил, что «при изображении вещей необходимо формальное сходство, и это формальное сходство должно полностью передавать структуру и сущность». Ему кажутся необычайно верными слова Хань Фэй-цзы о трудности достоверного изображения реальных объектов в отличие от фантастических. «Это воистину так!» — восклицает Чжан Янь-юань. Пожалуй, именно поэтому он считал самым важным и трудным для художника соблюдение пятого закона живописи — о композиции, поскольку пространственно-временная характеристика объекта, соотношение частей в нем и есть, по сути дела, то узкое место, где возникает различие между реальным и фантастическим.

Идеалом Чжан Янь-юаня было искусство У Дао-цзы, которое счастливо сочетало достоверность и вдохновенность образа. Секрет этого Чжан Янь-юань объясняет его гениальностью, дарованной Небом. Правдивость образов У Дао-цзы была высшей правдой, то есть соответствием между первообразом (*и*) и изображением.

Чжан Янь-юань очень четко определил, что в живописи, начиная еще с Лу Тань-вэя и Чжан Сэн-ю, существуют два стиля: свободный и детальный, тогда как другие теоретики относили такое стилистическое размежевание лишь к VII веку. Трактат Чжан Янь-юаня — серьезная веха в истории китайской эстетической мысли. В нем, во-первых, собраны основные тексты по эстетике живописи предшествующих времен, многие из которых дошли до нас только благодаря Чжан Янь-юаню. Во-вторых, Чжан Янь-юанем обобщена художественная практика, впервые охарактеризованная столь подробно и обстоятельно. И, в-третьих, Чжан Янь-юанем высказан ряд собственно эстетических идей, а также много конкретных соображений по теории и практике живописи.

В период Тан были сформулированы основные принципы оценки и классификации живописных произведений. Поначалу эти принципы были найдены для выяв-

ления градаций в красоте каллиграфии (в трактате «Шудуань» Чжан Хуай-цюаня). Он ввел три категории — *саньпинь*. Другой танский теоретик, Чжу Цзин-сюань, в трактате «Заметки о прославленных мастерах периода Тан» присоединил к этим трем категориям художественного мастерства наивысшую — *и пинь*. Сообразно с этими четырьмя категориями он расположил и жанры живописи: первый — человеческие фигуры; второй — птицы и животные; третий — пейзаж; четвертый — архитектурный пейзаж. К высшей категории он отнес из древних мастеров живописи Гу Кай-чжи и Лу Тань-вэя, из современников — У Дао-цзы и Чжоу Фана. «Древние называли художников святыми, потому что они достигали в своем творчестве пределов Неба и Земли, выявляли природу Солнца и Луны... красота без форм — это истинная красота», — писал Чжу Цзин-сюань (143, стр. 64). Свои принципы оценки и классификации живописи были выдвинуты и Чжан Янь-юанем. Категории *пинь*, то есть аксиологии живописи, а также историческим изменениям в понимании этой категории посвящена специальная глава во второй части данной работы. Здесь лишь скажем, что выдвинутые в IV—VI веках критерии оценки художественных достоинств живописи в период Тан оказались в центре внимания многих теоретиков искусства и с этого времени выделялись в особый раздел эстетики живописи.

Эстетике пейзажа посвящены два трактата, приписываемых Ван Вэю: «Тайна пейзажа» («Шаньшуй цзюэ») и «Рассуждения о пейзаже» («Шаньшуй лунь»). Эти сочинения не без оснований считаются важнейшими в теории пейзажа и в эстетике китайской живописи в целом. Огромная часть текста этих трактатов вошла в сочинения более поздних авторов как афоризмы или как отдельные понятия и технические термины. Влияние этих трактатов Ван Вэя на последующую эстетическую мысль огромно. Например, крупный теоретик живописи XVII века Ван Гай текстуально заимствовал из них: хвалу туши («Тушь простая превыше всего»), мысль о тесной связи пейзажа с космогонией, о приемах творчества («Мысль твоя предшествует письму кистью») — эти фразы используются почти во всех трактатах, как и некоторые конкретные определения (например, «замок облаков»).

«Тайна» пейзажной живописи (*цзюэ*), которую раскрывает Ван Вэй — двух планов: с одной стороны, Ван

Вэй излагает принципы построения настоящего пейзажного свитка, то есть раскрывает тайну своего мастерства; вместе с тем, завершая трактат, Ван Вэй говорит о духовной тайне пейзажа, о той таинственной природе этого искусства, которая непостижимым образом воздействует на человека — о его тайной целенаправленности. Согласно Ван Вэю, эта тайна заключается в обретении созерцающим пейзажную икону состояния самадхи (*саньмэй*), чаньский смысл которого уже раскрыт нами раньше. Очевидно, что тайна пейзажа осмыслялась Ван Вэем в контексте философии Хой-нэна. Ван Вэй особенно четко раскрыл иконописную сущность пейзажа периода Тан. Он сформулировал принципы объемности камня («в камне три стороны»), им был найден композиционный принцип соотношения главного и второстепенного *биньчжу* («гость и хозяин»), его поэтическая характеристика различных времен года более развернута и детальна, чем у Сяо Се-люя, например. И вместе с тем трактаты Ван Вэя еще не насыщены конкретной терминологией по теории пейзажа, его сочинение — это гениальное откровение, полное блистательных догадок, которые потом будут отчеканены в профессиональные термины. Это, скорее, поэма о пейзаже, со всеми достоинствами и слабостями такого рода сочинений на научную тему.

Существенную часть эстетической литературы о живописи начинают составлять эпиграммы о живописи крупнейших поэтов танского времени: самого Ван Вэя и двух других поэтических гениев — Ду Фу и Бо Цзюй-и. Например, в надписи Ду Фу на пейзажном свитке художника Ван Цзая, содержатся наставительные строки: «Десять дней пиши один поток, пять дней пиши один камень», которые с тех пор встречаются почти во всех сочинениях о пейзажной живописи.

4

Эстетика живописи периода Удай

Сравнительно краткий (в полстолетия) период китайской истории, так называемая эпоха «Пяти династий» — Удай (907—959) отмечен необычайным взлетом эстетической мысли и самого искусства, особенно пейзажа и жанра «цветы и птицы». Крупнейшие пейзажисты, такие, как Дун Юань, Гуань Тун, Цзюй-жань, ко-

торые служили образцом для мастеров Сунской и Юаньской династий, творили именно в этот период. Признанные в Китае величайшими мастерами жанра «цветы и птицы» Сюй Си и Хуань Цюань также были художниками периода Удай. Наконец, именно в это время было написано замечательное эссе о живописи — трактат Цзин Хао о пейзаже.

Трактат Цзин Хао «Записки о приемах письма кистью» («Бифа цзи») — первое научное сочинение о пейзажной живописи со всей емкой системой философско-эстетических понятий и четкой терминологией. В трактате Цзин Хао впервые в теорию пейзажа вошли универсальные законы живописи, сформулированные Се Хэ на основе жанровой живописи. Цзин Хао свел эти шесть законов к шести важнейшим аспектам пейзажного искусства, к так называемым *лю яо*. Юй Цзянь-хуа провел сопоставление этих двух категорий (*фа* — у Се Хэ и *яо* у Цзин Хао): «Первый закон у Се Хэ — это первый и второй у Цзин Хао; второй у Се Хэ стал шестым у Цзин Хао; третий у Цзин Хао — это пятый у Се Хэ; четвертый у Цзин Хао — это третий и четвертый у Се Хэ» (155, стр. 18).

Цзин Хао снижает философскую отвлеченность первого закона Се Хэ, деля его на свойства: *ци* для него всего лишь живость, восприимчивость, а *юнь* — отсутствие вульгарности (138, стр. 11). Оригинальность Цзин Хао как теоретика выявилась и в том, что он выделил как третье свойство живописи замысел, идею — *сы*. Пристрастие Цзин Хао к простоте сказывается и здесь: отвлеченная умозрительная категория *и* — прообраз, идея, заменена в его трактате на *сы* — замысел. Истинность, правдивость живописи Цзин Хао понимает как сообразность ее с духом вещей. Цзин Хао различает два понятия: подобие — *сы* и истинность — *чжэнь*. Если в произведении не передан *ци* — дух объекта, — то это будет лишь *сы* — подобие, если же художнику удалось выразить дух, значит, в его произведении есть истинность — *чжэнь*.

В «Записках о приемах письма кистью» высказаны важные соображения и о принципах критики и классификации живописных произведений. Развивая учение о *пинь* танских эстетиков, Цзин Хао выделяет четыре критерия, четыре ранга в живописи: *шэнь*, *мяо*, *ци*, *гун* — то есть произведения божественные, блестящие, оригинальные и ремесленные.

Цзин Хао оригинально и остро говорит и о пороках живописи, которые он подразделяет на два вида: связанные с погрешностями в форме или же в самом существе изображаемого.

И, наконец, Цзин Хао афористично сформулировал важный постулат диалектического взаимодействия канонов и индивидуальности: «В следовании правилу пусть будет отсутствие правил. В бегстве от правил пусть будет правило» (138, стр. 11). Этот постулат получит подлинное философски-эстетическое осмысление у теоретиков XVII века — Ши-тао и Ван Гая.

В заключение первого раздела перечислим основные эстетические понятия, которые были в центре внимания танской эстетики живописи. Разумеется, предшествующая терминология продолжает свою жизнь в эстетике, но словарь науки в период Тан значительно расширяется прежде всего за счет чаньской терминологии. В эстетику живописи вошли также категории, раскрывающие градации понятия *пинь* — это категории *и*, *шэнь*, *мяо*, *нэн*. Многие определения различных явлений живописи, данные Чжан Янь-юанем и Ван Вэем, вошли в эстетику как готовые формулы. Танская эстетика живописи в целом, в отличие от предшествующей, да и последующей, отмечена большей четкостью и трезвостью мысли, большей определенностью языка.

Глава четвертая

Эстетика живописи в период Сун (960—1276)

Эпоха Сунской династии делится на два периода: период Северной Сун, которая правила после периода Пяти династий и до падения ее в результате захвата чжурчжэнями севера Китая в 1127 году, и период Южной Сун (1127—1279) со столицей Ханчжоу. Этот период отмечен сложными движениями: попытками освободить север страны и государственными реформами.

Характер сунской культуры в целом и, в частности, эстетической мысли определяли несколько обстоятельств: рост городской культуры, меценатство императора, которое способствовало сосредоточению философов, поэтов и художников при дворе; система экзаменов, разработанная для получения карьеры чиновника, которая шлифовала память, укрепляла эрудицию в области философии и литературы, развивала поэтические и художественные способности.

Несмотря на, казалось бы, благоприятную обстановку для творческой деятельности, настроение интеллигенции этого периода, особенно в Южной Сун, было подавленным, его определяли ностальгия и неуверенность.

Теснейшая связь живописи с философией и литературой, которую мы отмечали и в предшествующие периоды развития этого искусства, в период Сун становится настолько органичной, что основной стиль живописи получает название *се и* (буквально — «писать идею», «воплощать прообраз, первообраз»), иначе говоря, живопись была призвана выражать философский смысл явлений; другое же название этого стиля — *вэньжэньхуа* — буквально значит «живопись литераторов».

В многообразном сунском искусстве художники развивали самые разные живописные стили. Но стиль *се и* или *вэньжэньхуа* был доминантой сунской культуры, ее основным завоеванием. И в области эстетики разрабатывались проблемы преимущественно названного стиля живописи.

К сунскому времени относятся свыше пяти десятков специальных трактатов о живописи, если же причислить к эстетической литературе, что мы считаем правильным, и основные философские сочинения, в которых осмыслились онтологический и гносеологический аспекты эстетических проблем, то количество текстов будет приближаться к ста. В этой главе будут рассматриваться в основном не эстетические концепции отдельных теоретиков искусства, а важнейшие проблемы эстетики живописи в целом, как они трактовались в сунскую эпоху.

Специальные сочинения по теории живописи (конечно, весьма условно) могут быть классифицированы следующим образом: *сочинения по истории живописи*, хотя именно в этих трактатах, обычно достаточно больших по объему, преимущественно осмысливались общеэстетические проблемы. К этому типу сочинений относятся прежде всего трактаты Го Жо-сюя «Все, что я видел и слышал о живописи» («Тухуа цзяньвэнь чжи»), Дэн Чуня «Наследие живописи» («Хуа цзи») и Ми Фэя «История живописи» («Хуа ши»); два трактата Лю Дао-чуня «Добавление о прославленных живописцах периода Пяти династий («Удай минхуа буи») и «Оценка прославленных мастеров Сунской поры» («Сунчао минхуа пин»); «Каталог живописи коллекции периода Сюань-хэ» («Сюаньхэ хуапу»), трактат Шэнь Гуа «Разговор о неясных путях кисти» («Мэнси би тань»), «Записи о знаменитых живописцах [мастера] И-чжоу» («И-чжоу минхуа цзи»).

Сочинения, посвященные эстетике отдельных жанров живописи. Первое место здесь несомненно занимают сочинения о пейзажной живописи: Го Си «Записки о высокой сути лесов и потоков» («Линьцюань гаочжи цзи»), Ли Чэна «Тайна пейзажа» («Шаньшуй цзюэ»), Хань Чжо «Все о пейзаже» («Шаньшуй чуньцюанцзи»), Жао Цзы-жэня «О двенадцати запретах для живописцев» («Хойцзун шиэр цзи»). Значительную часть сунских эстетических сочинений составляли и трактаты о других жанрах живописи: Чэнь Ю «О портрете» («Лунь сечжао»), Чэнь Цзао «О портрете» («Лунь сечжэнь»), Чжун-жэня «Альбом живописи сливы мэй [мастера] Хуа-гуана» («Хуа-гуан мэйпу»).

Разумеется, и в трактатах, которые выделены в первую группу, содержится материал по эстетике отдельных жанров живописи, точно так же, как и в третьей группе текстов *по теории живописи*, которая выделена

нами в самостоятельную группу по другому признаку. Это обширные антологии эпиграмм о живописи, написанных философами, поэтами, каллиграфами и художниками. Естественно, что сочинения такого типа менее строги по форме, поэтому их трудно классифицировать, но эстетическая значимость их очень велика. Это прежде всего обширная антология эпиграмм, составленная и во многом написанная Дун Ю, — «Широкий поток эпиграмм о живописи» («Гуанчуань хуаба»), антологию эпиграмм составил также Хуан Тин-цзянь — «Эпиграммы мастера Шань-гу» («Шань-гу тибя»).

Одно перечисление важнейших сочинений по эстетике живописи показывает, насколько широко развилась в период Сун эта наука.

1 Философские основы эстетики живописи

Даже беглая характеристика исторической ситуации в период Сун, особенно в период Южной Сун, невольно вызывает в памяти ассоциации с более ранним историческим периодом, а именно IV веком н. э., периодом династии Цзинь, когда сложилась эстетика жизни художника, претворенная тремя гениями китайского искусства: поэтом Тао Юань-мином, каллиграфом Ван Си-чжи, художником Гу Кай-чжи. Если продолжать параллели, то можно сказать, что танская культура во многом была сходна с ханьской. Они обе отмечены знаком Света, солнечного начала, силы *ян*, тогда как многие сунские мыслители и художники видели прообраз своего творчества у мастеров и мыслителей периода Цзинь. Южные Суны и эпоха Цзинь, условно говоря, жили под знаком Тени, темного начала, силы *инь*.

Как и при Цзинь, когда философы разрабатывали синкретическое мировоззрение — неодаосизм, включающее конфуцианство, даосизм и буддизм, — сунская философия, получившая название неоконфуцианства, включала эти же три начала, но только на другом уровне мысли, с другими акцентами.

И в период Цзинь и при Южных Сунах осмыслилась и комментировалась прежде всего «Книга перемен». Лишь в период Сун это сочинение и другие классические памятники конфуцианской мысли, особенно

«Мэн-цзы», «Дасюэ», «Чжунюнь», получили философское осмысление. Древнее конфуцианство, дополненное онтологией и гносеологией даосизма и особенно учением чань, стало неоконфуцианством — весьма плодотворной философской системой, определившей характер эстетической мысли не только в период Сун, но и в последующие столетия.

Эстетическую значимость имеют несколько постулатов неоконфуцианства, которые были разработаны виднейшими мыслителями этого направления: Чжоу Дунь-и (1017—1073), Чжан Цзаем (1019—1077), братьями Чэн: Чэн Хао (1032—1085) и Чэн И (1032—1107) и, наконец, самым влиятельным и наиболее непосредственно связанным с эстетикой живописи философом Чжу Си (1130—1200).

Онтология неоконфуцианства в большой степени определила терминологию эстетики живописи. Суть искусства, природа художественного творчества осмыслилась теоретиками в понятиях этого нового учения. Абсолют определен в неоконфуцианстве в терминологии «И цзина» как «Великий предел» — *Тайцзи*, который, подобно Единому в учении чань и *дао* в даосизме, не обладает формой, самого себя не проявляет и нигде не пребывает, то есть не имеет пространственно-временных атрибутов. *Тайцзи*, которое иногда называется *Уцзи* — беспредельное, — является непостижимым началом для дискурсивного, логического знания, оно доступно лишь художественной интуиции и духовному озарению. Последнее обстоятельство особенно важно в плане эстетики, ибо в трактатах о живописи нередко идет речь о попытках художника выразить в живописи абсолют — Великий предел.

Новое слово сказало неоконфуцианство и на уровне осмысления трех ипостасей *Тайцзи*, особенно в понимании соотношения этих ипостасей. Как только *Тайцзи* становится объектом сознания, оно проявляет себя в понятиях *ли* — первопринцип, *ци* — силы *ян* и *инь*, *син* — изначальная природа.

Эти три категории на разных уровнях осмысления выступают как синонимы абсолюта. Особенно часто так осмысливаются категории *ли* и *син*. Понятие изначальной природы — *син* взято неоконфуцианством почти целиком из учения чань, которое достаточно подробно рассмотрено нами в третьей главе, поэтому здесь мы скажем только о том, что привнесли в осмысление этой

категории мыслители периода Сун. *Син* — изначальная природа — нередко уподобляется зеркалу, которое отражает абсолют или первопринцип *ли*. Изначальная природа присутствует во всех феноменах как знак их причастности к абсолюту. Индивидуальность вещам, их изначальной природе сообщают различные соотношения светлых и темных *ци*. Под влиянием темных *ци* — *иньци* природа человека изменяется, она становится как бы «затуманенной», словно запыленное зеркало. Вторая природа человека, то есть соотношение светлых и темных *ци* в нем, определяет *modus vivendi* личности. Искусство служит тому, чтобы привести в соответствие изначальную и вторую природу в человеке.

Понятие *ли* — первопринцип — становится центральным в неоконфуцианстве, более того, эта философия вполне может быть названа «учением о первопринципе — *ли*». В *ци* и *ли* выявляются бытие и небытие абсолюта. *Ци* — та его грань, которая обладает атрибутами бытия: движением, пространственно-временным параметрами — все это выражает бытийная категория *ци*. Но это, разумеется, вовсе не значит, что *ци* представляет собой материальную единицу, как склонны думать некоторые авторы, касающиеся этой проблемы в своих работах. Напротив, доминирующая активность *ци* — в сфере духовной, с этой категорией связано понятие ритма и духовной организации личности. Кстати говоря, для материальной единицы бытия у Чжу Си есть свой термин — *чжи*, который осмыслен и в эстетике.

В отличие от *ци* категория *ли* — небытийная, она, подобно абсолюту, не имеет формы, не обладает пространственно-временной характеристикой. *Ли*, как и *Тайцзи*, непостижима, недоступна знанию. Чжу Си нередко отождествляет абсолют и *ли*. Первопринцип (*ли*), как и Великий предел, содержит в себе потенцию формы, пространства и времени. Ведущий японский исследователь неоконфуцианства Иноуэ Тэцудзиро, на наш взгляд, правильно уподобляет *ли* кантовской «вещи в себе» (59, стр. 429). Первопринцип (*ли*), как и «вещь в себе», представляет собой трансцендентное начало, лежащее в основе объектов внешнего мира. Творческая способность *ли* как абсолюта выражается взаимодействием светлых и темных *ци*.

Понятие *ли*, как и *Тайцзи* и *ци*, стало с этого времени важнейшей категорией эстетики живописи, особенно теории жанра «цветы и птицы». И это связано

с еще одним свойством первопринципа, который отмечен Чжу Си. *Ли*, пребывая во всех феноменах, вовсе не делится на части, а в самой мельчайшей частице реализует себя целиком. Поэтому стремление живописно воплотить первопринцип в цветке орхидеи или в побеге бамбука не предстает как сверхзадача, а является вполне осуществимой, поскольку *ли* пребывает во всем, даже самом малом.

Существенным для понимания конкретных эстетических проблем сунской живописи является еще одно онтологическое положение неоконфуцианства, высказанное, в частности, Чжу Си. Философ утверждал, что все в мире пребывает в двух видах: *синэрся* (буквально «ниже формы») — в явлениях и *синэршан* (буквально «выше формы») — в сущностях. Категория «форма» (*син*) выступает здесь как точка отсчета и понимается Чжу Си в аристотелевском смысле — как идея, цель, предел, образующий вещи (186, стр. 307). Явления — «ниже формы» суть орудия, феномены мира. Это распространяется и на человека. Если он ниже своего предела, своей «формы», он всего лишь орудие, инструмент в руках других. (Уместно вспомнить здесь предостережение Чжуан-цзы против такого рода инструментализма.)

Учение Чжу Си о функции личности также имеет немалое значение для осмысления природы художественного творчества в эстетике. Процесс самосовершенствования в неоконфуцианстве характеризуется как «познавание предметов [объектов]», «созидание знания» — *гэу чжи чжи*. Иными словами, «созидание знания» заключается в познавании предметов (объектов). Таким образом, в неоконфуцианстве вещь внешнего мира (*entia realia*) представляла как реальная лишь как предмет (объект) мысли (*entia rationis*). В этом постулате Чжу Си заключен источник рационализма философии неоконфуцианства, что с особой силой сказало в эстетике живописи, которая в этот период чтит в художнике превыше всего культуру — знание — *вэнь*, а от живописи требует выражения, осознания идеи, первообраза — *и* вещи. Синонимом идеи живописи, как уже понимает читатель, чаще всего выступает понятие «первопринцип» (*ли*).

Внефеноменальный характер первопринципа (*ли*), в котором отсутствовало движение, изменение, ибо это знаки феноменального мира, очертил особенности понимания функции личности в плане, близком «недея-

нию» — *увэй* в даосизме. Вечность и покой — вот главные атрибуты *ли*; человек, склонный к постоянству и спокойной ровности, ближе к абсолюту, чем страстный и деятельный. Категория *чан* — постоянство как знак причастности к *ли* противостоит в философии и эстетике этого времени особенно остро понятию *фэйчан* — непостоянное, временное. Такая оппозиция осмысливается, например, в эстетическом плане у Су Ши (35, стр. 85). Так называемые «пять постоянств» (*учан*) — гуманность, справедливость, вера, просвещение, соблюдение ритуала — определяли этические нормы сунского времени. В теории познания Чжу Си выражалось стремление раскрыть в явлениях их дуалистическую природу, содержащую позитивное и негативное начала.

Важным в эстетическом плане является рассуждение Чжу Си о том, что нельзя сказать о явлениях, что они были «прежде» и «потом», хотя на уровне профанического знания можно сказать, что *ли* предшествует *ци*. Соответственно и живопись изображает вещь не в развитии и изменчивости, а стремится запечатлеть ее вечный, вневременной характер. На эстетику живописи в этот период наряду с философией Чжу Си не меньшее влияние оказала и система взглядов Лу Цзю-юаня (1139—1193), который положил начало школе *синьсюэ* — учение о разуме (англ. *mind*) — и его последователя Ян Цзяня (1140—1226).

Отправным началом в этом учении было отождествление разума с миром. «Весь мир и есть мой разум. Мой разум и есть весь мир. Вся деятельность мира пребывает во мне... это значит, что мой разум и есть первопринцип — *ли*» (186, стр. 305). Ссылаясь на Мэн-цзы, Лу Цзю-юань утверждал, что, познавая самого себя, человек познает и Небо, ибо существует только разум. И учение Чжу Си о познании вещей мыслители этой школы интерпретируют в том же плане, отождествляя этот процесс с познанием самого себя, своего духа. Лу Цзю-юань видел в доктрине Чжу Си сложность, запутанность, тогда как особенностью школы *синьсюэ* он считал легкость и простоту претворения этого учения каждым индивидом.

Сообразно с учением о разуме Ян Цзянь комментирует и процесс изменений — *и* в «Книге перемен»: «Небо и Земля (космос — по определению Фэн Ю-ланя) и есть мои Небо и Земля, и метаморфозы космоса и есть мои собственные метаморфозы» (186, стр. 308).

Самой существенной в эстетическом плане в трактовке Ян Цзяня является категория *и* — праидея, первообраз (*preresonception*), как переводит это понятие Фэн Ю-лань (186, стр. 311). Человеческий разум бесформен и безлик (не индивидуален) по природе. «Только когда рождается *и* — первообраз я, личность проявляется». Поэтому очень важно уяснить, что же понимали под этой категорией сторонники школы *синьсюэ*.

«Что же означает «первообраз» — *и*? Самое тихое волнение (движение) ума и есть первообраз, но самый слабый; перерыв в движении ума тоже означает первообраз. Манифестаций первообраза существует бесчисленное множество». И далее: «Как же различать универсальный разум и первообраз? Все, что едино, — это разум, все, что двойственно, — это первообраз. Разум действует непосредственно, первообраз — опосредованно» (186, стр. 412).

Результатом действия первообраза являются следующие три свойства познания, выделенные школой *синьсюэ*. Первое из них необходимость (*би*) определяет функцию феномена, который манифестирует первообраз всегда особым образом; второе — твердость, строгость (*гу*, *obduracy* — по Фэн Ю-ланю), что означает оставаться твердым в своем убеждении, в своем знании, не менять свои взгляды сообразно с внешними изменчивыми впечатлениями; третье — это индивидуальность, «я» (*во*), которая появляется только с рождением первообраза.

Эстетической школой *вэньжэньхуа* были восприняты практически все постулаты философского учения о разуме — *синьсюэ*. Идеи, разрабатывавшиеся школой *синьсюэ*, оказали значительное влияние на последующее развитие эстетики живописи.

2

Живопись периода Сун

В период Сун живопись поднимается на необычайную высоту. Усиливается литературное влияние на живопись, в то время как жанровая живопись начинает играть значительно меньшую роль, чем пейзаж и «цветы и птицы». Многие из императоров были художниками, и меценатство очень поощрялось. Академия живописи была значительно расширена и стала пользоваться большим влиянием в этот период в отличие от

эпохи Тан и Пяти династий. Хой Цзун установил для своих придворных чиновников обязательное требование. Все они помимо своих обычных обязанностей должны были заниматься живописью, стать художниками.

Дворцовые экзамены теперь включали иллюстрацию к нескольким строкам или к одной фразе из классических философских трактатов или популярной поэзии. Таким образом, умение выразить мысль, идею (*и*) в живописи становится более значительным экзаменом, чем следование натуре. Художник выражает поэтическую идею. И кисть в письме и живописи начинает рассматриваться как общий инструмент. Образовалась большая группа литераторов и художников, которые часто встречались за вином, чтобы обсудить судьбы живописи, каллиграфии и поэзии. Там они вместе писали свитки — этот прием получил название «совместный». Эта группа создала хорошо известную картину «Сосна и камни», на которой младший брат знаменитого Су Дун-по написал несколько строк:

«Дун-по сам написал эти зазубренные камни,
Но он оставил высокую сосну для Ли [спящий дракон]».

В пейзаже эти художники развивали стиль Ван Вэя, Цзин Хао и Гуань Туна, а Ма Юань и Си Гуй создали новый стиль, который отличает применение смешанных видов штрихов. Кроме того, они научились использовать пустое пространство.

Живопись эпохи Сун впитала и слила воедино идеи буддизма, даосизма и конфуцианства. Поэтому собственно религиозные сюжеты сравнительно редки в сунском искусстве, все больше создается пейзажей, в которые вкраплены фигурки святых. Пейзажи сунских художников полны глубокого философского смысла, они проникнуты высокой одухотворенностью, близкой к религиозному чувству.

Наивысшего расцвета достигла в этот период живопись «цветов и птиц», особенно распространены были картины, изображавшие так называемых «четырех благородных», и монохромная живопись орхидей. Эту живопись можно, пожалуй, назвать «игрой», «хобби», но она показывает, насколько прочно искусство Сун было связано с литературой. В этот период все жанры живописи, в том числе и религиозная живопись, развивались под знаком литературы. Вместе с тем многих занимали в этот период метафизические проблемы.

Живопись именно поэтому придавала огромное значение форме объектов (достаточно вспомнить описанную выше концепцию формы в неоконфуцианстве), и это сообщало реалистическую направленность живописи. Но в то же время эта форма была пропитана идеей. Стремление выразить идею становится основой для творчества художников. При этом идея должна быть выражена в гармонии с личностью художника — это требование становится предметом эстетического осмысления и занимает умы художников, более чем в какое-либо другое время.

Раздвоение личности, разочарование в возможностях слова и образа, поиски новых форм выражения своего мятущегося «я» чрезвычайно характерны для художественной культуры периода Сун, особенно Южной Сун. Каллиграфия и монохромная живопись завоевывают роль абсолютной эстетической и этической вершины. Глубокое осознание себя как неповторимой личности, и поэтому непосредственная связь этической цельности и художественной ценности делает искусство сунской поры явлением гуманистическим в том смысле слова, как его понимал Пико дела Мирандола например. Согласно концепции искусства Су Дун-по, Ми Фэя, Вэнь Туна и других мастеров школы *вэньжэньхуа*, все предопределяет личность художника, которая в идеале своем должна была сочетать высокую мораль и богатство эрудиции. Чаще всего поэтому объектами изображения были не непосредственные явления видимого мира, а реминисценции — например, конь в свитках Ли Лунмяня изображался в живописной и образной традиции картин Хань Ганя, художника периода Тан, прославившегося искусством писать лошадей. Нередко преемственность традиций, сродство со старыми мастерами осмыслялись как метампсихоз. Ми Фэй, например, объяснял особенности своей личности тем, что в него вселился дух великого У Дао-цзы.

В сунской живописи особенно четко сказалось глубокое единство китайской живописи и каллиграфии, в отдельных жанрах границы были практически размыты. В наставлениях по живописи бамбука, хризантем, орхидей живописные штрихи отождествлялись с восемью основными линиями каллиграфии (так называемые «восемь черт написания иероглифа юн»), а три основных порока в живописи, сформулированные теоретиком Го Жо-сюем, сводились к погрешностям в калли-

графии. При этом важно то, что эти погрешности объяснялись не столько недостаточной технической сноровкой мастера, сколько недостаточной шлифовкой собственного «я» художника. По глубокому убеждению сунских теоретиков, зло и добро спонтанно пребывают в штрихе. Именно этим объяснялась сила воздействия искусства, зовущего к добру или погружающего во зло. Школа *вэньжэньхуа* выступала против застылости канонов, приглаженности и нарочитой красоты академической живописи. И чем сильнее была оппозиция, тем, разумеется, тверже становились каноны ортодоксальности, проводимой Академией живописи.

Для искусства более раннего были характерны местные школы, часто весьма различные по своим практическим живописным приемам. Теперь же господствовали два направления, теоретически резко одно другому враждебные, но практически во многом весьма схожие. Эта однородность художественного метода способствовала возникновению и быстрому росту Академии живописи, основанной в 1112 году в Кайфыне. Одним из стимулов создания Академии было высвобождение искусства от ремесла. С течением времени Академия живописи стала устанавливать принципы художественного воспитания, руководить эстетическими вкусами общества, направлять теорию и практику искусства. Эстетическая теория, проповедуемая Академией, уводила от объективного наблюдения и непосредственной передачи натуры, утверждая непринужденность каллиграфии и необычайность композиции. Грация считалась более высоким эстетическим принципом, чем красота.

На смену грандиозным ландшафтам, патетическому строю пейзажных свитков периода Пяти династий и ранних Сунов приходит грусть, тревожность души, отрешенное одиночество пейзажей Ма Юаня, построенных на асимметричном уравнивании пустой, едва тронутой кистью поверхности свитка и затерявшегося в этой безбрежности человека.

3

Эстетика живописи

До этого времени в эстетике живописи главным образом разрабатывались проблемы жанровой живописи, теперь же, при расцвете монохромного искусства, в первую очередь осмысляются пейзаж и живопись «цве-

тов и птиц». «Художественное мышление сунского периода можно условно назвать «пейзажным», — справедливо пишет Н. С. Николаева в работе о крупнейшем сунском пейзажисте Ма Юане (50, стр. 51).

Сочинение Хуан Сю-фу и два трактата Лю Дао-чуня по истории живописи и о принципах ее классификации (о категории *пинь*), энциклопедические по своей значимости и широте охвата проблем сочинения Шэнь Гуа и Го Жо-сюя, небольшое эссе о пейзаже Ли Чэна и обстоятельное сочинение о пейзаже Го Си, а также многочисленные эпиграммы о живописи Су Ши относятся к первому этапу развития сунской эстетики.

«История живописи» Ми Фэя, трактат о пейзаже Хань Чжо, о жанре «цветы и птицы» Чжун-жэня, о портрете Чэнь Цзао, «Аннотированный каталог коллекции Сюань-хэ» и антология эпиграмм о живописи Дун Ю излагают эстетические теории периода Южной Сун.

В целом можно сказать, что первый этап сунской эстетики определялся по преимуществу неоконфуцианской философией; на втором этапе развития все большую роль завоевывает учение южной чань.

Конец XI — начало XII века был периодом расцвета живописи школы *вэньжэньхуа* — основными выразителями идеалов ее были Су Ши и Ми Фэй. Суть северной школы пейзажной живописи раскрыл в своем трактате Го Си, а южной — Ли Чэн и Хань Чжо. Эстетика живописи, связанной непосредственно с чань, представлена в сочинениях Дун Чуня и Чжун-жэня. Такая классификация весьма условна, поскольку водоразделы между эстетическими направлениями были в то время обозначены нечетко. Как мы увидим ниже, в теории пейзажа, например, между трактатами Ли Чэна, Го Си и Хань Чжо существует большая общность.

Трактат Го Жо-сюя «Все, что я видел и слышал о живописи» («Тухуа цзяньвэнь чжи»), продолжает традиции танской эстетики, в нем много общего с известным сочинением Чжан Янь-юаня. В предисловии к комментированному изданию памятника Юй Цзянь-хуа провел сопоставление двух названных текстов. Первые два цзюаня в трактате Чжан Янь-юаня, посвященные, как мы знаем, общеэстетическим проблемам, сильно повлияли на структуру первого цзюаня в трактате Го Жо-сюя (94, стр. 9). Например, главе «О шести законах» у Чжан Янь-юаня соответствует глава «Первому закону научиться нельзя» у Го Жо-сюя. Мысль Го Жо-сюя

о врожденном знании первого закона живописи, которое отличает истинный талант (*тяньцай*), сыграла важную роль в эстетическом осмыслении природы художественной одаренности. Юй Цзянь-хуа справедливо замечает, что у Го Жо-сюя были предшественники, в частности Яо Цзуй, Ли Сы-чжэнь, Чжан Янь-юань. Анализируя искусство Гу Кай-чжи, У Дао-цзы, Янь Ли-бэня — признанных гениев живописи, — они писали не раз о врожденном знании «*шэньчжи*», которому открывается суть искусства, но которое не может открыть самое упорное учение (94, стр. 11).

Серьезной вехой в истории эстетического осмысления живописи в Китае были рассуждения Го Жо-сюя о пороках живописи, об особенностях стиля танских мастеров жанровой живописи Цао Чжун-да, У Дао-цзы и известных художников Хуан Цюаня и Сюй Си. Эти рассуждения содержат ряд формул, определяющих основные пороки живописи. Формулы эти стали служить критерием оценки искусства разных стилей.

В четвертой главе «О названии и идее, первообразе (*и*) в картинах» трактата Го Жо-сюя раскрыта существенная черта сунской живописи — ее вербальный характер. Го Жо-сюй особенно открыто, без философских мудрствований отождествляет идею картины с ее поэтическим прообразом, которую, по его мнению, лучше всего брать из древних конфуцианских текстов: «Лунь-юя», «Чуньцю», «Шицзина» (94, стр. 47). Свое понимание идеи теоретик подкрепляет ссылками на прошлый опыт художников: картины Цай Юна (II в.), Чэнь Фаши (V в.), Янь Ли-дэ (VIII в.) могут служить подтверждением этого.

Аналогичные мысли о тесной связи живописи и поэзии высказаны в центральном сочинении по эстетике пейзажа сунского времени одного из крупнейших мастеров этого жанра — Го Си. Трактат «Записки о высокой сути лесов и потоков» («Линьцюань гаочжи цзи») был составлен сыном художника — Го Сы по отрывочным записям отца. Это небольшое по объему сочинение включает соображения автора по центральным эстетическим проблемам. Самыми существенными в этом плане являются два раздела (из шести): «Идея живописи» и «Тайна живописи». Категория *и* — идея — осмысливается Го Си на двух уровнях. Изначальная идея (*бэньи*) живописи осознается Го Си как изначальная природы творящего ее человека. Высокий смысл личности, благород-

ство художника угадываются в картине, построенной по законам физиогномики — *сянфа* (143, стр. 612). Живописный свиток — своеобразный психологический портрет художника, даже если на нем изображены лишь леса, горы и реки. Истинного мастера Го Си характеризует в традициях Чжуан-цзы, который считал, что такого мастера отличает прежде всего естественность — *цзыжань*. В искусстве воплотил эту идею естественности, по мнению Го Си, великий Гу Кай-чжи.

Другая грань понятия и осмыслялась Го Си, так же как и Го Жо-сюем и вообще большей частью теоретиков этого времени, как поэтический характер живописи, который они обозначали термином *шии*. Го Си приводит крылатую фразу известного эстетика прошлого: «Поэзия — это лишенная формы живопись; живопись — это обретшая форму поэзия» (143, стр. 611).

Различие в мыслях Го Жо-сюя и Го Си сводится прежде всего к тому, из какой литературы художник должен черпать идеи: первый считал, что живопись призвана воплощать идеи классиков философии, второй призывал художников обратиться к поэзии.

«Тайна» пейзажа раскрыта Го Си в том же плане, что и в трактате его предшественника Ли Чэна. Оба теоретика следуют принципам пейзажного искусства, которые сформулировал Ван Вэй. Их сочинения представляют собой нечто вроде комментариев к тексту танского прототипа. Краткий постулат Ван Вэя превращается в развернутое построение с уточнением технических приемов, с более дифференцированной терминологией. «Тайна» пейзажа предстает как секрет пространственного решения свитка (именно Го Си разработана теория так называемых трех далей — *саньюань*) и раскрытия прелести зримых форм природы, в отличие от Ван Вэя, для которого весь видимый мир природы, перенесенный в картину, содержал «тайну» очищения и просветления человека, хотя этический смысл образы природы содержат и у Го Си. Достаточно вспомнить просто название трактата, где говорится о высокой природе (*гаочжи*) лесов и потоков, которая сообразна с высокой природой самого художника.

Ортодоксальной, академической линии в искусстве, которую выразил в своем трактате Го Си, противостояла свободная и независимая группа художников, философов, поэтов и каллиграфов школы *вэньжэньхуа* — литераторов. Душой этой группы был Су Ши, его близкими

друзьями и единомышленниками — Хуан Тин-цзянь, Вэнь Тун и Ми Фэй. Су Ши и Ми Фэй выразили эстетический идеал художников этой группы, поколения художников претворяли этот художественный идеал любительства и дилетантизма в искусстве, противостоящий профессионализму художников Академии. Он был воспринят многими художниками последующих эпох. Сторонники этих взглядов образовали очень важное направление в искусстве.

Эстетика художников-литераторов в период Сун уже оформилась в цельную систему. Художники этого направления осознавали свои цели, но это осознание еще не застыло в академизме, не утратило свежести вдохновения, как это произойдет спустя несколько столетий.

Литераторы-художники периода Сун, несмотря на манерность или вычурность, которая была в какой-то мере им присуща, были свободными умами, способными к совершенствованию. Сила воображения определила культ искусства в их мирозерцании. В присутствии прекрасной картины они замолкали и предавались размышлениям. Они находили в объекте, который открывался им, привкус бессмертия, луч, пришедший извне. Ми Фэй, который был лучшим интерпретатором живописных образов, напоминал, что живопись призвана воплощать трансцендентные идеи.

Чтобы понять, какую ценность эта группа художников периода Сун придавала искусству и какую мощь они ему приписывали, чтобы уловить смысл их деяний, нужно проникнуть в ту область, где, как они считали, пребывает истина и абсолют. Лучшим гидом в этом своеобразном мире несомненно является Ми Фэй, который был не только великим художником этой школы и одним из лучшим знатоков искусства, но и одним из самых ярких умов своего времени.

Для Ми Фэя и его друзей познавать — значило согласовывать свою краткую жизнь с вечной жизнью мира и выявлять подлинный источник всего живущего; потребность эту художники называли *вэньсинь*. Художники этой школы рассматривали живопись не как источник заработка или карьеры и даже не как потребность, которую необходимо удовлетворить, чтобы быть счастливым. Они стремились вложить в живопись свои чувства и ум, чтобы отдать своему творению избыток энергии, которая и есть, по их убеждению, совершенная

свобода. Вознесенная к абсолюту творческой деятельностью, их личность обретала новую жизнь, которая ускользала от забот времени.

Различие между возможным и невозможным утрачивало для них смысл. Ми Фэй принадлежал к миру, где царил весьма оригинальный церемониал. Замкнутый мир художников-литераторов был в самом сердце века и совершенно чуждым ему, был идеальной сферой, где действительно царил принцип *вэнь* — культуры, красоты и порядка. Манифестация *дао* в облике *вэнь* — истины и красоты — стала обетованной землей художников этой школы. Понятие *вэньжэнь* означало в то время цивилизованного человека, мудреца, было синонимом «истинного человека» (*чжэнь жэнь*). Внутри этого термина установилось тонкое соответствие между понятиями «искусство» и «истина». В нем разрешалось противоречие между субстанцией и формой. Субстанция — это хаос, где все находится в своем истоке. Форма — это то, что организует хаос и извлекает его из несуществования. Понятие *вэнь* вовсе не является внешним, оно связано с внутренним смыслом, оно одушевляет хаос, вдыхая в него бытие, *вэнь* воздействует на источник жизни.

Источник жизни, становясь идеей (*и*), испытывает на себе всю преобразующую мощь *вэнь*, ибо благодаря искусности мысли существо или объект себя оформляют и стилизуют. Эту работу мысли эстетики *вэньжэньхуа* сопоставляют с письмом художника кистью. Когда они пишут в скоростном стиле *цаошу*, они выражают в своих иероглифах могучее циклическое движение жизни. Схематизируя объект через искусное его осмысление, художники оживляли его, придавая ему форму. Художники этой школы раскрыли могущество стилизации. Вот почему они подчинили строгой дисциплине стиля не только свое искусство, но и свою жизнь. Принимая эту аскезу, они работали над развитием своего стилизованного бытия. Внимательные к каждому жесту, они согласовывали свое поведение вплоть до пребывания в своем рабочем кабинете с правилами изысканности. Этим правилам они следовали естественно, отдельные члены этой группы добавляли свои собственные требования к уже принятому церемониалу, но, несмотря на внутреннюю естественность, стремление соблюсти чистоту стиля жизни, они казались вычурными и манерными, возмущали непосвященных своей сверхутон-

ченностью. Ми Фэй был одной из самых ярких фигур такого типа, втянутых в игру самоутверждения путем создания особого стиля жизни. Ми Фэй и его друзья подражали чистоте стиля тех, кого они почитали героями направления *фэнлю*, и объясняли их характер ностальгией. «Мудрецами прошлого» были художники, каллиграфы и поэты IV столетия, виртуозы *цзинтань* — чистых бесед, поклонники искусства чистых случайностей. Каллиграф Ван Си-чжи и его друзья, которых Ми Фэй почитал своим идеалом, прятали под маской безмятежности сильную волю к высвобождению от земных пут. Они стали учителями жизни художников группы *вэньжэньхуа*, чья экстравагантность и полубезумие, как они сами декларировали, были путем к истине, приемом пробуждения в себе истинного духа. Ми Фэй, Су Ши и Хуан Тин-цзянь копировали их каллиграфию, учились их игре кистью (*сиби*), но штрихи и точки в их письме все непосредственнее выражали их собственную личность. На этой основе Ми Фэй открыл и свой собственный ритм, его, казалось бы, подражательный жест стал индивидуальным и творческим.

Когда перед свитками Ван Вэя поэт склонился с религиозным почтением, к нему пришла мощь духа, признавался Су Ши. Эту мощь Су Ши ощутил как состояние творческого экстаза. Характер этого экстаза исполнен светлой радости в описании Су Ши: он его *цзыюй* — «саморадость» в терминологии С. Н. Соколова (272, стр. 15). Наблюдая волнение, испытанное поэтом, художники стали лучше понимать пристрастие китайских литераторов к живописи. Ибо в живописи осуществляется контакт между ирреальным и реальным, абсолют обретает плоть в ткани искусства. Эта реальность открыта только интуиции, только мистическому опыту. По убеждению Ми Фэя и Су Ши, мистический опыт может проявиться только при помощи образов живописи. Дар выражать невыразимое, представить мир, восходящий к абсолюту, отличал художников школы *вэньжэньхуа*, они стремились приблизиться к духовному миру и образу жизни мудрецов и святых, чтобы достигнуть состояния, которое китайские эстетики описывают двумя словами: *лю ци*. Первое означает темноту, тишину; второе — интимное единство двух существ, которое образует одно целое. Это выражение часто употребляют как синоним экстаза — состояния, при котором озаренный художник ощущает себя в созвучии и единстве со всем

миром, с каждой его частью, с главным принципом жизни (*шэнь*). Этот экстаз рождает и особое искусство, которое определяется его выражением из двух иероглифов: *шэньхуа* — то есть одаренность. Только обладание этим даром отличает истинного художника от вульгарного ремесленника (*гунжэнь*). *Шэньхуа* означает буквально состояние абсолютного созвучия. Художник словно пребывает в центре вселенной, элементы которой «призывают один другого, отвечают один через другого».

Возможность такого общения художника с миром не кажется странной эстетикам этой школы, верящим, что душа (*шэнь*) присутствует во всех вещах и пробуждается при озарении и в самом ничтожном насекомом, и в травинке, в капле росы, и в наиболее грандиозных явлениях природы.

У художника внутреннее видение проявляется вовне, обретает плоть. Следовательно, самое главное состоит в определении характера экстаза. У крупнейшего мастера живописи бамбука Вэнь Туна (1019—1079) «вхождение в экстаз» (*жушэнь*) уподоблено мистическому состоянию духа Чжуан-цзы, как и у мастера живописи *мэйхуа* — цветов дикой сливы (речь идет о молитвенном состоянии, он писал эти цветы так же, как другие предавались молитве). И тогда «единого удара кисти было ему достаточно, чтобы создать картину». Эта легкость вовсе не была случайным даром, а, наоборот, являлась результатом трудно достигаемой победы духа. Прежде чем овладеть ритмом скорописного письма, Вэнь Тун работал десять лет, наблюдая борьбу двух змей. Но это зрелище ничего бы ему не дало, если бы он не был готов к восприятию, а его кисть — к фиксации. Одним словом, художник должен сперва изучить свое ремесло, а затем напитать его своей духовной энергией. Зрелище воинственного танца змей было лишь искрой, зажегшей пламя вдохновения.

Роль потенциальной энергии была выявлена теоретиком XII века Дун Ю на примере пейзажиста Ли Чэна. Действие абсолютной мысли бессознательно, но она озаряет, и, когда она проявляется, это как третье око, которое открывается и освещает вещи под особым углом зрения, присущим каждой вещи, пребывающей во всеобщем. Она пробуждает в художнике превосходное состояние (*мяо*) и ощущение вселенной, изменчивой и постоянной, о которой он не может ничего сказать, кроме

того, что она существует. Вселенная эта, абсолютная реальность, является художнику в мельчайшей своей части. Образ, который художник решается перенести вовне, адекватен своей модели, он поистине реален, поскольку увиден внутренним оком, воспринимающим истинную природу вещей.

Здесь опыт художника во многом сходен с духовным опытом последователей чань: пока он идет к свету, горы для него — еще не горы, воды — не воды: когда же он достигает пробуждения, горы — снова горы, воды — снова воды. Чаньский монах Чжун-жэнь каждый день прославлял своей кистью красоту цветов сливы *мэйхуа*; когда же наступал вечер, а затем лунная ночь, он писал их тень, отброшенную на экран окна. На заре ему достаточно было взглянуть на свое произведение, чтобы вернуть состояние ночного экстаза.

Живописный образ был духовным двойником цветов, он был чистой энергией и мог вызывать состояние молитвенного экстаза. Чжун-жэнь был верующим человеком и художником; считалось, что именно просветленность делала его подлинным мастером.

У художника переход в состояние озаренности, экстаза — это мгновение, при котором он словно покидает свое «я», чтобы достичь творческого сверхсознания, когда же художник выходит из состояния экстаза, он опять отягощен своим «я».

Разумеется, не может быть великого художника, не пережившего такой духовный подъем. Китайский художник словно искал в искусстве свой магический двойник. Для него созерцание или создание пейзажа означало вновь обрести свободу, которой он радуется, вырываясь из узких рамок своей временной индивидуальности, соединяя свое назначение с назначением Неба и Земли, обретая путь к вечности.

Живопись школы *вэньжэньхуа* по существу своему — религиозное искусство, она порывает с профаническим и утверждает важность священного, ибо сама жизнь священна. Живопись для художников этой школы есть возврат к активности мысли — она призывает все силы бытия, дисциплинирует их и ставит на службу воле к освобождению. Живопись поэтому и сама есть выражение свободы.

Художник не воспринимает никаких директив ни от философской школы, ни от религиозной секты, а обретает их непосредственно от несказанной (*яньвай*) реаль-

ности. И философ и художник в равной мере причастны к этой реальности, но каждый из них обладает особым языком для сильного воплощения своей причастности.

Пожалуй, вернее сказать, что нет искусства, связанного со школой чань, а искусство и есть *чань, дао* — путь к познанию абсолютного «я», где отражается мир, к открытию абсолютного источника, точки в «центре кольца», где мудрец-художник, как волшебник, «предоставляет всем вещам самоосуществиться». Именно поэтому эстетическим смыслом наполнены в большей мере философские сочинения, чем технические наставления.

Если Ми Фэй и Чжун-жэнь выражали, как мы видели, преимущественно чаньские тенденции, то Су Ши и Хуан Тин-цзянь мыслили в рамках неоконфуцианства. Важнейшие категории этой философии: постоянство (*чан*), первопринцип (*ли*) были переосмыслены Су Ши в приложении к эстетической сфере. Выразителем этих эстетических принципов Су Ши считал мастера живописи бамбука — Вэнь Туна. Мы можем добавить, что каллиграфия и живопись самого Су Ши блестяще воплощала его эстетические идеалы и принципы.

В эстетике живописи *вэньжэньхуа* акцент был поставлен на сугубо философско-эстетических проблемах творчества и восприятия живописи; характеристика эстетического объекта занимала их гораздо меньше. В этом смысле позднесунские трактаты Дэн Чуня и Хань Чжо ближе к сочинению Го Си. Авторы этих трактатов с большой достоверностью описывают многообразие форм и состояний природы.

Глава пятая

Эстетика живописи периода Юань (1277—1367)

Историческая ситуация, сложившаяся в период Южной Сун, когда север Китая был завоеван чжурчжэнями, была крайне неблагоприятной для коренного китайского населения, испытывавшего гнет чужеземцев. Эта ситуация усугубилась в конце XIII века тем, что теперь уже всей страной стала править чужеземная монгольская династия Юань. Почти столетнее правление монгольской династии является одним из самых загадочных периодов в истории китайского искусства и теории живописи.

«В многовековой истории китайской культуры не однажды случалось так, что долго подготавливавшиеся перемены как будто вдруг обнаруживали себя, убыстряя плавный, замедленный ритм ее эволюции. Так произошло и в XIII веке», — справедливо замечает В. Ф. Сорокин в статье о юаньской драме (273, стр. 57). Эстетический феномен китайской живописи был выражен именно в это время с необычайной силой. Юаньская живопись, пожалуй, одна из наиболее совершенных страниц в истории китайского искусства. Живопись и каллиграфия этой поры явили необычайную тонкость монохромной техники, ясность и гармоничность восприятия мира, воплощенную в не имеющих себе равных пейзажах и живописи бамбука Ни Цзяня (1301—1374), У Чжэня (1280—1354), Хуан Гун-вана (1269—1354) и Чжао Мэн-фу (1254—1322). Эти так называемые «четыре великие мастера периода Юань» сумели сочетать в своих творениях танскую ясность, сунскую индивидуальную значительность и техническую виртуозность.

Но в отдельных чертах этих произведений искусства, казалось бы, столь совершенных и гармоничных, еще тихо, но уже достаточно явственно начинают звучать нотки духовного кризиса. Появляется тяга к смешению искусств: скульптура становится живописной, а архитектура — пластичной; меняется критерий ценности художественного произведения; безмятежная ясность мироощущения, тонкость графической линии, граничащая с

хрупкостью, и виртуозность композиционного строя отличают эти картины, пребывающие будто вне реальности, словно во сне или грезах. За этим покоем, созерцательной умиротворенностью таится большая тревога, глубокий душевный кризис.

Основным направлением в юаньской живописи была школа *вэньжэньхуа*, которая в этот период утратила неоконфуцианский рационализм и все больше подпадала под влияние чаньского интуитивизма.

Эстетическая мысль этого периода в целом тоже развивается в традициях Сун, но категория *ли* — первопринцип, например, таньскими теоретиками практически не осмысливается, в центре их внимания не онтология живописи, а психология творчества, поэтому в трактатах речь идет в основном о понятии *и* — «воспаривший», как об атрибуте гения.

Китайские исследователи относят к юаньскому времени двадцать текстов по теории живописи, но из них примерно половина либо не имеет точной датировки и потому может быть отнесена к Юаням только под вопросом, либо не сохранилась. Японские же ученые включают в каталоги лишь бесспорные десять памятников.

Все юаньские тексты небольшие (\approx 1 цзюань), лишь один трактат «Драгоценное зеркало живописи» («Тухуй баоцзянь») имеет объем в пять цзюаней, но и он, по сравнению с такого рода сочинениями сунского или минского времени, совсем небольшой. Важнейшие два трактата, посвященные главным образом общеэстетическому аспекту живописи, называются *цзянь* — зеркало, что несомненно отражает приверженность авторов этих сочинений к чаньской философии, в которой сознание уподоблено зеркалу и акт осознания объекта — отражению в субъекте. Трактат Хуан Гун-вана о пейзаже и Ван И о портрете называется *цзюэ* — тайна, в чем тоже, как мы знаем из анализа этого понятия, сказывается влияние чаньской мысли: руководства по живописи бамбука Ли Каня и *мэйхуа* У Чжэня называются *пу* — альбомы, иллюстрированные руководства по живописи. Необычайное распространение получает в это время жанр эпиграмм — стихов о живописи.

Самый ранний юаньский трактат (1312 г.) посвящен теории живописи бамбука. «Книга о бамбуке» («Чжупу») Ли Каня является общепризнанным, самым обстоятельным сочинением об этом значительном эстетическом явлении китайской живописи. Небольшое по объ-

ему (в 1 цзюань), это сочинение счастливо включает и философию, и символику, и сложную технику этого жанра.

К 20-м годам XIV века относятся еще два небольших трактата о монохромной живописи бамбука (Чжан Тай-гуана и Кэ Цзю-сы), а также трактат по истории живописи — «Зеркало живописи» («Хуацзянь») Тан Хоу. Далее, к 1335 году относится сочинение Жао Цзы-жана и к 1340 году — Хуан Гун-вана. Оба трактата посвящены пейзажной живописи. 1360 годом датированы два небольших текста Ван И о портрете, а к 1365 году относится самое большое сочинение юаньского времени по истории и теории живописи — «Драгоценное зеркало живописи» Ся Вэнь-яня; оно как бы завершает юаньский этап развития эстетики живописи.

Основные тенденции юаньской эстетики выявлялись двояко: с одной стороны, утверждался строгий традиционализм, который был прежде всего связан с официальной линией в искусстве; с другой — весьма сильны были романтические, индивидуалистические веяния в духе южносунских традиций.

Главой официальной традиционалистской линии был Чжао Мэн-фу, который выразил свою эстетическую позицию в нескольких эпиграммах. Он почитал главным в живописи — воплощение идеи древности — *гуи*. Чжао Мэн-фу писал: «Наиболее важное качество живописи состоит в идее древности» (144, стр. 359). Обычно исследователи и комментаторы живописи и теории искусства Чжао Мэн-фу понимают термин *гуи* как догматизм, начетничество и консерватизм. Нам представляется более плодотворной точка зрения Линь Юй-тана, который понимает *гуи* — идею древности — как понятие, аналогичное простоте, безыскусности, а в некоторых контекстах — даже примитиву (205, стр. 327).

Образцом для Чжао были великие танские мастера: в пейзаже — Ван Вэй, в живописном изображении коней — Хань Гань (в этом жанре живописи Чжао Мэн-фу особенно прославился).

Противоположную позицию выражал другой великий мастер этого периода — Ни Цзань. Его искусство полно непосредственности и лиризма. Он представлял себе живопись как свободную, произвольную игру кистью — *биси*, игру тушью — *моси*. Примыкает к этой концепции и У Чжэнь. Ни Цзань описал в эпиграмме характер живописи этого мастера: «Мэйдао жэнь (У Чжэнь) жи-

вет в павильоне «цветущей сливы». Выпив вина, он берет кисть и пишет дымку и облака». Сам У Чжэнь называл свое искусство игрой. Он прославился своей живописью бамбука, и его высказывания о природе этого жанра весьма знаменательны. У Чжэнь стремился передать мгновенное впечатление, в отличие от сунских мастеров, стремившихся выразить вневременную суть. Любопытно напомнить здесь читателю, что Ни Цзань, чьи пейзажи отличала необычайная тонкость, графичность линии, которая словно нехотя и лишь слегка нарушала чистоту белой, нетронутой поверхности, считал своим предшественником и наставником живописи, даже двойником своим, сунского мастера Ми Фэя, который писал не контурной линией, а лишь размывами и пятнами туши. Что же роднит этих столь различных по внешнему впечатлению мастеров? Их утонченность и пуританское пристрастие к чистоте духа. Оба мастера выражали покой и чистоту отчужденности (горы в их пейзажах необитаемы, в отличие от картин других мастеров, где среди скал непременно затерялась или фигурка бродячего поэта, или монастырский скит, или павильон — мастерская художника). Ни Цзань даже получил прозвище Юй — глубокий, трудный для понимания (*abstruse*) по Линь Юй-тану (205, стр. 409).

Теорию пейзажа этого времени выразил Хуан Гун-ван. Он называл себя «гостем гор и озер». Художник больше всего любил писать облака, и даже вершины гор в его пейзажах подобны облакам и называются *юньгэнь* — корни облаков. Хуан Гун-ван лишь на склоне лет стал увлекаться живописью, а всю жизнь был больше известен как поэт и музыкант. Крупнейшие теоретики периода Мин — Шэнь Чжоу и Дун Ци-чан — были под сильным его влиянием.

Трактат Хуан Гун-вана «Тайна написания пейзажа» («Се шаньшуй цзюэ») посвящен анализу живописных приемов великих пейзажистов X века — Дун Юаня и Цзюй-жаня.

С самого начала мастер предостерегает против недочетов в пейзажной живописи. Он сводит их к четырем порокам: первый — это *се* — приверженность к неправильной живописной школе; второй — *тянь* — внешняя привлекательность, красивость, стремление нравиться как можно большему числу зрителей; третий — *су* — вульгарность; четвертый — *лай* — мошенничество, то есть механическое соединение фрагментов из классиче-

ских образцов живописи, недостаток самостоятельности, оригинальности. Протест против броскости, изощренности и внешней привлекательности, которые понимались как знаки вульгарности, был знаменем времени. По определению В. М. Алексеева, простота, чистота, «преснота» (*дань*) есть неотъемлемые свойства истинной живописи этого времени.

Хуан Гун-ван требовал от пейзажистов строгого соблюдения принципа *фэншуй* — геомантии, которая в этот период особенно тесно была связана с принципами физиогномики — *сянфа*. С особой силой, по мнению художника, этот принцип выявился в пейзажах Ли Чэна и Ми Фэя.

В трактате Хуан Гун-вана получает дальнейшее развитие теория перспективы, он, в частности, по-своему осмысляет теорию Го Си о так называемых «трех дальях».

Важнейшим моментом в живописи он, как и Су Ши, считал выражение *ли* — первопринцип бытия.

Как и прежде, в эстетике утверждался этический принцип, согласно которому натура художника, его духовно-нравственная цельность определяют совершенство живописного произведения.

Особенно тонкие наблюдения над психологией творчества находим мы в трактате Ли Каня о бамбуке. Идеалом этого теоретика было искусство Вэнь Туна и Су Дун-по. Он цитирует слова Су Дун-по о Вэнь Туне, который, как мы уже знаем, утверждал, что лишь личность художника, а не техническое мастерство позволяет раскрыть сущность бамбука.

Вместе с тем в этом трактате сделан акцент на разработке подробнейших наставлений в технике живописи, которая осмысливается по преимуществу как тождественная каллиграфии.

Другой важный трактат о пейзаже Жао Цзы-жаня, «Приемы пейзажистов»* («Шаньшуйцзя фа»), выявляет основные пороки живописи.

Одну группу пороков Жао Цзы-жань связывает с недостатками в композиции, которые чаще всего объясняются тем, что нарушается заповедь Ван Вэя «Идея существует раньше письма кистью»; другие пороки жи-

* Трактат Жао Цзы-жаня известен также и под другим названием: «Хойцзун шиэр цзи» — «Записки о двенадцати запретах живописи».

вописи predeterminedены искажениями в настроении пространства и в характеристике основных свойств объемного предмета в двумерном живописном пространстве.

Трактаты Тан Хоу и Ся Вэнь-яня посвящены главным образом истории живописи, но в них поставлены и рассмотрены некоторые важные проблемы эстетики живописи: критерий оценки живописного произведения, природа и свойства гения. Тан Хоу, например, были сформулированы несколько свойств гения У Дао-цзы: живость идеи, живость движения, сочетание округлости и квадратности, правдоподобия и истинности, высокого и низкого, искривленного и прямого (124, стр. 13). Эти формулы оказались весьма плодотворными для последующей эстетики.

Значительный раздел трактата Тан Хоу посвящен специально теории живописи. Наибольшую ценность, по мнению Тан Хоу, представляет трактат «История живописи» («Хуаши») и эпиграммы Ми Фэя. Самыми несостоятельными ему представляются суждения вульгарной толпы, верящей лишь во внешнее подобие изображения объекту (124, стр. 14). Теория живописи Ми Фэя представляется этому теоретику образцом анализа и глубины понимания живописного произведения. Тан Хоу сообразно с Ми Фэем толкует процесс создания живописного произведения: сначала художник схватывает целое — одухотворенный ритм, затем складывается в его мозгу замысел, прообраз произведения, после чего выявляется структурный остов, вслед за этим общее композиционное построение и колорит, и лишь в последнюю очередь художник ищет сходство с объектом (124, стр. 21).

Тан Хоу считал, что его современники не умеют смотреть картины. Теоретик выявляет исторический аспект в восприятии художественного произведения — каждая эпоха в искусстве, каждый мастер, по мнению Тан Хоу, требуют своих, сообразных критериев оценки. Для Тан Хоу величайшим живописцем всех времен был У Дао-цзы, и через призму искусства этого гения он рассматривает творчество других мастеров.

Большой трактат Ся Вэнь-яня подводит итог юаньской эстетической мысли. Четыре цзюаня из пяти представляют собой краткие эссе о художниках с древности до середины периода Юань. Первый же посвящен теоретическим проблемам. В нем Ся Вэнь-янь осмысляет первый закон Се Хэ в традициях Го Жо-сюя, характе-

ризует три категории живописи и развивает теорию Го Жо-сюя о трех пороках живописи. Как и его сунский предшественник, Лю Дао-чунь формулирует шесть неотъемлемых свойств (*лю яо*) и шесть достоинств (*лю чан*) живописи.

Ся Вэнь-янь, как и все ведущие художники того времени, был прекрасным каллиграфом, поэтому живопись осмысливается им так же, как и Чжао Мэн-фу, прежде всего как каллиграфия. Чжао Мэн-фу и Ся Вэнь-янь, в отличие от сунских теоретиков, говорили уже не о близости живописи к каллиграфии, а отождествляли их. Свитки с изображением бамбука, орхидей и пейзажи скорее писали в буквальном смысле слова, чем рисовали. Чжао Мэн-фу говорил: «Живопись и каллиграфия, по существу, одно и то же: изображать камень — это значит писать в стиле *фэйбай*; изображать дерево — это значит писать в стиле *чжуань*. Если вы хотите написать бамбук, это значит использовать все восемь приемов каллиграфии — *юнцзы бафа*» (143, стр. 397).

Вместе с утверждением высокой культуры каллиграфии все большее развитие получает идеал любительства, дилетантства. Образцом такого любительского искусства была живопись известного врача того времени Ван Ли, который утверждал, что в живописи важна идея, а не форма. Ван Ли полагал, что, лишь пребывая в своей мастерской, слушая музыку, читая стихи, можно стать сообразным с красотой знаменитой горы Хуашань и выразить в живописи ее смысл, ее идею. Ван Ли писал: «Я учусь у моего сердца, сердце учится у глаз, глаза учатся у горы Хуашань» (205, стр. 479).

Серьезной вехой в истории эстетики живописи явились два фрагмента Ван И: о портрете и о колорите. «Сокровенная тайна портрета» («Мицзюэ ичжэнь») окончательно утвердила в портретном искусстве физиогномический принцип характеристики человека. Типизированный облик, составленный из элементов, несущих определенную прагматическую нагрузку — предначертать судьбу человека, — стал с периода Юань господствующим в искусстве портрета.

Ясность членений, точность слова, необычайная изысканность и простота образов отличают как само искусство, так и его теорию в период Юань.

Канонизация
эстетических норм
(XV — начало XX в.)

I
Эстетика живописи
периода Мин (1368—1643)

Возрождение китайской династии после почти двухвекового господства монголов, несомненно, во многом определило общий характер минской культуры. Следование исконным традициям, тяга к историческим сочинениям, систематизация культурных завоеваний прошлого, стремление все ценное из наследия претворить в современности рождало специфические черты живописи и эстетики периода Мин.

Искусство этой эпохи, однако, обладало одной особенностью: то, что было великим и значительным в танское и сунское время, возродилось как бы в миниатюре.

Живопись этого времени прославили несколько замечательных мастеров: пейзажисты Вэнь Чжэн-мин и Шэнь Чжоу, портретисты и мастера жанровой живописи Тань Инь, Чоу Ин, в жанре «цветы и птицы» (особенно была популярна живопись орхидей) прославилась художница Ма Сян-лань. Число живописцев в этот период было необычайно велико. Живопись характеризует обилие местных школ, многообразие стилей в рамках каждого жанра. Огромным влиянием пользовалась возрожденная Академия живописи при императорском дворце.

Император сам корректировал работы придворных художников, требуя тщательного соблюдения канона. Например, даже в такой лирической композиции, как «Одинокий рыбак на осенней реке», требовалось изображение одежды рыбака сообразно с его чиновничьим рангом.

Как и в период Сун, многие художники были настроены оппозиционно по отношению к Академии, они продолжали традиции сунских противников официаль-

ного искусства — Ми Фэя и Су Ши. Но ни Академия, ни оппоненты ее в минское время не смогли возродить величие сунской культуры: традиционные принципы соблюдались академистами, казалось бы, строже, и возражения против них свободных художников были резче, но и тем и другим нередко изменяло чувство меры; им не хватало спокойного достоинства и уважения к противной стороне.

Философский фундамент теоретических исканий в области живописи составляли неоконфуцианство (как мы увидим далее, довольно сильно отличавшееся от классического, сунского прототипа) и учение чань (преимущественно — южная ветвь этого учения).

Теоретические сочинения этого периода о живописи, число которых приближалось к двумстам, резко отличались от трактатов предшествующих этапов развития эстетики.

Это отличие сказывалось и в значительно большем объеме каждого сочинения, и в названиях трактатов, и в многообразии их, если говорить просто о внешних особенностях. Здесь и антологии, и истории живописи, и узкоспециальные сочинения, посвященные эстетическим проблемам отдельных жанров, и общетеоретические сочинения.

Если же говорить по существу, то минская теория живописи представляет собой качественно новый этап эстетической мысли. Именно в этот период эстетика живописи стала подлинной наукой. В ней не только постулировались эстетические нормы, как это было раньше, но и разрабатывались проблемы, раскрывающие разные грани в явлениях; значительно более четкой и дифференцированной становится специальная терминология, и многие традиционные отвлеченно-философские термины получают наконец конкретно-эстетическое осмысление. Теоретиками этого времени особенно плодотворно разрабатывалась теория стилей и живописных школ.

Обширный список минских сочинений, в которых осмысляются проблемы живописи, открывает огромное (в 30 цзюаней) сочинение Тао Цзун-и «Записки праздного» («Чжогэнлу»), датированные концом 60-х годов XIV века. Далее следуют трактаты крупнейшего юаньского художника У Чжэня, выступившего как теоретик живописи в конце жизни, и поэтому формально его сочинения относят к периоду Мин, и трактат Сун Ляня

(1310—1381). Последний написал сочинение «О происхождении живописи» («Хуа юань») в традициях Чжан Янь-юаня. Сун Лянь подчеркивал общность происхождения каллиграфии и живописи, этическую миссию этих искусств. Он выделил в истории живописи три важных переломных момента, когда рождался новый живописный стиль: первый связан с именами Гу Кай-чжи и Лу Тань-вэя; второй — с Янь Ли-бэнем и У Дао-цзы, третий — с Гуань Туном, Ли Чэном и Фань Куанем.

В первой четверти XVI века было написано очень много сочинений — это трактаты о пейзаже Шэнь Чжоу и Вэнь Чжэн-мина, о жанровой живописи Тан Иня, о «цветах и птицах» Хэ Лян-цзюня. По общим проблемам эстетики живописи писали в середине и второй половине того же столетия Ян Чэн, Гу Ин-юань, Ли Жи-хуа. К 1580 году относится одна из самых обстоятельных антологий текстов по теории живописи — «Собрание [текстов] о живописи господина Вана» («Ванши хуаюань»), составленная Ван Ши-чжэнем (1526—1593).

Кроме того, им были написаны несколько трактатов о живописи, в одном из них он посвятил главу о принципах оценки живописи (*хуапинь*), в которой дал характеристику теоретическим суждениям Се Хэ, Ли Сы-чжэня, Чжан Хуан-цзюаня и Чжан Янь-юаня. Здесь же автором раскрыта разница в подходе к объекту у великих танских мастеров — Ван Вэя и Ли Сы-сюня, то есть он думал о них в плане эстетических различий «северной и южной школ» живописи. Разработка этой проблемы составляет существенную часть минской эстетической теории.

Первая четверть XVII века была отмечена новым взлетом эстетической мысли. Трактаты Мо Ши-луна, Дун Ци-чана, Чэнь Цзи-жу, Тан Чжи-ци, Шэнь Хао содержат квинтэссенцию минского понимания живописи. Среди перечисленных теоретиков крупнейшим был Дун Ци-чан (1555—1636), который вошел в историю эстетики как создатель известной теории «северной и южной школ» в пейзаже.

Ему принадлежат три сочинения. Самое большое «Суть живописи» («Хуа чжи»), затем «Око живописи» («Хуаянь») и, наконец, «Заметки из кабинета живописи и медитации» («Хуачаньши суйби»). Последний трактат представляет собой труд весьма общего характера: в нем идет речь не только о живописи и каллиграфии, но и о поэзии и непосредственно о философии чань.

В 30-е годы XVII столетия были созданы Сюй Цинем «Заметки о живописи Мин» («Минхуа лу») и немного позднее как завершение минского этапа теории живописи еще одна крупная антология под поэтичным названием «Коралловая нить высказываний о живописи» («Шаньхуган хуалу»).

Философские основы живописи в этот период составляли прежде всего неоконфуцианство и чань. Неоконфуцианство в период Мин было разработано на новом уровне несколькими крупными мыслителями: Чэнь Сянь-чжаном (1428—1500), Чжань Жо-шум (1466—1560) и Ван Шоу-жэнем или Ван Ян-мином (1472—1529) — одним из выдающихся китайских философов.

Учение Ван Ян-мина изложено в трактате «Вопросы Великого учения» («Дасюэ вэнь»). Необычайно важны в интересующем нас плане несколько положений философии Ван Ян-мина, особенно в сфере теории познания. Мыслитель по-своему трактует учение Чжу Си, его теорию «изучения вещей». Прежде всего категорию *у* — вещи — Ван Ян-мин интерпретирует, как *ши* — функция, деяние, понятие *и* — первообраз, как функцию разума (объекты этой функции и называются *у* — вещами), а категорию *го* — изучение, классификация вещей он понимает как *чжэн* — исправление, выправление (в традициях учения Конфуция об «исправлении имен»).

Ван Ян-мин считал высшей формой знания интуитивное знание, которое представляет собой нечто ментальное; он разработал теорию о неразрывности знания и объекта этого знания — *чжи син хэи* — и считал, что иной формы знания не существует.

Серьезное влияние на эстетику живописи оказала теория Ван Ян-мина о единстве покоя и движения. Ван Ян-мин писал: «О разуме невозможно сказать, в покое он или в движении. Его покой относится к внутреннему, к его субстанции, тогда как движение относится к внешнему, к его функции» (186, стр. 501). На основе такого понимания покоя и движения строился и образ в произведении искусства. Равновесие покоя и движения отличается, согласно Ван Ян-мину, истинного гения и благородного человека.

Наряду с неоконфуцианством очень большую роль в период Мин играло учение чань, которое, особенно в концепциях последователей Ван Ян-мина, очень сближилось с неоконфуцианством, а порой чань можно даже рассматривать как корректив неоконфуцианских докт-

рин. Такими мыслителями были Ван Ци (1498—1583) и Ван Гэнь (1483—1540).

Ван Ци, например, отождествил универсальный разум (*синь*) с первопринципом и истинную природу человека — с универсальным разумом. Философ высказал еще одно чрезвычайно важное соображение, комментируя так называемые «четыре формы небытия». Ван Янмин писал: «Отсутствие разделения объектов на добрые и злые есть истинная основа разума; различие добрых и злых свойств есть результат профанического знания; понимание добра и зла есть свойство интуитивного знания; делать добро и бороться со злом есть функция исправления вещей» (187, стр. 509). Ван Ци прокомментировал этот отрывок из сочинения своего учителя следующим образом: «Разум, его мышление, его знание и вещи, феномены, — все это одно и то же» (187, стр. 510). То есть можно сказать, что «четыре формы небытия» это суть: «Разум без разума», «Мышление без мысли», «Знание без знания», «Вещи без вещей», а эти постулаты, как мы знаем, являются чуть ли не самыми важными в чаньской философии.

Столь же существенны в эстетическом плане и рассуждения другого мыслителя этого толка — Ван Гэня о различии между чувственным и интуитивным знанием. «Интуитивное знание не имеет ни начала, ни конца, что же касается чувственного знания, то оно различает субъект и объект. Интуитивное знание не ограничено, не относится к какому-либо определенному месту; что же касается чувственного знания, то оно обладает способностью видеть, различать и отбирать. Интуитивное знание подобно отражению вещей в зеркале» (186, стр. 513).

Понятие *го* — исследовать (вещи) из доктрины Чжу Си философ интерпретирует весьма типично для минской философии в целом: «*Го* собственно значит стандарты и образцы и имеет смысл «соизмерять с образцом» (186, стр. 514). Это значит, что интуитивное знание раскрывает в вещах их соразмерность с первопринципом.

Упомянутый уже нами исследователь Чжэн Чан считал, что изменение в осмыслении живописи шло следующим образом. До периода Тан в живописи больше всего почиталось достижение сходства, подобия. В сунское время стремились через первопринцип проникнуть в душу, сущность вещей. В период Юань, помимо фор-

мы и первопринципа, стремились выразить первообраз, идею. Минское же время отличает сочетание этих принципов. В эстетике утверждалась ценность внешнедостойной формы выражения первопринципа и идеи. По мнению Чжэн Чана, в этот период относительно меньшее внимание уделялось живописному выражению первопринципа — *ли* (146, стр. 329).

Исходными в эстетике периода Мин являются два положения: а) акцентирование традиционности как эстетического принципа; б) господство живописного стиля *сеи* — «писать идею». При этом важно отметить, что два названных момента существуют в органичной неразсторжимости: выражать собственную идею и, значит, по убеждению минских теоретиков, следовать традиционным принципам. Понятие *могу сеи* — «следуя древнему выражать идею» — можно рассматривать как девиз минского искусства и его теории.

Некоторые минские критики высказывали достаточно крайние воззрения. Ван Кэнь-тан, например, считал, что глубокое познание живописи заключается вовсе не в проникновении в *дао*, а в овладении старинными живописными приемами. Дун Ци-чан интерпретировал эту приверженность к традиции в духе буддийской теории перерождений: в нас непременно живет дух какого-нибудь художника прошлого, поэтому наше оригинальное творчество лишь кажущаяся самобытность и неповторимость, нельзя вырваться из цепи перерождений, из следования традициям. Другой крупный минский критик, Тан Чжи-ци, отправляясь от Се Хэ, почитал копирование древних образцов живописи одной из важнейших форм рождения собственного творческого метода. Но традиционность редко понималась как строгое, формальное воспроизведение деталей оригинала, главное было воссоздать в себе «воспаривший дух» (*ици*) художника прошлого. «Следуй идее, но не следуй деталям» — заключает Тан Чжи-ци (146, стр. 408).

Эстетические принципы живописного стиля *сеи* были во многом predeterminedены минской теорией традиции, поскольку первообраз (*и*) осознавался как микромир в душе художника, созвучный с макромиром, поэтому древность, вечность — это неотъемлемое его свойство. Следовательно, писать в стиле *сеи* — значит, следовать древности.

Рождение истинного первообраза в художнике минские теоретики традиционно связывали с этической при-

родой человека: лишь «воспарившие духом» обладают этой способностью. Но, в отличие, например, от цинских теоретиков, в период Мин следование нормам живописи почиталось более высоким свойством мастера, чем свобода от них, и это обстоятельство тоже ставилось в зависимость от этики. Вэнь Чжэн-мин писал, например: «Если человек невысоких качеств, то и в использовании туши будут отсутствовать нормы» (147, стр. 380). Тем самым в период Мин с особой силой зазвучала мысль о тождестве живописных и каллиграфических приемов письма, которую выдвинули теоретики предшествующей эпохи.

Изменилось в период Мин у многих теоретиков и понимание категории *цзыжань* — естественность. Она стала чаще всего осознаваться как следование природе, изучение природы, созвучность с ней. И в прошлом искусстве теоретики (Дун Ци-чан, Шэнь Хао) искали примеры таких натуральных зарисовок. Известно, например, что Дун Юань делал пейзажные наброски в окрестностях Цзяннани.

Проблемы критики и оценки живописных произведений осмысливались в сочинениях многих теоретиков искусства. Важнейшие из них — трактаты Ян Шэня, Ван Ши-чжэня, Дун Ци-чана, Гу Нин-юаня. Ян Шэнь, например, пытаясь раскрыть стилистическое своеобразие танских мастеров, уподоблял их известным поэтам: Янь Ли-бэнь, по его суждению, похож на Ли Бо, а У Дао-цзы — на Ду Фу. Ван Ши-чжэнь сопоставлял живописные стили с каллиграфическими. Теоретик также стремился выявить основные поворотные моменты в развитии того или иного стилистического направления. Он пытался установить, когда и с именем каких мастеров нужно связывать стилистические сдвиги в разных жанрах живописи. Дун Ци-чан выделялся среди других теоретиков умением давать необычайно точные и емкие по смыслу определения целого направления или своеобразия отдельного мастера.

Чжэн Чан выделяет особый круг проблем в минской эстетике, связанный с пониманием особенностей жанров живописи, особенностей школ и направлений, которые господствовали в это время. Одно из самых важных открытий в этой области — теория «северной и южной школы» Дун Ци-чана.

Хэ Лян-цзюнь и Ли Жи-хуа наряду с Дун Ци-чаном высказали серьезные, оригинальные суждения по этому

вопросу. Хэ Лян-цзюнь писал, в частности, о двух направлениях в жанровой живописи, в технике *баймяо* — тонкого контурного рисунка: «Чжао Мэн-фу, Ли Лун-мянь заимствовали этот стиль от Гу Кай-чжи и назывался он *тесяньмяо* — «металлическая нить»; тогда как Ма Хэ-чжи и Ма Юань шли от У Дао-цзы, и этот стиль получил название *ланьмяо* — «лист орхидеи» (146, стр. 397).

Самый большой раздел минской теории живописи, несомненно, составляли проблемы, связанные с различными живописными приемами. Минские критики преуспели здесь до чрезвычайности — каждый живописный прием получил детальное рассмотрение и обстоятельную характеристику. Но в кругу этих вопросов были и более общие, теоретические проблемы. В частности, подробно анализировался прием *сешэн* — писать живое, это означает, по мнению теоретиков, не воссоздание формы, а передачу «живой идеи» — *шэнъи*.

В центре внимания теоретиков оставался пейзаж. Подробно характеризовалась техника изображения деревьев и камней, перечислялись все трудности и ошибки, которые подстерегают художника. В рисунке деревьев самым трудным считалось изображение сухого дерева, в котором необходимо было передать дух древности и изысканности.

Гу Нин-юань много писал об удовольствии, которое вызывает созерцание пейзажа, человек получает его, если проникает в скрытую идею произведения (146, стр. 377).

Шэнь Хао выделил несколько важнейших аспектов пейзажа. Ему представляется, что важнейшими моментами являются следующие: характеристика времени года, композиция, в которой особое значение имеет разумное использование облаков для заполнения второстепенных частей свитка; тема произведения, подпись в картине, раскрывающая автора и дату завершения пейзажа (такого рода подписи появились лишь в период Юань).

Гу Нин-юань считал важным в пейзаже соблюдение живой безыскусности (*шэнчжо*), которая вовсе не противостоит изысканности (*я*).

Соотношение канона и оригинальности, мастерства и непосредственности естественно занимало умы лучших художников, старавшихся сохранять свое творческое лицо среди моря ремесленных работ высокого класса. По

мнению теоретика, «лучше быть грубоватым — *чжо*, чем искусственным» (147, стр. 375).

Гу Нин-юань различал два уровня художественной культуры: поверхностное умение — *ланьшу* и индивидуально осознанное мастерство — *юаньшу*.

Знак *чжо* в произведении становится важнейшим показателем непосредственности, спонтанности творчества. Теоретик советовал художникам смотреть детские рисунки и учиться на них качеству *чжо*.

Южная школа живописи, столь страстно защищаемая Дун Ци-чаном, в конце минской династии стала ортодоксальной, что не могло не вызвать реакции и против нее самой и против теории двух школ. Гу Нин-юань считал, что его современники, замечательные мастера Шэнь Чжоу и Тан Инь, не укладываются в рамки этой теории.

Минская живопись *вэньжэньхуа* (или южная школа) сильно отличается от сунской и юаньской, она перестает быть поэтичной и становится все более интеллектуальной. Дун Ци-чан, провозглашая ее вершиной в китайской живописи, призывает следовать традициям, прежде всего южносунским. Но, однако, самым ярким воплощением подлинного духа *вэньжэньхуа*, когда живопись используется лишь в личных целях, в целях духовного и телесного тренажа, которые приносят омоложение, prolongation жизни, было творчество юаньского мастера Хуан Гун-вана. (Согласно преданию, в девяносто лет лицо у него было юное и свежее, как у девятнадцатилетнего.)

Казалось бы, минские эстетики предусмотрели каждую деталь, которая может испортить произведение, наставляя художников в том, чего им надо избегать. Они объяснили, что можно считать высоким вкусом при восприятии живописи, а что является признаком вульгарности. И все же постоянным рефреном в их сочинениях вкраплены слова Чжуан-цзы: «Я не могу научить этому моего сына, и мой сын не может научиться этому от меня». Чем точнее раскладывались по полочкам элементы, образующие прекрасную картину, тем очевиднее становилось, что это прекрасное пребывает где-то вне их. Один из теоретиков (Гао Лянь — 1521—1593) попытался определить характер ускользающей, таинственной красоты (*цюй*) картины как триединую сущность: красота неба (*тяньцюй*), красота человека (*жэньцюй*) и красота вещей (*уцюй*). Первая, по его мнению, сообщает картине одухотворенность, вторая — живость,

третья — форму (205, стр. 289). Но большая часть минских теоретиков в осмыслении природы красоты и художественного творчества сочетала рациональный педантизм с мистической таинственностью, что, кстати говоря, выражали и их живописные произведения; они были составлены из самых разных элементов (как бы фраз) из текста живописи прошлого и образовывали немыслимые, непонятные сочетания, которые поражали зрителя своей мистической бессмыслицей.

2

Эстетика живописи периода Цин (1644—1911)

Столь длительный и сложный период в истории Китая и его культуре, отмеченный господством иноземной (маньчжурской) династии, начавшийся в период средневековья и завершившийся в новейшее время, должен быть в свою очередь подразделен на три этапа: 1) вторая половина XVII — начало XVIII века, 2) XVIII — первая половина XIX века, 3) вторая половина XIX — начало XX века.

Первый этап развития цинской эстетики живописи отличается серьезными завоеваниями в этой области. В это время была создана подлинная энциклопедия китайской классической живописи — «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» («Цзецзыюань хуачжуань»); оппозиционный академии индивидуальный и экспрессивный стиль живописи получил максимальное выражение в творчестве Ши-тао и Чжу Да и в их сочинениях по теории живописи.

Серьезную веху в истории эстетики живописи оставил трактат Цзян Цзи о портрете.

Второй этап характеризует деятельность нескольких выдающихся теоретиков живописи, чьи сочинения отличаются большой обстоятельностью в разработке теоретических проблем: трактаты Бу Янь-ту, Фан Сюня, Тан Дая, Чжан Гэна по общим проблемам эстетики живописи; поэма Хуан Юя о категориях — *пинь* — живописи, раскрывающая природу художественного творчества; теория портретной живописи, разработанная Шэнь Цзун-цанем и Дин Гао, теория пейзажа — в трактатах Тан Дая, Фан Сюня и Цзоу И-гуя — все эти сочинения представляют собой научные труды по эстетике с дифференцированной терминологией, с широким охватом

проблем и выявлением многих граней и сложных поворотов в этих проблемах.

В конце прошлого столетия и начале нынешнего в области эстетики живописи продолжали развиваться две тенденции классической теории: условно говоря, конфуцианскую линию выражали ярче всего два теоретика: Сун Нянь и Линь Шу; даосско-буддийскую линию в искусстве и в эстетике развивали У Чан-шо, Хуан Бинь-хун и Ци Бай-ши.

Никогда в Китае не работало столько живописцев и каллиграфов, как в период Цин, никогда не издавалось столько наставлений по живописи (антологии трактатов насчитывали сотни цзюаней, да и отдельные сочинения были объемом в несколько десятков цзюаней, тогда как более ранние трактаты по теории искусства не превышали десяти цзюаней, а чаще всего содержали один-три цзюаня); иллюстрированные руководства по живописи создавали словно бы для каждого возможность стать художником, поэзия и живопись становятся необходимыми элементами образованности, но очень редко делом жизни. Предназначение искусства осмысливается художественной интеллигенцией этого времени двояко. С одной стороны, искусство призвано говорить с человеком наедине — появляются более камерные, чем были ранее, виды искусства. Излюбленной формой художников Ши-тао, Чжу Да становятся альбомные листы, предназначенные для кабинетного рассмотрения. Роль искусства в духовной жизни элиты настолько велика, что отдельные теоретики (например, Ли Юй, крупнейший литератор и критик XVII в.) почитали искусство выше самой природы и возлагали на творения искусства серьезную миссию. Некоторые художники стремились взорвать традиции созерцательности, холодной виртуозности. Сюй Вэй писал нарочито грубо, скрывая мастерство за небрежностью. Но все же более сильной тенденцией в культуре была линия на расширение влияния и демократизацию искусства. В растущих в этот период городах расширился и круг людей, «потребляющих искусство», — теперь заказчик стал определять и характер самого искусства.

Графика в форме ксилографии получила необычайно широкое развитие. Этот период отмечен искусством крупнейшего гравера средневекового Китая Чэнь Хуншоу. Граверы иллюстрировали популярные литературные сочинения, репродуцировали шедевры старой жи-

вописи. Созданные ими гравюры в форме народного лубка смыкались с фольклорным народным творчеством.

И все же не живопись и не графика определяли значимость последних трех столетий средневековья в Китае — эту роль совершенно закономерно призваны были сыграть архитектура и прикладное искусство. Архитектура периода Мин и начала Цин неразрывно связана с живописью — она лишь ипостасное выражение общих идей. Это и определило особый архитектурный стиль, сочетающий в себе торжественность, строгую симметрию с причудливой декоративностью. Дворцы и монастыри располагаются столь живописно, что кажутся нерукотворной частью природы. Тихие сады с гладью водоемов со сложно очерченной линией берега, беломраморные горбатые мостики, точный настрой колокольчиков на ярусах пагод, звучащих от малейшего дыхания ветра словно эолова арфа, наделяют архитектуру поэтичностью. Соразмерность с человеком, созвучие с природой — отправное начало в сложении национального архитектурного стиля. Грандиозные пространственные ансамбли, большие архитектурные комплексы, в которых продуманно соединены принципы регулярной, строго симметричной планировки с асимметрией и живописностью парков, словно в реальную природу переносят классический архитектурный пейзаж из живописи сунской поры.

Архитектура Пекина воплотила в себе интеллектуальную строгость математического расчета и мистическую предопределенность плана геомантической системой *фэншуй*. Последняя диктовала ориентацию фасадов на южную сторону, определяла общую композицию архитектурного комплекса. Симметрия и четкость планировки не делают облик города сухим или однообразным, откровенная декоративность в решении общего замысла делает архитектурный облик города торжественным и вместе с тем легким и праздничным.

Знаменитый цзиндэжэньский фарфор времени правления Канси и Цяньлуна (вторая половина XVII — первая половина XVIII в.) воплотил необычайную сущность китайского прикладного искусства. Фарфор этого времени был вершиной достижений естественнонаучной мысли, о чем обычно забывают искусствоведы. Лишь высокое развитие химии и физики давало возможность художнику свободно творить. Поражающее

чувство цвета, материала, формы изделий, неумность фантазии мастеров, непревзойденная тонкость фарфорового черепка и изысканность его звучания — все это базировалось на прочном научном фундаменте. Никакое вдохновение не может заменить высокое качество красителей и точный расчет температуры обжига. Нередко в науке высказывается точка зрения об относительно низком уровне естественных наук в Китае в XVI—XVII веках. Однако необычайное техническое мастерство в прикладном искусстве этого времени, превосходное качество материала: фарфора, лаков и красок — свидетельствуют об обратном. Прикладное искусство не было тогда предметом чисто эстетического рассмотрения: фарфор, эмали, лаки были для Китая своего рода памятниками технической эстетики.

Цинскую литературу по эстетике живописи Чжэн Чан подразделяет на шесть видов: а) литература об общих законах живописи и об отдельных живописных приемах — *хуафа*; б) о соотношении видов и стилей живописи — *хуати*; в) проблемы обучения живописи — *хуасюэ*; г) о надписях на свитках — *тицзы*; д) оценка и критика живописи — *цзяньпин*; е) материалы по истории живописи — *ши ляо* (147, стр. 432).

В центре внимания ряда теоретиков стояла проблема соотношения канона и свободного творчества (особенно серьезно думал об этом Ван Гай). И связывалась эта проблема с другой: живопись — это труд или легкое занятие? Именно Ван Гай решил эти вопросы весьма показательно для цинского времени; он не отрицал ни то, ни другое, а считал, что существует живопись, связанная с нормами и свободная от них; бывают мастера, которые тратят много усилий, создавая произведения, а бывают и такие, которые творят легко, произвольно. И в том и в другом случае могут быть созданы прекрасные произведения. Хрестоматийными стали строки Ван Гая, в которых сопоставляются два гения китайской живописи — У Дао-цзы и Ли Сы-сюнь. Первый творил легко и свободно, второй — долго, с затратой больших усилий, в строгом соответствии с установленными правилами (68, стр. 43).

Внимание теоретиков пейзажа больше всего привлекали проблемы композиции и разработка тончайших приемов изображения элементов пейзажа: дерева, камня и мира воды (потоков, водопадов, облаков). Появлялись специальные сочинения о живописи дерева, о жи-

вописи камня, о живописи облаков. Не менее подробно трактовались и живописные приемы, применяемые в жанре «цветы и птицы», из которых все большее значение получает прием *сешэн*, основанный на наблюдении природы. Именно в этот период были созданы важнейшие трактаты о портрете, в которых раскрыта сложнейшая система технических приемов.

В период Цин развиваются многие виды живописи, которые в предыдущий период не имели самостоятельного значения. Например, так называемая «живопись пальцем» (*чжитоухуа*) и живопись европейского типа, в рамках которой существовали даже различные школы и стилистические направления. Изменения произошли и в материалах живописи. В период Тан художники преимущественно писали на шелке, в период Сун и особенно Юань любили писать на бумаге, в минское время использовали тонкий атласный шелк, а в период Цин многие мастера начинают применять холст.

В период Цин было создано огромное число практических руководств по живописи, выражаясь современным языком, «самоучителей игры в живопись», в которых детально описывались и прекрасно иллюстрировались гравюрами живописные приемы великих мастеров прошлого. Такие альбомы учили не только создавать живописные произведения, но и воспринимать искусство других, и тем самым способствовали повышению общественного художественного вкуса. Текст в этих сочинениях в значительном количестве содержал предостережения и наставления в том, чему должен следовать и чего избегать начинающий художник или ценитель живописи. Важнейшими сочинениями такого типа были «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» («Цзе-цзыюань хуачжуань»), «Альбом живописи из мастерской «Десять бамбуков» («Шичжучжай хуапу»), «Альбом живописи [мастера] Сяо-шаня» («Сяо-шань хуапу»).

Большая работа была проведена цинскими теоретиками по систематизации особого жанра каллиграфии и литературы — эпиграмм о живописи, которые писали сами художники или кто-нибудь другой на живописных свитках.

Значительную часть литературы о живописи составляют исторические сочинения. Важнейшие из них — «Краткие заметки о национальной живописи» («Гочао хуа чжэн лу») Чжан Гэна, «Записки о национальной живописи» («Гочао хуа чжи») Фэн Цзинь-бо.

Не технике, а духу творчества посвящено одно из самых поэтических сочинений о живописи поэта и теоретика искусства Хуан Юя «Двадцать четыре категории живописи» («Эршисы хуапинь»). Написанное в традициях известной поэмы «Шипинь» танского поэта Сыкун Ту, это сочинение раскрывает характер понимания творческого процесса в цинской эстетике живописи.

Две основные тенденции в цинской эстетике живописи выразили, несомненно, два сочинения, которые и во всей китайской истории эстетики едва ли не самые выдающиеся: это упоминавшийся уже нами многотомный трактат «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» и небольшое сочинение «Собрание высказываний о живописи» («Хуа юй-лу») Ши-тао.

Традиционализм, столь характерный для всей китайской культуры XVII—XIX веков, в области философской, теоретической выражался прежде всего в стремлении уложить мысли в привычные схемы, оперировать давно сложившимися понятиями, опираться на старые письменные источники. Это подкреплялось еще и тем, что официальной доктриной маньчжурского режима становится неоконфуцианство. При Цинах конфуцианцы занимали высокое положение, они примкнули к правящей верхушке, многие из них стали государственными чиновниками, придворными поэтами и художниками. Однако крупнейшие прогрессивные мыслители выступали против неоконфуцианства. Хуан Цзунси (1610—1695) подверг критике это учение за абстрактность, отрыв от конкретной человеческой деятельности.

Тезис о необходимости теоретического обобщения практики стал основным для многих оппозиционных направлений. Одним из первых провозгласил этот тезис мыслитель Гу Янь-у (1613—1682). Он утверждал, что существуют два источника знания: действительность и литературные сочинения. Китайские философы XVII—XIX веков чаще исходили из литературы, то есть занимались главным образом критикой древних письменных источников, установлением их подлинности. Многие традиционные понятия и категории были по-новому прочитаны и истолкованы, в частности Ван Фу-чжи (1619—1692). Раскрытие Ван Фу-чжи сложной, противоречивой природы вещей сказалось в большой мере на теории живописи, изложенной в «Слове о живописи». В «Комментарии к «И цзину» («Чжоуи вэйчжуань») философ писал: «Иллюзорное должно непременно стать реаль-

ным, реальное внутри себя содержит иллюзорное, в конце концов это все — едино» (15, стр. 93). Процесс познания, по Ван Фу-чжи, начинается с постижения внешней формы того или иного явления. Раскрытие смысла вещей, их сущности возможно лишь через преодоление препятствий всего индивидуального, смутного, придающего одной и той же сущности разнообразные формы.

В «Слове о живописи» почти не разрабатывались специально общеэстетические проблемы: о природе искусства, о характере художественного процесса. В нем не ставился вопрос, что такое красота, а объяснялось, как создаются прекрасные вещи. Авторы этого сочинения стремились выявить в художественной практике правила, соблюдение которых обеспечивает ценность художественного произведения. Но в отличие от других нормативных сочинений «Слово о живописи» проникнуто не только заботой о создании свода правил живописного мастерства, но и стремлением выработать каноны правильного воспитания художника. Этот трактат очень емкий по содержанию, в нем, по сути дела, получили четкое выражение в совершенной художественной форме все основные закономерности китайской живописи. Теоретическая литература о живописи до «Слова о живописи» не имела столь педантичного и всестороннего выявления алгебры живописи: свыше тридцати видов штрихов для изображения листьев, законы воздушной перспективы, объема и светотени, стилистическое своеобразие всех великих мастеров прошлого подробно описаны и проиллюстрированы прекрасными гравюрами на страницах этого памятника объемом в две тысячи с лишним страниц.

Другую линию в живописи цинского времени наиболее ярко выразили в своем искусстве Сюй Вэй, Чжу Да, Ши-тао, У Чан-шо, Хуан Бинь-хун и Ци Бай-ши. Для творческой манеры этих мастеров характерна повышенная субъективность форм художественного выражения, своего рода экспрессионизм, если пользоваться европейской терминологией. Особенно своеобразен, даже в какой-то мере эксцентричен живописный стиль Чжу Да. Художник работал преимущественно в стиле *сеи*. Излюбленной формой для художников этого направления становятся альбомные листы, располагающие к более камерному восприятию живописи. Их стиль был апофеозом эстетства. Художник-профессионал третировался, Ши-тао восхвалял лишь тех мастеров, которые рас-

сма тривали живопись как удовольствие, а не как профессию. Естественность утверждалась основным критерием подлинности искусства. «Сверкание интуитивного проникновения — ничто, если ее (естественности.— Е. З.) нет». А как может профессионал быть естественным? Ведь он планирует свою работу. Естественность противопоставлялась даже художественности, так как последняя слишком «профессиональна» (200, стр. 320). Прославление дилетантизма, естественности, свободной экспрессивности и небрежности живописной формы — таково было кредо мастеров этого направления в искусстве, чаще всего, особенно в XVII—XVIII веках, связанного с философией чань.

Однако необходимо учитывать, что выявленные нами две линии в эстетике живописи не существовали в строгом размежевании, напротив, эстетическая концепция и художественный стиль отдельных мастеров сочетали обе тенденции. Это можно наблюдать и в отдельных разделах «Слова о живописи», а особенно ярко в искусстве и теоретических высказываниях Ци Бай-ши, который считал своими учителями и Ши-тао и Ван Гая (главного автора «Слова о живописи»).

Фанатичное противопоставление интуиции и интеллекта, образованности и естественности, столь характерные для эстетической борьбы в период Сун, Юань и Мин, в конце цинского времени было разрешено в творчестве крупнейших мастеров и частично осмыслено и преодолено в эстетике.

II. ПРОБЛЕМЫ



翠羽吹香芳籟之舞一樹扶疎芳級寒玉
 日暮參橫芳香護那有美人兮憐幽獨
 憐幽獨兮暮暎並夜以何于兮不可拘雜
 芳巡簾索 唐寅孟春月于餘東題

Предварительные замечания

Дуалистический характер китайской эстетической мысли сказывается на самых разных уровнях структуры феномена и проявляется по-разному. Этот дуализм проявляется в противоположности конфуцианской и даосско-буддийской эстетических концепций; и с другой стороны, в каждой из этих концепций (особенно во второй), поскольку для них весьма характерен оппозиционный строй мысли. Можно с удивлением констатировать, что китайская эстетика, например, характеризовала подлинное мастерство то как изысканность, то как безыскусность; творчество художника представало то как серьезный и тяжелый труд, то как легкое, спонтанное деяние, близкое к игре; то художник, словно не веря в сообразительность зрителя, изображает в картине все, вплоть до малейших деталей, и в этом видит ее завершенность, то она предстает как нечто незавершенное и эскизное — вся намек и недосказанность; и сам художник с точки зрения одних теоретиков искусства творит, подобно Богу, подобно природе; другие же теоретики уподобляют художника послушному инструменту в руках Бога; с их точки зрения, живописец словно и не творит сам, а произведение создается само собой. Дуализм мира, утверждаемый конфуцианством, и снятие дуализма в даосизме и особенно в буддизме — основной рычаг построения живописного образа. Однако этот дуализм не носил абсолютного характера, мировосприятию китайца свойственна двуединая цельность и синкретичность. Элементы конфуцианской, буддийской и даосской философии образуют в его уме и душе нечто единое и цельное. В. М. Алексеев рассматривал конфуцианство и даосизм как «находящиеся в совершенно близком родстве, хотя это родство антиподов и единство противоречий» (цит. по: 276, стр. 351).

Понятийный строй текстов по эстетике живописи многопланов, и в них тоже отражено это двуединство. Основные эстетические категории с известной мерой условности можно разделить на несколько групп. Сразу же важно оговорить то обстоятельство, что отдельные категории могут одновременно относиться к нескольким группам, и такая искусственная разделенность вовсе не

означает отсутствия связей между категориями из различных групп. Для выявления характера взаимоотношений философских категорий из различных групп нами специально выделена в текстах особая группа слов, с помощью которых эта связь осуществляется.

К первой группе отнесены философско-эстетические категории, которые раскрывают структуру мира, то есть понятия, связанные с онтологическими проблемами, определяющими строй живописи. Причем к этой группе отнесены и все атрибуты субстанциональных категорий. Все субстанциональные категории в свою очередь подразделены на те, что относятся к абсолютной реальности, и на те, что характеризуют феноменальный мир. Например, *и* — Единое, *дао* — путь, *суйкун*, *шуньята* — пустота, ноль, *ли* — первопринцип, *и* — первообраз, *синь* — сердце, дух, разум, *чжэнь*, *жулай* — истинность, таковость, *татхата*, *фа* — дхарма, закон — выражают абсолютные сущности. В первую группу входят и структурно-субстанциональные категории: *ти* — субстанция, структура, *бэнь* — изначальность, корень, *син* — природа, характер, *чжи* — суть, *ци* — дух, *шэнь* — душа, *бяньхуа* — метаморфозы. Понятия же *ицэ*, *ваньу* — множественностью, *ю-у* — сущее — не-сущее, *ши* — мир, *цзинцзе* — все сущее относятся к феноменальному бытию.

Вторая группа философско-эстетических категорий характеризует структуру личности, «я». Как и онтологические понятия, категории структуры личности могут быть подразделены на два уровня — абсолютный и профанический. Абсолютное «я» нередко отождествляется с понятием *дао*, *фа*, а выражается обычно знаком *во*.

Субстанциональная часть личности, делающая человека единым с абсолютным и причастным к тайнам абсолюта, характеризуется понятием *син* — природа; категория *шэнь* (*сэшэнь*) выражает физическую структуру тела. Структурную основу «я» выражает категория *ти*, которая, как и категория *син*, соединяет субъект с объектом. В разных группах одни и те же категории приобретают различный смысл; так, в первой группе *синь* означает абсолютный разум, а во второй — разум у человека.

К тому же ряду сущностных категорий личности примыкает и понятие *бэнь* — корень, ядро личности.

Органами ощущения и познания в структуре «я» выступают два понятия: чувственное познание мира осуществляется *гэнь* — пятью органами чувств, а цен-

тральные ментальные способности сосредоточены в *синь* — духе, уме, разуме, сердце или душе человека. Последняя категория — *синь* — является одновременно и важнейшим понятием гносеологии. В этой группе понятий можно выделить четыре типа категорий, обозначающих: а) органы познания, б) качества относительного и абсолютного знания, в) процесс или характер процесса познания и возможности познания, г) цель познания, относительную и абсолютную истину.

Ментальные способности высшего знания, как уже было сказано, выражаются обычно в текстах понятием *синь*. Абсолютное знание, совершенная мудрость определяется двояко: во-первых, ее нередко характеризует санскритское слово *праджня* (на китайском языке — *божо*), во-вторых, собственно китайская категория *чжихой*, которая выступает как синоним *праджня*. Относительное, профаническое знание выражается категориями *чжи* и *ши*, абсолютный же характер знания передан понятием *унянь* — бездумие. Постепенный, поступательный процесс познания характеризует понятие *цзянь*, а взрывной, ошеломляющий, внезапный, быстрый характер познания выражен несколькими понятиями — *дунь*, *кай*, *у* или их парными сочетаниями. Целью познания является постижение «великой идеи» — *даи*, в раскрытии первопринципа — *дали*.

Среди текстов, непосредственно посвященных эстетике живописи, мало спекулятивно-умозрительных сочинений, они чаще всего, как мы видели, представляют собой практические наставления для претворения истины на уровне жизни мастера и художественной практики, поэтому группа эстетических категорий, раскрывающих прагматику, — самая обширная. Любая, самая отвлеченная категория в текстах постоянно сопровождается знаком *юн* — применять, использовать. Абсолютное, «истинное» деяние характеризуется как Путь или как Путь Будды. Само понятие деяния, главным образом деяния духа, обозначается иероглифом *син* или сочетанием двух иероглифов — *сю син*. Абсолютный характер истинного деяния выражают категории *цзыжань* — естественность и *увэй* — недеяние.

Характер художественной духовной практики рассматривается на двух уровнях: внешнем и внутреннем и соответственно категории практики тоже подразделяются: одни связаны с обрядовой стороной — обеты, клятвы, молитвы, другие с внутренней, духовной

жизнью — спасение, сидячая медитация, состояние просветленности (*самадхи*).

Значительное место в текстах занимают этико-эстетические понятия: добро и зло, просвещенность и невежество, просветленность и непросветленность. Такой ряд оппозиций рассматривается авторами лишь на профаническом уровне, ибо добродетель и заслуга, прегрешения и заблуждения являются атрибутами бытийного мира и нейтрализуются на уровне абсолюта.

Связь между пятью перечисленными группами понятий осуществляет определенный круг глаголов (помимо тех, которые классифицированы нами как понятия) — это *цзянь* — узреть, *дао* — достичь, *чэн* — создать.

Значительный раздел китайской эстетической терминологии составляет чрезвычайно тонко дифференцированная терминология по технике живописи, но и эти, казалось бы, чисто технические термины в китайской эстетике органично и неразрывно связаны с самыми отвлеченными категориями. Существуют, например, такие сочетания понятий, как *дао* и *би* или *мо* — путь кисти и туши, первообраз (*и*) и *хуа* — первообраз живописного свитка. Такое смешение уровней — субстанционального и прагматического, неразрывная связь между ними и отличают понятийный строй китайской литературы по теории живописи.

Глава первая

Живопись и философия

В этой главе делаются попытки проанализировать идеи, которые явились субстанциональной основой китайской живописи, а также охарактеризовать те приемы, которые использовались художниками для выражения этих идей.

1 *Дао* живописи

Дао ли есть живопись, или живопись есть *дао*?

Из предисловия к «Сюань-хэ хуану».

В обширной литературе о китайской живописи постоянно идет речь о *дао*, или пути. Эта категория нередко означает личный путь или определенное направление в живописи, живописную школу. Но прежде всего *дао* представляет собой одно из самых распространенных понятий китайской классической философии. И весьма важно то, что одна из наиболее отвлеченных философских категорий стала важнейшим объектом выражения средствами живописи. В самом общем смысле *дао* выражает основную философскую веру в порядок и гармонию в природе. Это представление возникло в древности на основе наблюдения за порядком и гармонией в природе — смены дня и ночи, времен года и т. д.

Практически все философские школы так или иначе характеризовали это понятие. *Дао* отождествляли с первопринципом бытия и называли мистической космической матерью. Чжуан-цзы, например, утверждал, что «*Дао* не может быть выражено ни словом, ни молчанием». И живопись именно потому может его описывать, ибо она выражает «это состояние, в котором нет ни речи, ни молчания». Китайская живопись поэтому

почиталась как самая эффективная форма выражения *дао*. Понятие *дао* означало также путь подготовки и обучения живописи, предъявляющий особые требования к художнику и уровню его образованности, характеру и поведению, помимо требований высокого технического мастерства.

Постижение *дао* живописи было самым необходимым условием для китайских художников и теоретиков. Обычно они сосредоточивали свое внимание на прошлом, проявляя особый интерес к нему; их сочинения в основном лишь комментировали прошлое. В прошлом они искали образцы для творчества и эстетические нормы. Характерно, что в трактатах о живописи рассуждения о *дао* представляют собой цитаты или парфразы из древних текстов, которые сопровождаются короткими и меткими замечаниями, индивидуальным определением этой категории или перенесением ее в очень необычный контекст. И процесс осмысления *дао* не был столь медлительным, почти незаметным, как это нередко утверждается. Практически каждое поколение осмысляло *дао* несколько по-иному. В живописи, в частности, фактор индивидуального понимания категории *дао* был значительно сильнее, чем в философии. Влияние художников и эстетиков усиливало изменения в различных аспектах традиционной концепции *дао* и в живописной практике: в каждом штрихе гениального мастера, обладающего неповторимым своеобразием, воплощалось *дао*. И все же есть нечто общее, единое и цельное в традиционном учении о *дао*. Каждое поколение использовало традиции для своих современных целей, и постепенно *дао* становится символом традиции и древности. Ши-тао писал, например, что он внезапно ощутил в своем очень личном искусстве пребывание «*дао* древности» (150, стр. 4).

Задача воспитания интеллигенции, коротко говоря, заключалась прежде всего в достижении гармонии с законами *дао*. Вершиной такой универсальной образованности признан в Китае знаменитый государственный деятель, ученый, философ, поэт, эстетик, каллиграф и художник Су Ши. Люди этого типа прежде всего тренировали свою память, ибо они должны были впитать все богатство традиционной культуры. Прежде всего человек, воспитывая себя, стремился найти естественный путь поведения в обществе, в отношениях с людьми, который в системе конфуцианства назывался ритуалом — *ли*; но *ли*, скорее, означает не самый ритуал, а идею,

мотивы, определяющие характер ритуала. В живописи этот ритуал также означал естественный путь: сообразность жизни с силами природы (*дао*). *Дао* диктовало не только созвучие художника с явлениями естественной природы, но и помогало обрести свое место в обществе. В «Ли цзи» (в древнейшей книге ритуала) декларировалось, что правила ритуала (*ли*) ведут свое начало от Великого Единого (*Тайцзи*), а это понятие очень часто выступает как синоним *дао*.

Как известно, в древности живопись была теснейшим образом вплетена в религиозный ритуал. Она должна была воплощать сакральные знаки Неба и Земли и даже позднее, когда она уже развивалась вне религии, живопись продолжала сохранять свой сакральный смысл, отражая *дао* — гармонию Неба и Земли. Живопись, как и все другие стороны культуры Древнего Китая, была вплетена в эту общую концепцию *дао*, которая определяла важнейшие принципы, технику живописи и отношение к художнику.

Поскольку *дао* — ключевой термин, важно выявить и его пиктографию, тем более что она теснейшим образом связана с живописью.

Знак «*дао*» (道) состоит из двух элементов: первый — *чжо* (辵) — движение, то есть шагать, идти, ступать по земле; второй — *шоу* (首) — голова. Акцент при осмыслении знака сделан на первом элементе, и он значит — путь. Но элемент «голова» придает ему значение главного, определяющего пути, с одной стороны, и пути интеллектуального, внутреннего — с другой. В древней пиктографии знака *чжо* содержатся элементы правой и левой ног, что, согласно древним этимологическим словарям, символизирует две силы — *инь* и *ян*; таким образом, понятие *дао* несет в себе диалектику этих двух сил. Важно отметить, что понятие *шоу* (голова) в «Книге перемен» раскрывается как синоним Неба, а в даосском трактате «Хуайнань-цзы» путь — *дао* Неба осмысляется как круг, а путь Земли как квадрат (240, стр. 52). В энциклопедии «Тушу цзичэн» утверждается, что голова человека соответствует Небу, вот она и круглая, а ступни ног, напротив, связаны с Землей, потому они (приблизительно) квадратные. Таким обра-

зом, идея всеобщности *дао* имеет и антропологический смысл, ибо человек воплощает *дао* Неба и Земли.

Иероглифические знаки «человек» и «великий», «большой» (человек) тоже содержат элементы «головы» и «ноги», только иначе записанные, а это значит, что и они также связаны с категорией *дао*.

Сообразность с Небом и Землей, то есть следование *дао*, в системе даосизма давало долголетие или даже бессмертие. На этом принципе развивалась алхимия.

Учение о *дао* — одно из самых древних в Китае. Лао-цзы и Чжуан-цзы сделали *дао* центральным понятием всех философских концепций, но и в конфуцианстве это понятие часто встречается, поэтому его нужно считать общим для всей китайской классической философии.

В последней главе трактата «Чжуан-цзы» говорится о значимости этого понятия во всех классических конфуцианских книгах. *Дао* и в этих книгах означает и «правый, истинный путь» («Шу цзин»), и «управление», «руководство» («Ши цзин»), и «внутренний путь» («И цзин»). Для Конфуция и Мэн-цзы *дао* становится преимущественно этическим идеалом, «*дао*-человека» в их учении отличали «мудрость внутри и царственное величие — снаружи». В «Лунь юй» *дао* выступает как «путь древних», «путь древнейших правителей Яо и Шуня». Для Конфуция *дао* — это «путь благородного человека», то есть *дао* отождествлялось с другой центральной этической категорией — *жэнь* — гуманность.

Акцент на морально-психологическом осмыслении *дао* повлек за собой целую систему самосовершенствования, создание условий, при которых *дао* может осуществиться. В конфуцианстве формой максимального воплощения *дао* и явился ритуал (*ли*).

У Мэн-цзы этот психологический элемент был усилен и упрочен тем, что он подчеркнул небесное происхождение *дао* в человеке. Таким образом, истинный человек — *дао*-человек понимался не в конкретной социальной системе государства, а как человек мира, человек вселенной.

В противоположность конфуцианству, даосизм осмыслял *дао* как метафизическую категорию, она отождествляется с первичной реальностью, с первопринципом жизни, с логосом в греческой философии. *Дао* — спонтанное начало, предшествующее Небу и Земле.

Важный аспект этой метафизической категории, его атрибут — вечное движение, бесконечное изменение,

поэтому все другие формы движения даосы называют «возвращением» в *дао*. Таким образом, все вещи, бытие и небытие, все их изменения и превращения происходят в границах движения *дао*, и они «возвращаются» в лоно *дао*; поэтому *дао* присущ и другой атрибут: *да* — великий, большой, всеохватывающий. С первыми двумя атрибутами связано третье свойство *дао* — так называемое *фань*, что означает «переворачивать», «обращать вещи в свою противоположность». Отсюда следует вывод, что все замкнуто в круговом движении *дао*, поэтому символ *дао*, как и Неба, и Солнца, и силы *ян*, — круг. Голова и ноги в иероглифе *дао* и символизируют это замкнутое (от начала до конца), бесконечное движение как постоянное движение, которое условно можно считать отсутствием движения. Отсюда следует, что *дао* можно рассматривать как «неподвижное движение», ибо голова — источник движения, и таким образом *дао* содержит в себе и источник и процесс, что образует замкнутый круг. Этот аспект *дао* был осознан как важнейший атрибут *дао*, названный «бездеятельная деятельность» (*увэй*), то есть «внешняя пассивность и внутренняя активность». Обычно это учение связывают только с даосизмом, на самом же деле оно присутствует во всех философских школах, в которых естественное действие понимается как внешне никак не проявляемое, ибо даже Небо — не персонифицированное начало в отличие, например, от египетского или греческого Бога Неба. «Возвращение» в *дао* — свойство всего сущего в природе, вернувшись в лоно *дао* вещи теряют свои атрибуты, *дао* снимает все оппозиции. Поэтому *дао* часто предстает в текстах как великая пустота, которая охватывает, пронизывает все.

Это качество *дао* (по-китайски называемое «*сюй*» или «*кун*») очень сильно сказалось в живописи. Пустотность *дао* связана с предыдущим свойством внутренней активности, внешне никак не проявляемой. Медитация, согласно даосизму, есть «опустошение сердца». В терминах современной психологии К. Г. Юнга, например, это свойство *дао* исследователи уподобляют «эманации» (240, стр. 101).

Чжуан-цзы дал развитую теорию постулатов — афоризмов Лао-цзы. Согласно Чжуан-цзы, *дао* обладает и законом и формой. Но их можно только постигать, но нельзя узреть. *Дао* нельзя назвать существующим или несуществующим.

Важно из более поздних интерпретаций *дао* остановиться на неоконфуцианстве и буддизме школы чань, которые оказали самое сильное влияние на живопись.

Категория *дао* и ее интерпретация в чань и неоконфуцианстве отличаются в некоторых аспектах от древних концепций. Так, последователи чань называли медитацию «созерцанием *дао*».

Важнейшее даосско-буддийское понятие «универсальный ум», которое нередко тоже выражалось категорией *дао*, имело большое значение и в неоконфуцианстве. Вместе с тем *дао* начинает пониматься как повседневность. «Ваша повседневная жизнь и есть *дао*» (114, стр. 5).

Конфуцианец Хань Юй (768—824) — противник буддизма и комментатор конфуцианской доктрины — тем не менее способствовал рождению неоконфуцианства, в котором очень многое взято от буддизма. Согласно его учению *дао* в конфуцианстве иное, чем в даосизме и буддизме, он призывал к возврату *дао* Конфуция, то есть пути древних, пути легендарных Ю и Шуня.

Из классических сочинений наиболее важными для неоконфуцианства были следующие четыре: «Лунь юй», «Дао сюэ», «Чжун юн» и «Мэн-цзы» — и еще «Книга перемен» с десятью приложениями. Важным и новым для нас является понимание *дао* в связи с учением о середине — «Чжун юн», которая несомненно была связана с понятием центра. Идея центра была очень распространена у народов Азии в древности. Ее, например, можно обнаружить в упанишадах (70, стр. 204.)

Центр, середина (и осознание себя как срединной страны) может отражать веру в то, что *дао* и есть место нахождения центра. Центральная точка движения называется *Гайцзи* — отправное начало Мира.

Осознание *дао* как центра можно найти у Хань Фэйцзы: например, «...обычные действия могут идти по четырем направлениям, но суть (*дао*) сосредоточена в центре». «В «Лунь юй» говорится о соблюдении пяти норм как знака сообразности с *дао* (111, стр. 210).

Неоконфуцианство, возродившее древнеконфуцианское учение о середине, открывает свою теорию следующей сентенцией: «То, чем Небо наделяет человека, — это его натура, а действия, сообразные с этой природой, и есть *дао*...» (237, стр. 13). *Дао* как принцип, определяющий суть каждой вещи, называется в неоконфуцианстве *ли* (неконфуцианское *ли* — ритуал, а *ли* — перво-

принцип), иногда это понятие переводится как первопричина, сущность или сообразность вещей.

Нередко в текстах *ли* выступает как синоним *дао*. Два философа-неоконфуцианца Ван Ян-мин и Чжу Си разъясняли значение *ли* именно в этом плане.

Ван Ян-мин (1472—1528) интерпретировал *ли* как ум (*mind*); вне ума нет *ли*. Важнейший аспект этого учения — это признание универсального Разума и интуитивного знания, которое связано с буддийской идеей медитации — отстраненности (*avidya*). Человеческий дух (*ци*) пропускает внутрь себя в состоянии медитации мировой дух, для этого он отстраняется от всего окружающего, чтобы отражать *дао*, как в зеркале. Категория *синь* подобна сократовской концепции души; *сы*, по Мэнцзы, — это «знание добра»; по Лао-цзы, духовная внутренняя сила — *дэ*, а в чань — истинная мудрость (*prajna*). Все эти понятия теснейшим образом связаны с *дао*. У Чжу Си *дао* — моральный закон, который правит миром. Чжу Си утверждал: «Как только вещь существует, это значит внутри нее есть *ли*». Эти *ли* — постоянные, неизменные, они существуют прежде появления формы физической реальности, они «выше формы», «над формой». Физический мир был «внутри форм», и ему было сообщено существование жизненной силой *ци*. Чжу Си писал: «В мире пребывают *ли* и *ци*. *Ли* — это *дао*, которое принадлежит тому, что «выше и вне форм», это — источник, который производит все вещи. *Ци* — это материальная (инструментальная частица), которая производит все, что пребывает «внутри формы». То есть *ли* определяет суть вещей, а *ци* — их форму. Другой сунский философ, Чжан Цзай, декларировал, что Великая гармония известна под названием *дао*, и описывал эту великую гармонию как *ци*. Таким образом, в период Сун *ци* и *ли* были эквивалентами *дао*.

Перечисленные основные философские интерпретации категории *дао* повлияли на эстетический феномен китайской живописи.

Живописные ипостаси *дао* весьма многообразны. Тот или иной из атрибутов этой столь широкой по значению категории можно обнаружить почти в каждом живописном мотиве. Но излюбленным символом *дао*, как мы помним еще из трактата Лао-цзы, является вода. В пейзаже водные глади и стремительные водопады выражали до самого последнего времени не любовное прелестными уголками природы, а были иллюстрациями спе-

кулятивных построений художника. Дао может быть живописно выражено не только водной гладью или бурным потоком, но и в камне, в дереве, ростке бамбука, в цветке орхидеи.

Китайские художники считают, что свойства дао, как можно большее число его граней, должны быть раскрыты в живописи. Так, например, изображение сухого, корявого дерева выражало состояние постижения дао человеком; постулируемые теоретиками так называемые «три стороны камня», воплощенные в живописном свитке, выражали триаду — одну из ипостасей дао. Частый мотив живописных свитков — дракон — тоже является одной из форм выражения дао, пожалуй, самой распространенной.

В течение многих веков живопись драконов представляла собой самостоятельный жанр. Крупнейшим мастером этого жанра признан Чжан Сэн-ю (VI в.).

Дракон, то появляющийся, то исчезающий в водной стихии и в облачном тумане, был зримым воплощением единства бытия и небытия, непрекращающихся метаморфоз вселенной. Воплощением дао было не только само изображение головы, хвоста или подвижного чешуйчатого тела дракона, но и белые, нетронутые части свитка. Так называемый «белый дракон» (*байлун*) — белое полотно без какого-либо рисунка — почитался высшей формой воплощения образа дракона, образа дао. «Белый дракон» являлся и пределом абстракции и пределом фантазии. В работе И. Б. Гутчина «Кибернетические модели творчества» именно «белый дракон» китайской живописи использован как символ предела возможного в фантазии, ибо «все остальное — лишь комбинация элементов уже известного» (25, стр. 19).

2

Первый закон живописи — *циюнь шэндун* — одухотворенный ритм живого движения

В традиционной китайской эстетике весь круг проблем, связанных с природой живописи, особенностями таланта и художественного творчества, был очерчен сферой первого из шести законов живописи, сформулированных, как мы знаем, еще в V веке художником Се Хэ. Поэтому философия живописи в Китае может рассматриваться как комментирование и осмысление, иногда перефразировка знаменитой формулы *циюнь шэндун*.

Как в самом Китае, так и за его пределами существует большое количество исследований и комментариев первого закона живописи. В них содержится много различных догадок и противоречивых интерпретаций этого закона. Существует также множество вариантов перевода первого закона на европейские языки. Мы приведем здесь около двух десятков его различий, которые представляются нам в какой-то мере плодотворными: 1) отзвуки духа, которые означают жизненность (У. Экер), 2) ритмическая жизненность, или одухотворенный ритм, выраженный в движениях жизни (Л. Биньон), 3) гармоническое движение живого дыхания (В. Контаг), 4) изменения, или преобразования, или гармония, или отзвук духа в живом движении (А. Кумарасвами), 5) замысел, который должен включать гармонию и жизненность (А. Фергюсон), 6) ритмическая жизненность (Г. Джайлс), 7) духовный элемент, живое движение (Ф. Хирт), 8) картина должна вдохновляться и наполняться жизнью (Б. Мач), 9) живое движение через ритм вещей (А. Оакира), 10) созвучие с духом рождает движение жизни (Р. Петруччи), 11) духовный отзвук, живое движение (Дж. Роулей), 12) духовный отзвук (или пульсация жизненности) и живое движение (О. Сирен), 13) воодушевление, выраженное в духовной гармонии (А. Сопер), 14) одухотворенный тон и живое движение (С. Таки), 15) духовное выражение и живое качество в картине (Томиита), 16) циркуляция *ци* — дыхание, дух, живость, рождающая движение жизни (Сы Май-май), 17) тон и атмосфера (Линь Юй-тан).

Наиболее правильным нам представляется толкование первого закона Се Хэ, данное в глубокой и тонкой статье А. Сопера «Два первых закона Се Хэ» (231, стр. 423—438).

Вторая часть выражения *циюнь шэндун*, по справедливому суждению А. Сопера, определяет творческий процесс в живописи, который должен быть доведен до предельного совершенства в соответствии с принципом, выраженным в первой части закона, поэтому А. Сопер и переводит первый закон как «воодушевление, выраженное в духовной гармонии». Другой крупный исследователь китайской живописи, У. Экер, высказал предположение, что, быть может, первые два иероглифа в этом законе определяют художественный эталон, а вторая часть — менее отвлеченная служит как бы разъяснением, конкретизацией первой.

Крупный историк и теоретик китайской живописи С. Кахил, проведя сложный филологический анализ, усомнился в правильности прочтения У. Экером первого закона. Он справедливо упрекнул У. Экера в том, что его прочтение не является адекватным китайскому тексту, и предложил свой вариант перевода — осмысления этого закона: «Рождение чувства движения через гармонию духа» (159, стр. 4).

Большая часть европейских исследователей шести законов китайской живописи рассматривает выражение *циюнь шэндун* как два бинома и переводит эти биномы отдельно. Сильно отличается перевод первого закона, сделанный Р. Петруччи. Только у этого исследователя *шэн* — третий знак из четырех — выступает как глагол. Трансформации духа *рождают* (курсив наш. — Е. З.) движение (215, стр. 25). Тем самым Р. Петруччи переводит первый закон одной фразой, видит в нем глубокое единство всех элементов. А. Сопер опровергает, на наш взгляд достаточно убедительно, интерпретацию Р. Петруччи, поскольку *шэндун* является выражением, которое способно к независимому существованию и не может быть глаголом, подчиненным объекту. Видный современный ученый, много пишущий по теории китайской живописи, Вэнь Фэн, разделяет взгляды А. Сопера, утверждая, что выражение *шэндун* построено параллельно *юнби* (второй части второго закона). Можно, однако, привести несколько примеров из текстов IV—V веков, где *шэн* явно употребляется в значении глагола. Но одновременно с этим *шэн* может означать и причастие и даже существительное (в «Шипинь», например, встречается *шэн* в сочетании с *ци* (*шэнци*) дух жизни; *шэнъи* — идея жизни).

Самый важный компонент первого закона — понятие *ци* (дух, основа, субстанция) — одна из основных категорий китайской философии. В зависимости от того, как понималась теоретиками эта категория, их причисляли к той или иной эстетической школе. Развитие закона шло по пути наполнения данной категории более емким содержанием. Чаще всего первый закон эстетики живописи периодов Сун, Юань и позднее выступает в несколько ином написании: так, иероглиф *юнь* — рифма, созвучие — заменяется иероглифом *юнь* — ритмическое движение. В этом сказывается и другое понимание *ци*, хотя это, по сути дела, лишь оттенок одной и той же мысли. В формуле Се Хэ и вообще в более древнем по-

нимании этого закона подчеркивалось спонтанное созвучие, сообразность художника с космосом, тогда как в более поздней редакции выявляется характер этой сообразности — ритмическое движение. Отсюда следует, что примерно с IX века можно говорить о первом законе как о постулате ритмической структуры произведения.

Это ритмическое движение — атрибут духа — *ци*, он раскрыт в ритме времен года, в пропорциональном соотношении Света и Тьмы. Здесь важен и еще один момент — единство объекта и движения: движение — неотъемлемо от *ци*. Это движение, изменение, развитие вещей происходит через борьбу противоположных сил — *ян* и *инь*, которые, так же как и движение, являются атрибутами *ци*. Мир живет благодаря бесконечным изменениям, выраженным в форме гармонии и ритма. Главные положения учения о ритме несомненно были выведены в китайской эстетике живописи, как, впрочем, и в других, из основной непреложной периодичности, с которой чередуются день и ночь, сменяются времена года. Этот ритм — *циюнь* — диктует и непреложную периодичность жизни животных и растений, их рождение, рост, срок цветения и смерть. Ритм имманентен природе. Великое ритмическое движение, которое господствует в различных сферах природы, тесно связано с мыслью, что в мире есть единое высшее начало, единая субстанция — *ци*. Но *ци* вместе с тем несет в себе идею микрокосма: структура мира может наблюдаться в меньшем масштабе, в каком-нибудь частном явлении. Познание и восприятие искусства (если говорить о действии первого закона в этой сфере эстетического) возможны только потому, что душа человека — микрообраз самого мира. В первом законе китайской живописи имеется в виду не только универсальный ритм природы как простое чередование моментов движения во временной их последовательности — в нем раскрыта в значительной степени и природа художественного ритма как душевного ритма. Она во многом близка платоновскому пониманию ритма. Будучи элементом движения, «ритм — его рисунок, а не канва, его душа, а не осто́в, его органичность, а не механика» (37, стр. 52—53). В статье «Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы)» Е. В. Волкова справедливо отмечает, что «ритм в эстетике в качестве видового понятия обычно включается в такие категории, как «гармония», «мера», «симметрия» (262, стр. 81).

Циюнь в традиционной китайской литературе посвящена масса сочинений. Это понятие осознается по-разному в литературной теории и в эстетике живописи. В теории литературы оно чаще всего понимается как *фэнгу* (смысловой остров), в каллиграфии и живописи — это *ицзин*, которое мы переводим, вслед за В. М. Алексеевым, как «наитие», «осиянность мастера» (6, 021). Наитие — *циюнь* наполняет душу художника, и он таким образом становится причастным к тайнам бытия, законам природы. *Циюнь* — одухотворенный ритм — скрыт в художнике, когда он озарен свыше, «подобно звуку, гнездящемуся в струне» (6, 023). И художник, несущий в себе *циюнь*, творит по законам природы, будто не ведая этого, раскрывает ритмическую суть вещей.

Проблематика первого закона живописи, по сути дела, сводится к нескольким моментам, которые по-разному понимались китайскими теоретиками. Прежде всего был дискуссионным вопрос о месте этого закона среди остальных пяти. Так, художник и теоретик XVII века Цзоу Сяо-шань составил схему, согласно которой этот закон, претворенный в творчестве, рассматривается как конечный результат высокого художественного мастерства, а в критике предстает как основной критерий, определяющий остальные пять законов (116, стр. 117).

Острее всего в теории живописи ставился вопрос о природе этого закона. Спорили в первую очередь о том, может ли человек научиться ему или это «сверхъестественная сила», «божественный дар». Сравнительно небольшая группа теоретиков считала, что, созидая прекрасную форму, художник тем самым привносит в свое творение «одухотворенный ритм».

Другая группа основывала свои рассуждения на положениях сунского неоконфуцианства, и прежде всего на теории познания Чжан Цзая, который делил знание на два вида: чувственное и сверхчувственное. Первое человек приобретает путем восприятия внешнего мира, второе является врожденным. Сунский теоретик искусства Го Жо-сюй категоричнее других говорит о непознаваемости «одухотворенного ритма» путем индукции, о врожденном знании его (94, стр. 117). Человек, обладающий врожденным знанием или чувством «одухотворенного ритма», почитался гением живописи, поэтому, можно сказать, что *циюнь* выступает в китайской эстетике живописи и как свойство истинного таланта, как атрибут гения, а иногда и как синоним этого понятия.

Вторая часть формулы первого закона — *циюнь шэн-дун* более конкретна по содержанию и не связана с какой-либо философско-эстетической концепцией, хотя знак *шэн* — живое, жизненное — войдет, как мы убедимся несколько ниже, в другое собственно эстетическое понятие *сешэн* — буквально «писать жизненное, живое», «писать натуру», — которое будет служить оппозицией одной из важнейших эстетических категорий *сеи* — буквально «писать идею, писать воображаемое».

Весьма знаменательным было переосмысление первого закона, которое выразилось и в коренном изменении его формулы. Цинский теоретик Ло Да-ци сформулировал первый закон следующим образом: «Одухотворенная структура и изысканность древности» — *цигу гуя* (68, стр. 298—299). Четыре атрибута подлинного произведения живописи, с точки зрения китайского вкуса: причастность ко вселенной (*ци*); выявление четкой структуры с помощью кисти и туши (*гу*); власть традиции, стремление художника быть простым и естественным сообразно с идеалом древности (*гу*); изысканность, утонченность, неразрывно связанная с безыскусной простотой древнего искусства (*я*). Свое живописное воплощение первый закон получил, по суждению китайских ценителей и критиков искусства, в творчестве немногих гениев. Среди них неизменно называют имя юаньского мастера Ни Цзяня.

3 Небо и Земля

Структуру живописного свитка определяют важнейшие начала — Небо и Земля, между которыми разворачиваются основные действия, определяющие внутреннюю динамику произведения. В трактате крупнейшего сунского мастера и теоретика пейзажа Го Си к определению места Неба и Земли в свитке, их соотношения сводится суть искусства композиции. «Прежде чем опустить кисть, непременно определи место Неба и Земли. Что же означает Небо и Земля? Верхнюю часть свитка в полтора чи — отведи Небу, внизу же размести Землю. Между ними заботливо расположи пейзаж» (68, стр. 37). Одна из особенностей китайского живописного свитка состоит в огромной роли белых пятен, не заполненных рисунком частей свитка, называемых *тянь-ди* (Небо — Земля), или *кунбай* (пустотно-белое). «Пространство

между Небом и Землей подобно кузнечному меху и флейте: изнутри пусто и прямо», — говорится в «Дао дэ цзине» (101, стр. 12). Между Небом и Землей разыгрывается основное «живописное действие». Но Небо и Земля не пассивны, они вторгаются своей белой пустотой (то это облако, то разлившаяся река) в главное изображение. Здесь, в идее единства противоположностей, прежде всего сказывается даосский характер теории живописи. Слова *сюй* (пустота), *кун* (пустотность) и *куан* (пустынный) часто встречаются на страницах теоретической литературы. Они имеют глубокий философский смысл. «В Дао дэ цзине» (глава XI) раскрыто содержание пустоты. Эта насыщенная смыслом пустота в некотором отношении аналогична известной даосской системе *увэй* — недеяния, то есть кажущегося недеяния, в котором скрыта большая энергия. Лао-цзы считал *сюй* идеалом познания, который достигается максимальной сосредоточенностью духа. В «Чжуан-цзы» среди атрибутов, характеризующих *дао*, находим также категорию *сюй* — пустота. «Пустота, покой, безмолвие бездны, нуль деяния — все это линия Неба и Земли, апогей *дао*» (6, стр. 84).

В этом же сочинении пустота выступает как свойство человека, познавшего *дао*: «Из людей всякий выберет себе полноту (*ши*), а один лишь пустоту (*сюй*)» (6, стр. 85). *Сюй* как одно из основных свойств *дао* пронизывает всю природу. «Бамбук разламывается — его нутро пусто — он мой образец», — писал великий поэт танского времени Бо Цзюй-и (6, стр. 86). Соотношение *сюй* с *ши* — множеством осязаемых материальных предметов — и есть основная сложность построения свитка.

Некоторые теоретики сводили эту проблему к чисто техническим трудностям. Например, цинский теоретик Да Чжун-гуан понимает принцип *сюйши* как соотношение частей свитка, заполненных тушью и оставленных белыми. Первый план он называет *ши*, а самый дальний — *сюй*. Искусство состоит в точном соотношении этого белого с черной тушью (116, стр. 54).

Дуалистическая структура мира, утвержденная с глубокой древности в «Книге перемен» и на протяжении многих веков в комментариях к ней или в философских сочинениях, связанных с этим памятником, представляла как воплощенные зримо в Небе и Земле два противоположных принципа мироздания: мужской силы — *ян* и женской силы — *инь*. Взаимодействие этих сил порожд-

дало пять первоэлементов — *усун*, из которых образованы все вещи реального, феноменального мира — *ванью*.

Годовой цикл представал как наиболее осязаемое воплощение круговорота рождения и смерти вещей. «Четыре времени года» — излюбленный мотив китайских пейзажистов и мастеров жанра «цветы и птицы». Кульминацией этого цикла был день зимнего солнцестояния, когда сила *ян* испытывала наибольшее напряжение, когда свершалось таинство слияния Неба и Земли, когда в недрах мрака зарождался свет. Поэтому зимний, снежный пейзаж почитался лучшей формой выражения сути бытия.

Философский смысл Неба и Земли запечатлен не только в пейзаже, но и в портрете. Он раскрывался в символике чисел, геометрических форм, цвета, фантастических образов. Небо — воплощение Единого. Земля — множественности. Поэтому все нечетные числа от одного до девяти — это числа Неба; два и все четные до десяти — это числа Земли. Один и два дают в сочетании образ слияния Неба и Земли и поэтому выражают мощь Неба, сосредоточение силы, силы *ян*; три помноженное на четыре дает двенадцать — то есть число месяцев в году, поэтому 12 тоже число Неба, хотя оно и четное.

Небо выражает идею бесконечного, а Земля — ограниченного. Поэтому круг — образ Неба, поскольку он очерчен одной бесконечной линией. Квадрат — образ Земли, поскольку он образован четырьмя линиями, каждая из которых ограничена двумя углами. Такова философия геометрических форм.

Диалектика бытия предстает зримо и в символике цвета.

Черный цвет (*сюань*), сквозь который еле просвечивает красный, символизирует зарождение света в недрах мрака.

Желтый — цвет спелых хлебов — символизирует Землю, плоды Земли — результат слияния Земли с Небом; посредником в этом являются дождь, облака, грозовой ливень. Поэтому облака, гром и молния — образы оплодотворения Земли Небом, красный цвет — символ брачного союза Неба и Земли, а желто-красный — цвет Земли, оплодотворенной Небом. С этим связан и образ дракона, который является повелителем туч, играющим огненной жемчужиной — молнией.

Мельчайшая деталь костюма в портрете пронизана космогонической символикой. Кофта — это Небо, прежде всего потому, что это верхняя часть одеяния, и цвет ее — черный с красным отливом, и все элементы декора и прямо и опосредованно связаны с Небом.

Плахта же — это Земля, и потому, что это нижняя часть одеяний, она чаще всего желто-красного цвета (таким образом, в обоих случаях цвет символизирует слияние небесного и земного); все элементы ее декора связаны с элементами Земли. Верхняя, небесная часть одеяния, объемлет мир духа и сердца, тогда как нижняя — связана с миром телесным.

В головном уборе каждый элемент — и размеры его, и формы, и цвет — выражает единство сил Неба и Земли. Природа, Бог и Человек в Китае выступают в триединой троице — Небо, Земля и Человек (*саньцай*). Китайская живопись совершенно иначе соотносится с религией, чем европейская, и в античное время, и в средневековье, и в новое время. Если в европейском мироощущении чаще всего дух и материя, человек и божество, идеал и природа, классическое и романтическое начало, традиция и прогресс находятся в антагонистических противоречиях, то в Китае — это весьма тесно связанные между собой оппозиции.

Нерасчлененность духа и материи сказала еще с древности в концепции *дао*. В главе двадцать пятой «Дао дэ цзина» *дао* рассматривается как космологический принцип без деления на духовное и материальное, на одушевленное и неодушевленное. Хотя *дао* и космического происхождения, но у сунских мастеров оно становится «живой реальностью». В каталоге «Сюаньхэ хуапугу» сказано, что достигший истинного мастерства не знает, «*дао* ли есть — живопись, или живопись — это *дао*». Нет линии раздела между жизнью природы и внутренней жизнью человека. В период Сун создание рук человека, творящего по законам *дао*, ставилось даже выше творений природы.

Сунский критик Дун Ю писал, что «Единое пронизывает все вещи» и поэтому «камень — живое существо». Художник видит душу горы в ее тени, с которой он отождествляет себя. Ван Вэй писал:

«Эти прекрасные дни в Сяньяне
Пьянят мое старое гористое сердце».

Китайские теоретики неоднократно обращаются к

мысли, что не художник стремится выразить *дао*, хотя и об этом можно найти отдельные высказывания, а *дао* творит через художника. «Разрушение оппозиции, выражение небытийного» — основной принцип китайской живописи по справедливому суждению Дж. Роулея (221. стр. 53). Если в византийском искусстве торжествовал принцип господства Неба над Землей, то в китайской живописи надматериальным символам рая византийского искусства противостоит *дао* в своей реальности «гор и вод» в облике дракона.

Относительность религиозного характера китайской живописи объясняется тем, что ни даосизм, ни конфуцианство не ставили вопроса о божественной природе человека. Мыслителей этих концепций интересовали, скорее, отношения между людьми, а не отвлеченные метафизические проблемы.

4

Интуиция

и живопись идеи, первообраза (*сеи*)

В теории живописи школы *вэньжэньхуа* искусство предстает как чистая интуиция или чистая форма. В рамках этой школы была осознана сущность эстетической деятельности, которая полностью отождествляется теоретиками с художественной активностью духа. Основная проблема для теоретиков этого направления есть проблема сущности искусства. Сущность живописи, согласно этой доктрине, состоит в ее специфически познавательном, интуитивно-выразительном характере. Искусство — это форма выразительного познания реальности. Интегрирование реальности означает в то же время ее выражение в образах искусства. Принцип образного познания лежит в нем самом, то есть оно осуществляется автономно и независимо от других форм познания, и в этой автономии — оправдание и объяснение существования живописи наряду с философией.

В противоположность конфуцианской теории чаньские и даосские теоретики отвергали рационалистическое понимание живописи, утверждая независимость образного познания от логического. Это своеобразная форма знания, которая независимо от интеллекта создает фантастические образы и отличается от науки спонтанным видением индивидуального. Существуют два источника

знания — фантазия и интеллект. Первая является творческим началом. Эстетическое вовсе не является качеством какой-либо метафизической реальности, существующей вне духовной активности. Эстетическое — это духовный акт, в одно и то же время созидающий и осознающий себя. Чистая форма, чистая интуиция не свидетельствуют об отсутствии содержания. Напротив, содержание создается формой, это означает, что форма и содержание едины. Параметры пространства и времени выявляли интуицию, упорядочивали чувственный хаос, но для чаньских теоретиков категории пространства и времени не имеют существенного значения, ибо акт интуиции ничего не оформляет в пространстве и во времени. Осознание пространства и времени — это особый акт рефлексии, который чужд процессу созерцания и, по сути дела, приостанавливает его. Интуиция не сводима к восприятию, так как оно предполагает дуализм реального и ирреального, которого нет в первом моменте познания — в интуиции. Интуиция отличается от дискурсивных актов тем, что не связана с реальным существованием объектов. Ее действительность — мир образов. В логическом акте человек противопоставляется реальности, а в интуиции этого противопоставления нет. В интуиции не действуют законы реальности, о ней нельзя сказать, истинна она или ложна, моральна или аморальна, полезна или вредна. Она исключает рефлексии и логику, которые всегда предполагают существование объекта вне сознания. Интуиция алогична, алогизм объясняется своеобразием бытия интеллектуального момента и сложной диалектикой форм. Живопись — это проявление идеи, и в живописном произведении идея уже превосходит самое себя, она более «не существует сама по себе», а то, что существует, является ее формой. Алогичность — не есть нелогичность, но она отличается от диалектически-концептуальной разумности и логики. Образ — это единство индивидуального и универсального, мысль не изгонялась из художественного творчества в этой эстетической доктрине, и художник вовсе не представлялся ребенком, который не ведает, что творит; творчество — осознанный акт, а «бессознательность» его означает лишь отсутствие добавочного, дискурсивного сознания критика или историка, которое несущественно для настоящего художника. Логический момент в живописи *сеи* дан всегда непосредственно, философский смысл — идея (*и*) — лишается понятийности и стано-

вится характеристикой образа. Поэтому, например, красный цвет в живописи выступает как символ, атрибут, а не как физический цвет.

Соотношение эстетической активности сознания с активностью понятийной, философской — одна из сложных проблем. От ее решения зависит осмысление сущности живописи. Понятийный момент дан непосредственно через интуицию — образ. «Великие художники, — писал Белинский, — никогда не выходят из сферы творчества и не допускают в нее чуждого ей элемента — отвлеченного мышления (рефлексии)» (14, стр. 184).

Однако, как справедливо замечает В. Ф. Асмус, непосредственность «даже там, где она налицо, — лишена безусловного значения» (11, стр. 37). Поэтому в конечном счете и интуитивно-художественное познание опосредованно. Образная видимость живописи уводит за свои пределы, указывает нечто, лежащее вне ее.

Важным моментом эстетической теории этой школы является отрицание прагматической ценности живописи, поскольку интуиция не может быть ни утилитарным, ни моральным актом: удовольствие от созерцания живописного свитка не обязательный, а аккомпанирующий момент. Отрицается и этическая направленность творения искусства, ибо этический момент тоже является моментом подчиненным художественной форме, он наделяет ее лирической окраской. Но это не означает аморальности искусства и его автономии от этических норм, как нередко думали исследователи этого стиля искусства. Художник, как всякий человек, подчиняется моральным принципам, и его творческая деятельность поэтому есть одновременно и гражданская миссия и священнодействие. Этика, мораль становятся основой искусства, поскольку выражаемая в искусстве индивидуальность находит свое подлинное завершение в морали. Поэтому искусство имеет огромное моральное воздействие на общество, хотя живопись не имеет целей, лежащих вне ее, в искусстве нет поэтому и моральной цели. Образ — не может быть предметом моральной похвалы или порицания, не может оцениваться с точки зрения истинности или ложности. Правдоподобие, о котором много писали теоретики школы *вэньжэньхуа*, — это метафора, указывающая на внутреннюю сообразность произведения с метафизическим прообразом — *и*. Единственный критерий истинности в искусстве — это художественность.

Смысл категории «увэй» раскрыт известным мастером круга Су Ши Хуан Тин-цзянем. Он описывает это состояние отсутствия деяния следующим образом: «Я был сначала совершенно несведущ в предмете живописи. Но медитация (*чань*) ввела меня в круг деяний, которые лишены деяний». Выражение «бу гунцзе» — отсутствие деяний — идет из «Чжуан-цзы» и характеризует состояние божественного человека (*шэнь жэнь*), который не имеет собственной активности, а весь подчинен, растворен в абсолюте. Далее Хуан Тин-цзян писал: «Изучая *дао*, я постиг душевное спокойствие — *буфань** этого высшего принципа. Тогда, созерцая картины, я смог достичь исчерпывающего познания сноровки художника или его неловкости. Я добрался до тонкой сущности вещей, и я проник в тайну. Как же можно говорить об этом с теми, кто мало видел и мало слышал?» (118, 15, 4 б).

Это качество — *буфань* сказывается и на структуре произведений. Художник, разумеется, очень чувствителен к игре света и тени, к цветовому богатству мира, он отвечает на каждое из них особым состоянием души. Но он в то же время знает, что свет истинный, хотя и распространяет бесчисленные лучи, не теряет при этом своего единства, и все многообразие цветов не выражает истинную природу цвета полностью. Не такова ли и природа абсолюта (*чжэньжу син*) в его отношениях с феноменами? Абсолют проливает свои лучи на все миры и проявляется в творчестве в самых разнообразных формах, но субстанция его неуловима. Его может постичь лишь тот, чей «дух лишен голубого, желтого и белого, не имеет ни выхода, ни входа, ни ухода, ни прихода, ни удаления, ни приближения, ни предшествующего, ни последующего» (118, 15, 4б). Для абсолюта нет ни истинного, ни ложного, ни белого, ни черного, «ни тождества, ни различия, движения и неподвижности — все они трансцендентны», ибо абсолютный принцип (*ли*) и вещи мирские (*цзе*) сходны. Истинный образ вещей

* Выражение «буфань» означает состояние безмятежности, никакая забота не может более огорчить, никакая трудность не может ущемить свободу. *Фань* означает смущать, докучать.

есть отсутствие образа (*чжисян усян*). Нет различия между реальностью, просвечивающей сквозь чувственные объекты, и недифференцированной сущностью, какой ее воспринимает дух. Мысль мудрого оттачивается и становится гибкой благодаря пребыванию его во вселенной без имени (*умин*), без феноменов (*усян*), где всякая противоположность стирается. Например, в учении южной чань рассматриваются следующие два высказывания как строго эквивалентные: «цветок не красный, и ива не зеленая» и «цветок красный и ива зеленая». Такое осознание атрибутов вещей способствовало развитию монохромной живописи.

Безучастность, недеяние и есть мудрость отождествления «без остатка» субъекта и объекта. «Озаренный» не ощущает различия между бытием (*ю*) и не-бытием (*у*), он не отличает собственную личность от личности другого.

В проблеме творчества можно выделить по крайней мере три грани: творчество и произведение искусства — проблема вдохновения; творчество и художник — проблема гения; творчество и публика — судьба художника. Для одних творчество — мечта и бред, иррациональная тайна. Для других оно основано на интеллекте. Но в действительности такого резкого разграничения нет. Оно требует детской непосредственности, бессознательности и одновременно сознания, которое творит символы.

Гения отличает тематический контрапункт, безумие начинается тогда, когда художник перестает различать творчество и существование. Для него жить — значит творить, а это и есть недеяние.

Естественность (*цзыжань*) — основной признак деяния гения. И это понятие, по утверждению современного китайского ученого Шэнь Шуяна, обладает двумя важнейшими свойствами в области эстетики живописи: «*хэли* — сообразность с первопринципом и *чуаньшу* — высокая квалифицированность мастера» (154, стр. 5). Присутствие естественности в творчестве художника превращает его творчество словно бы в недеяние, а его мастерство предстает как безыскусность.

Морфология живописи

Аз есмь Альфа и Омега.
Откровение Иоанна Богослова,
I, 8
Используя форму — пиши дух.
Го Жо-суй

1 Морфологическая структура живописного свитка

Морфология, то есть учение о формах, как оно раскрыто, например, в книге В. Я. Проппа (57) или в работе французского философа А. Фосийона (1881—1943) (183), иными словами, учение о строении художественного объекта, может быть использовано как методологическое основание изучения эстетического феномена китайской живописи. «Рассмотрение форм и установление закономерностей строя возможно с такой же точностью, с какой возможна морфология органических образований» — писал В. Я. Пропп (57, стр. 5).

Значительную часть морфологического анализа составляет рассмотрение атрибутов различных «действующих лиц» живописного свитка: от самого простого предмета до животных, людей и фантастических существ.

В частности, серьезный интерес представляет сочетание реальных и фантастических элементов. Нередко они выступают в противоположных функциях: в горé или дереве художником выявляется фантастический момент (например, ветви сосны напоминают изображения феникса), а вымышленные образы — мифический единорог, цилинь, дракон или трехлапая жаба — выписаны столь тщательно, с такой тягой художника к достоверной детализации, что кажется — эти существа подолгу позировали ему.

Немалое место в морфологическом анализе живописи занимает раскрытие трансформаций и метаморфоз основных элементов картины. При таком анализе важно выделить прежде всего нерасчленимую единицу изображения, аналогичную понятию элемента в морфологии сказки. В структуре свитка находятся в строгом соотношении постоянные и переменные величины. Постоян-

ные, существенные элементы мы будем, вслед за Проппом, обозначать греческой омегой, остальные же, переменные величины — латинскими буквами.

Так, омегой в пейзажной живописи должно обозначить: гору, дерево (лес), водный поток (река, водопад), облака (дымку, испарения). Латинскими же буквами — следующие переменные величины в пейзаже: а) отшельника (или рыбака, или всадника); б) беседку (или монастырь, или хижину, или павильон); в) мост (или понтонный, или деревянный, или каменный); г) сезонную характеристику природы. Последняя из переменных величин может иногда быть осознана и как постоянная, так как живописная характеристика каждого времени года достаточно стереотипна.

Проблема описания феномена — одна из наиболее важных; лишь на основе описания возможен исторический его анализ. При этом важно выявить закономерности строения, а не сводить все к внешнему каталогу формальных приемов. Сходство и различия феноменов китайского и европейского искусства предстают с достаточной очевидностью в зависимости от точности описания этих феноменов. Порой отдельные элементы, в которых обычно усматривается сходство, выступают как гетерогенные.

Чаще всего в работах о китайской живописи европейские исследователи видят сходство между сунским пейзажем и полотнами французских импрессионистов (259, стр. 289). Однако, по сути дела, эти явления эстетически противоположны. Китайские художники стремились преодолеть индивидуальное, случайное, выявить неизменное и сущностное; импрессионисты же, напротив, избегали всего общего, сущностного, пытались запечатлеть преходящее, мимолетное как в себе, так и в объекте.

Важнейший атрибут живописных элементов — это их функции в картине, и эти функции представляют собой повторные, постоянные величины. Функций чрезвычайно мало, поэтому они нередко переносятся с одного предмета на другой, тогда как объектов, носителей функции, — значительно больше. Этим и объясняется одна из особенностей китайской живописи: «С одной стороны, ее поразительное многообразие, с другой — ее не менее поразительное однообразие, ее повторяемость» (57, стр. 24). Последовательность функций, набор функций всегда одинаков. Чаще всего это структурные функции: так

называемые «гость и хозяин» (*биньчжу*), «открытое — закрытое» (*кайхо*) и т. п. Порой отдельные функции отсутствуют, но это не меняет распорядка остальных, и, следовательно, структура живописного свитка однотипна. «Исходная ситуация», по определению В. Я. Проппа (57, стр. 24), или нейтральная позиция в живописном свитке, является своего рода вводом, обозначаемым через знак *i*; обычно эту роль играет какой-нибудь из доминантных элементов картины. Им может быть камень, который задает тон всему произведению, определяет «философию камня»; роль ввода нередко играет дерево или даже отдельный цветок. Далее последовательно разворачивается функциональная композиция; многие функции расположены попарно, иногда группами, значительно реже встречаются одиночные функции. Некоторые функции имеют двойное морфологическое значение. В структуре свитка немалую роль играют вспомогательные элементы для связи функций между собой.

Удвоение или утроение элементов — один из частных вспомогательных приемов. Утраиваются и детали атрибутивного характера и отдельные функции: повторение может быть равномерным или же давать нарастание.

Существенным моментом является и определение поля деятельности функции. Самый простой случай, когда действие в точности соответствует отдельному изображению; бывает и так, что одно изображение включает в себя несколько функций; наблюдается и обратное соотношение — одна функция распределяется на несколько объектов.

Выявление постоянных элементов (инвариантов) в живописном свитке — методологическое отправное начало. При анализе структуры свитка господствовал атомистический подход: выделяется как неразложимая монада либо живописный образ, либо вся пейзажная или портретная композиция в целом. Вслед за морфологическим исследованием сказки В. Я. Проппа мы выделяем функции живописных образов, определяющих динамическую структуру свитка, разграничивая при этом переменные и постоянные элементы. Сегментация свитка на ряд компонентов обнажает его структурную основу. Наличие одной образной функции чаще всего с неизбежностью имплицитно подразумевает другую. Открытая В. Я. Проппом бинарность функций, охватывающая две семантические оппозиции, оказалась весьма плодотвор-

ной при рассмотрении структуры живописного свитка. Для китайской классической живописи в рамках каждого жанра существует некоторая инвариантная схема, по отношению к которой конкретные живописные произведения являются вариантами.

Л. С. Выготский особое внимание уделял символической природе искусства, то есть исследованию роли знаков (20). Пейзажный свиток, рассмотренный на уровне знаков, может предстать как решение китайским мастером подобия шахматной задачи. Все его элементы суть точки пересечения определенных структурных соотношений.

Морфологический анализ оказывается наиболее плодотворным при рассмотрении пейзажной живописи, жанра «цветы и птицы» и портрета; в жанровой живописи морфологические элементы и функции прослеживаются менее четко. Это обстоятельство объясняется, по всей видимости, большей структурной развитостью первых трех жанров и некоторой аморфностью последнего.

2

Иероглиф — модель живописного свитка

Связь живописи с каллиграфией не исчерпывается лишь зависимостью и предопределенностью техники живописи каллиграфическими приемами. Между изобразительными формами живописи и иероглифическим письмом существует сущностное, природное единство. Для всех первобытных культур понятия «писать» и «изображать» были синонимами.

Самая простая линия представляет собой условное обозначение на плоскости элементов объективной реальности. Как только линия располагается на плоскости, она делается сама изобразительным знаком и соответственно организует пространство вокруг себя. Иероглиф — это линейная структура, он несет в себе прежде всего плоскостную выразительность, в иероглифе не создавалась иллюзия трехмерного изображения объекта. Этот объект угадывался по каким-то важнейшим признакам, воспитывая в зрителе умение читать и воспринимать условные знаки, а не иллюзорно-достоверные изображения. Знаки иероглифического типа, то есть изображения, читаемые или понимаемые не непосредственно,

а умозрительно, стали важнейшей особенностью китайской живописи.

Традиции иероглифического письма, в котором понятие предмета присутствует не в виде зрительно воспринимаемой формы, а в виде некой абстракции, определили структурную особенность живописного свитка. Смыслом наделяются линии лишь в зависимости от их собственного характера в первую очередь и, во-вторых, от характера их группировки, то есть собственно изобразительным методом. Живопись школы *сеи* совпадает по сути своей с иероглифической письменностью, но при этом есть, разумеется, некоторое существенное отличие: в письменности наличествует неизменность сочетаний линий для определенного объекта или понятия, лишь при этом условии имеет смысл данное скопление линий, лишь при этом условии оно читается зрителем; живопись гораздо более раскованна — художник относительно свободно выражает комбинацией линий отвлеченное понятие или объект, но эта свобода действительно относительная, поскольку он должен творить в рамках определенной традиции, в противном случае живописный образ не будет воспринят.

Свиток читается практически так же, как и иероглиф, структура его такова, что элементы этой структуры, вычленяемые один за другим, как и последовательность черт в иероглифе, раскрывают смысл изображенного. Прежде всего близостью к иероглифу объясняется канонизация основных живописных элементов. Камни, деревья, водные потоки, цветы и птицы, да и в большой мере человек даны в типизированном, а не индивидуализированном виде. Свиток словно читается, и зритель воспринимает его смысл в зависимости от сочетания достаточно хорошо известных ему знаков. Восприятие, чтение свитка возможно лишь при «живописной грамотности» зрителя, при знании им «живописного языка».

Эстетический смысл живописного свитка не в привлекательности изображенного объекта и не в поражающем сходстве с предметом, а в красоте линейной структуры произведения, иными словами, в его каллиграфии. В этом кроется декоративная сущность китайской живописи, ибо структурные элементы образа очень мало соотносятся с иллюзорным правдоподобием и поэтому могут получить самодовлеющее, орнаментально-декоративное значение (47).

К. Леви-Строссу пример китайской живописи представляется наиболее яркой иллюстрацией единства языка и живописного знака. В книге «Сырое и вареное» он писал: «Графические символы, особенно символы китайского письма, обладают эстетическими свойствами независимо от интеллектуальных значений, которые они обязаны передавать» (67, стр. 36).

Определение горизонтальной линии, данное Ван Сичжи: «длинная лодка словно пересекает волны пруда», — раскрывает смысл искусства письма одной линией, которая заключает в себе несколько поворотов, усилений и ослаблений нажима при письме кистью. Существенным элементом письма является и темповая его характеристика. Написать линию не в том темпе, это значит упустить один из важнейших эстетических моментов каллиграфии. Темповая характеристика живописи — одна из существенных ее особенностей.

Структурный или графический анализ иероглифа равнозначен рассмотрению основы построения живописного свитка.

Мы здесь имеем в виду не прямое заимствование какой-нибудь иероглифической формы, которое очень часто предначертывает структурное решение живописного свитка, а внутреннюю общность двух структур: письменного и живописного знаков.

Детерминативная система Сюй Шэня, по которой составлен словарь «Шовэнь цзецзы», и разработанные им же шесть типов (*люшу*) иероглифов являются ключом к стилистическому многообразию китайской живописи.

В предисловии к *Symbolarium'u* (Словарю символов) П. А. Флоренский писал о необычайной важности установления значений зрительных образов, употребляемых в качестве обозначений понятий. Составлялся словарь по графической системе от точки, означающей в живописи, например, зрачок или звезду, до пересечения многих линий разного типа (67, стр. 525).

Важно рассмотреть китайскую иероглифическую графику на уровне современной лингвистической теории письма. Все разнообразие графических структурных элементов сведено известным лингвистом М. Ф. Хваном к трем элементам: «палке», «клину» и «крюку»; но эти три графических элемента не могут быть в полной мере применены к анализу скорописи, которая ближе всего к живописи, в силу деформации этих форм.


Стабильным дифференциальным признаком в скорописи может быть только направление штриха. М. Ф. Хваном выделено десять констант: 0, 1, 2, 3, 4, —0, —1, —2, —3, —4 (77, стр. 21).

Существует несколько типов графических систем, раскрывающих структуру иероглифа. Важнейшие из них, например, учитывают: направление черт (горизонталь, вертикаль, наклон влево, наклон вправо); последовательность, порядок черт по правилам традиционной каллиграфии; комбинации абстрактных геометрических величин (плоскость, линия, точка); позиции структурных элементов в знаке. М. Ф. Хван вводит два понятия: «граф», то есть начертательная форма как тип структурного элемента, и направление структурного элемента — «вектор».

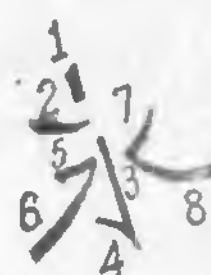
При анализе структуры знака важно выявить последовательность черт и их направление. Вектор не есть прямо наблюдаемый самостоятельный объект, а только функция структурного элемента. Максимум возможных направлений в любой графике вообще и, в частности, в китайской иероглифике измеряется десятью векторами (т. е. пятью, но они поляризуются как положительные и отрицательные, тем самым число их удваивается).

Однако если направление реальной черты иероглифического знака не всегда точно совпадает с идеальным радиусом — вектором, то нужна, особенно в скорописи, поправка $\pm 15^\circ$, то есть каждый вектор получает свое поле действия — сектор с дугой в пределах 30° . М. Ф. Хваном также введено понятие «узел», то есть любое сочетание из двух и более черт. Узел может быть и самостоятельным иероглифом и деталью знака. Ориентиром может быть начальный или конечный узел. В живописном свитке аналогично можно выявить узлы или сегменты. Кодирование скорописных знаков при помощи векторов позволяет выявить типы связей между структурными элементами. Так, можно сопоставить векторы по ступеням скорости и таким образом выявить закономерности деформации структурных элементов. Можно выделить две ступени скорости: скорописный знак средней скорости и скорописный знак предельной скорости.

Из всех многообразных типов движений графических элементов можно выделить два основных типа движения: 1) в параллельном направлении, 2) в перпендикулярном направлении и основные типы — два

вида перекрещивания:  Оба типа движения не абсолютны по характеру и легко переходят из одной формы в другую.

В китайской каллиграфии существует восемь видов

точек: 




Точка в каллиграфии неустойчива по структуре, так как она представляет основные графические элементы в малой форме. Нередко теоретики живописи сводили живописное мастерство в отдельных жанрах (особенно орхидеи, бамбука) к искусству письма этими восьмью точками. Важно определить графическую фигуру свитка, то есть выявить минимальный комплекс координированных графических элементов, это можно делать по семантическому признаку или по строгой последовательности графических элементов; не менее важны и его параметры — высота и ширина.

Фигуры с вертикальным членением komponуются обычно слева направо, то есть от левой к правой фигуре; фигуры же с горизонтальным членением komponуются последовательно сверху вниз, то есть от верхней к нижней. В четырехфигурной композиции, где имеются оба сечения, за основу берется горизонтальное, поэтому художник начинает строить свиток, как правило, с фигур верхней ступени, а фигуры каждой ступени, расположенные в ряд, komponуются слева направо.

Ж.-П. Вебер в «Психологии искусства» называет структурные элементы произведения доминантами (253, стр. 102). Каковы же эти доминанты? — Они, по утверждению ученого, образуют феноменологию произведения, а причины этих доминант — это его онтология. Доминантами живописи являются пространство, цвет и формы, главная доминанта — двумерность живописного свитка.





Существуют определенные доминанты в структурных единицах. В многофигурной композиции пропорции структур не всегда одинаковы. Часто одна фигура резко выделяется своей особой позицией или крупным размером — такую фигуру мы называем доминантной. В иероглифе ученые выделяют обычно шесть основных

типов: 1)  — верхняя, 2)  — нижняя, 3)  —

левая, 4)  — правая, 5)  — средняя, 6)  — средняя стержневая (77, стр. 59). Те же доминанты прослеживаются и в структуре живописного свитка. Существуют вместе с тем начальные и заключительные доминанты. Весьма распространена и пирамидальная композиция — встречаются пирамидальные построения с симметричным повтором фигур и пирамида со средней стержневой доминантой. Не менее существенной представляется нам композиция рамочная, покрывающая сверху или с боков, то есть охватывающая.

В многообразии структурных форм важно выявить точные пропорции и соразмерность. Соразмерность первичных графических элементов и живописного текста в целом играет весьма существенную роль.

Указанные стандарты различаются в каллиграфии Дальнего Востока: в Японии — это вытянутый по вертикали прямоугольник или трапеция с расширением

книзу   , в Китае же, напротив, — прямоугольник, вытянутый   по горизонтали, или трапеция с сужением книзу.

3

Семиотический аспект живописи

Семиотический анализ китайской живописи, то есть рассмотрение ее как системы знаков, позволяет достаточно четко выявить особенности ее как структуры.

Китайская живопись содержит знаки-символы двух типов, нередко одни и те же знаки имеют и сакральную и профаническую семантическую структуру, которая предстает и как мир вещей (в котором и само живописное произведение является одной из таких вещей) и как мир знаков. Живопись воплощает и конкретный, видимый мир и является знаком чувств, трансцендентного бытия, то есть обнаруживает невидимые вещи через видимые. Вместе с тем в китайской эстетической теории живописи нет членения живописи на уровень содержания и на уровень формы.

В центре внимания многих теоретиков был вопрос о том, каковы структурные основы живописного произве-

дения. Эта проблема рассматривается на двух уровнях: как внутренне, духовно организована картина и какие материальные элементы образуют наиболее эффективную целостность. Живописный свиток рассматривается как самостоятельный мир, со своим собственным временем и пространством, который, как и мир реальный, имеет многочисленные планы существования. В нем можно назвать несколько уровней: физический, чувственный, образный и трансцендентный. Последний уровень прежде всего и предопределяет структуру произведения. И все же, разумеется, всегда существовало сложное соотношение обозначаемого предмета (дисигната) и чувственно воспринимаемого знака.

Натуральные, портретные знаки действительности использовались лишь как средство раскрытия истинных ценностей мира. Так называемые «немиметические» элементы визуального искусства в терминологии семиотической теории искусства М. Шапиро в китайской живописи относятся к «миметическим» иначе, чем в европейском искусстве. «В Китае, где живопись считалась благородным искусством, владелец картины часто писал свои комментарии в стихах или в прозе на фоне величественных ландшафтов и ставил свою печать прямо на поверхности картины. В то время основу едва ли воспринимали как часть изображения, рисунок и основа не составляли для глаза неразрывного единства... Китайского живописца, столь чувствительного к малейшим модуляциям мазка на картине, нисколько не смущали надписи и печати, поставленные на оригинале (словно подпись на картине европейского мастера)» (67, стр. 139—140). Обычно в живописи (в современном европейском и русском искусстве) каждый знак имеет множество денотатов, в китайской же классической живописи денотат был всегда очень определенный. Хотя для живописного знака не существовало реального образа, но была строгая семантическая отнесенность любого, самого абстрактного, с точки зрения непосвященного европейца, знака. Носителем эстетического в живописи был знак, форма, она превращала мудрую идею в прекрасную. И проблема сходства понималась как спиритуальное подобие, соответствие знака своему денотату, ибо любое толкование привносит изменение в знак, ведет к деформации.

Китайские знатоки и подлинные ценители искусства знали эстетический смысл каждого знака, этот смысл

был общепринятым; в восприятии знака не оставалось места шаткому «кажется», «думается», «как будто» — понятиям, к которым чаще всего прибегают современные европейские ценители китайской живописи. Субъективность толкования образа художником и индивидуальность его восприятия вела, по убеждению китайских мыслителей, к искажению его вечного, неизменного и всеобщего смысла.

При восприятии китайской живописи необычайно важно не «словарное», а «контекстуальное знание» живописных знаков, поскольку восприятие, «чтение» такого типа произведений сродни комментированию текста.

Знаки вплетены в сложную систему взаимосвязи с денотатом и интерпретатором. Под синтаксисом китайской живописи мы понимаем отношения между знаками, под семантикой — отношения знаков к денотатам, под прагматикой — отношение интерпретатора к знакам. «Тип знака, — по определению Ю. К. Лекомцева, — это его функция от нескольких аргументов» (39, стр. 125).

Живописное изображение — это некое выражение, то есть набор линий и пятен, которые образуют определенную структуру с четким синтаксисом. Максимальная художественная выразительность объясняется в первую очередь системой синтаксических правил, организующих элементы выражения.

Согласно Л. Витгенштейну, «в образе и отображаемом должно быть нечто тождественное, чтобы первый вообще мог быть образом второго» (19, стр. 35).

Поскольку живопись содержит в себе эмоциональную и понятийную информацию, то и знаки соответственно различаются по своей функции, но чаще всего они несут две эти функции. Например, в портретном изображении цветовая символика стран света, Неба и Земли теснейшим образом переплетается с эмоциональной выразительностью, например желтого или лазурного одеяния.

Рассмотрение Ю. М. Лотманом искусства в ряду вторичных моделирующих систем может быть отправным началом в подходе к анализу эстетического феномена китайской живописи как системы знаков. Особенно важным в этом плане нам представляется соображение Ю. М. Лотмана о том, что картина строится как церковно-культовый текст (43, стр. 31), то есть по принципу многоярусной семантики. Поэтому знаки на разных структурно смысловых уровнях служат различному со-

держанию: зрителем постепенно отбрасываются предыдущие уровни по мере его просвещенности. Одно и то же изображение может содержать тайный и профанический смысл. И эстетическая действенность системы живописных знаков и определяется обилием смыслов, множеством толкований каждого знака.

4

Пространство и время
как элементы морфологической структуры
живописного свитка

Условность пространства и времени, пребывающих в живописном произведении, по отношению к бытовому, нормальному восприятию этих двух параметров можно уподобить условности языка. Степень перспективного отклонения (и отклонения во времени, добавим мы), по справедливому суждению Б. А. Успенского, определяется семантикой изображаемого объекта (74, стр. 79). Во-первых, особым образом организованное пространство-время в живописи противопоставляется энтропии реального пространства-времени. П. А. Флоренским, Ю. М. Лотманом и другими (73) отмечен знаковый, символический характер любой перспективы, в том числе и строго линейной, которая применялась в европейском искусстве преимущественно в XVI—XIX веках. Тем более это соображение справедливо в отношении более условных пространственных систем, таких, например, как обратная или воздушная перспективы.

Пространство строится в китайском живописном свитке в соответствии со строгой системой передачи пространственной характеристики мира на двухмерную плоскость. Художник нередко прибегает к так называемой рассеянной перспективе, то есть создает «разноцентренность», по терминологии П. А. Флоренского (76, стр. 183). В этом случае каждая часть свитка вроде бы написана по законам линейной перспективы, но каждый раз с особым центром. Иными словами, точка отсчета перемещается, на разные элементы изображения глаз смотрит, меняя место. Отклонения от научно-физической достоверности в передаче светотени тоже имеют свое семантическое объяснение. Китайский художник свободно оперирует светом и тенью, высвечивая значимое и важное, вопреки оптическим законам, согласно которым эта часть должна была бы оказаться затененной.

Несколько перефразировав высказывание Л. Ф. Жегина, можно сказать, что философский смысл плоскостности китайской живописи, которая выражала сверхличную метафизичность (как и религиозный смысл плоскостности египетской живописи), характеризовал скорее зрелость, чем младенчество и примитивность китайской культуры (28, стр. 36).

Динамика пространственной структуры живописного свитка непременно связана функционально с искривлением пространства, а это, естественно, «влияет на темп течения времени». С искривлением пространства движение времени замедляется.

Современной наукой открыта искривленность пространства макро- и микромиров. Объективно и мы живем в искривленном пространстве, и лишь «узость» нашего восприятия «распрямляет углы у видимых предметов» (28, стр. 18). Китайский художник создавал микрокосм в своей картине, поэтому и динамичность зрительной позиции (точка схода находится то ниже, то выше уровня горизонта) выявляет искривленность пространства и тем самым сообщает изображению монументальность. При этом важно заметить, что монументальность живописного образа практически не зависит от размеров картины.

Охват явления в пространстве есть одновременно и его временное выражение.

«Средневековое искусство — это есть искусство видения, видения мистического мира, не укладывающегося ни в телесную трехмерность, ни вообще в тело. То, что видение здесь говорит об абсолютной объективности, с которой несравнимо никакое человеческое зрение, никакая человеческая «точка зрения», это повелительно требует исключения перспективы: предметы даны так, как они есть, а не так, как они видятся» (42, стр. 378).

Живописный прием имманентен всему мироощущению определенного исторического периода. Так, решение пространства в китайской пейзажной живописи, лишенное линейности, которая была знаком секуляризации искусства, предстает как бесспорный показатель не светской, а религиозной сути этого жанра. Смещение масштабов, соединение нескольких точек зрения в одном свитке должно было давать зрителю ощущение иной, духовной реальности, отличной от чувственной.

Остро подмеченная А. Я. Гуревичем «органическая связь современности именно со средневековьем» (24,

стр. 84) в осознании времени присутствует и в эстетическом осмыслении пространства и времени средневековых китайских мастеров и художников нашего столетия. Самая характерная особенность восприятия времени и пространства и в средние века и в нашу эпоху заключается в утверждении относительного характера мгновения и вечности, маленького уголка земли и бесконечности, более того, мгновение и мельчайшее на земле суть самые яркие знаки безмерности времени и пространства. Только этим можно объяснить, что Ми Фэю, например, давало ощущение вневременного и внепространственного бытия созерцание живописных свитков Сюй Си — мастера жанра «цветы и птицы», обычно изображавшего два-три цветка на ветру.

Пороки и достоинства живописи

В живописи вульгарность бывает пяти видов: вульгарный дух, вульгарный ритм, вульгарная кисть, вульгарный замысел, вульгарный человек — художник.

Шэнь Цзе-чжоу

Первая реакция по отношению к художественному произведению — это оценка. Основанием оценки всегда служит определенный эстетический критерий. В китайской теории живописи выработано несколько важнейших аксиологических понятий. Важно заметить при этом, что ряд исследователей китайской теории живописи, да и сами теоретики-художники периода Цин (XVIII — начало XX в.) склонны были большую часть онтологических и гносеологических понятий интерпретировать как оценочные.

1 Пороки живописи

В поэтиках и трактатах по каллиграфии уже в V—VI веках шла речь о пороках (буквально «болезнях» — *бин*), которых должны избегать поэты и каллиграфы в своем творчестве. В теории живописи категория *бин* получает распространение несколько позднее — в IX веке в трактате Чжан Янь-юаня. Спустя столетие этой проблеме уделяет значительное внимание Цзин Хао. Другую точку зрения на эту проблему высказывает сунский теоретик Хань Чжо, который в своем трактате возражает Цзин Хао. Примерно к этому же времени относится теория «трех пороков» живописи, сформулированная Го Жо-сюем, а также высказывания Го Си о пороках живописи. В период Юань два теоретика — Жао Цзы-жань и Хуан Гун-ван — писали о пороках живописи; к минскому времени относится высказывание Тан Чжи-ци по этой проблеме. Относительно большое вни-

мание уделяли раскрытию «пороков» живописи цинские эстетики — Шэнь Цзе-чжоу, Фан Сюнь, Ван Гай.

Пороки живописи рассматриваются теоретиками на двух уровнях; первые связаны с духом — сутью живописи, другие, неразрывно связанные с первыми и predeterminedенные ими, касаются алгебры живописи.

Четче всего такое разделение пороков живописи на формальные и неформальные сформулировано в трактате Цзин Хао: «Пороки живописи бывают двойкие: в первом случае идет речь не о форме, во втором — касается именно формы. Те пороки, которые касаются именно формы, заключаются в следующем: цветы и деревья изображены вне времени года, постройки — маленькие, люди — большие, деревья выше гор, мост не соединяет берегов — это все на уровне формы. Такие пороки не могут совсем исказить картину. Пороки же второго сорта связаны с тем, что «одухотворенный ритм» не выражен, живое изображено мертвенным, тут уж ничего нельзя исправить» (144, стр. 215). Цзин Хао далее выделяет еще так называемые «четыре свойства» (*сыши*) живописи, отсутствие которых делает картину плохой (143, стр. 215).

Го Си рассматривает пороки живописи конкретно в пейзаже: неверное соотношение гор и вод, мертвенность облаков, по суждению Го Си, делает его вульгарным (143, стр. 645).

Го Жо-сюем раскрыты три порока живописи в пользовании кистью.

«Все три порока связаны с использованием кисти, — писал Го Жо-сюй. — Первый называется *бань* (буквально — доска). *Бань* — это слабость запястья, вялость кисти. Художник ничего не отнимает и не прибавляет. Слабый и плоский облик предметов — нельзя создать полное, цельное.

Второй называется *кэ* — резной. *Кэ* — это неуверенность в движениях кистью, разум с рукой не в ладу. Если в этот момент приступить к рисунку, он будет неуклюжим, возникнет угловатость линии.

Третий называется *цзе* — узловатый. *Цзе* возникает, когда хочешь двигать кистью, а она не движется, рассеиваешь тушь, а она не рассеивается, будто что-то мешает, и нет возможности ей литься свободно, спокойно» (68, стр. 31).

Го Жо-сюй ввел четкие термины, которые не сходят со страниц последующей литературы по теории живописи.

си. Хотя на первый взгляд кажется, что «три порока» лежат в сфере техники письма кистью, вместе с тем они связаны с внутренним миром художника, рождены его инертностью или неуверенностью. Современный китайский исследователь Шэнь Шу-ян видит причину первого порока живописи в «недостатке живости, в слабости рук и мертвенности образа» (152, стр. 37).

Хань Чжо видел основные пороки живописи в вульгарности, которая объясняется чаще всего отсутствием в картине «одухотворенного ритма» — *циюнь*. Истоки вульгарности живописи Хань Чжо видел в банальности живописных решений, которые происходят из педантичного следования правилам.

Цинские теоретики Сяо-шань и Шэнь Цзе-чжоу выявили несколько видов вульгарности в живописи. Например, Шэнь Цзе-чжоу называет следующие: «вульгарный дух, вульгарный ритм, вульгарная кисть, вульгарный замысел, вульгарный человек — художник» (152, стр. 13).

Минский критик Тан Чжи-ци образно раскрывает смысл порока *бань*: «Изображая богомола на веточке, не делай его подобным веточке, ибо это и есть «одеревенелость» — «бань» (144, стр. 215). Достоинства и пороки живописи, по мнению китайских теоретиков, очень близки друг другу, но их надо уметь различать. Например, слабость кисти (*жоби*), недостаток ее, нередко смешивают с нежностью ее (*нэньби*), которая почитается высоким достоинством живописи. Второй порок обычно встречается среди художников, пытающихся писать почти сухой кистью. Гиперболизация этого приема приводит к полному отсутствию тонов туши, к резкости линий.

Юаньский теоретик Хуан Гун-ван считал, что пороки живописи чаще всего проявляются при использовании весьма сложного приема, которому следовал сунский мастер Ли Чэн, — он писал сухой кистью: «берег тушь словно золото», — говорили о нем (144, стр. 698). Изысканность этого приема нередко оборачивается сухостью и банальностью под кистью менее талантливых мастеров.

Ван Гай резко отделяет технические недочеты в живописи от ее принципиальных эстетических пороков. «Беги вульгарности!» — наставляет Ван Гай художников. «Лучше в живописи быть неискушенным, чем вялым и косным; лучше быть замкнутым и гордым, чем вульгарным, продажным и рыночным. В холодном и вялом нет жизни, в продажном много вульгарного. Когда хо-

чешь уйти от вульгарности, тогда нет другого пути, кроме прилежного изучения книг. Дух учености, начитанности воспарит, рыночный, вульгарный — исчезнет» (68, стр. 1—43).

«Начинающий художник пусть будет осторожен!» — писал Ван Гай (68, стр. 43). Этот теоретик противопоставляет непосредственность, неискушенность замкнутости, холодности академической школы живописи, ибо сухость враждебна всякому подлинному искусству. Одиночество, отрешенность и непонятность предпочитает Ван Гай в судьбе художника вульгарной общепонятности базарного искусства, его продажной доступности. И этой вульгарности, по мнению Ван Гая, может противостоять только детскость, гордое одиночество и высокий интеллект, воспитанный древней культурой.

В трактате крупного цинского теоретика Цзоу И-гуя «Альбом живописи [мастера] Сяо-шаня» («Сяо-шань хуапу») есть специальный раздел шести *ци* — духах, которых надо избегать художнику. «В живописи сторонись шести духов. Первый называют духом вульгарности, который подобен простоватой девице, густо нарумяненной; второй — это дух ремесленничества, лишенный одухотворенного ритма; третий — горячность кисти, когда следы самого кончика ее слишком явны в свитке; четвертый — небрежность, в искусстве мало изысканности, интеллекта; пятый — дух женских покоев — кисть слабая, нет структурной силы; шестой — пренебрежение тушью» (116, стр. 84).

2

Достоинства живописи,
или категория *пинь*

Среди затруднений, «шесть норм» соблюдая,
Жизнь в духе и ритме важнее
всего.

Хуан Юэ

В понятии *пинь* нас интересуют два основных аспекта: 1) эстетическое содержание этой категории, ее исторические трансформации в ходе развития теории китайской живописи; 2) те стороны и свойства этого понятия, которые созвучны нашему времени и анализируются эстетикой середины XX века.

Пинь, собственно, значит свойство, качество, класс, степень, разряд, классифицировать, оценивать. Словарь «Шовэнь» раскрывает смысл иероглифа *пинь* как «обилие», «множество», что выражено этимологической структурой знака, изображающего три рта. В комментированном издании «Шовэнь» раскрыты разные аспекты этого понятия в зависимости от контекста. В «Чжоули» говорится о низких и высоких качествах (*пинь*) вещей, в «Юйшу» о конфуцианской системе родственных отношений (*пинь*) — об отношениях мужа и жены, отца и сына, старшего и младшего брата. В «Ханьшу» *пинь* выступает как «свойство» человека («странный человек»).

В теоретической литературе о живописи эта категория впервые встречается у Гу Кай-чжи: «В живописи труднее всего изображать человека, потом пейзажи, собак, лошадей... В истории этого искусства почти невозможно выявить «*пинь*» (143, стр. 377).

В V—VI веках появился ряд однотипных теоретических сочинений по литературе, живописи и каллиграфии. Среди них — трактат Чжун Жуна «Категории стихотворений» («Ши пинь») и сочинение Се Хэ «Заметки о категориях старинной живописи» («Гухуа пиньлу»). Известные шесть законов живописи, сформулированные Се Хэ, служили ему основным критерием при анализе двадцати семи живописцев, которых он расположил в шести классах *лю пинь*. Се Хэ редко воспроизводит всю формулу законов, но в характеристике каждого художника чувствуется связь с ними. При этом определения в трактате Се Хэ чрезвычайно близки словарю трактата Чжун Жуна. От мастеров первого класса тот и другой требовали «высоты и оригинальности структуры и духа, великолепия красок, тонкости и изящества формы». К последней, шестой ступени, Се Хэ относит некоего Дин Гуана, в чьих произведениях «недостает живого духа». В теоретической литературе дотанского времени самой распространенной классификацией было деление на «три категории, девять ступеней» (*саньпинь цзюдэ*): высшая, средняя и низшая категории, каждая из которых в свою очередь делится на высшую ступень в высшей категории, на среднюю ступень в высшей категории и т. д. думается, что такое трех- и девятиступенчатое деление лестницы совершенства связано с проникновением и широким распространением в этот период в Китае буддийской нормативной литературы. В самом деле, в «Лотосовой сутре» мы находим три эзотерические

разновидности познания (*саньпинь*) — высшее цельное совершенное знание — Мир Вайрочаны, среднее — обитель западного рая Майтреи и низший мир знания, доступный лишь полубожествам. Система познания в буддийской литературе подразделяется нередко и на девять *пинь* — высшее в высшем, среднее в высшем и т. д. В сочинении по каллиграфии («Шу дуань») Чжан Хуайцюаня были, по всей вероятности, впервые даны определения трех категорий *пинь*: *шэнь* — божественные (творения или мастера), *мяо* — блестящие, *нэн* — мастерские, а затем в трактате о живописи («Хуа дуань») Ли Сы-чжэня (ок. 725 г.) появилась четвертая категория — *ипинь*, «воспарившие», которая возвысилась над уже существовавшей трехступенчатой лестницей. Чжу Цзин-чжэнь, писавший, как и Ли Сы-чжэнь, в VIII веке, поставил категорию *ипинь* вне этих трех *пинь*. Категория *и* у авторов IX—начала X века обретает более четкие черты. В знаменитом трактате «Лидай минхуа цзи» Чжан Янь-юаня категория *и* — воспарившие — отождествлена с понятием *цзыжань* — естественность, а в «Записях о приемах письма кистью» («Бифацзи») Цзин Хао характер категории *и* близок к понятию *ци* — оригинальные творения. Мастера этой категории «пишут кистью, не задумываясь, внутренне согласуясь с сутью вещей *ли*» (143, стр. 37).

Во введении к трактату «Четыре класса» («Сыгэ») (1006 г.) Хуан Сю-фу излагает четыре категории с четкостью постулатов; они служат единственным принципом классификации 58 мастеров. Он так описывает класс *и* — воспарившие: «Простая кисть, полнота облика, достижение естественности, свободы от каких-либо образцов, воплощение своей идеи. Только тогда можно сказать, что перед глазами произведение класса *и*» (143, стр. 606). Произведения класса «воспарившие» противостоят всему обычному, банальному, в них достигнута вершина прекрасного. Качество *и* означает прямое выражение души художника. Он выше всех, даже самых совершенных правил и норм, это свойство чистого духа, деяние совершенного человека, познавшего сущность — *дао* живописи. Искусство этого класса — олицетворение первого закона Се Хэ, требующего воплощения «одухотворенного ритма живого движения» (143, стр. 405).

Учение о категории *и* — наиболее важная и наиболее глубокая часть нормативной китайской эстетики. Ду-

мается, что концепция гения развивалась в Китае на основе эзотерической системы буддизма чань. Понятие *и* вошло в перевод буддийской категории нирваны, и концепция творчества мастеров класса *и*, связанная с даосизмом, отмечена общими чертами и с философской системой чань.

Японский искусствовед И. Симада высказал, на наш взгляд, верную мысль о том, что класс *ипинь* может быть сопоставлен с понятием *юнью* в буддийской этике, где так называли отшельников-ученых, презревших чиновничью службу (223, стр. 75—76). Естественность в даосско-буддийском понимании как свойство творчества гения олицетворяет единство микро- и макромира, то ритмическое духовное созвучие художника с миром, которое позволяет ему спонтанно, произвольно, по наитию воплощать главное, существенное. Такая естественность достигается постижением сути бытия и искусства, его *дао*. Художественный образ, который предначертано запечатлеть мастеру, к моменту воспроизведения готов в его душе, фиксация этого образа — уже второстепенный этап созидания. Отсюда вытекают три особенности китайского художественного гения: кажущаяся легкость, недосказанность, почти намек живописной формы и техники, не позволяющей никаких доделок, доработок, уточнений, исполнительский характер многих гениальных творений класса *и*, ибо, в сущности, каждый китайский художник, когда творит, исполняет образ, живущий в его душе. Этим и объясняется естественное развитие живописного исполнительства: лучше гениально исполнить, чем посредственно сочинить. И последнее — активная роль зрителя в восприятии художественного произведения: увидеть готовый художественный образ в природе — значит создать его. Поэтому корень дерева, напоминающий ящерицу, узоры на камне в виде далеких гор воспринимаются как гениальные произведения нерукотворного искусства. К классу *и* историки искусства относили немногих — чаще всего Ни Цзяня.

После того как рассмотрено качество *и*, легко понять категорию *шэнь*, которая представляет собой несколько сниженную, вторую ступень божественного качества. Хуан Сю-фу так определял характер второго класса живописи: «В произведениях этой категории замысел художника и дух природы в созвучии, идея вещи воплощена в ее облике, мастерство в гармонии с природой» (143, стр. 405).

Божественное вдохновение, дарованное Небом, проникновение в законы вселенной позволяют мастеру творить «божественное» — *шэнь*; это несколько иное, это не полное слияние, растворение в *дао*, которое выражает категория *и*. Весьма любопытно, что в трактате минского теоретика Ван Чжи-фэна категория *и* отнесена на последнее место — после *шэнь*, *мяо*, *нэн*. Минских теоретиков перестала восхищать некая божественная неопределенность этого класса. Их привлекают более определенные и четкие критерии художественности. «Божественных» творений (*шэнь*) было относительно больше, чем *и*, — пейзажи Ли Чэна и Шэнь Чжоу, «цветы и птицы» Сюй Си.

Что касается категории *мяо*, то здесь мы уже в сфере более точных представлений и доступных норм. «Тонкая кисть, мастерское владение тушью, сама душа художника водит его рукой» (143, стр. 405). К этому классу относятся мастера большого вдохновения и обширных знаний. Это свойство встречается среди художников сравнительно часто, в отличие от *и* и *шэнь*, присущих нескольким гениям во всей истории китайской живописи. Понятие *мяо* охватывает одухотворенность содержания и техническое мастерство. К классу *мяо* отнесены, например, Гао Кэ-мин, Чжао Чен, Сюй Чун-сы.

В противоположность категории *мяо* понятие *нэн* касается только технической виртуозности, совершенства кисти и туши. *Нэн* означает глубокое знание всего, что может быть изучено, но не более того. Совершенная техника — это самое большее, чего может достичь художник без вдохновения; в его свитке будут только тщательность, законченность, блеск. Такого художника «не посещают новые видения. Это тот подводный камень, — по мнению Петруччи, — о который разбилась современная китайская живопись» (216, стр. 32). К классу *нэн* причислен, например, Хуан Цюань, известный мастер жанра «цветы и птицы».

Категория *пинь* в китайской эстетике имела и еще один важный смысл — она раскрывала ступени, или грани, творческого процесса поэта, каллиграфа и художника.

Поэтическое кредо было раскрыто поэтом Сыкун Ту в VIII веке в двадцати четырех категориях (*эрши сы ши пинь*) поэзии. Много столетий спустя (на рубеже XVIII—XIX вв.) поэма Хуан Юэ (1750—1841) вырази-

ла кредо живописи, которое представляло собой переосмысление двадцати четырех категорий Сыкун Ту. Оба памятника переведены и обстоятельно проанализированы академиком В. М. Алексеевым (5). В поэме раскрыты неотъемлемые свойства истинного произведения и важнейшие грани подлинного творчества. Исходным началом всего подлинного в живописи является первый закон этого искусства — *циюнь* — одухотворенный ритм, который «как звук, что гнездится в струне». В. М. Алексеев, комментируя эту первую грань живописи, раскрывает природу ритма как сообразность со стихиями, видит смысл художественного претворения вещей в сбрасывании с них вещественности и в раскрытии «исходно-стихийного абсолюта». В какой-то мере путем к этому может быть книжная эрудиция художника:

«Читая десятками тысяч фольянты,

Быть может, все это воспримешь умом» (5, стр. 144).

Вторая грань подлинного произведения *шэньмяо* — божественное мастерство. Это мастерство заключается в истинности и оригинальности творчества.

«Творец Превращений во мне поселился:

В душе моей правда, иль будто в руке?» (Там же).

Согласно комментарию В. М. Алексеева, особенность этой грани подлинного творчества живописца заключается в том, что правда искусства диктуется слиянностью художника с природой, которая словно пребывает в нем, и никакие технические уроки мастерства не могут заменить единства с природой.

Гаогу — высокостаринное — почитает Хуан Юэ третьей гранью живописного гения. Идея — *и* — древности, по мысли Хуан Юэ, пребывает повсюду, она не подвластна времени:

«Кругом на горах — снег древнейший повсюду,

Засыпал все сплошь — и следов нет земли» (5, стр. 145).

Путем к постижению древности, разумеется, могут быть и старинные тексты (особенно проповедь Будды) и древние письмена на бронзе, но, как справедливо замечает В. М. Алексеев, таким образом осознаются лишь отдельные грани этой всеобъемлющей и вечной идеи древности.

Четвертую ступень — *пинь* — живописи составляет ее связанность с красочным и изменчивым миром земли. Стихия земной природы подобна вселенской природной стихийности. Художник выражает всю красочность ми-

ра самыми простыми средствами. При этом он словно бы не сам это делает, а его произведение возникает как отражение абсолюта, так же как «тень от сосны на дороге».

Пятая и шестая категории говорят примерно об одном и том же: живописное мастерство уподоблено Хуан Юэ искусству знаменитого повара древности, который знал вкусы людей и обладал прирожденным чувством гармонии, умением сочетать различные элементы.

Необычайно важна седьмая категория — *дань* (о бескрасочных взлетах). Эстетическая категория *и* — воспарившие, как мы знаем, одна из важнейших среди аксиологических понятий. Атрибут *дань* часто определяет подлинное произведение искусства, исполненное простоты и безыскусности, которые отличают творения великих мастеров древности.

«В стихах — Тао Цянь, Юань-мин этим полон;

Во времени года — осенний пейзаж» (5, стр. 145).

Но существует еще большая простота, чем *дань*, в живописи которая открывается художнику в мгновения наития. Эта высшая простота *дао* лучше всего выражена в зимнем пейзаже, утверждает Хуан Юэ в стансе о восьмой *пинь* живописи.

И еще одну грань творческого состояния раскрывает теоретик, постулируя девятую *пинь* о сверхчувственном трансе.

Состояние наития неразрывно связано с погруженностью в древность, и это позволяет художнику творить свободно, словно не думая, создавать картины, исполненные вдохновения и духа древности.

Десятая и одиннадцатая категории характеризуют истинное творчество, которое не должно быть сковано никакими внутренними или внешними законами, творчество здесь уподоблено свободной игре.

Вдохновение раскрыто в двенадцатой *пинь* как стихия, подобная ливню. Поэтическим комментарием к этой грани творчества могут служить строки М. Цветаевой:

«Вскрыла жилы: неостановимо,

Невосстановимо хлещет стих» (80, стр. 303).

Насыщенность художника образами не должна иссякать, и источник этого неиссякающего вдохновения Хуан Юэ видит в книгах, которые, словно крепкое вино, рождают вдохновение.

Важно при этом, по мысли китайского теоретика, суметь непосредственно выразить в картине свое опрощенное, естественное состояние. «Не надо подчищать и прихорашивать свою картину! Прямо и твердо пиши то, что есть в душе...» — комментирует тринадцатый станс В. М. Алексеев (5, стр. 146).

В четырнадцатой и пятнадцатой гранях подлинного творчества живописца сосредоточены его чистота и свет; в следующих двух — всеобъемлющий (подобно кругу) и таинственный характер искусства. По убеждению Хуан Юэ, тайна живописи состоит в глубокой взаимосвязи элементов природы между собой: каждый мерится не собой, а другим, чаще всего противоположным началом.

«Гора не своей высотой привлекает;
Она — глубока: вот где тайна живет!»

(5, стр. 147) — постулирует китайский поэт тот же принцип подхода к объекту, о котором М. Цветаева писала:

«Говорят — тягою к пропасти
измеряют уровень гор» (80, стр. 445).

Категория чистоты, названная в четырнадцатой *пинь* как свойство субстанции, в восемнадцатой — предстает как эстетическое качество, образующее наряду с простотой важнейший атрибут гениального творения высокого вкуса.

В следующем, девятнадцатом стансе поэт обращает внимание живописца на важность в картине детали, в которой порой скрыта вся сущность. Поэт напоминает художнику известную историю из жизни великого Гу Кай-чжи, который, прибавив три волоска на бороде в портрете некоего Пэй Кая, выразил его индивидуальность. Но тут же он предостерегает, что детали не должны наполнять свиток — простота, пустотность его важнейшие достоинства.

Лишь двадцать первая грань творчества связана с усердным тренажем художника, которое дает ему техническое умение.

Но надуманность, техническая заученность могут умертвить даже самый, казалось бы, поэтический и красивый образ, с тревогой замечает Хуан Юэ в следующем стансе. Поэтому два заключительных стиха представляют собой гимн двуединой сущности подлинного искусства: чудо его стихийности, самоестественности, простоты, безыскусности древности.

Мы намеренно не выпустили ни одной грани живописи, ибо лишь все они вместе очерчивают целиком абрис гениального, по представлениям китайских теоретиков, произведения. Аналогии отдельным перечисленным свойствам не трудно найти в искусстве других регионов, но в таком сочетании они выражают эстетический феномен китайской живописи.

Теория стилей и живописных школ

У буддистов Чань существуют северная и южная школы. Началось это расхождение при Танах.

И у художников есть северная и южная школы.

Размежевание началось также при Танах.

Дун Ци-чан

1 Теория стилей

В самых ранних сочинениях о живописи теоретиками выявлялись стилистические особенности отдельных мастеров, характеризовалась живопись различных исторических периодов.

В классификации художников по категориям в трактатах Се Хэ, Яо Цзюя использованы четкие критерии, объединяющие мастеров в группы, которым присущи свои художественные особенности. В трактате Чжан Янь-юаня «Записки о прославленных живописцах разных эпох» («Лидай минхуа цзи») теория стилей и живописных школ занимает достаточно большое место. Им охарактеризованы особенности так называемой «глубокой», «средней» древности и близкой современности. Особый интерес представляют в плане становления эстетической науки о стилях и школах живописи рассуждения Чжан Янь-юаня об особенностях стиля У Дао-цзы. «Его дух был порожден и ниспослан Небом, его удивительный гений неистощим и неисчерпаем. В то время как все другие старались плотнее заполнить пространство, он разрубал его и оставлял места между строчками и точками. В то время как все обращали внимание на внешнее сходство образов, он избегал такой вульгарности» (140, стр. 34—35).

В сунской эстетической литературе проблема индивидуального стиля мастера была в центре внимания многих теоретиков. Го Жо-сюй сформулировал особенности

живописной манеры крупнейших мастеров жанра «цветы и птицы» Хуан Цюаня и Сюй Си.

«Произведения Хуан Цюаня были богатыми и элегантными, работы Сюй Си — естественными и оригинальными. Оба воплощали свои мысли, наблюдения глаза и уха и то, чему научились рука и сердце» (68, стр. 241).

Внимание этого же теоретика привлекло своеобразие двух великих мастеров жанровой живописи — Цао Чжун-да и У Дао-цзы.

«Что же касается танского мастера У Дао-цзы, то кисть его закругленно-вращающаяся; одежды он изображает вздымающимися волнами. Кисть у Цао Чжун-да работает в манере четких параллельных линий, и одежды в его свитках прилегают к фигуре. Поэтому люди более поздних эпох говорили: фигуры в картинах У Дао-цзы словно на ветру, а в свитках Цао (Чжун-да) будто вышли из воды» (94, стр. 20).

В «Истории живописи» Ми Фэя раскрыто стилистическое своеобразие многих мастеров пейзажа, например Цзюй-жаня, Гуань Туна и Ли Чэна. Именно в этом сочинении обращено внимание на стилистическое своеобразие живописи Ван Вэя и его сильное влияние на последующих мастеров. В эпиграммах Су Ши и Хуан Тин-цзяна четко определены черты стиля мастеров одного с ними круга: Вэнь Туна, Ли Лун-мяня, Ми Фэя.

В период Юань в трактатах по теории живописи (особенно в сочинениях Тан Хоу и Ся Вэнь-яня), эпиграммах Чжао Мэн-фу и Ни Цзяня много говорится о живописном стиле мастеров прошлого, так как идеалы древности были очень сильны в этот период, но, что особенно важно и интересно, в них осмыслен стиль живописи современников, прежде всего так называемых «Четырех великих мастеров периода Юань». Так о каллиграфии Ван Шу-мина писали, что его «штрихи были как бы награвированы золотой нитью на камне или подобны линиям, что журавль чертит клювом на песке» (205, стр. 247).

И все же все перечисленные глубокомысленные, талантливые теоретики живописи не создали научной теории стилей. Лишь в XVI веке почти одновременно три теоретика (Мо Ши-лун, Дун Ци-чан, Чэнь Цзи-жу) выдвинули теорию двух школ в пейзаже — северной и южной, возникших в VIII веке (сообразно южной и северной ветвям в чаньском буддизме). Эта теория была не

только осмыслением пейзажа, но и содержала достаточно полную характеристику двух линий в живописи и изобразительном искусстве в целом. При этом существенно то обстоятельство, что соотношение этих тенденций было очень гибким — они уживались порой в творчестве одного мастера, даже в одном свитке, или выступали полюсами в художественной жизни, выражая острую борьбу вкусов и творческих программ.

В северной и южной школах были разные философские и социальные основы, различные научные принципы, особое в каждом случае осознание процесса творчества и миссии искусства. Любопытна и судьба этих линий. Первая стала раньше известна в Европе, поскольку она была шире распространена и в Китае, другая же оказала сильнейшее влияние на японское искусство, можно даже сказать, во многом предопределила его характер. В Европе же эта линия привлекла внимание художников лишь в конце XIX — начале XX столетия и нашла отзвук в искусстве постимпрессионистов и сейчас в эстетической концепции «нон-финито».

Так называемая северная школа, которую еще называют *сешэн* (изображающая жизнь), *гунби* (тщательная кисть), *цайхуа* (многоцветная живопись), ведет свое начало, согласно теории двух школ, от танского пейзажиста Ли Сы-сюня. К этому стилистическому направлению, если брать обобщенно, можно отнести всю полихромную живопись, отличающуюся большой декоративностью и тягой к достоверной описательности. В области жанровой живописи это направление отличали иллюстративность и повествовательность. Многометровые горизонтальные свитки напоминают клейма икон с житиями, в них одна сцена из жизни героя следует за другой, и разделены они обычно между собой легкой дымкой облака. Свиток известного мастера X века Гу Хун-чжуна «Ночная пирушка» — прекрасный образец этого направления. Он «смотрится так же, как читается красочная, полная приключений, увлекательная литературная новелла, которая в танское время завоевала чрезвычайно широкую популярность» (18, стр. 47).

Пейзажи северной школы отличали интенсивность синего и зеленого тонов в изображении гор (они порой обводились золотым контуром), чистый цвет киновари, которым писались архитектурные детали, яркая белизна облаков.

К южной школе, которую еще называют *вэньжэньхуа* (живопись литераторов или ученых), *сеи* (изображающая идею), *мохуа* (монохромная живопись), условно говоря, относятся те мастера, которые предпочитали тушь многокрасочности, эскизную, свободную манеру — педантичной и описательной, выражение сути (идеи) вещи — ее конкретной достоверности и, наконец, не сюжетом и бытописанием были связаны с литературой, а сложной системой ассоциаций.

Патриархом этой школы был, по утверждению названных трех минских теоретиков, великий Ван Вэй (по суждению некоторых других теоретиков, эту роль сыграли другие танские мастера: У Дао-цзы или Ван Ся). Минские теоретики двух школ в живописи определяли их своеобразие на двух уровнях.

Субстанциональный уровень был связан с северной и южной школой чань и был обусловлен их различными теоретическими постулатами, а не географическими особенностями («...вовсе не потому, что одни северяне, другие — южане», — замечает Дун Ци-чан.). Хотя позднее, в теоретических трудах Шэнь Цзе-чжоу пойдет речь и об обусловленности характера искусства особенностями природы и темпераментом (северным или южным) художника (205, стр. 104). А другой уровень связан с каллиграфией: Ван Вэй, перестав писать угловым штрихом и обратившись к светлым размывам, положил начало южной школе живописи.

Суть этого направления несомненно выражало искусство чаньских мастеров южной школы. Поскольку северная школа живописи не содержит в себе свойств, отличных от средневекового европейского искусства, ее своеобразие находится на уровне экзотических аксессуаров неведомой европейцу страны, хотя долгое время именно эта школа являла для европейца (например, для Андерсена) своеобразие китайского искусства, — мы не будем здесь ее подробно характеризовать. Иное дело южно-чаньская школа, которая действительно представляет собой неповторимый эстетический феномен. Описанию его мы и посвятим несколько страниц.

2

Школа *вэньжэньхуа*

Японский исследователь искусства чань проф. Х. Хисамацу выделяет семь свойств, которые делают это искусство особым явлением: асимметрия, простота, стро-

гость, естественность, изощренность, абсолютная свобода, спокойствие (192, стр. 67).

Свойство искусства чань, названное асимметрией, заключается в том, что художник не видит красоты в регулярности, внешней законченности, точности, а, напротив, считает, что только после преодоления этих норм наступает создание асимметричного образа, в котором совершенство и точность присутствуют незримо.

Для чаньского художника представляют эстетическую ценность разорванная линия, скорописный иероглиф, деформация и неравномерность. Именно в этом он видит красоту, которую нельзя найти ни в равновесии, ни в симметрии. Этот эстетический принцип вытекает из религиозно-этического учения чань, которое требует «без специальной святости» быть причастным к «закону иррегулярности», отрешиться от вульгарных страстей и одновременно отказаться от стремления к святости.

В литературе о китайской живописи часто идет речь об асимметрии как принципе композиционного построения. Памятуя о дуалистической структуре эстетической мысли в Китае, нам кажется правомерным этот асимметризм рассматривать как редкие виды симметрии, которые подробно исследованы Г. Вэйлем, как переносную, поворотную или орнаментальную симметрию (17, стр. 21).

Простота означает состояние неподготовленности и отсутствие тяжести культуры. Это наивная красота, красота непринужденная, без вычурности, без отделки, которую нельзя найти в сложном, выделанном и притязательном рисунке.

Ярчайшим образцом свойства строгости является старая сосна, утратившая свою юность, свежесть и гибкость в дрящейся долгие годы борьбе против ветра и снега. Она стала «ядром», остовом, обладающим достоинством и силой; ее листья-иглы тесно сжаты, ее ветви заострены, ствол величествен. Эти качества отсутствуют в вещи новой, молодой, которую отличают наивность, юность, незрелость, свежесть. Обнаружение свойства «холодной строгости» требует от художника как бы «сдирания кожи» с вещей и воспитания в себе характера «крутого и неприступного». Основа этого свойства в состоянии проникновенной просветленности, в отсутствии цели, в полноте отрешенности и единения с миром, которого требует учение чань от своих последователей.

Холодная строгость заключает в себе несколько свойств — необработанность, устарелость, иссушенность, уныние и опустошенность. Это величественная красота, которая проявляется, когда вещь становится «сущностью».

Естественность — это непринужденность, непосредственность, что вовсе не означает инстинктивности, наивности, которая сохранилась неизменной от рождения, естественность означает лишь то, что художник сумел сохранить свое «я» от влияния искусственности. Асимметрия, застывшая строгость и безусловная свобода — эти три слоя культуры становятся уродством и отталкивают, если они искусственны. Основа этой естественности в состоянии «без знания, без мысли», которое, как мы знаем, вовсе не означает «утрату» знания и мысли, как его интерпретируют иногда те, кто понимает категорию буквально, а означает полное тождество мысли с объектом.

Глубокая изощренность заключает в себе свойство «затуманенности», ибо слишком много сложности и оттенков в объекте, чтобы их можно было выразить вовне. Глубокая изощренность — это недосыгаемая глубина, спокойная наполненность, и основа этого свойства искусства чань заключается в переживании полной пустоты и бездонности абсолюта.

Безусловная свобода требует от художника ощущения свободы от какой бы то ни было привязанности. Не следует, разумеется, по воззрениям последователей чань, привязываться к явлениям реального мира, но не должно привязываться и к Будде. Не следует также прилагать усилия, чтобы уничтожить привязанности. Безусловная свобода соответствует «самоосвобождению без подчиненности», «активности и радости свободой без зависимости от формы», «свободе без противодействия».

Наконец, спокойствие (тишина) вытекает из душевного состояния художника — «без шума и без волнения». Оно означает не только «тишину среди тишины», но и «тишину среди шума». У чаньского поэта сказано: «Когда птицы поют, горы становятся более тихими и спокойными». Не молчание птиц способствует тишине, а, напротив, благодаря пению птиц тишина становится глубже. Сущность художника остается спокойной, говорит ли он или молчит, находится ли в движении или неподвижен.

Семь свойств искусства чань, перечисленных выше,

нераздельны, ни одно из них не существует изолированно, каждое должно содержать в себе и шесть других.

Чань как учение не является верой в божество гетерогенное и трансцендентное, стремлением к «святости» и отождествлению с этим божеством. Основа доктрины чань — в особом субъективном состоянии, в пробуждении нашего истинного «я» и в живой эманации этого «я». Истинное «я» — это «я» без формы», которое превосходит все формы — как материальные, так и духовные. Это «я», которое не ограничено формами в силу своего характера «без формы» и которое между тем свободно выявляет все формы. «Известный дзэнец Японии Догэн (1200—1253) говорил: «Поиски сути дзэн состоят в отрешении как от тела, так и от духа». Китайский чаньский поэт IX века Хуан-бо писал: «Закон духа не имеет формы, но он проникает в десять направлений пространства». Этими словами два мыслителя выражали смысл понятия «я» без формы».

Учение чань не является ни верой, ни формой интуитивного знания. Основу его составляет ощущение сомнения, которое рождает озарение, но озарение это не открытие какой-либо конкретной истины, не получение объективного знания. Оно означает, что в человеке пробуждается истинное «я» без формы».

Чанец сомневается во всем; даже принадлежность к буддизму не лишает его сомнений относительно Будды. Как только сомнение перестает быть объективным знанием и становится тотальным и субъективным, учение чань перестает быть философией и становится религией. Озарение последователи школы чань называют *сатори*. В буддизме имя Будды и означает «озаренный», то есть «тот, кто реализовал озарение». В чань это имя понимается иначе: «тот, в ком пробудилось «я» без формы». Каждая личность, реализовавшая состояние озарения — *сатори*, есть Будда. Чанец называет это «я» без формы» еще словом «небытие», «ничто». Эти понятия вовсе не означают простого отрицания бытия или не-существования, они равнозначны «я» без формы», освобожденному от противоречий между отрицанием и утверждением, между существованием и не-существованием. «Я» без формы» означает, что познающий и познанный слиты неразрывно и при этом не имеют формы. Когда «я» без формы» выражает самое себя в вещах, обладающих формой, появляется искусство чань. Следовательно, это искусство может существовать только при

тех условиях, когда «я» без формы» может выявить себя.

В конце периода Тан, затем в период Пяти династий и особенно в эпоху Сун, когда искусство чань достигло подлинной зрелости, эстетические и этические принципы чань распространялись на многие грани культуры. Будучи школой буддизма, чань несомненно и в области искусства должна была бы быть связанной с ортодоксальной буддийской живописью, но на деле все было иначе. В отличие от буддийской чаньская живопись редко изображает Шакьямуни, архатов и патриархов. Вместо мира мифологического она описывала простой видимый мир (горы, реки, цветы и плоды, животных и птиц).

По учению чань, «озаренный» человек и есть Будда и не существует Будды гетерогенного и трансцендентного, отличного от человека. Поэтому и в чаньской живописи изображались простые люди, отмеченные знаком «озарения». Иными словами, в буддийской ортодоксальной живописи изображались трансцендентные Будды, тогда как в живописи школы чань — «озаренные» люди. Типичный образец чаньского осознания Будды виден в свитках Лян Кая «Будда, выходящий из горной пещеры после озарения» и «Шестой патриарх Хой-нэн». Поскольку, по убеждению чаньцев, «озаренные» люди суть Будды, то они чаще живописуют обстоятельства их озарения, чем житие Будды. Условия, в которых патриархи чань достигали озарения, не являются трансцендентными и не принадлежат к мифологии, они совершались в обычном мире. Условия озарения бесконечно разнообразны, толчком может послужить слово или молчание, достаточно порой действия тела или предмета, воздействия природы, чтобы вызвать в человеке изменение.

Изображение плода хурмы кисти чаньского мастера Му Ци кажется просто натюрмортом. Но, согласно чань, эта картина не менее значима, чем изображения самого Будды. Так же обстоит дело, например, и с живописным циклом из восьми пейзажей, принадлежащих кисти чаньского мастера Ю-цзяня. На первый взгляд эти пейзажи лишь достоверно воспроизводят природу Хуннани, с точки же зрения чаньской эстетики эти пейзажи передают состояние *сатори* и превосходят своей озаренностью непосредственное изображение рая — обетованной земли Будды.

Художники, которые писали эти картины, не имели намерения воспроизвести облик Будды, что было целью

буддийских мастеров, работающих вне чаньской эстетики. Усилия чаньцев направлены на выражение истинного Будды, до появления его в облике Шакьямуни, иначе говоря, они стремятся к воплощению истинного «я» без формы». Картины Му Ци и Лян Кая призваны живописными образами, воплощающими истинное «я» без формы», пробуждать в созерцающем его подлинную человечность. Подобное воздействие эти картины оказывают лишь на тех, кто душой устремлен к достижению состояния озарения, кто находится под влиянием тех, кто достиг озаренности. Эпохи Тан, Сун и Юань в Китае были особенно благоприятны для такого осознания мира и себя самого, но это осознание стало значительно слабее в периоды Мин и Цин.

Автор статьи о дзэн и изобразительном искусстве, проф. Х. Хисаматцу пытается определить соотношение «я» и объекта в системе дзэнской эстетики. «Дзэн не соотносится с «я», которое привязано к форме, к рисунку формального объекта. Речь идет также и не о том, что «я» без формы» рисует оформленный объект, и не о том, что связанное с формой рисует объективно объект без формы... Это, скорее, «я» без формы» выражает себя субъективно в случайных формах. Задача состоит не в том, чтобы ловко рисовать объективные вещи в реалистической или импрессионистической манере, а в том, чтобы бесформенное «я» выразило самое себя свободно, субъективно... Здесь в итоге «рисующий» и есть «нарисованное» (192, стр. 79).

В этом смысле можно сказать, что чаньское искусство не реалистическое, не импрессионистическое, не символическое, но, скорее, экспрессионистическое.

Художники этой школы сбрасывают путы книжной догматики, освобождаются от веры в священного, трансцендентного Будду, в рай и вообще от всякой мифологии. Свободное и простое человеческое слово становится священной книгой, если оно является выражением бесформенного «я», ибо тогда «я» и есть живой Будда. Мир действительный, который выражает это «я», и есть живое царство Будды. И если художники чаньской школы берутся за классические буддийские сюжеты, они рассматривают их не с точки зрения трансцендентной и священной, а с точки зрения человеческой.

Учение чань не носит аналитического характера в противоположность другим доктринальным школам, которые устанавливают различные уровни постижения бес-

конечности, оно утверждает возможность одним ударом кисти схватить истину и воплотить ее одним штрихом.

Путь познания истины в рамках учения чань не идет от множества к множеству, от дифференциации к дифференциации, его путь от множества к единому, к частному, от различия к равенству, от сложности к простоте, от формы к бесформенности. Воплощение «единого» и «не-формы» идет прямо, свободно, без препятствий, со скоростью молнии или искры. Это единое выражается, пребывает во множестве, не-формы — во множестве форм. Поэтому и художник школы чань не воплощает множество с целью передать множество и не пишет разнообразие форм с целью воплотить форму, а множество служит ему для выражения единого и, наоборот, единое для выражения множества, а форма — для выражения не-формы.

Отсюда вытекает и другая стилистическая особенность живописи этой школы. Художник не видит своей задачи в нагромождении многочисленных элементов, выполненных тщательно, в соответствии с утонченным и изощренным стилем, свойственным ортодоксальной буддийской живописи, а, напротив, стремится уловить гармонию целого и передать ее разом, одним штрихом. Таким образом, части природы предстают как зависящие от целого. Это значит, что множественность мира воплощается в одном, тогда как в произведениях классических лишь множество, собранное и воплощенное художником, становится целым и единым. Единое и не-форма сами выражают себя во множестве, тогда как в классической живописи множество играет роль посредника — идет навстречу единому и не-форме. В чань озарение это не стремление к единому и не-форме, а живое действие единого и не-формы. Иными словами, под рукой чаньского мастера произведение живописи словно не создается целенаправленно, а рождается произвольно, само собой. И это произведение выражает не то, что хотелось бы мастеру, а как бы выходит произвольно, само собой — как получится. Привнесение изменений и улучшений в картину для чаньца невозможно не только по техническим причинам (тушь мгновенно впитывается бумагой), но и из-за более глубоких оснований — каждое пятно и штрих отражают неповторимое мгновение и неудачный размыв, испорченная линия — адекватные знаки этого мгновения.

В заключение главы хотелось бы отметить еще не-

сколько особенностей китайского живописного стиля. Во-первых, в китайской эстетике живописный стиль характеризуют два параметра: философский и собственно каллиграфический, то есть лицо художника выражают дух и линия; во-вторых, многие произведения живописи, которые непосвященному европейцу кажутся близкими по стилю, отнесены китайскими теоретиками к разным школам, и, напротив, очень различные на взгляд европейца мастера считаются представителями одного стилистического направления только потому, что они пишут камень или дерево одинаковым штрихом — «зубы лошади», «лист лотоса» или «кожа черта».

В заключение нам представляется существенным назвать те стилистические направления, которые вычленил в китайской живописи один из крупнейших синологов, Линь Юй-тан. В истории китайской живописи им выделены четыре стилистических направления: реалисты, которых он отождествляет с представителями северной школы; импрессионисты — большая часть мастеров южной школы; тоналисты — прежде всего Ми Фэй, Ми Ю-жэнь и многие чаньские мастера; экспрессионисты — чаньские мастера, особенно художники XVII века — Ши-тао, Чжу Да. При этом важно заметить, что стиль Академии выступал скорее как эстетический признак того или иного мастера, чем направление.

Глава пятая

Теория происхождения живописи

С зарождения Неба и Земли зачалась и живопись. Все явления, имеющие осязаемую форму и хранящие следы деяний мудрецов древности, изображаются ею.

Пэй Сяо-юань

1 Теория происхождения живописи

Кто бы ни писал о китайской живописи — будь то древний философ или средневековый автор теоретического трактата по искусству, европейский или китайский ученый наших дней, — все считают «Книгу перемен» («И цзин») важнейшим источником, содержащим сведения о происхождении живописи.

Знаменательно, что в Китае этот древнейший памятник философской мысли представляет собой, в сущности, памятник графической символики мира. Науке пока не известен более ранний памятник, раскрывающий этимологию линии. Кроме иероглифического текста «И цзин» содержит знаки, состоящие из двух типов черт: целые горизонтальные черты — *ян*, олицетворяющие светлое, мужское начало, и прерванные посередине горизонтальные черты — *инь*, выражающие темное, женское начало. В каждом знаке — гексаграмме шесть таких черт (две триграммы), размещенные в различных комбинациях. По теории, изложенной в «Книге перемен», весь мировой процесс представляет собой чередование ситуаций, сменяющихся в результате взаимодействия сил света и тьмы. Каждая такая ситуация выражается символической черт-знаков, которых в «Книге перемен» шестьдесят четыре. В древнейшем комментарии к этому памятнику — «Сицычжуань» говорится, что первоначально было создано восемь символов из трех черт, так называемых триграмм.

| Знак | Название | Свойство | Образ |
|------|---------------------|------------------|-------------------|
| | цянь (творчество) | крепость | небо |
| | кунь (исполнение) | самоотдача | земля |
| | чжэнь (возбуждение) | подвижность | гром |
| | жань (погружение) | опасность | вода |
| | гэнь (пребывание) | незыблемость | гора |
| | сунь (утончение) | проникновенность | ветер |
| | ли (сцепление) | ясность | (дерево) огонь |
| | дуй (разрешение) | радостность | водоем |

Эти графические символы были истолкованы в «Сицычжуань». Вне контекста комментариев ядро «Книги перемен» являлось основой для мантической практики. «Когда говорят, что история китайской философии начинается с «И цзина», то имеют в виду именно «Сицычжуань», — писал крупнейший исследователь памятника Ю. К. Шуцкий (85, стр. 23).

«Книга перемен» предопределила суть концепции возникновения живописи в китайской эстетике. Комментаторский характер этой литературы особенно сильно сказался в интерпретации проблемы происхождения живописи. В материалах по теории возникновения живописи в Китае можно выделить два аспекта: один представляет собой локальный интерес для относительно узкого круга исследователей китайской живописи, другой же — общечеловеческий аспект, который содержит решение общей проблемы происхождения живописи.

Традиция связывает происхождение живописи с мифическим правителем Фуси, который, как повествует «Сицычжуань», поднял голову и увидел знамения-символы (*сян*) на Небе, опустил голову и увидел нормы (*фа*) Земли. Так были созданы триграммы, положившие начало письму и живописи (120, стр. 11).

В «Сицычжуань» излагаются две версии происхождения триграмм: одна представляет дело так, будто бы Фуси получил их как дар свыше, другая же утверждает, что Фуси составил их, исходя из собственного восприятия мира — из наблюдений, сделанных при созерцании следов животных и птиц.

Важнейшими понятиями в приведенной фразе о Фуси являются *сян* — знамения-символы (гексаграммы) и *фа* — нормы, закономерности. Эти понятия позднее стали важнейшими и в теории живописи.

Близко к предыдущей цитате из «Сицычжуань» стоит другой фрагмент из этого сочинения «Совершенно-мудрые люди смотрели вверх, чтобы созерцать небесные письмена-узоры (*вэнь*), смотрели вниз, чтобы наблюдать контуры — линии земли (*ли*)» (121, стр. 12). В этом фрагменте отвлеченное понятие *сян* заменено более конкретным — *вэнь* — письмена-узоры, и иероглиф *фа* словно раскрыт через слово «контуры», «линии» (*ли*).

Еще два отрывка из «Сицычжуань» помогут нам прояснить смысл хрестоматийной фразы о Фуси: «На Небе создаются образы, на Земле образуются вещи (формы)» и «В изменчивости есть великий единый предел, он рождает два начала, два начала рождают четыре образа, четыре образа рождают восемь триграмм» (121, стр. 5).

По мнению известного исследователя китайской письменности Гао Хэна, восемь триграмм представляют собой первые иероглифы. Ученый ссылается на «И цзин», где сказано: — это древний иероглиф Небо, — это древний иероглиф Земля, — это древний иероглиф огонь, — это древний иероглиф вода» (145, стр. 4).

В книге «АВС китайской живописи» Чжу Ин-пэна сказано определенно, что эти восемь триграмм есть начало живописи, и Чэнь Ши-сян в своей работе «История китайской живописи» утверждает, что в древности не было различий между картиной и иероглифом. Например, (солнце), (луна), (дерево) (147, стр. 6).

Автор обстоятельного труда «Полная история науки о китайской живописи» Чжэн Чан видит три источника сложения письма и живописи: «небесные символы — *сян* (узоры, созвездия, знамения.— *Е. З.*), птичьи следы и трещины, узоры на черепаховых панцирях, по которым гадали». Происхождению живописи посвятил специальную главу крупнейший теоретик живописи Чжан Янь-юань. В его трактате «Записки о прославленных мастерах всех эпох» («Лидай минхуа цзи») первая глава посвящена «истокам и развитию живописи». «Она (живопись.— *Е. З.*) возникла, естественно, в природе, а не от чьих-то слов и действий. С тех пор как древние мудрецы и первые правители получили мандат Неба и восприняли как наказ тайные письмена, они стали понимать их магический смысл. Так, знаки на панцире черепахи использовали для гадания; драконовы знаки (триграммы.— *Е. З.*) благодетельствовали людей. И начиная с Ючао и Суйжэня (легендарные правители, согласно древней традиции, считаются предшественниками Фуси.— *Е. З.*) все получали эти счастливые предзнаменования. Те знаки сверкают на яшмовых табличках, о них написано в золотых анналах. То, что Паоси (Фуси) обнаружил на берегу реки Жун, собственно, и было началом таблиц, книг и живописи. Когда Сюань-юань был на реке Ло, царь астрологов Цан Се представил ему созданные им письмена.

Созвездие Куи [Андромеда], украшенное рогами-лучами, с Небес правит словом и литературой; Цан Се с четырьмя глазами, он смотрел вверх и наблюдал падающие знамения. Он сочетал следы птиц и черепах, а затем определил формы написания иероглифов. Поелику природа не могла скрыть тайну, она послала зерна как небесный дождь на землю, сверхъестественные существа не смогли скрыть свою форму, а посему демоны и стонут по ночам.

В те времена каллиграфия и живопись существовали в слитной форме, еще не различались. Прообразы для иероглифов были уже созданы, но еще простые, в них не была воплощена идея — тогда и возникла письменность. [Но] в них нельзя было увидеть облик [вещей], поэтому появилась живопись. Она была идеей Неба, Земли и мудрых людей (147, стр. 5). Янь Гуан-лу (384—456) говорил: «Иероглиф «*ту*» имеет три значения: первое — *тули* — изображение принципов, то есть гексаграммы; второе — *туши* — рисунок со значением, идео-

грамма, что значит собственно иероглиф; третье — *тусин* — означает изображение формы, то есть живопись».

В «Гуанья» (лексикографическое сочинение Чжан И; V в. н. э.— *Е. З.*) сказано: «Рисовать значит создавать подобие». В «Эръя» (лексикографическое сочинение III в. до н. э.— *Е. З.*) сказано: «Рисовать значит передавать форму». В «Шовэнь» (палеографический словарь I в. н. э.— *Е. З.*) сказано: «Рисовать значит ограничивать. Как поле имеет межи, так и картины». В «Шимин» (этимологический словарь II в. н. э.— *Е. З.*) сказано: «Живопись — это триграммы» (68, стр. 290).

История сложения живописи предстает со страниц трактата Чжан Янь-юаня как определенный этап и одна ветвь развития письменности. Изобразительность живописи, в отличие от письма, подкреплена у Чжан Янь-юаня и ссылками на древние этимологические словари.

Философия происхождения живописи, изложенная в комментариях к «И цзину», в трактате Чжан Янь-юаня становится легендарной историей с налетом чертовщины. Письменные знаки и живопись, согласно Чжан Янь-юаню, созданы самой природой, а люди (самые мудрые из них, а также духи) лишь получили знамения, мандат Неба, после чего и стали развивать эти искусства. Причем письменности Чжан Янь-юань, соглашаясь, видимо, с Янь Гуан-лу, отводит раскрытие смысла вещей, а живописи оставляет достоверность изображения. Но такая концепция происхождения живописи не была неизменной в китайской теории живописи, да и в сочинении самого Чжан Янь-юаня. В анализе живописи как особого вида искусства Чжан Янь-юань развивает традиции «Книги перемен», где линия в зависимости от взгляда на нее может быть и иероглифом и картиной.

В статье «Общий источник письменности и живописи» Фэн Цзи-цзя базирует свои рассуждения на сочинении крупнейшего теоретика XVII века мастера Ши-тао «Собрание высказываний о живописи» («Хуа юй-лу»).

Действительно, трактат Ши-тао — превосходный комментарий к вышеприведенным отрывкам из «Сицзыжуань» и «Лидай минхуа цзи» Чжан Янь-юаня. Сочинение Ши-тао сильно отличается от абстрактной отвлеченности текста «Сицзыжуань» и от описательной достоверности мифа у Чжан Янь-юаня. Эти два — древний и средневековый источники — осмыслены Ши-тао на уров-

не глубокой философии искусства. «В далекой древности не было норм, ибо предельная простота не рассеялась. Но когда простота рассеялась, были установлены нормы. На основе чего они были установлены? На основе живописи *единой чертой* (курсив мой.—Е. З.). Установление правила живописи одной линии — это есть правило, созданное на основе отсутствия правил» (149, стр. 7).

Живопись — это микрокосм, соответствующий макрокосму. Одна линия (целая или прерванная), то есть триграмма, и в живописи и в иероглифике со времен «И цзина» означает в китайской культурной традиции не просто линию, а выражает сложнейшие явления — начало творения, отделение Неба от Земли.

В этой теории заложено важное представление об эзотерическом характере искусства, где одна линия становится живописью, каллиграфией, иероглифом в зависимости от воспринимающего.

В тексте Ши-тао под «изначальной древностью» (*тай-гу*), согласно комментарию Юй Цзянь-хуа, понимается то состояние природы, которое предшествует истории и всем явлениям цивилизации, такое состояние, которое описывают даосисты как первоначальное единство, абсолютную спонтанность, не искаженную еще социальной и политической организацией, искусством и другими явлениями культуры (149, стр. 8). «Изначальная простота» — выражение тоже даосское. Первоначальный смысл слова — это необтесанный обрубок дерева, абсолютная простота, то есть чистая потенциальность, содержащая все возможности, не изуродованные еще настолько, чтобы стать выражением ограниченным, специальным, как одна из потенциалов. «Высшая (первая) простота, когда в ней пробита брешь, становится утварью», — говорится в «Дао дэ цзине» (101, стр. 28), или в знаменитом афоризме Конфуция: «Человек, поистине ценный, не является утварью» (12, стр. 12). Иначе говоря, способности человека (или значение линии) не замыкаются в определенные границы какого-то специального использования. «Единая черта кисти» — понятие в полной мере раскрыто лишь Ши-тао, хотя встречается оно в трактатах по каллиграфии и живописи по крайней мере за тысячу лет до этого (например, в сочинении того же Чжан Янь-юаня).

Это понятие осмыслено Ши-тао на различных уровнях — парадоксальность его в том, что оно содержит и

конкретный, технический и философский, космогонический смысл.

На техническом уровне это выражение означает «одна», «простейшая» черта кисти — это наиболее элементарная форма, которой располагает язык живописи, все другие же, по сути дела, лишь варианты и комбинации. В том, что Ши-тао избрал основой своих рассуждений столь простые понятия, сказывается его приверженность к парадоксам даосизма, согласно которым именно простое, легкое является средоточием и источником всемогущего, наиболее сложного, наиболее абстрактного. «Как бы далеко вы ни шли, как бы высоко ни поднимались, вам надо начинать с одного, простого шага» (111, стр. 12), — утверждает Ши-тао.

Эстетический уровень этого понятия раскрывает изначальность одной линии — она составляет первое упражнение ребенка, который учится писать, отправная точка живописи и каллиграфии — средоточие всех трудностей и секретов этих двух искусств.

Вот почему в древнейших текстах если речь идет о художественном творчестве, то чаще употребляется глагол «писать» (*се*), чем «живописать» (*хуа*). Одна линия — это первый лепет художественного языка и последнее его слово. Одна линия воплощает абсолют.

Философская глубина понятия «Единого» — это уже не только «одна» или «простейшая» черта. Благодаря амбивалентности знака *и*, который означает не только «один», но также «единое», «единый абсолют», отсылает нас к космогонии «И цзина», к даосским текстам «Дао дэ цзин» и «Чжуан-цзы». «Единое» в даосизме означает абсолют в состоянии неизреченности, которое предшествует всем явлениям; его творческое начало реализуется через двойное движение — через разделение одного на двое и через новый синтез. Из этих метаморфоз возникает бесконечность творений. У Лао-цзы сказано: «Единое есть исток неисчислимого и основа творений» (101, стр. 39).

Космогонический смысл знака *и* раскрыт, как говорилось выше, в «Книге перемен» — линия как основа триграммы, в ней воплощено первоначальное единое, предшествующее всякому разделению; эта линия — неопределимый абсолют, чистая потенция.

Живопись, согласно Ши-тао, подобно комбинациям черт в «И цзине», творит вселенную. «Единую черту» в каллиграфии и живописи он отождествляет с чертами,

образующими триграммы. У Ши-тао, так же как и у Лао-цзы, «единая черта» — это и простейшая, одна черта — и универсальная мера бесконечности форм, общий знаменатель и ключ всякого творения. Этот парадокс был особенно многосторонне разработан в буддийской школе чань, приверженцем которой был Ши-тао. Но он ссылается и на конфуцианскую традицию, цитируя известную фразу из «Бесед и рассуждений» (Луньюй) Конфуция: «Мой путь есть путь Единого, которое обнимает всеобщее».

Размышляя над природой и истоками живописи, Ши-тао приходит к выводу, что «из десяти тысяч ударов кисти нет там ни одного, начало и завершение которого не пребывало бы, в конечном счете, в этой Единой черте» (149, стр. 14).

В изложенной здесь традиционной китайской теории происхождения живописи важны несколько обстоятельств: утверждение одновременности возникновения письма и живописи и отрицание общепринятой концепции постепенного перерастания изображения в знак, то есть отход от изобразительности искусства в сторону схематизации и графической условности письменности; естественное сочетание прагматического значения и глубокого эзотерического философского смысла в элементарнейшем знаке — одной линии.

«Книга перемен», трактаты Чжан Янь-юаня и Ши-тао напоминают нам, что простая линия (которая встречается во всех памятниках первобытного искусства) воплощает катаклизм отделения Неба от Земли, а не только размежевание с соседом; изображенный на неолитической керамике квадрат — это не только загон для скота, а по крайней мере вся Земля. Когда ученые «читают» памятники первобытной культуры, чаще всего они относят наиболее изобразительные фрагменты к живописи, наиболее условные — к знакам неведомой пока письменности; во взаимоотношения пиктограммы и идеограммы китайская теория происхождения живописи привносит новые аспекты.

«Книга перемен» раскрыла смысл одной линии как картины мироздания; линия, лишенная, казалось бы, внешней изобразительности, воспринималась как живопись. Думается, что обращение к теории происхождения и природы живописи, изложенной в «И цзине» и в трактатах Чжан Янь-юаня и Ши-тао, приоткрывает еще одну грань этой сложной проблемы.

Среди многочисленных понятий, раскрывающих суть китайской живописи, значительная часть которых уже рассмотрена нами, есть еще два — число и тень. Между ними нет непосредственной связи, но эстетический смысл числа и тени в китайской теории искусства так сильно отличается от европейского контекста этих понятий, что их нельзя обойти при рассмотрении китайской эстетики живописи. Они объединены в одном параграфе по этому их общему свойству.

В европейской науке о китайской живописи принято считать, что, в отличие от европейского искусства, живопись Китая не ведала строго научных, математических принципов: линейной перспективы, объемного, светотеневого воплощения объекта, анатомической достоверности изображения человека. Однако анализ средневековых китайских трактатов по теории живописи дает основание утверждать, что многие китайские художники верили, подобно Декарту, что не следует в искусстве заниматься ничем, что было бы менее достоверно, чем арифметика и геометрия.

В теории и практике живописи эти художники основывались на математических принципах красоты: на законах рассеянной перспективы, теории так называемых «трех далей»; строили композицию живописного свитка на точном расчете соотношения частей и отношения частей к целому; выработали числовое выражение живописного воплощения характера человеческого лица.

Существует два наиболее ярких воплощения эстетического осознания числа в китайской теории живописи: в пейзаже, точнее, в одной школе пейзажной живописи, в так называемой «живописи без живописи» и в теории портрета и физиогномике. «Живопись без живописи» — это воплощение принципа «нулевого пути» (*сюйдао*). «Нулевой путь» — идеальное отсутствие; царство великого нуля противостоит наполненности; нуль вкусового ощущения, нуль красочного восприятия, нуль деяния — постижение и воплощение *дао*. Нуль пребывает в идеальной древности: нуль — это самоотрешенность, образное воплощение которой — вода: «бесплотность, бескрасочность, безбрежность, тишина», как комментирует это понятие В. М. Алексеев (6).

«Нулевой путь» в художественном творчестве предстает как недеяние. Художник, создавая картину, не пытается воплотить в ней свой замысел, он действует кистью как послушный (как можно более пассивно-послушный) проводник некоего творческого начала.

Значимость в живописной композиции чистого листа бумаги или шелка бóльшая, чем собственно изображения, ибо изображение — временное, пустое же пространство — вневременная, нейтральная, нулевая позиция. Думается, что смыкание максимальной и нулевой позиций выявляется и в пристрастии к монохромной живописи, где все цвета вмещены в один. Есть определенное сходство между пустотами в пейзажных свитках Ма Юаня и Ми Фэя с золотыми фонами раннесредневековых мозаик и икон. Они были призваны выражать пространственно-временные отношения иного, ирреального мира.

Наиболее разработана теоретически и претворена в художественной практике эстетика Единого. Поначалу эта концепция была растворена в общей философии. С IV века она становится основой самой популярной школы, сначала каллиграфии, потом живописи. В VIII веке складывается самостоятельная, в рамках чань, школа Единого знака патриарха Юнь-мэня, развивается поэзия одного слова, и при этом огромную роль начинает играть изображение или описание одного предмета как символа множественности. Живописное воплощение Единого, как абсолюта, шло самыми разными путями. Самой эффективной, как говорилось выше, почиталась живопись «единой линией».

Живописный свиток строится на основе строжайших математических норм, причем эти нормы — не внешняя организация изображения, а его сокровенный смысл.

Пейзаж является воплощением наиболее отвлеченных числовых субстанций. И белый лист фона и единая черта — выражение основных числовых параметров. Разделение пейзажного свитка на три сферы — Небо, Землю и Человеческий мир — предопределяет все числовые отношения. Верхняя, небесная часть построена на нечетных числах, особенно популярны числа три и пять; нижняя, земная часть свитка выражается четными числами, преимущественно числами два и четыре. Срединный мир человека полон сложных числовых соотношений, небесных и земных.

Ван Вэем в трактате о пейзаже названы точные про-

порциональные отношения между элементами пейзажного свитка. Теоретик не называет абсолютных числовых норм для дерева, камня или фигуры человека в пейзаже, а акцентирует внимание художника на соблюдении строгих числовых соотношений между ними, которые способствуют выявлению пространственной структуры:

«...Гора в сажень, деревья же в фут, дюйм для корней и доли для людей» (44, стр. 79).

Особенно сильны семантические числовые принципы в портретной живописи, и в ее основе — физиогномике. В самом общем плане можно увидеть определенное сходство в числовых формулах европейской и китайской физиогномики. Например, членение лица в портрете, предложенное теоретиком XIV века Ван И, имеет много общего с теорией портрета А. Дюрера; пропорции лица, утверждаемые Хогартом в трактате «Анализ красоты», сопоставимы с концепцией портрета у Шэнь Цзе-чжоу.

Этические, мистические и эстетические стороны портрета сливаются воедино в его числовой символике, ибо числовые соотношения суть выражение характера и судьбы человека. (Судьба человека называлась *тянь-шу* — небесные числа.)

Лицо в портрете имеет три вертикальных членения и пять горизонтальных. Верхняя часть отведена Небу, нижняя — Земле. Центральная — средоточие человеческого духа. Лицо строится, как пейзаж — многие элементы лица и называются лес, горы, звезды и т. п. Однако можно сказать и обратное, что пейзаж строится, как лицо, так как многие элементы пейзажа уподоблены частям человеческого лица — глазам, носу, волосам и т. п. Такого типа изоморфизм весьма характерен для китайской живописи, в которой человек и природа связаны опосредованно.

Излюбленные числовые выражения в китайской живописи следующие: нуль — «нулевой путь», воплощаемый пустотностью пейзажных фонов (кстати говоря, *знак суй* — пустота, нуль имеет еще смысл — воображаемое, фантастическое); дуалистические традиции «Книги перемен», то есть число два, пронизывает практически всю китайскую живопись; триада как ипостась пустоты (нуля) и Единого делает число три необычайно значимым и широко используемым в теории живописи: «Три стороны камня», «Три дали» (в пейзаже). «Три порока» (в живописи), «Три категории»; широко используется в

китайской живописи число пять (пять основных цветов, пять оттенков туши, пять вкусов и т. д.), идущее от древней натурфилософии пяти первоэлементов.

Аналогичные числовые комплексы наблюдаются в упанишадах А. Я. Сыркиным. Значимость числа пять очень велика в числовой культуре китайской живописи. Это число выражает единство Неба и Земли (три плюс два); несколько мест в «И цзине» утверждают значимость числа пять. Например, там говорится: «Из десятка чисел — пять принадлежит Небу, пять — Земле». Более того, нечетные числа Неба в сумме составляют 25 ($1+3+5+7+9$), то есть пятью пять, а сумма земных и небесных составляет 55. И первые четыре числа ($1+2+3+4$), являющиеся основными, в сумме образуют десять, то есть две пятерки. Две горизонтальные линии в иероглифе «пять» означают Небо и Землю, а в древнейшем написании этот иероглиф составляют два треугольника — один обращен вершиной вверх, другой — вниз, они выражают сакральные горы Неба и Земли.

Не менее важным математическим началом в китайской живописи являются и геометрические формы: форма круга и вообще тяготение к скруглению форм продиктовано, согласно китайским теоретикам, небесным началом в мире; все же квадратные и прямоугольные формы являются символом земли; часто встречающаяся форма треугольника, связанная с числом три, олицетворяет силы Неба (так, например, древнейший иероглифический знак горы представлял собой три треугольника, и горы в пейзаже поэтому нередко выступают как небесные силы).

Весьма важным в китайской эстетике числом было понятие центра — *чжун*. «Иероглиф *чжун*, по утверждению Карлгрена, представляет собой центр с четырьмя частями, то есть выражение сущности числом». С понятием центра связана другая важная числовая норма: понятие центра и четырех сторон света (*уфан*) как принцип построения пространства в живописном свитке.

В даосском трактате «Ле цзы» процесс развития характеризуется как развитие чисел: «Развитие и метаморфозы образуют Единое, изменения Единого создают семерки, а превращения семерки создают девятки. Девятка — вершина. Она, изменяясь, опять возвращается через семерку к Единому» (109, стр. 35). Семь в китайской теории чисел — это *инь ян* и пять первоэлементов,

а присоединение Неба и Земли образует сакральную девятку.

Прибавление к девятке начального Единого образует десятку, в рамках которой все совершается.

Иероглифы пять и десять воплощают центр и четыре направления движения энергии центра. В этом есть аналогия с концепцией Августина, где природа и Бог подобны кругу с центром в любом месте и поэтому могут возникать все новые и новые круги — сферы природы Бога.

В древнейшем написании иероглиф пять похож на римское десять (X). Это число выражало микрокосм (скрещенные руки, охватившие все четыре угла мира); оно похоже и на арабское десять, соединившее единое и ноль, то есть единичное и всеобщее.

Слова Августина о том, что «числа начинаются с единицы... Другие числа присоединяются к ней по порядку», близки известному высказыванию Лао-цзы о том, что Человек и растения подчинены числовым божественным соотношениям. Земля воплощает четыре, ибо в ней совершается удивительный процесс: переход от исходного момента к длине, ширине и высоте. Вода прекрасней Земли, ибо она стремится к единству, — капли похожи одна на другую, а небо и воздух еще прекраснее воды.

Совершенная фигура — это равнобедренный треугольник, ибо он объединяет множество в одно и в нем много равных, подобных элементов, но квадрат еще более совершенен с этой точки зрения, а круг — максимум равных элементов — признан самым красивым.

Рассуждения Августина о числах весьма близки китайским философам. Число было иррациональным и символичным. Например, крестильная купель делается восьмигранной для обозначения восьми граней возрожденного человека. Четыре грани — четыре темперамента; три грани — душа, сердце и ум, одна грань — новое качество, рожденное христианством. Точно так же число семь не только идеальный порядок, но и магическое число.

Ветка цветущей сливы — столь частый мотив в китайской живописи — представляет собой символ числовой структуры природы. Теоретики этого живописного мотива утверждали, что цветоножка является воплощением Единого абсолютного начала, чашечка, поддерживающая цветок, выражает *саньцай* — триединую троич-

ду: Неба, Земли и Человека — и поэтому рисуется тремя точками. Сам цветок олицетворяет пять лепестками пять первоэлементов. Кончики ветвей дерева имеют обычно восемь развилок, ибо олицетворяют *багуи* — во семь триграмм «И цзиня».

Все части, связанные с деревом, поскольку оно питается соками Земли, определены четными числами; все же цветы определяются нечетной небесной структурой. Дерево претерпевает, своеобразно с числовой матаморфозой мира, изложенной в «Ле-цзы», девять стадий изменений и т. д.

Существенной особенностью китайской эстетики числа является осознание единства самого большого (беспредельного) и самого малого, поэтому изображение одной веточки или одного цветка содержало информацию о множестве.

В эстетике числа основной задачей, как мы видели, было выражение синтеза предмета с пространством в сакральном и художественном планах. Очевидно, что эстетическое понимание числа и огромная его роль в китайском искусстве, в частности в живописи, объясняется в первую очередь характером философии живописи, в которой сущность вещей выражалась категориями «идея», «первопринцип», тесно связанными с порядком, закономерностью и числом.

Целостность мира, постулируемая учением о всепроникающем *дао*, гарантировалась числовой мерой, числовыми соотношениями.

В глубокой древности не отличали чисел от тел, тело и число считались тождественными. (Числом, например, называется в «И цзине» Небо в целом.) Но в даосской философии, противоположавшей суть вещи и вещь, число и тело разошлись в значении — первое стало сутью вещей, поэтому в эстетике живописи, которая оперирует вещами, стремясь выразить их суть, именно числовые отношения и были показателем причастности этого искусства к субстанции. Числа выступают как бесконечные ипостаси единой сущности.

Одним из важнейших архетипов китайской эстетической культуры, как, впрочем, и европейской, по мнению К. Г. Юнга, является тень. Эта категория осмыслалась и воспринималась по-разному на разных семантических уровнях. Самый древний, самый глубокий и теснейшим образом связанный с живописью — это слой «Книги перемен» (*инь* — первый из двух элементов

структуры мира). Понятие *инь* осознавалось в «Книге перемен» и как затененная часть предмета, и как философская категория, и как сакральный, магический знак. Лишь в первые столетия нашей эры под влиянием буддизма, осмысляющего тень как суть, истинный след учения Будды, эта категория принимает антропологические свойства. Так, встреча с самим собой стала осознаваться в первую очередь как встреча с собственной тенью. Глубины духа человеческого стали символически изображаться в пейзаже в виде ущелья. Например, в знаменитом пейзаже, описанном Гу Кай-чжи, затененность, теснота, затерянность пещеры, ущелья противостояли светлой широте и глади водного мира. С древности категория тени, тьмы и таинственности связывалась с женским началом. Целые эпохи, согласно китайской периодизации, были отмечены светлым или темным, мужским или женским началом. Важнейший период становления индивидуальности в искусстве, рождения собственного эстетического искусства, таинственным знаком (*сюань*). К этому времени относится надпись буддийского монаха на памятной стеле «Тень Будды», которая вдохновила величайшего поэта того времени Гао Цяня на пикл стихов «Тело, тень и душа».

По справедливому суждению Л. З. Эйлина, в стихах Гао Цяня понятие тени ассоциируется с репутацией, именем человека. Тень — это знак человека для потомков, это след его и память о нем. Тень понимается потом как суть его личности и вместе с тем как второе «я», которое помогает ему преодолевать тяжесть одиночества:

«Лишь с тенью, один, осушал я чарку...
и зову сиротливую тень...» (84, стр. 73).

В эпохи, жившие под тенью, а не солнечным знаком, сущность вещей представлялась как темная структура, и эта структура воспринималась как нечто таинственное, едва уловимое — *вай*.

Знаменательно, что монохромная живопись была осмыслена как живопись тени, что сказалось в легенде о происхождении монохромной живописи бамбука, родившейся в период Сун (который, кстати, тоже находился под знаком тени). Согласно этой легенде, некая знатная госпожа из дома Ли как-то лунной ночью увидела на окне тень, которую отбрасывал бамбук. Она запечатлела эту тень тушью на бумаге и увидела, что такое

изображение с большей силой воплощает сущность бамбука, чем бытовавшие до того времени его многоцветные изображения. К этому же времени относятся воспоминания Су Ши о том, как он написал автопортрет. Случайно заметив свою тень на стене, Су Ши был поражен тем, насколько верно она передавала суть его личности, и быстро запечатлел ее контур. Друзья Су Ши, увидев этот набросок, считали, что в нем воплощена душа Су Ши.

В истории китайской живописи аналогичным образом, по утверждению юаньских историков, возникла и монохромная живопись «цветов и птиц», в частности цветов мэйхуа (124, стр. 52).

Светотеневая характеристика изображенного объекта в китайском свитке меньше всего связана с объективными физическими законами светотени, она выражает прежде всего космогоническую или мистическую природу объекта. Тень можно рассматривать как архетип китайского эстетического сознания, преломленного в живописи.

В отличие от европейской философии и эстетики, понимающих тень как теневые, темные в негативном смысле слова стороны вещи или человека, китайская эстетика понимает тень как добрый знак связи феномена с сущностью мира, как эманацию абсолюта. «Светлый» смысл слова «тень» как знак будущего в нашем мире, смещение понятий «озарило» и «осенило», слово «тень» («сень»), понимаемое и как откровение и как защита, подробно рассмотрено в статье Ю. М. Каган «По поводу слова «шбга» — «тень» — и находит интересные параллели в контексте китайской культуры (9, стр. 72—79). Такое понимание тени особенно явно выступает в концепции творчества художника. Живописец или поэт, подобно «тени от сосны на дороге», по словам Хуан Юэ (7, стр. 143—150), лишь отражение, ответ творчества природы.

3

Изображение и слово

Живопись — это молчаливая поэзия.

Тан Чжи-ци

Соотношение живописи и литературы рассматривается нами в двух планах, обусловленных реальным положением вещей. Изображение и слово осмысляются в

плане гносеологическом, то есть делается попытка раскрыть философско-субстанциональную общность этих двух начал; в связи с гносеологической природой слова и изображения анализируется их эстетическая функция, пути взаимного обогащения и синкретизма.

Философия слова, которая сближала его с живописным образом, была разработана сначала Чжуан-цзы, а затем чаньскими мыслителями. Наиболее яркое эстетическое выражение эта концепция получила в живописной школе литераторов — *вэньжэньхуа*.

В китайской культурной традиции уживались две концепции слова: одна, условно говоря, связанная с конфуцианством, другая — с даосско-буддийскими представлениями. Первая разрабатывала катафатический принцип всемогущества слова, вторая же утверждала апофатическую невозможность выразить истину в слове.

Философия слова у Чжуан-цзы примыкает ко второй концепции, она содержит в себе черты, общие для всей этой линии, но имеет и свои отличительные свойства. Пожалуй, именно Чжуан-цзы было разработано учение о слове, оказавшее самое сильное влияние на трактаты по поэтике, на осмысление поэтами своей миссии, на саму поэзию и тем самым на соотношение поэзии и живописи.

Концепция слова у Чжуан-цзы теснейшим образом связана с онтологией и гносеологией в учении этого мыслителя. Понятие Единого и теория «знания — не-знания» предопределили характер понимания слова в «Чжуан-цзы». Слово осмыляется в нем в онтологическом и гносеологическом плане, причем последний наиболее выявлен и разработан. Помимо этих двух важнейших аспектов в тексте «Чжуан-цзы» раскрыта прагматика слова, акцент здесь поставлен не на том, как думать, а на том, как жить.

Концепция слова у Чжуан-цзы опирается на его онтологическое учение о Едином, о бытии — не-бытии, о сущем — не-сущем.

Явлено Единое в двух ипостасях: сущего — не-сущего (*ю — у*), заполненного — пустого (*ши — суй*), я — не-я (*во — уво*). Ибо мыслить сущее мы можем только тогда, да мыслим тут же не-сущее. Сущее — есть одно (иногда оно почти сливается со значением Единое), иное же есть — многое. «Если первоначальное остается как таковое неизменным, то второе начало есть основание на-

звать *Словом* (курсив мой. — Е. З.) — формой самосознания предмета, его самоотличения от тьмы» (41, стр. 81).

Вспомним не раз повторяющийся в «Чжуан-цзы» афоризм, приписываемый Лао-цзы: «Единое рождает два, два рождает триаду, а триада — всю тьму вещей». Единое — это одно, сущее и иное (не-сущее) — это два, но есть необходимость преодоления этой двойственности и разрешения ее: это третье начало — становление, путь.

Основной принцип теории познания Чжуан-цзы «знание — не-знание» (*Чжи-бу-чжи*), *docta ignorantia*, в терминологии Николая Кузанского. Согласно этой теории, понятие и слово приложимы лишь к ограниченной сфере бытия. Абсолют, единое — не познаваемо, не определяемо, не называемо, не оформляемо. Мысль о едином, у которого нет ни имени, ни формы, требует, чтобы оно не осмыслялось.

В тексте «Чжуан-цзы» можно выделить несколько уровней значения и употребления слова. Классификация, введенная Б. Кроче и Ф. де Сосюром*, соизмерима с тем, что можно наблюдать в рассматриваемом памятнике. Для обозначения подлинного слова Чжуан-цзы использует чаще всего знак *янь*.

В «Чжуан-цзы» слово выступает в многочисленных соотношениях с другими аспектами мира. Важнейшие из них следующие**. Соотношение сущности и имени («Ведь имя относится к сущности как гость к хозяину», I, 137); польза слова («...Ваши слова велики, но бесполезны, никто их не принимает», I, 138); природа слова («Считают речь иной, чем чирикание птенца, но отличается ли она от чирикания или не отличается?» II, 141); слово и его соотношение с истиной и ложью («...насколько же темны речи, если могли появиться правда и неправда!» II, 141); путь и вещи (феномены) — их раз-

* Вяч. Вс. Иванов справедливо замечает, что «обсуждение этих проблем в древнегреческой философии языка привело к выдвижению ряда положений, перекликающихся с современной логической семантикой (критика познавательных возможностей языка, проблема истинности и правильности построения, спор об отношении языкового знака к обозначаемому предмету, мысль об изоморфности элементов языка и мироздания)». (В. В. Иванов, Древнеиндийский миф об установлении имени.— В сб. «Индия в древности», М., 1964, стр. 89).

** Различные стороны осмысления слова даны здесь в той же последовательности, что и в самом тексте «Чжуан-цзы».

личия — неназванность одного и названность других («Путь действует и создает, вещи называют и таковыми являются», II, 141); контекст слова, изменение его функции в зависимости от ситуации (притча «Утром три», II, 141); единое и слово («Если все едино, то к чему еще слова? Если уже названо единым, то к чему молчать?» II, 143); проявленный путь (названный путь) — не путь («Ведь Великий путь не может быть назван», II, 143; «Путь, который проявился, не есть путь», II, 144); концепция молчания («Когда молчат — в этом я увидел проявление сокровенного пути», II, 145); изменение названий и их соответствие с изменением вещей («Соответствуют ли изменения названий изменениям вещей или не соответствуют», II, 146); ритуал и слово («Все они собрались для того, чтобы говорить там, где не нужно слов, плакать там, где не нужно слез», III, 148).

Ф. И. Щербатской в работе «Теория познания и логика позднейших буддистов» (84, стр. 104) приводит логическое опровержение индийского мыслителя Дхармакирти (VII в.), который считает, что не существует противоположения между даром слова и всеведением, а раз так, то невозможна и обратная связь: «Не может быть доказанным фактом, что если кто все знает, то он ничего не говорит». Настоящее обучение и наставление — без слов («Он не поучает стоя, не ведет бесед сидя, но приходят [к нему] опустошенными, а возвращаются исполненными истины. Но существует ли воистину «учение без слов»? V, 156); оппозиция не-бытие — бытие и слово («В первоначале было небытие, не было бытия — не было и названий», XII, 191); мысль и слово («Мысль за чем-то следует, а то, за чем следует мысль, нельзя передать словами», XII, 202); знание и слово («Разве в мире не понимают, что знающий не говорит, говорящий не знает», XIII, 202); многознание Конфуция в словах («Многознание Конфуция, толковавшего обо всем, в речах», XVIII, 215); путь — ни слово, ни молчание выразить не может («Путь — высшее для вещей, его не вместить ни в слова, ни в молчание», XXV, 277).

Все разнообразие мира, согласно Чжуан-цзы, представляет собой модификацию единой субстанции, называемой разными именами. Эти модификации существуют только в речи; в действительности же не существует таких вещей, как причины и следствия. Это просто имена, и потому они не реальны. Развитие Единого, его качест-

венные изменения, при общей целостности и постоянстве, происходят только на уровне слов, благодаря различным наименованиям. Имя, форма указывают на единичность и профаничность. Имя, форма выявляют индивидуальную ипостась Единого. И эта индивидуализация и есть основной творческий принцип Абсолюта — вещи, люди, имена суть лишь формы существования Единого Начала. По своей сущности они не реальны, реально только субстанциональное Единое, ибо различия имен — поверхностны. Высшая мудрость в «Чжуан-цзы» предстает как постижение и тем самым преодоление индивидуальности, имени и формы и соединение с Абсолютом. Существенно в этой концепции то, что лишь причина — субстанция является реальной в полном смысле слова, тогда как формы и названия — следствия этой причины — не осознаются Чжуан-цзы как реальные.

Согласно концепции Чжуан-цзы мысль несоизмерима со словом, и слова мешают выражению мысли, ибо сознание — не продукт, а творец природы. Чжуан-цзы считал, что мы не можем выразить посредством языка то, что само выражается в языке. По его мнению, неспособность слов выражать наши мысли лишает людей возможности правильно понять друг друга, и это отсутствие взаимопонимания и рождает раздоры.

Релятивизм концепции слова у Чжуан-цзы сказался определеннее всего в характеристике правдивого и ложного утверждения.

В трактате «Чжуан-цзы» раскрыта, по выражению крупнейшего семантика Стюарта Чейза, «тирания слов».

Соотношение учения о слове в конфуцианской и даосской традиции в какой-то своей грани напоминает диспуты номиналистов и реалистов европейского средневековья. Первые утверждали, что вещи предшествуют понятиям, вторые же, напротив, верили, что понятия предшествуют вещам.

Философия слова у Чжуан-цзы опровергает утвердившийся в европейской культурной традиции аристотелевский постулат тождества, выражаемый грамматической частицей «есть» — «Это есть то-то».

Необходимость выделения тождественных (инвариантных) сторон предмета, то есть необходимость мыслить предмет как тождественный самому себе, — один из важнейших принципов мышления (принцип тождества) Аристотеля: «Невозможно ничего мыслить, если не мыслить каждый раз что-нибудь одно». Согласно Чжу-

ан-цзы, мир все время лишь внешне изменяется, оставаясь единым. Отсюда поляризация и дихотомия суждений у Аристотеля и оценочный, вероятностный характер суждений у Чжуан-цзы. Чжуан-цзы отвергает возможность выражения неделимого, единого начала дискретными сущностями, единичными словесными или любыми другими знаками.

В «Чжуан-цзы» несколько раз идет речь об уровне молчания как первой ступени абстрагирования в процессе познания.

Витгенштейн, подобно Чжуан-цзы, утверждал: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать!». Китайский философ характеризует явление, вещь, в отличие от Единого, в самом широком смысле как то, что может быть названо.

Чжуан-цзы утверждает изначально поэтическую природу слова, его алогичный характер, которые людьми были сведены до повседневной прагматики. Слова — первейшая форма проявления Единого, его самопознание и самопроявление.

Некоммуникативность слова, так образно и последовательно раскрытая в тексте «Чжуан-цзы», особенно созвучна современным экзистенциалистским утверждениям о девальвации слов (вспомним драму А. Камю «Недоразумение» и автобиографическую повесть Ж.-П. Сартра «Слова»).

Пожалуй, мы вправе сделать вывод, что концепция слова, осмысление его природы и миссии, его соотношения с бытием, знанием и истиной могут служить камертоном, определяющим философскую тенденцию того или иного памятника китайской древности.

Важно отметить здесь большую близость философии слова в «Чжуан-цзы» к упаниадам, в которых выражено магическое понимание связи предмета и его имени и где магическая связь основывается на первоначальном акте называния предметов. «Все видоизменения основываются на речи и представляют собой всего лишь имена».

Концепция слова у Чжуан-цзы оказала сильнейшее влияние на последующую философскую литературу и приобрела широкую известность. Не было в Китае поэта или теоретика литературы, который бы так или иначе не выразил свое отношение к философии слова Чжуан-цзы — разделяя ее (Сыкун Ту), добродушно высмеивая (Тао Цянь) или резко отрицая ее (Хань Юй). Евро-

пейскому почитателю гения Чжуан-цзы и исследователю его учения трудно вырваться из близких теоретических и поэтических ассоциаций. В начале века В. М. Алексеев раскрыл глубокое созвучие в ощущении слова в поэзии Тютчева и в поэме Сыкун Ту, Л. З. Эйдлиным отмечена близость миссии слова у Бо Цзюй-и и Блока, у Тао Цяня и Пушкина. Можно найти родство поэтической концепции слова у Су Дун-по и Мандельштама, у Басе и Мандельштама (53), но последний аспект—предмет специального исследования, ибо далеко уводит от собственно философии слова Чжуан-цзы, которая предопределила характер союза поэзии и живописи.

В Европе издавна велись споры между поэтами и художниками об особенностях поэзии и живописи, о преимуществах одного вида искусства перед другим. Эту полемику можно встретить и у античных авторов, и у мастеров эпохи Возрождения — широко известен трактат Леонардо да Винчи «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором», — и в более позднее время (см., например, знаменитый «Лаокоон» Лессинга). В Китае же поэты и художники не противопоставляли поэзию живописи, а главным образом выявляли пути единения этих двух видов искусства.

Оппозиция слово — изображение полностью снята в китайской классической поэзии эпохи расцвета, и прежде всего в поэзии великого поэта Сунской династии Су Дун-по, особенно в его стихах, написанных в жанре *тиба* — надписи, эпиграммы. Соотношение живописи и поэзии, слова и изображения весьма четко выделяет китайскую поэзию. Именно в ней была найдена точная мера живописности поэзии, которая не приводила лишь к описательности. То же можно сказать и о живописи, в которой была найдена мера поэтичности, не ведущей к иллюстративности.

В рамках лирической поэзии жанр эпиграммы в качестве описательной поэзии сложился в Греции в VI—V веках до н. э.; первоначально «эпиграмма» означала «надпись», со временем пелопоннесская эпиграмма становится специально описательной, посвященной изображению красивого пейзажа, картины, статуи и т. п. Описательная эпиграмма получает определенное название — «экфрасис», то есть лирическое отступление для описания красот природы и искусства.

В таком значении жанр эпиграммы, во многом очень близкий пушкинским стихам об искусстве, был весьма

развит в Китае. Путь формирования жанра эпиграммы в Китае длинен и сложен. Возник он в глубокой древности (IV—III вв. до н. э.), получил широкое распространение в III—IV веках н. э., достиг расцвета в период Сун (XI—XIII вв.) в творчестве великих мастеров Су Дун-по и Хуан Тин-цзяня, был канонизирован в XV—XVIII веках.

Возникнув как незначительная часть поэзии, стихи о живописи занимают все большее место в творчестве поэтов; отличительные черты этих стихов вырабатываются после ханьского времени, а к периоду Шести династий стихи о живописи складываются уже в самостоятельный жанр поэзии.

Древнейший вид описательной поэзии — *хуацзань* — панегирик — появляется в IV—III веках до н. э., и в период Хань поэзия такого рода в связи с развитием монументальной живописи получает особенно широкое распространение. Иногда *хуацзань* называлась и *туши* (стихи к картинам) или *сянцзань* (панегирик к портрету), чаще всего эти надписи действительно сопровождали портретную живопись. Эпиграммы типа *хуацзань* обычно писались четырехсложным стихом. В «Хоуханьшу» содержится несколько поэтических образцов этого вида описательной поэзии. В начале V века была составлена антология объемом в пятьдесят цзюаней — «Старинные и нынешние панегирики».

Особой известностью в истории китайской поэзии пользуются *хуацзань* Цао Чжи. Это особенно знаменательно, поскольку Цао Чжи не только в поэтическом творчестве, но и теоретически пытался осмыслить пути единения поэзии и живописи.

В период Шести династий характер *хуацзань* меняется, так как они постоянно сопровождают буддийские образы, нередко вкрапливаются и в пейзажные композиции. Все чаще панегирики пишутся не четырехсложным, а пятисложным стихом — постепенно трансформируются в другой вид сочинений о живописи, в так называемые *тихуаши*. Нередко стихи такого рода писались в форме песни (*гэ*) или предназначались для скандирования (*юн*). Возникновение этого типа стихов связывают с Ду Фу. Прекрасные образцы песен о живописи были созданы и Бо Цзюй-и.

Наибольшее распространение получили в поэзии так называемые *тиба* — надписи или собственно эпиграммы. Складываться *тиба* начали еще в период Шести дина-

стей, но подлинного расцвета они достигли в период Сун в творчестве Су Дун-по и Хуан Тин-цзяня.

Сочинения типа *тиба* с этого времени становятся отличительной чертой творчества поэтов-художников школы *вэньжэньхуа*. Немало сделали для развития этого жанра и художники Го Си, Ми Фэй, Вэнь Тун, Ли Лун-мянь.

В сунских эпиграммах можно, пожалуй, выделить три «подхода» к живописному произведению. В эпиграммах-надписях художников содержатся по большей части сведения по технике письма того или иного мастера; поэты же акцентируют психологический настрой, созвучный художнику — создателю живописного свитка, или стараются вскрыть более глубокие особенности почерка мастера, и лишь незначительная часть эпиграмм отражает точку зрения обычного зрителя, который жаждет новостей сюжета или анекдота из жизни художника.

В поэтическом наследии Су Дун-по эпиграммы составляют очень значительную часть — более двухсот произведений. Чаще всего это семисложные стихи с ясно выраженной рифмой, порой *тиба* написаны в форме ритмической прозы. Они посвящены каллиграфии и живописи. Су Дун-по в своих эпиграммах определил гений Ван Вэя, его огромную роль в создании монохромной живописи, в поисках гармонии поэзии и живописи. Хрестоматийным стало четверостишие Су Дун-по о Ван Вэе:

«Наслаждаюсь стихами Мо-цзе —
В стихах есть живописность.
Созерцаю свитки Мо-цзе —
В живописи есть поэтичность».

Больше всего эпиграмм посвящено искусству друзей — современников Су Дун-по, тем жанрам живописи, в которых он и сам был прославленным мастером. Монохромная живопись бамбука кисти Вэнь Ху-чжоу (Вэнь Туна) многократно воспета Су Дун-по.

Высокой похвалы удостоились тонкие жанровые композиции на близкие сердцу Су Дун-по буддийские сюжеты мастера Ли Лун-мяня.

Одна из лучших эпиграмм Су Дун-по — стихотворение «Свиток [мастера] Го Си «Осенние горы в широких долинах».

Связь с живописью в этой эпиграмме особенно ярственна в выборе точки зрения на пейзаж — в свитках

Го Си широкие дали показаны то с точки зрения странника, идущего по тропкам среди гор, то рыбака, приставившегося в лодке. То же и в стихотворении: перспектива меняется в стихе — все время есть движение от объекта к объекту. Особенность пейзажей Го Си в том, что, передавая характер местности, он не только воспроизводит ее, а создает отвлеченно-обобщенный, но увиденный очень индивидуально образ. Мы знаем, что словесная фотография невозможна. Выражая словами пейзаж Го Си, поэт тем самым уже осмысливает его, это в большой мере свойственно и поэтическим пейзажам Го Си. Поэт и художник здесь интуитивно идут навстречу друг другу — усиливая изобразительную силу слова и снижая описательную достоверность живописи.

Эпиграмма Хуан Тин-цзяня, написанная под влиянием стихов Су Дун-по, полна литературных реминисценций — здесь и строки из Су Дун-по и две строки пятисложного стиха Ду Фу, трансформированные в одну строку семисложного (последняя строка эпиграммы). Более непосредственной стала мысль Су Дун-по об осенней Цзяннани — зеркале преклонных лет поэта. Сохранен и неперменный для эпиграммы элемент описательности и стремление выразить пространственность композиции. Важно помнить еще при этом, что каллиграфия подобных стихов нередко входила в композицию живописного свитка, чем зримо закреплялось единство поэзии и живописи.

В поэзии и живописи сунской школы *вэньжэньхуа*, и прежде всего, на наш взгляд, в поэзии Су Дун-по, найдено поразительно тонкое соотношение этих видов искусства, достигнуто единство изображения и слова, не часто встречающееся в искусстве стран Европы.

Думается, что жанр эпиграммы, всем своим существованием связанный с живописью, с наибольшей наглядностью выявляет пути этой гармонии. К сожалению, *тиба* — эпиграммы — лишь собирались в объемистые антологии, но не стали предметом специального исследования. Нам не удалось обнаружить ни трактатов, ни литературы об этом жанре китайской классической поэзии.

Мы позволяем себе называть *тиба* жанром по нескольким причинам. Как уже изложено выше, описательная поэзия в Китае имеет свою историю формирования. По мере сложения определенного типа сочине-

ний о живописи в них естественно отмирают какие-то черты (например, некоторая помпезная громоздкость жанра *цзань*, который выделяется в самостоятельную группу трактатов по живописи — группу *цзи*), а на основе танских *тихуаши* и *хуаба* складывается определенный тип литературного сочинения — *тиба*. Очень широка и сфера распространения *тиба* — почти каждый поэт классической поры писал, и довольно много, в этом жанре. Эпиграммы обычно очень лапидарны, словарь в определенной мере связан с трактатами художников, композиционная структура подчинена пространственному и каллиграфическому решению живописного свитка, и, разумеется, эпиграмму и свиток роднит единство настроения, общность идей их создателей.

Глава шестая

Теория жанров живописи

Эстетика живописи средневекового Китая развивалась преимущественно как теория отдельных жанров. Нами рассматривается эстетика только тех жанров, которые выкристаллизовались как ведущие: эстетика жанровой живописи и портрета, пейзажа и живописи «цветов и птиц». Мы рассматриваем жанры в такой последовательности потому, что она отражает историческую смену значимости того или иного жанра. В китайской классической теории до XVI века насчитывалось больше жанров. Например, в «Сюаньхэ хуапу» — каталоге сунского времени — их десять, а в трактате Тао Цзун-и (XV в.) — тринадцать: 1) образы будды и бодхисатв, 2) боги даосского пантеона, 3) черти и духи, архаты, мудрецы и монахи, 4) ветер и облака, дракон и тигр, 5) люди прошлого, 6) пейзажи гор и лесов, 7) цветы, бамбук, птицы, 8) дикие мулы и животные, 9) деятельность людей (жанровые сцены), 10) дворцы и башни (архитектурный пейзаж — *цзехуа*), 11) стаффаж, 12) пахота и ткачество, 13) вырезать синее, обшивать зеленым (монохромный пейзаж) (65, стр. 301). В развитой теории живописи XVI—XVIII веков дифференциация жанров живописи стала более общей. Все же кроме названных нами четырех жанров нередко выделяли живопись плодов и насекомых; особым жанром считалась живопись «четырех благородных цветов» — орхидеи, бамбука, *мэйхуа* и хризантемы.

В новейшей китайской литературе обычно выделяются лишь четыре жанра, что кажется нам правильным.

Портретная живопись и физиогномика — одно и то же.

Су Ши

В триаде Небо, Земля и Человек последний компонент не получил своего самостоятельного зримого символа, а выражался комбинацией черт Неба и Земли. И эта линия опосредованного воплощения человеческого начала в знаке просуществовала в китайской живописи до наших дней и повлияла на иерархию жанров. Портрет и вообще изображение человека играли ведущую роль лишь на раннем этапе сложения эстетического феномена китайской живописи. При этом важно отметить, что подъем портретного искусства, например в период Тан или Мин, не мог сравниться с господствующей ролью этого жанра в период Хань. До нас практически не дошли памятники искусства того времени, но письменные источники свидетельствуют о необычайном распространении портретной и жанровой (с вкраплением портрета) живописи в тот период.

После периода Тан портретной живописи в иерархии жанров китайские теоретики стали отводить менее значительную роль, пока наконец она не заняла последнее место.

Именно портрет, созданный китайским мастером, труднее всего воспринимается человеком европейской традиции, хотя, как мы постараемся показать ниже, принципы некоторых портретных школ в Китае были близки эстетике Дюрера и Гольбейна. Разумеется, параллелизм отдельных идей европейских и китайских теоретиков портрета или сходство деталей в отдельных произведениях европейского и китайского мастера встречаются достаточно часто, но не следует забывать, что эти совпадения и созвучия существуют в совершенно разных теоретических или образных контекстах. В области портрета эстетический феномен китайской живописи очерчен особенно резко.

В литературе о живописи уделялось относительно мало места центральной для европейского теоретика и мастера проблеме — проблеме изображения человека. Теории портрета посвящено всего около десятка текстов, правда, сочинения и о жанровой живописи

(так называемой *жэнью*) могут быть в какой-то мере источником осмысления портретного искусства, но и их сравнительно немного (два трактата XI в., один XVII в. и два — конца XVIII — начала XIX в.).

Понятие «портрет» китайские теоретики выражали несколькими иероглифами. У Су Ши и Чэнь Цзао это *чуаньшэнь* — буквально, «передавать, выражать душу», у Ван И — *сесян* (писать образ), у Дин Сы-мина и Дин Гао — *сечжэнь* (писать истинную природу человека).

Основное понятие в семантической структуре этого понятия представляет собой знак *шэнь* — буквально «душа», «духовное начало», «бог», «божество», «сверхъестественный», «непостижимый», «жизненная сила», «мировая душа». *Шэнь* — философско-этическая категория, раскрывающая природу, сущность человека, она подобна категории *ци* — субстанции всей природы в классической китайской философии. «У каждого из четырех времен года своя сущность — *ци*, она подобна *шэнь* — душе человека»; — утверждает в своем сочинении о портрете теоретик Шэнь Цзе-чжоу (65, стр. 311). Контекст этого знака в философских текстах раскрывает всю многозначную глубину этой категории. В классификации степеней совершенства людей Мэн-цзы отвел *шэнь* наивысшее место; *шэнь* он называет тех людей, чьи достоинства невозможно постичь. *Шэнь*, согласно даосской доктрине, олицетворяет в человеке его истинное, то есть божественное начало. «*Шэнь* — есть доля Неба в человеке, а кости, тело — доля Земли» (6, стр. 132).

Таким образом, в семантике понятия «портрет» китайские теоретики выразили основную тенденцию китайской портретной живописи: максимальное ее стремление воплотить в портрете «духовное начало», «сущность человека». Понятие *чжэнь* — более конкретно. Для художника это «подлинная сущность», «истинная природа» человека. В конфуцианском контексте *чжэнь* понимается как этическая истинность человека; в даосском — понятие *чжэнь* более универсально — это истинная природа каждой вещи; так, если колокол прекрасно звучит, значит, он соответствует истинной сущности; в буддийском, точнее, чаньском понимании категории *чжэнь* есть некоторое отличие от предыдущих двух в сторону онтологической ее трактовки. *Чжэнь* выступает нередко как один из синонимов понятия *татхата*, то есть изначально-

ная природа всех феноменов, которая делает их причастными к единому.

Письменные источники сообщают о портретном искусстве даже VI столетия до н. э. Должно быть, портрет и жанровая живопись в те далекие времена развивались в единстве. Так, например, есть свидетельство, что Конфуций якобы созерцал портреты легендарных правителей золотого века древности Яо и Шуня. Но подлинное развитие портрет получил в период Хань, что и естественно, поскольку, как мы знаем, конфуцианство определяло абрис всей культуры этого времени. Особое распространение получил мемориальный портрет, составлявший неотъемлемую часть культа предков. Портретная живопись отводилась в первую очередь свое место в лестнице конфуцианской культуры. Естественно, что теоретики стремились утвердить портрет наравне с житием, пожалуй, самым популярным, выполняющим этические функции жанром литературы Хань. На основе социальной и художественной прагматики решалась важная эстетическая проблема: соотношение изображения и слова. Крупнейшему философу-конфуцианцу того времени Ван-Чуну казалось, что лишь слово может сохранить главное, что отличало древних правителей и героев, дабы они могли служить образцом для последующих поколений, ибо слово способно сохранить их рассуждения и описать деяния, тогда как живописное изображение сохраняет лишь внешний облик. Мыслители послеханьского времени сразу резко выступили против такой дискриминации живописного образа, а в IV столетии признанный в китайской традиции великий портретист древности Гу Кай-чжи постарался своим творчеством доказать возможность воплощать средствами живописи конфуцианские этические постулаты. Его известное «Наставление придворным дамам» — гениальное живописное переосмысление словесных постулатов.

Гу Кай-чжи понимал портрет как двойник изображаемого человека.

Такое понимание портрета господствовало в течение нескольких веков и во многом определяло характер традиционного портрета.

Гу Кай-чжи считал глаза зеркалом души человека, поэтому, создавая портрет, он долго медлил, прежде чем написать глаза, поскольку даже незначительное искажение при изображении глаз неизбежно вело к искажению облика человека в целом. Портреты кисти Гу Кай-чжи

не сохранились, но в его теоретических эссе есть весьма существенные мысли, которые предопределили развитие китайского портрета и теорию этого жанра. Художник считал, что суть человеческой личности чаще всего выражает одна, только ему свойственная деталь внешнего облика. Однажды он писал портрет некоего Пэй Гая. Весь облик получался мертвенный и невыразительный; только прибавив три волоска на подбородке, он смог передать своеобразие облика этого человека. Не меньшее значение художник придавал и описанию той среды, обстановки, в которой должен быть изображен тот или иной человек. Так, например, приступая к портрету известного музыканта своего времени Се Гуна, он писал, что «такой человек должен быть изображен среди холмов и долин» (118, стр. 15).

Самый ранний сохранившийся до нас памятник собственно портретного искусства — это всемирно известный свиток из Бостонского музея «Портреты императоров различных эпох» танского мастера Янь Ли-бэня. Этот свиток написан в жанре исторического портрета. Прообразами для портретов императоров первых веков нашей эры послужили росписи ханьских дворцов. Основную эстетическую нагрузку в этом портрете несет изображение костюма, который характеризует и философские пристрастия правителя, и его нрав, и его генеалогию. Каждая деталь костюма: количество шариков на головном уборе, цвет костюма, узор на нем — все раскрывает положение в иерархической лестнице и мирозерцание изображаемого человека.

Одновременно с такого рода портретным искусством социального знака развивается и традиция Гу Кай-чжи — искусство психологического знака. Так, в трактате Го Жо-сюя дан сравнительный анализ портретного искусства Хань Ганя и Чжоу Фана, которые написали, каждый по-своему, портрет некоего Го Цзы-и. Дочка портретируемого, как повествует Го Жо-сюй, «посмотрев на портреты, сказала: «Хань Гань слишком занялся передачей внешности, а Чжоу Фан сосредоточился на его характере и достиг того, что передал его веселый нрав» (96, стр. 130).

С конца периода Тан с совершенной отчетливостью намечаются две линии в портретном искусстве. Одна, продиктованная конфуцианской официальной традицией социально-этической значимости человека, другая, опирающаяся на даосско-буддийскую философию ценности

личности и потому посвященная раскрытию неповторимой, определяющей данного человека черты характера или свойства.

Мастера, относящиеся к первому направлению, писали чаще всего мемориальные портреты исторических и государственных деятелей — чиновников высокого ранга и членов их семей или придворных знаменитых красавиц. Художники, примыкавшие ко второму направлению, создавали образы поэтов, отшельников и фантастические портреты архатов и святых. Первые чаще всего работали в цвете, в детальной, скрупулезной манере, вторые писали обычно одной тушью, иногда прибегая к легкой подцветке, в свободной, эскизной манере. Наибольшее распространение первая линия портретного искусства получила в период Тан и в период Мин; вторая же была популярна в сунское время и в период Цин, особенно в конце XVII столетия и в начале нашего века. Ко времени Сун, когда концепция искусства в целом становится очень противоречивой, о портрете говорили много. Были выработаны особые формы практики этого жанра, измышлены сложные системы его осознания. В сопоставлении с этими вдохновенными трактатами более поздние и более трезвые сочинения могут показаться прозаичными.

Су Ши много раз говорит об искусстве портрета. Выражая, например, свое отношение к манере письма Чэнь Хуай-ли, который писал его портрет, Су Ши говорил о важности передачи основных свойств без случайных элементов. Он зло высмеивал искусство другой школы портретистов. Су Ши писал: «Современные художники изображают свои модели в официальных одеждах и головных уборах, их лица неподвижны, их движения скованны. Как можно увидеть характер такого человека?» (68, стр. 308). Су Ши мыслил о портрете во многом в традициях Гу Кай-чжи, поэтому он считал, что душа воплощается в облике каждого человека по-разному. «У каждого человека есть место (в лице), где выражена его сущность. У некоторых это брови, у других — нос или линия рта».

При этом Су Ши утверждал, что такой эскизный, лаконичный способ портретирования требует гораздо большего совершенства, чем нанизывание всей суммы атрибутов социально ценной личности. Образцом для него было портретное искусство Гу Кай-чжи и Лу Тань-вэя, которые писали, как утверждают историки, свои

свитки свободным, единым росчерком кисти и передавали душу изображаемого человека. В эссе Су Ши о портрете впервые прямо сказано о связи этого искусства с физиогномикой (так называемой *сянфа*), но более тесно эти принципы сомкнулись в искусстве последующих столетий.

Су Ши считал, что для того чтобы охватить характер человека, «нужно, непременно таясь среди людей, всматриваться в него и запечатлеть его движения».

Су Ши утверждал, что очертания скул и щек сообщают основное внешнее сходство, а в глазах раскрывается характер портретируемого.

Другой сунский теоретик, Чэнь Цзао, тоже выступает против зеркального изображения человека, раздетого в официальные одежды, в неподвижном величии. Такое изображение кажется ему похожим на деревянного идола. Ему представляется, что характер человека раскрывается в редкие мгновения, когда он в смятении, растерян, радостен или печален. Как и теоретики других жанров, Чэнь Цзао считает, что стадия изучения объекта — процесс тщательный и медлительный, но «как только замысел родился, то хватайся за кисть — словно заяц выскочил и ястреб его настиг. Тогда сущность выявится и жизненность сполна воплотится».

Вершиной портретной живописи первого, красочно-орнаментального, направления в период Сун был мастер Чжан Сы-чун, который оказал сильное влияние и на японское портретное искусство. Он чаще всего писал буддийских отшельников. Особой известностью пользуется портретный свиток архата в красном одеянии (225, стр. 63).

На стыке двух направлений работал величайший китайский мастер портрета Ли Гун-линь, который писал монохромно, но в детально-скрупулезной технике, давая одновременно и обобщенный и весьма конкретный образ. Его искусство близко к ксилографическому художественному решению, оно оказало самое сильное влияние на китайский графический портрет.

Вторую линию эскизного портрета воплотил замечательный мастер сунской поры Лян Кай в своем знаменитом портрете великого поэта Ли Бо. Это, в сущности, не изображение конкретного поэта, а выражение отрешенного поэтического вдохновения.

Чаще всего художники изображают Ли Бо обнявшим кувшин. Это напоминало зрителю о том, где чер-

пал поэт вдохновение. В свитке кисти Лян Кая дан интимный портрет поэта, увиденный дружеским глазом.

Далее искусство этого стиля временами возрождалось, например в творчестве крупнейшего мастера XVII столетия Ши-тао или у нашего современника Ци Байши. Но с периода Юань и в теории и в самом искусстве безраздельно господствовала портретная живопись первого направления.

Специальное профессионально-теоретическое сочинение, сильно отличающееся от свободного эссе Су Ши, было написано в период Юань портретистом Ван И. В трактате Ван И четко определены два начала китайской портретной живописи: ее эзотерический, мистический смысл, раскрываемый физиогномикой, и орнаментально-графическая структура лица, сводимая к нескольким иероглифическим подобиям.

Ван И считал, что человеческий характер проявляется только в оживленной интересной беседе. Художник должен наблюдать за человеком со стороны и запечатлеть его в душе своей так, чтобы все время словно видеть его перед глазами. Тогда, приступая к рисунку, ему будет казаться, что образ таится в кисти.

Три момента, по сути дела, определяют эстетический феномен китайского портрета: 1) набор космогонических и социальных символов, неведомых европейцу, 2) отличные от европейской принципы физиогномики, 3) связь с иероглифом в любой изобразительной форме, которую не может уловить и понять европейский зритель. Китайский зритель если и не был сведущ во всех глубинах философии и физиогномики, то на бытовом уровне, подобном нашим восприятиям: «теплые, бархатные глаза» или «голубые, в которых сияло само Небо», воспринимал с легкостью любой рисунок китайского художника.

По эстетическим принципам китайский портрет близок к иконописному искусству, где все, практически, заранее predetermined и ведомо посвященному.

Люди на китайских портретах этого стиля похожи друг на друга. Вместо разнообразия характеров художник везде и всюду видел какого-то одного человека, существо, воплотившее идею человечности (*жэнь*). Но хотя мы выше сказали о сходстве эстетических принципов китайского портрета с иконой, необходимо подчеркнуть, что в главном они несходны. Все помыслы портретируемого направлены на земной мир, они одушевлены чело-

веческими страстями. Человечность этих образов во многом искупает недостаток индивидуализации. Художник воплощает идею высокой значимости нравственных ценностей, и человек в портрете прежде всего носитель их.

Китайские портретисты, не развивая глубоко свои анатомические представления, переносили порой внимание с фигуры человека на одеяние. Одевание было не чем-то действительно существующим, а некоей абстрактной схемой. Какие только линейные узоры не извлекали они из складок халата ученого или женского платья. Нередко художник гораздо больше интересовался одеянием, чем самой фигурой. Портрет, как правило, создавался после смерти человека, и в нем не искали сходства с умершим. Портрет должен был показать основное значение, ценность умершего, а она запечатлевалась прежде всего в costume, который и являл его достоинство потомкам. Поэтому китайский портрет не передавал душевного состояния модели в какой-нибудь определенный момент; в нем не были отражены случайные, проходящие свойства личности, ибо задача портретного искусства мыслилась как передача сущности.

В классически завершенную форму портрет отлился в конце периода Мин и в начале Цин. Крупнейшим мастером первой линии был Цзэн Цзин, второй — Ши-тао. При этом важно отметить, что художники первого направления целиком посвящали себя портрету, тогда как художники второй линии обращались к портрету чаще всего наряду с пейзажем, с жанром «цветов и птиц».

Цзэн Цзин знал технику светотени европейских мастеров, но редко прибегал к ней, он обращался порой к тонировке светлого и темного, но нередко строил лицо в портрете лишь линией. Цзэн Цзин обычно не ограничивался изображением фигуры в портрете, а писал пейзажный фон или изображал группу людей. В «Истории немой поэзии живописи» об искусстве Цзэн Цзина написано так: «Он писал портреты, которые кажутся отражением в зеркале и поразительно отражают душу и чувства людей. Его колорит утончен, и, хотя люди изображены на бумаге, их глаза будто живые... В своих портретах он изображает государственных деятелей, передает элегантность людей, характер монаха и святого... Вы останавливаетесь перед его портретами, проникая в них, вы постигаете и себя самого и изображенного человека. Они выполнены в тонкой колористической гамме, в поразительной миниатюрной технике. Он путе-

шествует среди леса искусства и знает все в этой стране, которая на самом деле очень проста и естественна» (131, т. IV, стр. 71).

До XVII столетия сочинения о портрете носили весьма фрагментарный характер, а в трактатах о живописном портрете теоретиков-портретистов Шэнь Цзе-чжоу, Дин Гао и Цзян Цзи выражена обобщающая и при этом очень детальная концепция классического портретного искусства.

Сочинение о портрете известного теоретика живописи Шэнь Цзе-чжоу, названное автором «Общие рассуждения о портрете», отличается особым интересом к общетеоретическим проблемам, тогда как другие сочинения на эту тему обычно перегружены технической рецептурой.

Шэнь Цзе-чжоу понимает сущность человека как некое постоянно изменяющееся начало, которое воспринимается другими только от случая к случаю, в какие-то счастливые, короткие мгновения «молниеносно, как полет промелькнувшей мимо глаз птицы». При этом максимальное выражение характера человека в портрете вовсе не означает, по мнению Шэнь Цзе-чжоу, выявления крайностей человеческой природы. Напротив, «если человек веселится, или в разгаре ярости, грусти, скорби, или очень страдает, то это подобно нестерпимой жаре или страшной стуже, урагану или ливню — такие состояния не отражают нормального характера природы, так же и в человеке не выявляют его подлинной души», — постулирует свою мысль Шэнь Цзе-чжоу.

Развивая важнейшее положение китайской теории портрета — о стремлении мастера воплотить сущность портретируемого, — Шэнь Цзе-чжоу начинает свое сочинение полемическим, острым выступлением против тех художников, которые довольствуются достижением внешнего сходства с моделью. «Если художник стремится только к достижению внешнего подобия, он изобразит лишь человека худого или тучного, угловатого или округлого», то есть передаст изменчивую оболочку неизменной сущности человека — таков вывод теоретика. Именно поэтому он снисходительно говорит о допустимости небольших погрешностей в передаче внешнего облика, «но если в передаче души есть ошибки, то можно совсем не узнать этого человека в портрете». В главе «Воплощение души» Шэнь Цзе-чжоу уподобляет душу человека сущности природы. Портретист, по мнению тео-

ретика, должен воплощать нормальное состояние души, но при этом он сразу же замечает, что, «если не будет ни радости, ни печали в портрете, — опасно, что он будет казаться деревянным и застылым, совсем без живоуго движения».

Специальный раздел («Уменьшение размеров») Шэнь Цзе-чжоу посвящает раскрытию пропорционального соотношения между оригиналом и изображением. Он уподобляет этот процесс копированию живописных свитков старых мастеров. «Как говорят, ошибешься на йоту, потеряешь тысячу ли», — предостерегает художников автор трактата. При этом чрезвычайно важно сохранить соотношение между чертами лица. Прежде всего, по мнению Шэнь Цзе-чжоу, на лице человека не должно быть ни одной бессмысленно пустой плоскости. «Расплывчатость», «плоскостность» — серьезные упущения, которые обычно возникают при пропорциональном уменьшении лица человека в живописном свитке. Шэнь Цзе-чжоу несколько раз подчеркивает теснейшую связь внешнего облика человека с его сущностью, душой и характером: «Достигнешь воплощения формы, и душа само собой проявится». Он верит в действенность художественной формы, в ее порой определяющую роль в создании портретного образа.

Самую трудную задачу Шэнь Цзе-чжоу видел в передаче выпуклостей и впадин человеческого лица на плоскости свитка. В этом трактате раскрыт традиционный прием линейно-колористического выявления впадин и выпуклостей на лице. Именно поэтому такую большую роль отводит теоретик тонкостям письма кистью, особенностям использования туши и цвета в портрете. Шэнь Цзе-чжоу утверждал, что структурные особенности каждого лица определяют характер приемов письма кистью. «Душа у каждого человека своя, не похожая на других, и проявления ее различны, поэтому приемы письма кистью тоже очень разные — в лице человека ищи приемы письма». Шэнь Цзе-чжоу предостерегает начинающих художников, заявляя, что, не зная искусства письма кистью, немисливо браться за портрет. Он упрекает современных мастеров в том, что они обильно применяют краску, размывы, но «сущность человека невозможно обнаружить» в портретах их кисти, поэтому необходимо изучать старинные свитки жанровой живописи, где без подкраски явственно выражены выпуклости и впадины на лице.

В структуре лица Шэнь Цзе-чжоу наставляет прежде всего соблюдать нормы вертикали и горизонтали. Например, на лбу морщины идут горизонтально, а поднятые концы бровей и линия переносицы — вертикально.

Как и в других трактатах о портрете, родство этого искусства с физиогномикой лишь названо, но принципы физиогномики не раскрыты, что с несомненностью говорит о знании их самыми широкими кругами населения, ибо портретная живопись была одним из самых демократичных жанров, так как культ предков с его потребностью в создании мемориальных портретов делал профессию портретистов почти равной профессии горшечников: ведь смерть приходит в каждый дом и портрет умершего был нужен в быту почти так же, как миска для еды.

Наибольшая обстоятельность отличает трактат о портрете одного из членов прославленной семьи портретистов по имени Дин. «Тайна портретного искусства» Дин Гао — пространное сочинение, содержащее более двадцати разделов, в которых автор подробно говорит о принципах портретирования, о творческих задачах портретиста, раскрывает технические приемы изображения отдельных черт лица, сопровождая текст таблицами-иллюстрациями различных типов очертаний лица, разновидностей носа, глаз, рта. Художник детально расчленяет лицо на множество точек, выпуклостей и впадин, каждая из которых имеет специальное название, для каждой выработан особый прием изображения.

В небольшом вступительном разделе Дин Гао излагает основные принципы портретного искусства, исходя из популярного афоризма Ван Вэя: «Идея существует раньше кисти, сущность [дух — *ци*] рождается после кисти».

У Дин Гао этот философский постулат преломляется весьма конкретно: первая часть его означает, по его утверждению, что «прежде всего надо наметить общий абрис лица, выделить верхнюю и нижнюю части, определить две вертикальные половины лица, расположить пять основных черт и пять выпуклостей, выявить вертикальную и горизонтальную оси»; вторая же часть означает в портретном искусстве, что художник намечает точки зрачков, подобные солнцу и луне.

В главе «О частях лица» Дин Гао подчеркивает, что важнейшее требование в портретном искусстве касается

именно частей лица: трех вертикальных членений и пяти горизонтальных. Небезынтересно отметить, что вертикальное членение лица, данное Дин Гао (и ранее, как уже говорилось выше, более бегло Ван И), весьма близко структурным пропорциям, которым следовали мастера кватроченто. Например, Ченнино Ченнини писал: «Во-первых, лицо делится на три части, а именно: лоб — одна, нос — другая, от носа до подбородка — третья» (68, стр. 323).

Искусство наброска представляется Дин Гао едва ли не самым трудным. Самое главное здесь — не нарушать основной закономерности (*ли*) изображаемого. Нужно постоянно помнить, что лицо человека делится по вертикали на три части: верхняя уподоблена Небу, нижняя — Земле. В средней же намечаются точки зрачков, подобные солнцу и луне, и делается точка — кончик носа, уподобленная звездочке. «В этой центральной части лица заложено живое начало всего образа», — пишет Дин Гао. Лицо человека подобно всей мировой структуре, где, как и в природе, между Небом и Землей совершаются основные метаморфозы.

Рождение основных деталей лица на бумаге, возникновение облика человека, по теории мастера Дин Гао, отождествлено с рождением из хаоса мира вещей, то есть творческий импульс двух первых триграмм *Цянь* и *Кунь*, искусство наброска предстает в трактате Дин Гао как акт первотворчества. Соответственно и все другие технические приемы, например тонировка лица, линейный рисунок отдельных его частей, рассматриваются как действие сил *ян* и *инь*. В диаграмме лица, включенной в текст трактата, в характере названий отдельных точек лица человека сказывается теснейшая связь их с пейзажными элементами. Все лицо разделяется на три сферы. В верхней его части почти все слова, обозначающие лоб, виски, включают как элемент иероглиф Небо, тогда как нижняя часть лица — подбородок, челюсти — включают иероглиф Земля. Все же лицо описывается как сложный пейзаж: волосы у висков — это горный лес, а виски, как два великих небесных начала — «великое *ян*» и «великое *инь*», в центре лба возвышается южная вершина, солнечные и лунные части лица — изгибы границы волос у лба. Как облака разметались брови, как солнце и луна сияют зрачки, как центральная горная вершина вздымается нос, подобно звездочке светлеет кончик носа, словно лепестки орхидеи трепещут

крылья носа, подобно западной и восточной вершинам приподняты скулы, северной вершиной выдвинулся подбородок.

Законы физиогномики, как мы знаем, теоретиками многократно отождествлялись с принципами портретной живописи. Но вряд ли можно считать, что такое отождествление присуще только китайской живописи, напротив, до самого последнего времени в искусстве Европы немалую роль при портретной характеристике героев в литературе, и особенно в портретной живописи, играли принципы физиогномики. Истоки влияния физиогномики в европейском искусстве таятся в античной древности, где возникло учение о связи физических признаков человека с его душевным миром. Достаточно вспомнить нашумевшее сочинение конца XVIII века Лафатера «Открытое таинство, как узнавать человеческие свойства, участь и нравы по сложению, чертам лица и рук». Своеобразие китайского портрета во многом объясняется характером этой науки.

Источником наших познаний в этой области служат, по существу, три памятника: трактат о гадании по лицу («Масяншэнь»), физиогномический сборник «Шэньян тегуань дао» и раздел по физиогномике в стотомной иллюстрированной энциклопедии «Саньцай тухуй». Двадцать четыре вида бровей, тридцать девять видов глаз, двадцать четыре вида носов, шестнадцать видов ртов и шестнадцать видов ушей подробно аннотированы китайскими хиромантами и физиогномистами. Там говорится, например, что глаза, подобные кошачьим, бывают обычно у людей, одаренных умом и силой, их часто ждет большое будущее; а у человека с очами, как у тигра, крутой нрав, горячность и несдержанность в поступках, что с юных лет приносит ему неудачу. Знание принципов физиогномики помогает понять скрытую суть, разнообразие характеров в лицах, запечатленных в портрете. Прагматика знаний физиогномики была весьма широкой. Например, в театральном искусстве (которое в Китае всегда было доступно самым широким кругам населения) дифференцировано было около двух десятков улыбок, не говоря уже о точной семантике позы и жеста. Особенно сильны физиогномические законы в исторических портретах, когда художник создавал портрет согласно литературной традиции.

При всем изобилии специальной терминологии, чрезвычайно трудной для понимания европейца, теория порт-

рета и искусство портрета в Китае имеют много общего с европейской концепцией этого жанра живописи. Нами были проведены сопоставления трактатов Дюрера и Ван И, Шэнь Цзе-чжоу и Хогарта. Эти авторы, близкие по времени, оказались близки и по духу. Но в целом эстетический феномен китайского классического портрета всех стилистических направлений в большей мере, чем какой-либо другой жанр живописи, существенно отличается от европейского портрета.

2

Эстетика пейзажа

Порой на картине всего лишь в фут пейзаж он напишет сотнями тысяч верст. Восток и Запад, и Север и Юг лежат перед взором во всей красе. Весна или лето, осень, зима рождаются прямо под кистью.

Ван Вэй

Философский слой живописи, концепция *дао*, Неба и Земли пронизывают всю эстетику пейзажа. В первой части работы охарактеризованы исторические сдвиги в эстетическом освоении природы. Здесь же нам хотелось раскрыть смысл отдельных элементов пейзажа, выявить особенности структуры пейзажного свитка в целом.

Этимология понятия пейзаж (буквально: горы — воды) показывает, что эти два начала были важнейшими в пейзаже. Однако нередко можно встретить термин *шилин* (горы и лес), как синоним понятия горы — воды, или же соединяются понятия лес и поток (например, у Го Си). Следовательно, лес, деревья являются третьим элементом пейзажа. Каждый из названных трех элементов имеет свой ареал действия и свои многочисленные варианты форм. Можно, пожалуй, говорить о трех мирах в китайском пейзаже: мире воды, мире камня и мире дерева.

Объединяет названные три мира природы особая живописная организация времени и пространства. Иными словами, теория перспективы в эстетике пейзажа является отражением четвертого, важнейшего мира.

Выполняя функцию иконы, о которой мы говорили ранее, пейзажная живопись была тесно связана с иконографическими принципами портрета. Более того, нередко лицо человеческое выражалось формулами пейза-

жа, тогда как пейзаж уподоблялся лицу. Го Си, например, так характеризует пейзаж в своем трактате: «Для гор вода — это жилы с кровью; трава, деревья — их волосы; дымки, облачка — их цвет лица; поэтому горы, получившие воду, — живые; приобретшие траву и деревья — цветущие; получившие дымки и облачка — красивые. Для вод горы — это лицо; беседки, павильоны — это глаза с бровями; рыболовные сети и удочки — их души» (95, стр. 11).

В философских текстах пейзаж чаще всего является выражением сущности мира.

Так, в «Книге поучений» Хой-нэна на метафорическом уровне структура мира предстает весьма живописно. Бескрайняя водная гладь единой субстанции вбирает в себя множество потоков, бурлящих волнами страстей и суеты мирской. Истинный дух, подобный земной тверди, — единственная опора человека. Физическое тело человека уподоблено городу, а органы чувств — врата в этот город. Правит землей-духом и этим городом-телом изначальная природа (*син*). Истинная мудрость (*праджня*) уподоблена ливню, сильные потоки которого сокрушают слабых духом, словно цветы и травы со слабым корнем, и наполняет еще большей силой людей сильных духом, подобных деревьям с сильными корнями. Заблуждения и ереси уподоблены туману, застилающему свет солнца (мудрости). И лишь ветер просветленности может рассеять туман заблуждений и дать солнцу возможность сиять мудростью вновь.

Вода — первый из пяти первоэлементов, пиктограмма ее — это каскад в центре и брызги, летящие в стороны, иероглиф дождь — изображает облако, из которого падают дождевые капли. В древности верили, что земля омываема со всех сторон водой. В «Записках о [древних] обрядах» («Ли цзи») описывается особенно много обрядов, связанных с призывом дождя. Воду почитали как эссенцию нефрита, как «нектар богов», прославляли «сосуд со сладкой водой» (одно из названий-символов сакрального учения Будды).

Согласно легенде, феникс стал символом чистоты потому, что напоен водой. Водопад — символ встречи Неба и Земли. Он, подобно дракону, выражает единство бытия и небытия.

Ван Вэй говорил: «Когда пишут водопад, надо его так изобразить, чтоб он прерывался, но не был разорван».

Это выражение «прерывался, но не был разорван» комментировали более поздние китайские теоретики следующим образом: «Это значит кисть остановилась, но дух живет, изображение течения воды прервано, но идея не разрушена. Это подобно божественному дракону, тело которого частью скрыто среди облаков, но голова и хвост неразъединимы».

К миру воды относятся и облака — «небесные горы». Они выражают изменчивую природу *дао*, живописным образом которого, как мы уже говорили ранее, была вода. Функции облаков и дымок были столь многообразны и сложны — от философских до технических структурных, — что искусство живописи облаков выделялось долгое время в специальный жанр живописи и теоретики пейзажа отводили особые разделы искусству писать облака. В трактатах часто приводятся слова древнего анонима: «Облака связывают воедино горы и реки».

Реки, озера, небольшие потоки и ручьи облагораживают Землю своим небесным и абсолютным, идущим от *дао* началом.

Мир камня спускает нас с небес на Землю, хотя и камни содержат небесное начало, в частности, в так называемых «трех сторонах камня» или в уходящих в заоблачные выси горных пиках, которые часто называют *юньгэнь* (корень облаков), тем самым причисляя их к сфере неба и воды.

Камень, горы настолько индивидуальны, китайскими художниками настолько раскрыта их неповторимая сущность, что можно относительно именно этого жанра применить термин «портрет» в европейском смысле слова. Ли Чэном, Ни Цзанем созданы портреты прославленных красотой гор Китая: Тайшань, Хэньшань, Хуашань и Суншань. Можно говорить о камнях Дун Юаня и Цзин Хао, ибо каждый из этих мастеров писал определенного типа камни. В технике живописи разработаны в наибольшей мере приемы изображения камней. Существует около сорока видов штриха *цунь*, моделирующего фактуру камня.

У Бэй-юаня, например, горы изображены с округлыми вершинами, чистыми и полными глубокого смысла, его помыслы возвышенны, как у древних. Критики считают, что его свитки, написанные тушью, должны быть приравнены к творениям Ван Вэя, а в цвете — Ли Сысяня.

Открывая «Книгу о горах и камнях», Ван Гай пишет:

«В оценке людей необходимо
исходить из их остова и духа — *цигу*.
То же и в камнях, они — остов Неба
и Земли, обитель духа» —

и несколько ниже кратко постулирует: «Секрет живописи камней раскрывается одним словом — они живые» (68, стр. 108).

Дерево — второй из пяти первоэлементов, его пиктограмма изображает его корни, ствол и ветви —



В китайской живописи можно говорить об эстетическом культе дерева. В свитках встречается чрезвычайно много пород деревьев, но есть несколько излюбленных образов, заключающих в себе большую культурную традицию. Так, особенно часто изображается ива, которая является символом скромной красоты и утонченности; она знак весны в природе, атрибут богини материнства Гуаньинь и потому символ красоты и доброты. Женское изящество поэты уподобляли гибкости ивы. Так, знаменитую своей красотой Сяо Мань великий поэт Бо Цзюй-и сравнивал с ивой.

Кроме того, ива обладает, согласно народным поверьям, огромной действенной силой — она может одолеть демонов и изгонять злых духов. Ивовым веником обметают могилы перед праздником. Из ивы нередко режут изображения даосских божеств, которые могут связать человека с иным миром. Ивовые веточки порой помещают над дверью жилища, веря, что это несет добро семье. Женщины носят в волосах весенние побеги ивы, убежденные, что они делают их глаза ярче и красивее. Двадцать четвертое созвездие зодиака называется ива, она стала символом встречи насильно разлученных, ибо им разрешалось встретиться лишь в то время, когда ива роняет свои листья.

Богатые ассоциации возникали в душе человека, созерцающего изображение этого дерева. Юаньские мастера Чжао Мэн-фу и Ни Цзань признаны китайскими историками как лучшие в изображении ивы.

Но слабость, кротость ивы делала ее нестойкой против искушений. Поэтому ее нельзя было изображать позади дома, так как в задней части дома располагались женские покои и ива могла оказать дурное влияние на слабых женщин. А вот шелковицу, напротив,

нельзя было изображать у входа дома, так как она омоним слову *сан* — скорбеть, горевать (260, стр. 103).

Особой популярностью среди китайских живописцев пользовалась сосна. Она была олицетворением и конфуцианской сдержанности и стойкости, и даосского идеала «пользы бесполезного», то есть изогнутого, изломанного, сучковатого и непригодного для поделок, и чаньской идеи вечной юности — скрытого нутра просветленного человека.

Как и камни, деревья воспринимаются как живые. Теоретики в трактатах, описывая соотношения деревьев в группах, используют слова, выражающие человеческие отношения: «вести малыша за ручку» — так называется принцип компоновки большого и маленького дерева, когда к маленькому дополнено большое; «тащить старика на спине» говорят теоретики, когда хотят сказать, что к большому дереву добавлено маленькое.

Основную семантическую нагрузку в пейзаже несет несомненно живописное пространство. Именно поэтому, начиная с Гу Кай-чжи, проблемы пространственной (а следовательно, и временной) характеристики природы в искусстве были в центре теории этого жанра.

Во всякой развитой теории пейзажной живописи проблема систематического упорядочения трехмерного пространства в двухмерном встает как главная. Эта проблема возникает, как только в искусстве бывает понята связь местонахождения предмета и его цвета в восприятии пейзажа зрителем. Хотя художник и не ставит перед собой цели создания полной иллюзии физически достоверного пространства, сразу же выделяются два различных принципа перспективного построения пространства — линейная и воздушная перспективы.

В китайской эстетике детально разработаны принципы и основная терминология воздушной перспективы, построенной на усилении, ослаблении и распределении окраски по законам света и тени. Го Си выделил три вида воздушной перспективы: высокие дали (*гаюань*), глубокие дали (*шэньюань*) и широкие дали (*пиньюань*). Он часто строил композицию на принципах глубоких далей, то есть поднимал высоко линию горизонта; если же линия горизонта снижена, зритель словно смотрит на пейзаж с птичьего полета, находясь на возвышении.

Многие пейзажи Ма Юаня построены тоже на этом принципе. Этим они близки воздушной перспективе в

пейзажных задниках в картинах итальянских кватро-чентистов и мастеров Северного Возрождения.

Многие пейзажи Го Си, например свиток «Зимний лес», представляют собой горизонтально вытянутую композицию, в которой переданы несколько планов широко раскинувшегося пейзажа. Обычно горизонтальные свитки строятся на принципах перспективы *пиньюань*.

В китайской теории искусства были установлены точные нормы цветовых и пространственных соотношений: «Горы на первом плане — слабого тона, на втором — немного темнее, а на заднем плане — еще темнее. Ибо те, что удалены, прикрыты более плотными испарениями облаков, цвет их поэтому темнее, зеленый же тон постепенно становится голубоватым». В этом рассуждении Го Си содержатся соображения, близкие теории воздушной перспективы у Леонардо да Винчи.

Трактовка пространства в китайском пейзаже, раскрытие взаимоотношений открытости (в глади воды) и закрытости (в камне) как свойств пространства, умение в двумерности свитка скупыми, немногочисленными линиями раскрыть мировую гармонию явились вершиной средневекового живописного освоения природы.

Лишь наука XX столетия осознала, что мы объективно живем в искривленном пространстве и только «узость» нашей бытовой точки зрения мешает нам воспринять его кривизну. Но в пейзажном свитке юаньского мастера стирается четкая грань между прямолинейными и криволинейными структурами. Художник воплощает не зримые вещи — данный камень или дерево, а их свойства, инварианты вещей. Китайские художники бессознательно искажали привычную метрику пространства, пытаясь выразить сакральную реальность.

3

Эстетический смысл жанра «цветы и птицы»

Когда я радостен — пишу
орхидей,
Когда я печален — пишу
бамбук

Цзюэ-инь

Живопись так называемых «четырёх благородных» цветов (орхидея, дикая слива сорта «мэйхуа», бамбук и хризантема) как особый раздел жанра «цветы и пти-

цы» возникла в X веке и получила сразу же необычайное развитие. В китайской живописи этот жанр может рассматриваться наряду с пейзажем как самый популярный. Среди «четырёх благородных» цветов космогоническую миссию по преимуществу несет *мэйхуа*; смысл конфуцианской этики и даосско-чаньской философии раскрывается в монохромной живописи бамбука; орхидеи же и хризантемы полны более интимного, более сокровенного смысла. Атрибуты «сокровенная», «таинственная» постоянно сопровождают эти два цветка в китайской поэзии.

Под знаком орхидеи (по-китайски *лань*) в период Юань развивалась культура IV столетия. Она была воплощением простоты, чистоты и скрытого благородства, поскольку цветок этот лишь по сильному благоуханию можно отличить от простой травы. Такая традиция изображения орхидеи была возрождена в период Юань в искусстве Чжао Мэн-фу.

Прославился в этом жанре художник конца династии Сун — начала Юань Шэн Моу, который был известен как одинокий чудаковатый человек, постоянно обращающий свой взор с тоской на Юг, куда, ему казалось, скрылась великая сунская династия. Он писал лишь нежные, ароматные цветы орхидеи, наделяя их глубоким символическим смыслом.

Совершенно особый характер цветов орхидеи раскрыт изящной и веселой художницей периода Мин, которая получила за свое искусство призвище Ма Сян-лань — «Ма, воспевающая орхидеи с берегов реки Сян».

Важнейший трактат о живописи орхидей был написан в период Мин известным теоретиком искусства, автором нескольких сочинений Ли Жи-хуа. Его «Книга орхидей» полна поэтических реминисценций. Естественно при этом, что она построена и в соответствии с принципом глубокого единства живописи и каллиграфии. Каллиграфический характер рисунка листьев и чашечки бросается в глаза. Процесс написания орхидеи автор уподобляет общеизвестным восьми точкам, которыми пишется иероглиф *юн* (68, стр. 477).

Писали орхидеи по большей части художники школы «литераторов» и большая группа женщин-художниц.

Самое сложное, полагает теоретик, это научиться писать листья орхидеи, основное в этом искусстве два момента: выявление движения листьев даже от самого легкого дуновения ветерка и умение выразить образ

целиком, совсем не все прорисовывая кистью. Сердцевина цветка уподоблена глазам прекрасной женщины. Чаньский монах-художник Цзюэ-инь (XIV в.) говорил: «Когда я радостен — пишу орхидеи, когда я печален — пишу бамбук».

Живопись орхидеи по преимуществу монохромная. Мастера применяли два сорта монохромной техники — широкий мазок и контурный рисунок, в последнем случае нередко художники прибегали к легкой подцветке.

Ли Жи-хуа, постулируя основные нормы живописи орхидей, гармонию и ритм считал важнейшим качеством живописи этого жанра; по мнению теоретика, живопись орхидей боится медлительности и нерешительности мастера, рука его должна быть подобна молнии, истинные традиции Ли Жи-хуа видел в живописи орхидей прославленного юаньского мастера Чжао Мэн-фу.

Бамбук — один из самых излюбленных объектов эстетического воплощения в живописи. Историки искусства относят возникновение жанра живописи бамбука к периоду Тан, но лишь в период Сун монохромная живопись бамбука, став привилегией небольшого, избранного круга художников-литераторов, художников-каллиграфов, получает необычайное развитие. В эту группу входят крупнейший поэт, каллиграф и художник Су Ши, его единомышленники Вэнь Тун и Хуан Тин-цзянь. Эстетические принципы и нормы монохромной живописи бамбука полнее всех выразил в слове Су Ши, хотя самым прославленным мастером этого жанра признан в Китае Вэнь Тун. Единство этико-эстетических принципов каллиграфии и живописи особенно явственно было в этом жанре. Живопись бамбука в период Сун уже не только воплощает высшую ступень живописного качества, но и становится показателем тонкости интеллекта художника, так как, подобно каллиграфии, выражает все движения его души. Бамбук стали писать буквально каллиграфической линией. Многие части растения уподоблены иероглифам. Автор самого обстоятельного сочинения об этом жанре юаньский критик Ли Кань в трактате «Книга о бамбуке» указывал, что стебель пишется «печатным» стилем, узлы — «официальным», ветви — «скорописью», а листья — «регулярным» стилем.

И в европейской культуре латинский алфавит нередко предопределял образное видение мира. В «Годах странствий Вильгельма Мейстера» Гёте приводит много-

значительный разговор о скалах и горообразовании: «А что бы ты мог мне возразить, — говорит Ярно, — если бы я тебе сказал, что я смотрю на эти расселины и трещины, как на буквы, пытаюсь проникнуть в их смысл, образуя из них слова и учусь читать их письменна» (209, стр. 108).

Су Ши принадлежит крылатая фраза, ставшая творческим лозунгом китайских художников различных жанров в последующие эпохи: «Чтобы писать бамбук, надо создать его образ в душе». Этот афоризм был преломлением знаменитой творческой формулы Ван Вэя «Идея существует раньше кисти».

Сочинения о живописи бамбука сунских художников и теоретиков искусства носили отвлеченно философский характер, в них много рассуждений о таинственной внутренней связи природы художника с символической благородной сущностью образа бамбука. Творческий процесс создания живописного изображения бамбука предстает в рассуждениях Су Ши как некое таинственное и мистическое действие, его можно совершать лишь в редкие мгновения наития и вдохновения. «Ныне художники пишут узел за узлом и располагают их один над другим. Как это может превратиться в бамбук? Чтобы писать бамбук, надо создать его образ в душе. Только тогда берись за кисть, когда сосредоточишь все внимание на том, чтобы увидеть перед собой что хочешь изобразить. Следуя этому образу, начинай работать кистью — будто бы видишь, как птица пикирует, как заяц убегает. Если ты замешкаешься на мгновение, все пропадет. Юй-кэ (Вэнь Тун) объяснил мне это, но я не умел делать так, хотя и знал, как это делается. Если кто-нибудь знает в душе, но не может выполнить, значит, внутреннее и внешнее, душа и рука, у него не связаны. Значит, все дело в недостаточном обучении. Когда Юй-кэ пишет бамбук, он сосредоточен на бамбуке, а не на себе. Но он передает в бамбуке чистоту и благородство своей души».

В сочинениях последующих эпох, особенно в уже упоминавшемся трактате Ли Каня, и в период Мин — в сочинении Ли Жи-хуа, сбрасываются покровы загадочности искусства великих мастеров, подробно и четко излагается азбука живописи. У Ли Каня редки философские отступления о сущности этого искусства, он обстоятельно излагает его историю до своего времени, дает классификацию живописи бамбука по стилям и

техническим приемам. Основную задачу художника Ли Кань видит в передаче изменений бамбука в различные времена года. Секрет мастерства заключается, по его мнению, главным образом в технической виртуозности, основы которой он раскрывает в своем сочинении. Вместе с тем трактат Ли Каня очень лиричен, он по-своему, очень индивидуально интерпретирует различные классические истории, связанные с бамбуком. Так, он приводит эпизод из «Летописи Весны и Осени» (Чуньцю), в котором рассказывается о посещении Конфуцием государства Вэй, где философ якобы сказал: «Без мяса человек худеет, а без бамбука становится вульгарным». Су Ши, согласно традиции, считается первым, кто стал писать бамбук кинovarью. «Дун-по (Су Ши) как-то написал бамбук кинovarью, — рассказывается в легенде. — Все, кто увидел этот свиток, изумленно воскликнули: «Разве бывает красный бамбук?!» — «А разве он бывает черным?!» — ответил великий Су Ши».

Легендой же окружено и возникновение монохромной живописи бамбука тушью. Возникновение ее объясняется случайностью: одна придворная знатная дама имени Ли в лунную ночь увидела тень от бамбука на ставке окна. Она была поражена тем, что тень выражала сущность бамбука в большей степени, чем живой, зеленый бамбук. Так появилось якобы на свет это оригинальное искусство, получившее столь широкое развитие в дальневосточном искусстве.

Живописная техника этого жанра разработана до мельчайших деталей, каждая часть бамбука, его разновидности, многообразие форм не только замечены, зафиксированы, но и сложились уже в определенные термины, здесь тоже сказалась связь с каллиграфией, например рисунок листьев нередко отождествлен с каллиграфией разных иероглифов.

В рассуждениях Ли Каня о кисти и туши в живописи бамбука особенно очевидна близость китайской теории живописи и европейской теории музыки. Ли Кань как бы ставит знаки «пиано» и «форте», когда говорит о тяжелой и легкой кисти. В этом своеобразном жанре китайской живописи, если продолжать аналогию с музыкой, четко сказался исполнительский характер китайской живописи. Гениальными творцами-композиторами в этом жанре были сунские мастера Вэнь Тун и Су Ши, юаньские — Ли Кань и Ни Цзань. Все остальные многочисленные художники в последующие века лишь испол-

няли их сочинения, может быть, при этом неповторимо интерпретируя и творчески осмысляя, но... все же исполняли. Гравюры — иллюстрации к «Книге о бамбуке» Ли Каня, раздел иллюстраций различных приемов письма бамбука в «Слове о живописи из Сада с горчице зерно» — играли роль «этюдов». После упорной, длительной тренировки на них легче было исполнять виртуозные свитки гениальных создателей живописи бамбука. Из этих мастеров самым крупным во всей истории живописи бамбука Ли Кань справедливо считал Вэнь Туна. Монохромный свиток с бамбуком кисти Вэнь Туна из Музея Гугун (Пекин) является превосходным олицетворением всех требований к живописи этого жанра. Стройная и в меру простая композиция. Тревожно разметались на ветру листья. Как грациозно заострена форма листьев, послушных каждому дуновению ветра, сколько молодой прелести в свежих побегах! От фортиссимо до нежнейшего пиано звучат оттенки туши, передавая пространственное расположение бамбука. Сухие и облетевшие старые стебли создают четкий, темный рисунок. Когда смотришь на этот рисунок, веришь словам китайского теоретика: «Кисть Вэнь Туна обладает божественной силой, его искусство — в гармонии с природой».

Писать бамбук надо, по утверждению Ли Каня, в спокойном и светлом состоянии души, благородство бамбука скрыто в его узлах, именно поэтому писать узлы труднее всего.

С популярностью бамбука в классической дальневосточной живописи может, пожалуй, соперничать только причудливо изогнутая ветка, покрытая небольшими нежно-розовыми, белыми или желтыми цветами, — это и есть ветка цветущей дикой сливы — *мэйхуа*, красоту которой необычайно тонко передали художники Китая и несколько позднее — Японии. Она развивалась параллельно с живописью бамбука и была особенно любима поэтами-даосами, которые в период Сун дополнили свое мировоззрение пантеистическими элементами буддизма чань. Большая популярность живописи *мэйхуа* объяснялась философским содержанием, заложенным в ней, ее поэтической интерпретацией и особенно общенациональной этической символикой. Подобно бамбуку, *мэйхуа* символизирует благородную чистоту, стойкость, негибкость, так как живые соки сохраняются в деревьях и в лютый мороз. Поэты-патриоты нередко

обращались к символике *мэйхуа* для выражения идей стойкости и независимости.

Крупнейшим мастером этого жанра и его теоретиком был чаньский монах по имени Чжун-жэнь (XII в.). В его трактате идет речь о различных стилях живописи *мэйхуа*, раскрывается символика цветов, подробно рассказывается о чашечке, чашелистиках, лепестках, ветвях, тычинках, о десяти видах дерева, о девяти трансформациях его, о четырех главных прелестях.

Завершается сочинение перечислением тридцати шести моментов — ошибок и недочетов, которых должен избегать истинный мастер. Этот живописный мотив тесно связан с поэзией. Например, в истории живописи упоминается случай, когда Чжун-жэнь написал *мэйхуа* в ритме стихов одного поэта.

Значительная часть образной символики *мэйхуа* связана с философскими построениями «Книги перемен». Цветок олицетворяет солнечное начало — *ян*, само же дерево, ствол, ветви полны соками земли, выражают ее силу — *инь*. Символика *мэйхуа* поразительно конкретна: цветоножка — это абсолютное начало (*Тайцзи*); чашечка, поддерживающая цветок, воплощает три силы — Небо, Землю и Человека — и потому рисуется тремя штрихами. Сам цветок является олицетворением пяти первоэлементов и поэтому, как утверждает Чжун-жэнь, изображается с пятью лепестками. Кончики ветвей символизируют восемь триграмм из «Книги перемен» и поэтому имеют обычно восемь ответвлений, и вообще все части, связанные с деревом, имеют четное количество элементов, ибо четность (четыре), устойчивость — свойства Земли. В «Книге перемен» развитие всего мироздания и мельчайшей частички его предстает как смена фаз — девять перерождений. Эти же ступени развития проходит и *мэйхуа*; завязь, бутон, форма с закрытыми лепестками, полураскрытый бутон, затем полное цветение, сменяющееся полуувяданием, и увядание, когда лепестки опадают, а завязь превращается в зеленый плод сливы. Эта схема развития строится автором трактата в терминологии «Книги перемен». Бутоны, например, символизируют нераздельную сущность Неба и Земли. Именно тайный смысл, эзотерическая сторона этого образа ценилась больше всего. Писать цветы *мэйхуа*, по мнению китайского теоретика, может лишь тот, кто наделен этим талантом от природы, научиться этому нельзя. Несколько раз Чжун-жэнь пишет о том,

что ему кажутся цветы *мэйхуа* как бы таящими улыбкой. Ветви он уподобляет изгибам молодого дракона, легкие их концы должны парить, подобно фениксу. Изображение *мэйхуа* должно сочетать в себе чистоту бамбука и стойкость сосны. Как и в живописи бамбука, многие элементы в рисунке *мэйхуа* уподоблены иероглифам.

Это растение нередко называют двухствольным; эти два ствола олицетворяют Небо и Землю, ветви распределяются по четырем направлениям, символизируя четыре времени года. Ветви же означают шесть сакральных пересекающихся линий, поэтому шесть пересекающихся ветвей у взрослого, полного дерева. Цветок в фас — круглый, поэтому олицетворяет Небо, а сбоку приближается к прямоугольному и потому символизирует Землю. Главное — выразить живую идею дерева.

«Тайна» живописи *мэйхуа*, как подробно пишет Чжун-жэнь, заключается прежде всего в подробном обдумывании замысла, потом уже рука должна двигаться без колебаний, словно «вдохновленная неким безумием». Чжун-жэнь предостерегает, что «тайну» живописи *мэйхуа* нельзя доверять первому встречному. Он видит четыре достоинства в живописи *мэйхуа*: изящество, утонченность, элегантность, изысканность, и заключаются они в следующих моментах: «небольшие цветы и нет избытка их — это изящество; тонкий, а не толстый ствол — вот утонченность; в возрасте не особенно юном — вот элегантность; цветы полуоткрыты, а не в полном цветении — в этом изысканность».

Истинность изображения *мэйхуа* понимается Чжун-жэнем как полное соответствие штрихам древних.

Недостатки в живописи *мэйхуа* связаны с отсутствием в плохом произведении живой идеи, с нарушением законов перспективы, со смещением композиционных принципов.

Хризантема — постоянный образ классической поэзии, поэтому этот жанр живописи особенно полон литературных ассоциаций. Признанным певцом этого цветка — «отшельника, льющего поздний аромат» — был великий Тао Цянь. Она прекрасна, скромна и целомудренна, «гордая в инее», воплощение торжества осени. «Созерцание хризантемы окрыляет человека, радуется даосское сердце поэта, она — воплощение простоты, простоты *дао*, круга — сродни луне, она символ ближайшего друга поэта, вдохновляющее творческое начало», — писал о хризантеме В. М. Алексеев (6).

Особенно литераторов-художников и оставивших службу ученых привлекал этот образ, воплощенный в монохромной живописи. Суть его в духе уединения, в несовместимости с пошлостью — этот цветок символ возвышенного одиночества.

Возникновение жанра «живопись цветов и птиц» (*хуаняо*) и распространение этого жанра ряд исследователей связывает с распространением философии неоконфуцианства.

Точной, развернутой концепции познания теоретиками неоконфуцианства не дано, но все они, и прежде всего Чжу Си в общей теории познания, а Су Ши в эстетике, выявляют интуитивный принцип постижения *ли*: проникновение в *ли* идет путем самосовершенствования, а не средствами науки; глубина познания определяется силой интуиции, а не мощью рационального анализа. Поскольку в основе каждой вещи лежит общее начало *Тайцзи*, значит, у каждой есть предопределенное значение, которое и служит базой для живописного символа, детерминирует его.

Символическое значение мотива было не меньшим, чем эстетическое. Важность этого аспекта живописи «цветов и птиц» очевидна, если посмотреть соответствующий раздел «Каталога живописи коллекции периода Сюань-хэ» («Сюаньхэ хуапун»): «Духовное значение жанра «цветы и птицы» в живописи то же, что и в поэзии. Так, например, разные сорта пионов и породы птиц, подобные фениксу и зимородку, символизируют богатство и благоденствие, тогда как сосна, бамбук, хризантема, гуси воплощают уединение и праздность».

В сравнительно обширной литературе — трактатах о живописи «цветов и птиц» — рассматривалось главным образом различие в творческих приемах корифеев этого жанра — художников X века Сюй Си и Хуан Цюаня. Лапидарная характеристика Хуана и Сюя, их очень различного бытия, проистекающего отсюда различия живописного видения принадлежит Го Жо-сюю: «Мастер Хуан славил богатство и красочность жизни, Сюй Си в сельской жизни предавался фантазии».

Нередко исследователи сводили особенности стилей этих мастеров к цвету у Хуана и к монохромному пятну у Сюя. Современный китайский ученый Дуй Вэй в специальной статье об искусстве этих мастеров справедливо, на наш взгляд, считает, что различия эти гораздо более глубокие. Для первого было характерно последо-

вательное нанизывание свойств объекта, стремление показать как можно больше его качеств и тем самым выразить его во всей полноте.

Сюй Си же старался увидеть в объекте одно определяющее свойство и, изобразив его, тоже со всей полнотой воплотить объект. Естественно, Сюй Си выражал более субъективное видение, он выработал, как восторженно писали о нем китайские теоретики, «свободный, невиданный стиль». А Ми Фэй в «Истории живописи» выразил восхищение своим предшественником следующим образом: «Свитки Хуан Цюаня легко копировать, творения Сюй Си — совершенно невозможно». Можно сказать, что с X века, со времени сложения жанра «цветы и птицы», начиная с искусства этих двух гениальных мастеров, в китайской живописи развивались две линии — Хуана и Сюя. Нередко они так близко сходились, что эти два начала сочетались даже в одном живописном свитке. Как, например, в свитке Ци Бай-ши «Увядший лотос». Пожухлые, рыжие лепестки и свернувшийся, засохший лист написаны свободными пятнами туши и охры в манере Сюй Си, но выющийся над цветком лотоса мотылек написан в манере Хуан Цюаня — со всей тщательностью. Ци Бай-ши передает и четкий абрис чуть лоснящихся крыльев, и глаза, и лапки, и усики.

Отличает стиль живописи Хуан Цюаня от стиля Сюй Си тяга к пышной праздничности, к садовым ярким цветам, к редким экземплярам, тогда как Сюй Си нередко называли «деревенским», «диким», потому что художник тяготел к красоте простого и повседневного, изображая полевые цветы, простые травы. «Он часто бродил, созерцая цветы в заброшенных садах, выискивая мотивы для живописного свитка. Он даже изображал в своих произведениях простые овощи и злаки», — писал о Сюй Си крупный сунский теоретик Лю Даочунь.

Стиль Хуан Цюаня получил в китайской традиционной эстетике название *сеишэн* — буквально означающий «писать жизнь»; живописный же стиль Сюй Си назывался *сеи* — «писать идею», или *мэйгухуа* — бескостная живопись. Позднее эти понятия переносятся на пейзажную живопись и на живопись в целом, но знаменательно, что возникли они именно в жанре «цветы и птицы».

Когда говорят о символике китайского искусства и о его декоративности, то имеют в виду прежде всего

этот жанр живописи, который очень близко примыкает к прикладному искусству и служит для него источником почти всей образной системы.

Нередко художники этого жанра создавали образцы для перенесения их в различные виды прикладного искусства (прежде всего для почтовой бумаги и конвертов) — искусства, поднявшегося в Китае на необычайную высоту и очень точно названное В. М. Алексеевым «поэзией приветов». «Прочтение» свитков живописи жанра «цветы и птицы» невозможно без знания их традиционной символики, и в этом тоже таится одна из эстетических особенностей, очерчивающих неповторимый абрис китайской живописи.

Следуя классификации С. Соколова, данной в статье «К вопросу о декоративности японской национальной живописи», можно стиль Хуан Цюаня определить как «красочная декоративность», а Сюй Си — как «приглушенная живопись» (69, стр. 54).

Глава седьмая

Социологический феномен китайской живописи

Ныне живопись служит совершенствованию человека, помогает людям в их нравственных взаимоотношениях.

Чжан Янь-юань

В «Психологии искусства» Л. С. Выготского утверждается следующий важный тезис: «Искусство есть социальное в нас... Только в социальной психологии раскрывается значение искусства до конца» (20, стр. 72). Это справедливое суждение одного из крупнейших исследователей психологии искусства направило наше внимание на анализ социологического феномена китайской живописи.

Хотя социологические функции живописи исторически менялись, все же в течение практически всей ведомой нам истории этого искусства сохранялся ее социологический феномен. Он очерчивался несколькими гранями, важнейшие из которых следующие: 1) роль живописи в религиозном ритуале (самым существенным было то обстоятельство, в рамках какой религии реализовалась эта роль); 2) живописное изображение как иерархический знак в социальной стратиграфии; 3) соотношение светской и религиозной функций.

Поскольку речь идет об эстетическом объекте, названные проблемы могут быть важны как аспекты эстетики, то есть как проблема эстетического восприятия и информации (или коммуникации), как вопрос о художественном стиле той или иной эпохи и каноне и как проблема соотношения истинного и прекрасного, прекрасного и доброго, вечного и преходящего, подлинного и иллюзорного.

В решении большинства проблем, связанных с раскрытием социологического феномена китайской живописи, нужно исходить из осознания времени в китайской культуре в целом. Философия времени в первую очередь предопределила социальную функцию живописи. Дуалистический характер китайской эстетики сказался

и в этом круге проблем: конфуцианская концепция времени, с одной стороны, и даосско-буддийская — с другой, расставляли акценты, определяли особенности двух функций живописи. Но, как и в других случаях, на уровне абсолютного времени расхождения кончались, они выступали как единые, вернее, кончались измерения и тем самым устранялось и время.

Отправным началом в эстетике было отсутствие осознания глубокого различия между вечностью и древностью, древностью и современностью. Разница между конфуцианской и даосско-буддийской линиями сводилась к тому, что конфуцианцы своим идеалом древности, «золотым веком» легендарных правителей Яо и Шуня утверждали постепенность перехода к вечности, тогда как у даосов и буддистов путь к вечности был непосредственным, ибо она пребывала в сегодняшней повседневности.

Правда, конфуцианский обряд почитания предков сближал нынешний день с вечностью, так как «если войти в роль предка (или просто переодеться в костюм, который, по преданию, носил великий предок), то можно соединиться с этим миром прошлого, то есть вечного, тем самым войти в вечность, осветить свою будничную жизнь вечным светом», — замечает Г. Померанц о соотношении канона и оригинальности в системе чань (52).

Живопись была теснейшим образом связана с похоронным обрядом, с культом предков. Портретная живопись до самого последнего времени играла религиозно-прагматическую роль, и ею диктовался художественный язык произведений этого жанра. Объекты, запечатленные китайским мастером в живописи, пребывают одновременно в двух временных параметрах — «земном» и «небесном». Побег бамбука и камень на берегу ручья выступают и как образ случайного и мгновенного и как символы вечного и неизменного. Китайский мастер подчеркивает в своей работе эти два начала — канонически-ритуальное, диктующее художнику повтор, общеизвестность мотива и вместе с тем нечаянное, словно ранее неведомое, которое подсказывает мастеру выбор своеобразного поворота, оригинальность цветового решения.

Пейзажная живопись и жанр «цветы и птицы» были включены в даосско-буддийский религиозный ритуал. Если конфуцианская ритуальная живопись обостряла социальную значимость личности, возвышала ее над обществом, то даосско-чаньское искусство призвано было

выключить индивида из социальной общности, поставить его вне общества. Очевидно, что в идеальной ситуации эти тенденции смыкались, поскольку быть выше всех или вне всех, по сути дела, одно и то же. Китайские художники пытались выразить двумерность всего мира и каждого личностного бытия: причастность к тайнам вечности, неизменность бога и конкретную изменчивость, быстротечность жизни человека и всего, что его окружает. Мир для них одновременно и чувственно осязаем и окутан тайной. Канон и был проявлением вечности, он являл собой субстанциональный уровень, то Единое, на котором держится весь многообразный мир.

Китайской культурой в далекой древности были выработаны архетипы, знаки вечности, которые в последующие столетия представляли как основа, канва, по которой расшивался узор художественного стиля той или иной эпохи. В психологии К. Г. Юнга архетипы обозначены как знаки «коллективно-бессознательного», именно этот слой китайской живописи делал ее целостным явлением, очерчивал ее феномен. Архетипы (такие, как Небо, Луна, Тень, Вода, Дерево) выступали в роли образов, форм того, что пребывает вне образа, вне формы. Среди названных архетипов особую социальную значимость имели Тень и Дерево. Символика ритуального поведения чаще всего связывалась в средневековом Китае с этими двумя понятиями. В противоположность «небесной» образности в социально-ритуализованных действиях, которой и присуща непосредственная описательность, символический смысл Тени и Дерева выступал в более сложной форме. Атрибуты Дерева и Тени характеризовали практически всю социальную этику, Дерево — главным образом в конфуцианской, Тень — в даосско-буддийской традиции. Так живопись вплета-лась в цепь самых значимых и высоких слоев культуры, приобретала социальную весомость, поскольку лишь сообразность с Небом (образ которого запечатлен в живописи), гармония с *дао* (которое представало в потоках воды в пейзажах) гарантировали истинность государственного устройства, справедливость его социальных функций.

Таким образом, традиционность китайской живописи, важность в ней канона объяснялись в первую очередь не стагнацией исторического развития, а философией времени, наличием архетипов, которые каждый период истории соизмеряли с вечностью. Именно канон, по убеж-

дению К. Г. Юнга, выражает коллективное бессознательное. Поэтому и живописные произведения, воплощающие архетипы, полны глубокого смысла (при этом они не нуждаются в разъяснении этого смысла) и существуют как факт бытия. В качестве аналогии можно привести пример украшения рождественской елки, где сакральный смысл действия остается для многих неизвестным. Столь же «бессознательно» ритуализированны белый цвет фаты невесты и погребального савана, черное траурное одеяние.

По сути дела, в Китае до начала нашего столетия не существовало внерелигиозной, внесакральной живописи, но начиная с периода Мин сакральный смысл многих живописных образов существовал уже как архетип, как неосознанный священный знак в русле чисто эстетического, светского восприятия живописного образа.

По убеждению большей части китайских эстетиков прошлого, Бог открыл тайну, истину искусства, в частности живописи, как и в христианстве, не книжникам и фарисеям, а «немудрым», поэтому подлинный мастер, по их убеждению, «не ведает, что творит». И вместе с тем в китайской живописи поражает строгая система — канон, определяющий образную структуру живописи, ее, условно говоря, внеличный, нормативный элемент. На первый взгляд кажется, что «немудрость» мастера и нормативность творчества могут сочетаться лишь как оппозиции, на самом же деле оба названных свойства мастера и творческого процесса содержат важнейший общий элемент: отстраненность от индивидуального момента в творчестве. Художник выступает в роли инструмента в руках Абсолюта, Бога, а творчество его предстает как исполнение. Оно словно бы не создает образы, а обнаруживает их. Поэтому искусство видеть сущность вещей, способность отыскивать живописное, эстетическое начало мира выступает как основной, несоизмеримо более значимый момент, чем воплощение обретенного образа. Соответственно и канон, или культурная традиция, и индивидуальность, или творческая непосредственность, осмысляются на двух уровнях: глубинном, философском, и внешнем, техническом. Важно, правда, помнить при этом, что техника живописи настолько сильно predetermined, настолько слиянна с субстанциональным уровнем искусства, что благодаря этому она сама пропитана философским смыслом и этим объясняется ее огромная значимость. Расчленение живописного твор-

чества на эти два уровня — вещь предельно условная, поскольку, например, знаком духовного родства живописцев и их искусства, отстоящих друг от друга на несколько столетий, являются прежде всего характер видения мастера и его каллиграфия. Естественная и глубокая связь живописи с каллиграфией, разумеется, в большой мере определяла ее социальную функцию. Живопись усиливала действенность текста, раскрывала свои декоративные, порой рекламные свойства. Да она и сама, как мы знаем, по сути дела, представляла собой текст, ибо границы каллиграфического иероглифа и живописного изображения нередко были нечеткими. Общевербальный характер всей китайской культуры сказывался и на живописи. Каллиграфический текст созерцался, живописный свиток читался китайским зрителем, оба эти искусства в органичном единении выполняли свою остросоциальную функцию по этическому и эстетическому воспитанию.

Последний из шести законов живописи, сформулированных Се Хэ, постулирует традиционность как важнейший признак подлинного искусства. Но тот же Се Хэ во введении к трактату делает очень важное замечание о вневременной ценности искусства: «Существуют только хорошие или плохие живописные свитки, и понятия древняя или нынешняя в этом отношении не имеют значения» (143, стр. 4).

Американский исследователь китайской живописи Дж. Роулей, на наш взгляд, справедливо замечает, что традиционность китайской живописи сильно преувеличена и объясняется большей частью незнанием этого искусства (221, стр. 54). Действительно, сходства между свитками с изображением бамбука мастеров Вэнь Туна и Ни Цзая или между пейзажами Ли Чэна и Дун Ци-чана вовсе не больше, чем между односюжетными иконами новгородской и псковской школ или между «Благовещением» различных мастеров итальянского Возрождения.

Нередко традиционность объяснялась китайскими эстетиками теорией метампсихоза. Например, сунский мастер Ми Фэй был убежден, что в него вселился дух великого каллиграфа Ван Си-чжи, и он писал в его традициях, а юаньский мастер Чжао Мэн-фу мистически связывал свое «я» со знаменитым Ван Вэем.

Соотношение истории и истины, истории и добра, истории и красоты преломлено в китайской живописи

весьма своеобразно уже потому, что, по сути дела, изначально эти три аспекта были практически не разделимы. Гносеологический и социальный аспекты, логика исторического процесса и логика художественного процесса мыслились обычно как тождественные. Еще классический даосизм Лао-цзы и Чжуан-цзы открыл, что познание не научает нравственности, ибо оно может быть использовано для любых целей как инструмент, как вещь. Чжуан-цзы прежде всего призывал избегать прагматической функции человека в мире, утилитарной функции творчества.

Строго говоря, китайские теоретики больше всего рассуждали о социологическом феномене живописи, поскольку старались выявить механику воздействия искусства на человека, но почти никогда они не сводили этот процесс к чисто внешнему воздействию. Нередко живопись выступала как «феномен компенсации», по точному определению Ю. Давыдова (26, стр. 17), то есть являлась иллюзорным восполнением реальной жизни, поэтому господствующий в обществе нравственный миропорядок определяет характер этих иллюзий, формы эстетического восприятия. Особенно ярко это свойство китайской живописи было выражено в эстетике XVII века. В предисловии к «Слову о живописи из Сада с горчичное зерно» известный эстетик и эстет того времени Ли Юй писал о том, что он любит бродить по запутанным тропкам в пейзажных свитках Го Си и Ни Цзяня столь же сильно, как любили путешествовать знаменитые друзья Ван Си-чжи из «Павильона орхидей» по реальным тропкам среди реальных гор и рек.

В этом процессе вступают в сложные взаимоотношения несколько явлений, и живопись соответственно выступает в нескольких ролях.

Прежде всего сосуществуют два полюса: с одной стороны, господствующий вкус, который во многом определяет и отношение зрителя к картине да во многом и творческий процесс художника, который стремится быть воспринятым в рамках данного вкуса; с другой стороны, позиция гения, который принципиально оппозиционен к господствующим вкусам, поначалу некоммуникативен со зрителем.

Диалогическая природа живописи, которая раскрывает творческую возможность и действительность только при восприятии ее зрителем, с достаточной полнотой раскрыта в китайской эстетике. Доступность живописи,

ее действенность, характер аудитории — все принимал в расчет китайский художник. Экзотерический и эзотерический характер уживались в ней, хотя порой получал перевес то один, то другой принцип.

Живопись в Китае практически никогда не была «искусством для искусства», но всегда содержала задачу нравственного совершенствования личности. Разница между двумя типами социальной функции живописи сводилась лишь к способу воздействия искусства на человека. Соборность восприятия экзотерического искусства в рамках конфуцианской традиции разрушалась многослойностью смысла живописного символа. Культура воспринимающего определяла глубину понимания образа. Даосско-чаньская, эзотерическая линия живописи, воздействующая в рамках индивидуального ритуала, тоже не создавала соборности восприятия искусства. Общественная функция живописи, таким образом, и в том и другом случае была опосредованной. Целостность и общность художественного видения была не на уровне восприятия, а в самой образной системе — то есть в традиционности символа, в бессознательном понимании архетипа.

Художник воспроизводил в своем произведении не субъективное видение окружающего мира, а выражал заранее данную истину. Поэтому живопись не открывала новое, не учила, а поучала, служила нравственному совершенствованию. Задача художника состояла в том, чтобы раскрыть трансцендентную идею, идею единую и вечную в преходящих формах бытия. В определенной мере этим обуславливалась и традиционность живописи, поскольку использование готовых формул считалось наиболее эффективным приемом для выражения вечной истины. И то обстоятельство, что художник всегда должен был руководствоваться устойчивыми художественными формулами, толкало его на поиски самых тонких импровизаций, в которых и раскрывала себя индивидуальность художника. Соответственно и зритель научался воспринимать эти нюансы, становился их тонким ценителем.

То обстоятельство, что живописный свиток представлял собой серию символов, способствовало тому, что в сфере восприятия искусства развивалась система ассоциаций, ибо прочтение этих символов требовало ассоциативного мышления, которое создавало общность, целостность восприятия разрозненных символов.

Стремление раскрыть идею, смысл бытия наделяло живопись дидактической функцией, но живое и непосредственное эстетическое начало прорывалось в искусстве во все периоды развития китайской живописи. Нередко детали пейзажа, не содержащие глубокомысленного символа, а шедшие от непосредственного восхищения художника природой, радовали и творца и зрителя и, что особенно важно, играли не меньшую, чем сюжетные части картины, общественную роль.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Несколько
типологических
сопоставлений



Феномен китайской живописи должен быть рассмотрен еще в одном аспекте — в типологическом сопоставлении с европейским искусством. Такое сопоставление еще раз очертит своеобразный абрис китайской живописи и вместе с тем выявит, что в мировой культуре нет замкнутых, чуждых и непонятных другим регионам культур.

Ориентализм в европейском искусстве имеет давнюю историю. Интерес к Востоку сказался еще в XVII столетии у Карпаччо и Рембрандта, которые копировали восточные миниатюры. Необходимо, однако, сразу же разграничить в этом явлении, с одной стороны, тягу к «экзотике», с другой — поиски созвучий в европейском и восточном искусстве. Так, например, французское искусство XVIII столетия было в сильной мере окрашено «китайщиной». В первой половине XIX века Делакруа нередко обращался в своем творчестве к Востоку, но он подходил к восточному искусству с европейскими мерками, и только со второй половины XIX столетия художники-импрессионисты стали пытаться применить восточные живописные приемы как нечто органичное, соединив их с европейскими принципами живописи. До этого времени художники искали в восточном искусстве что-то не похожее и далекое своему искусству и привносили восточные элементы как нечто освежающее надоевшую, традиционную манеру. Импрессионисты же искали в восточном искусстве ответы на важнейшие вопросы своего творчества, они претворили принципы восточного искусства в свои собственные. И хотя в их картинах, отмеченных влиянием Востока, не часто встретишь восточные мотивы, это влияние сказывается в самом творческом методе этих мастеров. Соответственно изменились и симпатии художников и зрителей. Если в XVIII, в первой половине XIX столетия европейцев пленяла игра причудливого орнамента и красочность китайской и японской живописи, то для импрессионистов больший интерес стало представлять другое искусство, доселе почти неведомое Западу: лаконичное, но предельно острое по рисунку, монохромное искусство школы чань.

Еще с большей силой этот новый подход к искусству Востока сказался в конце XIX — начале XX века в

теоретических исканиях и творчестве постимпрессионистов и фовистов. Эстетика и искусство мастеров этих двух школ теснейшим образом связаны с теорией и практикой чаньского искусства, поскольку оно вошло самым естественным образом в их сущность.

В науке принята дата — 1856 год. Это начало знакомства французских художников с искусством чаньского толка (63, стр. 14). В том году альбом цветных гравюр на дереве Хокусая появился в Париже. Но поначалу увлеченность японской графикой сказывалась чисто внешне. Восточные приемы, построения пейзажа например, воспроизводимые европейскими художниками, в общем образном контексте их произведений имели в этих картинах, как справедливо отметил Н. И. Конрад в послесловии к книге Б. Роуланда «Искусство Запада и Востока», «иное художественное качество» (63, стр. 192).

Лишь о творчестве В. Ван Гога и А. Матисса можно говорить как о явлении, серьезно связанном с чань. Произведения Ван Гога и Матисса, как и искусство великих чаньских мастеров, отличает естественность — свойство, относительно редкое в искусстве первой половины нашего века и присущее только нескольким прекрасным художникам. Эта естественность обусловлена предельной правдивостью этих художников — они не знали конформизма, раздвоенности мировоззрения и искусства, слова и дела. Ван Гог писал о себе, что «в искусстве он стоит точно там, где и в самой жизни». Именно естественность, духовная цельность определили суть живописи Ван Гога и Матисса, их живописный стиль. Связь живописи этих европейских мастеров с чань обусловлена не столько личными пристрастиями и вкусами, сколько общей тенденцией развития живописи, важнейшими проблемами европейского искусства начала века. Центральными из этих проблем были границы достоверности живописного образа и соотношение завершенности и незавершенности художественного произведения; секрет действенности картины на зрителя и общественная, психологическая функция искусства; декоративность живописи и границы жанров и видов искусства.

Сопоставление искусства этих мастеров с чань кажется нам плодотворным в нескольких аспектах. Исследователи справедливо указывали, что полотна Ван Гога и рисунки Матисса кажутся написанными кистью китайского мастера. Б. Роуланд, например, сопоставля-

ет натюрморт Матисса и Шэнь Чжоу (63, стр. 56). Г. Дашхит находит фрагменты из свитков Го Си аналогичными рисункам Ван Гога, Матисса, А. Дерена (180, стр. 16). В альбоме «Живопись цветов великих мастеров» произведения Вэнь Туна, Ши-тао (XII, XIII вв.) поставлены среди репродукций с картин Ван Гога, Пикассо и Вламинка (180, стр. 5). Но влияние чань в эстетике и искусстве начала нашего века сказывается не всегда столь очевидно, порой оно воздействует на художника более опосредованно, определяя, например, его этические принципы.

Матисс был в большей мере ориентален, чем Ван Гог, но Ван Гог по духу своему более «чанец», чем Матисс. Оба мастера воплощают два пути в освоении восточной культуры, и оба пути плодотворны. Но путь Ван Гога нам представляется более органичным. По мнению известного современного исследователя Н. Нисиды, восточному искусству гораздо ближе фовизм — от Матисса до А. Дерена, чем постимпрессионизм.

Творчество для Ван Гога, как и искусство для мастеров чань, не бегство от реальности и не средство забыться, а обыкновенное дело, которое природа предназначала выполнить именно ему. И вместе с тем для Ван Гога искусство сродни религии. Он не подразделял деяния людей на угодные и негодные богу. Ван Гог естественно сменил свои религиозные увлечения на занятия живописью, видя в последней ту же миссию: «Нет ничего более художественного, как любить людей».

Знакомство с восточным искусством, прежде всего с японской гравюрой, Ван Гог начал, по утверждению исследователей, еще в Нэнене (63, стр. 29). Позднее, уже в Париже, на формирование живописного стиля Ван Гога воздействуют несколько художественных направлений, среди которых, по свидетельству его друзей, не последнюю роль играет и японская гравюра. К этому времени относится одна из ранних работ художника — женский портрет, предположительно изображающий мадам Сегатори. Влияние восточных живописных приемов в этой работе сказывается еще чисто внешне — восточный колорит портрету придают и типаж и костюм женщины, а в целом в подходе к модели чаньское влияние не ощущается.

Примечательно, что концепция творчества Сёра, искусство которого также изучал Ван Гог, во многом была созвучна эстетике чань. Именно эти черты, думает-

ся нам, и привлекали в этом художнике Ван Гога. «Для того чтобы изобразить лицо,— писал Сёра,— достаточно обозначить его контуры, презирая фотографичность». Художник раскрывает глубокую внутреннюю сущность избранного им объекта минимальным количеством характерных линий и красок. Первобытное искусство и фольклор символичны именно в этом смысле, то же относится и к японскому искусству. Какой практический урок можем мы извлечь из этого? Прежде всего строгое разграничение линии и цвета. «Смешивать линию и цвет... значит не понимать, какими специфическими средствами выражения они являются: линия выражает все постоянное, цвет — преходящее. Линия почти абстрактный символ, передает характер предмета; единство цвета определяет общую атмосферу, фиксирует ощущение» (16, стр. 109).

Общая атмосфера увлеченности французских художников японским искусством (особенно графикой Хокусая и Хиросиге), которое оказалось столь необходимым подспорьем в их поисках нового живописного языка, захватила и Ван Гога. И в этом случае восточный живописный язык нашел особенно тонкого слушателя, с особой естественностью он соединялся с живописной речью молодого Ван Гога. Ко времени учебы в Париже (к 1887 г.) относится превосходная копия Ван Гога с гравюры Хиросиге «Мост Охаши во время дождя».

Но подлинное «посвящение в чаньского мастера» Ван Гог получает в Арле. Художник там стал смотреть на мир «японскими глазами», как он сам говорил о себе. Восток перестал быть для него любопытной экзотикой. Ван Гог выбирал в нем лишь то, что было созвучно его естеству: «Я не нуждаюсь в японском искусстве, так как твержу себе, что здесь я нахожусь в Японии и мне, следовательно, остается лишь раскрыть глаза и брать то, что лежит передо мной» (16, стр. 71). Повидимому, в Арле Ван Гог впервые начал употреблять восточные тростниковые палочки для рисунков тушью, стремясь максимально использовать технику восточных художников. Иногда он их сочетал с карандашом, но обычно рисовал несколькими тростниковыми палочками различной толщины. С их помощью он достиг разнообразия фактуры, ослепительного нагромождения штрихов, точек, пятен, линий, каких до него никто даже не пытался добиться. Его широкие, свободные линии вполне законченны, но сохраняют в то же время, как и

на свитках чаньских мастеров, неуловимое ощущение непосредственности и незавершенности. Положенные быстро и решительно, штрихи похожи на знаки удивительной стенографической записи. Сближаясь в этом с восточной каллиграфией, они внешне лишены «восточного аромата», но, подобно каллиграфии Су Ши, построены на слиянии простоты, чуть ли не грубости, с подлинной поэзией.

Ван Гог, в отличие от многих своих современников, которые увлекались внешним подражанием Востоку, «хотел понять, как чувствует и рисует японец», искал у художников Востока не оригинальные, броские приемы, а иные отношения художника с природой, иные отношения и между самими художниками.

Место искусства (живописи) в практике чань четко определено. Свитки в интерьере часто меняют, их порой свертывают, чтобы не видеть. Большое число картин ведет к рассеянию, длительное пребывание одной — к невниманию. Живопись должна быть подобна жизни — моментальна, нестатична. Все эти постулаты находили живой отклик в Ван Гоге.

Известно, как Ван Гог стремился к созданию союза, братства художников. И здесь он искал прообраз такого союза среди опыта японских художников. Он был одержим идеей обмена картинами (как это делали японцы) и действительно приобрел таким образом для себя и брата Тео ряд картин. В письме к Эмилю Бернару он объяснял: «Японские художники часто обменивались картинами... Это доказывает, что они любили друг друга. Их взаимоотношения, видимо, — и это совершенно естественно — были братскими, они не жили интригами. Чем больше мы будем подражать в этом отношении, тем лучше для нас» (16, стр. 103).

Живопись Ван Гога становится все более тесно связанной с принципами искусства чань. Так, в Сен-Реми Ван Гог пишет картину «Ветка цветущего миндаля», в которой весь образный строй, композиция, цвет, линейный рисунок очень близки старым китайским мастерам. Художник стремится тем же языком выразить и, казалось бы, сугубо европейские сюжеты, в частности евангельские. Ван Гог в письме Гогену, который писал в то время картину «Христос в Гефсиманском саду», объясняет, что стремится выразить те же идеи в своем этюде «Вход в каменоломню»: «...бледно-лиловые скалы на красноватой почве, как в некоторых японских рисун-

ках — уловить тонкий аромат тмина, который пропитывает выжженную и унылую землю».

Картина Ван Гога «Кипарисы», где сияют одновременно Луна и Солнце, справедливо связывается исследователями с древней космогонией «И цзина», с пантеистическим осмыслением мира в метафизике чань (48, стр. 208).

Расположение мазков и их ритм в картине Ван Гога «Поле пшеницы», по существу, тождественны характеру штрихов, изображающих волны в свитке чаньского мастера XIII столетия Ли Суна; рисунок Ван Гога «Подводный мир» написан в том же ключе и технически выполнен аналогично свитку «Рыбы» художника школы чань Чжоу Чжи-маня (XV в.).

Среди современников Ван Гога были и более тонкие ценители восточного искусства и более совершенные подражатели японским и китайским мастерам, но не было более человеческого, естественного восприятия, созвучного чань. Подобно старым китайским мастерам, Ван Гог, рисуя старое дерево, думает о превратности человеческой судьбы и передает «судорожное и страстное вращение в землю и вместе с тем полуоторванность от нее под воздействием бурь», как об этом очень точно говорит исследователь творчества Ван Гога Е. Мурина. Существенным завоеванием Ван Гога было разрушение традиционной иерархии жанров живописи и живописных образов. Словно следуя заветам легендарного Бодхидхармы, Ван Гог искал кратчайшее расстояние от сердца художника к сердцу зрителя и заговорил поэтому просто языком линий, цвета, форм.

Свободная импровизация, частое использование черного и белого как остродиссонансных цветов, повышенная звонкость колорита, раскрытие объекта некак изолированного объемного тела, а как одной из фигур, включенной в общую структуру мира, который подчинен вселенскому ритму, виртуозность рисунка, где каждый штрих словно обнажен,— все это общие свойства искусства Ван Гога и чань.

Единство этических и эстетических принципов искусства Ван Гога ярче всего сказывается в автопортретах. Среди пятидесяти автопортретов есть один, где художник изобразил себя в виде буддийского монаха (1881, сентябрь), посвятив эту работу Гогену.

В письме к брату Тео Винсент объясняет, что «немного уголки глаз приподнял, чтобы походить на япон-

ца». Очевидно, художник изобразил себя в виде дзэнского (чаньского) монаха, так как в Японии секта дзэн была самой распространенной. В автопортрете раскрыт сложный духовный облик художника, его душевное состояние, понимание невозможности осуществить свои устремления в мире, который его окружал, отрицание какой бы то ни было возможности компромисса: «Мы должны отдавать себе во всем ясный отчет и должны принять одиночество и бедность», — писал в период создания автопортрета Винсент брату (16, стр. 104).

Аскетическая простота облика сочетается с глубокой внутренней страстностью. Художнику удалось передать это цветом: буроватыми вспышками монашеского одеяния, ломаной линией контура, нервной дробью мазков, лепящих черты лица.

Эстетическая программа фовизма и прежде всего теория искусства крупнейшего мастера этой школы Анри Матисса теснейшим образом связана с эстетикой чань. Исходной эстетической позицией Матисса было утверждение, что точность не есть правда — этот принцип его искусства несомненно близок постулатам чань. Матисс писал в своих записках живописца, что он последовательно изучал искусство Востока и оно оказало влияние на его творчество. Призвание художника Матисс понимал как одержимость: «Мне нечего возразить, когда Хокусаю называют «стариком, одержимым манией рисунка». Мастер высокой техники рисунка, Матисс следовал нормам чаньских мастеров монохромной живописи: «Страница написана — никакие исправления невозможны. И если она не удалась, то нужно начать все вновь», — писал Матисс (45, стр. 14), почти дословно совпадая с текстом трактата китайского мастера.

Огромную выразительную роль играет в рисунках Матисса белый фон. «Белая страница привлекала внимание читателя не меньше, чем самый текст», — замечает Матисс.

Учитель Матисса, у которого, кстати говоря, учился и А. Марке, наставлял своих учеников, словно чаньский мастер: «Смотрите на живопись, как на страстное молчание». Стоит вспомнить здесь, что и среди европейских мастеров прошлого есть традиция такого осмысления живописи. Леонардо да Винчи писал, например, что «глаз меньше ошибается, чем разум», а Делакруа считал слово нескромным и почитал живопись именно за то, что она «молчаливое искусство».

Обостренное чувство материала, тонкое понимание соотношения рисунка с форматом листа, доведенное до совершенства чаньскими мастерами, отличают и живопись Матисса. «На листе бумаги данного размера я намечаю рисунок соотносительно формату листа. Я не повторяю тот же рисунок на другом листе, если его пропорции отличны от предыдущего» (45, стр. 21).

Матиссу представлялись существенными два момента в восточном искусстве. По его убеждению, на Востоке была открыта основная эстетическая закономерность структуры образа. «Старая китайская поговорка гласит: «Когда рисуешь дерево, нужно чувствовать, как оно растет», — записывает Матисс слова крупнейшего чаньского поэта и художника Су Ши.

Более подробно Матисс пишет о цвете. В этих его рассуждениях сказывается серьезное внимание художника к завоеваниям в этой области мастеров школы чань. «В течение долгого времени цвет был всего лишь дополнением к рисунку. Художники Возрождения строили образ при помощи рисунка, а затем уже добавляли локальные цвета. Напротив, итальянские примитивисты и особенно художники Востока пользовались цветом как средством выражения» (95, стр. 32). По мнению Матисса, лишь Энгра можно считать первым, кто обратился к цвету по-новому. «Есть некоторое основание в том, что Энгра окрестили неведомым Парижу китайцем, поскольку он первым начал применять открытые цвета, положив тем самым предел искажению» (45, стр. 34).

Матисса привлекало в восточных художниках их стремление к раскованности творчества, к свободе личности от самых разных пут, в частности, от пут известности и славы, которые нередко портили европейских художников. Он писал: «Никакой художник не должен быть ни пленником у себя самого, ни пленником какой-либо манеры, ни пленником своей славы, ни пленником успеха. Кажется, братья Гонкур рассказывали, что японские художники эпохи расцвета несколько раз в течение своей жизни меняли свои имена. Это мне нравится: они хотели сохранить свою свободу» (45, стр. 21).

Большая часть рисунков Матисса сделана китайской тушью, но этим, пожалуй, их внешнее сходство с рисунком китайских и японских мастеров ограничивается, ибо характер линии Матисса иной, чем у чаньских масте-

ров, — она очень мягкая, округлая. Однако подход к модели у Матисса сходен с чаньским: рисунок очень условен и орнаментален, огромную нагрузку в создании образа несет белый фон, характеристика дана предельно обобщенными и вместе с тем точными чертами, все выражено художественными средствами без привнесения идеи извне.

В этом смысле очень показателен портрет Бодлера. Ощущение беглой импровизации не оставляет нас при взгляде на этот портрет. Художник словно находит удовольствие в нарочитой незамысловатости рисунка, сводит богатство форм к схематическому силуэту. Сам контур приковывает взгляд. Внешняя достоверность описания сменяется здесь внутренней правдивостью и характерностью облика. Внешняя достоверность ассоциировалась для Матисса, как и для мастеров чань в Китае, с академизмом, с ортодоксальной школой натурализма. Сходство с объектом Матисс видел в свежести и непосредственности впечатления художника. Особенно близки китайской живописи цветов и птиц школы чань по образному строю натюрморты Матисса. Композиции Ци Бай-ши и Матисса порой словно созданы рукой одного мастера.

В европейской живописи можно проследить традиции чаньского толка, выявить параллелизм в структуре художественного образа у европейских и чаньских мастеров. Особенно очевидны эти параллели в пейзаже и натюрморте. В области же портрета их значительно меньше, хотя теория портрета А. Дюрера весьма близка дзэнскому теоретику XVII века Шэнь Цзе-чжоу. В теории построения пространства по законам воздушной перспективы у Леонардо да Винчи наблюдается весьма много общих идей с патриархом пейзажной школы чань в Китае великим Ван Вэем, а позднее — с знаменитой теорией трех далей в пейзаже Го Си. Пейзажные формы в картинах Леонардо и Поллайоло, как справедливо замечают исследователи восточного искусства О. Сирен и В. Вилетс, весьма сходны с пейзажными свитками дзэнских мастеров.

Обычно живописный свиток кисти китайского мастера содержит каллиграфический текст. Такое использование текста в изображении, по мнению В. Массэна, напоминает вклеивание Браком и Пикассо журнальных и газетных текстов в свои картины, а также каллиграммы Аполлинера (209, стр. 170).

Сходство пейзажных рисунков П. Брейгеля с пейзажем сунских мастеров школы чань «не только по технике, но и по духу», — отмечает Б. Роулэнд. Им же сопоставляются пейзажи К. Лоррена и Ми Фэя, так как работы обоих мастеров «выполнены плотными пятнами туши и размывкой, темные очертания которых придают формам объемность» (63, стр. 53).

Чаньский характер в рисунке цветов ярче всего выражен в картинах С. Боттичелли, полных поэтического намека и недосказанности, как и свитки мастера Сюй Си.

Рисунки Дега в отдельных фрагментах накладываются как калька на зарисовки Лян Кая — крупнейшего чаньского мастера эпохи расцвета. «Кони» французского художника А. Массона близки росписям в Дунь-хуане; «Снежная буря» — «Водопаду» Ван Вэя; горы у Сёра сродни пейзажам Ми Фэя; каллиграфия чаньских мастеров в стиле *цао* весьма сходна со скорописью штрихов в рисунках Пикассо и Брака; некоторые картины А. Клея построены по закону китайского иероглифа. Известный исследователь искусства Востока Г. Мюнстерберг видит аналогию живописному свитку прославленного чаньского мастера XIII века Ин Юй-цюаня «Горная деревушка в тумане» в живописи М. Тоби и Ф. Кляйна (212, стр. 19).

Характер диалога Востока и Запада, актуальность которого с особой очевидностью предстала в наше время, анализируется наукой на различных уровнях. Искусство дизайна, наиболее непосредственно выражающее «духовный климат» современного общества, оказывается весьма поучительно сопоставить с наиболее активной эстетической системой дальневосточного региона — эстетикой чань. Даже по собственному признанию многих мастеров дизайна, она оказывала на них сильнейшее влияние (48).

Процесс заимствования, влияния и стилизации в духе чань (дзэн), получивший достаточно широкое распространение в дизайне Европы и Америки, представляет несомненный интерес и как социальное и как художественное явление. Но в данной работе мне хотелось бы обратить внимание на два других аспекта проблемы связи дизайна и чань: во-первых, наличие собственных, условно говоря, «дзэнских» традиций в культуре Европы и Америки и, во-вторых, органичную, глубинную общность принципов дизайна и эстетики чань. Поэтому

и обращение к чань и мода на чань предстают в ином аспекте — в них можно увидеть не погоню за экзотикой, а, скорее, счастливо найденное зеркало, в котором художники дизайна увидели самих себя, свои художественные принципы, но только более четко, более определенно выраженные.

Разрушение иерархии искусств дизайном и эстетикой чань, акцент на непосредственной необходимости созданного для человека (причем эта необходимость осознана не как «низкая польза», а как внутренняя необходимость, как врачевание души). Это дает основание Нельсону, например, видеть «дизайн» в творчестве Будды и Боттичелли, Эйнштейна и Пикассо, Корбюзье и Толстого. Именно в этом смысле можно говорить о «дзэнских» традициях в Европе. С другой стороны, опыт работы Куросавы над фильмом «Идиот» служит примером такого осмысления чуждой образной системы на Востоке. Достоевский в режиссуре Куросавы перестает быть русской этнографией, он становится еще более очевидным общечеловеческим гением.

Соотношение изображения и слова, вещи и текста, девальвация словесных истин и обращение человеческих надежд к самой овеществленной, а не отчужденной, выговоренной жизни все более проникает в современную эстетику. Красивые слова так часто оборачивались фальшью и предавали человека, тогда как красивые вещи неизменно давали радость, успокоение, даже моральную опору. Вещи, даже в диалоге людей, стали играть роль того решающего, глубинного подтекста, ради которого, собственно, произносятся слова. Итак, первая, общая черта дизайна и чань — большая вера в вещественный изобразительный знак, чем в слово; оно ведь отнюдь не более информативно и может быть поставлено в один ряд с изобразительным знаком. В этой роли слово нередко и используется дизайнерами весьма эффективно.

Другое важнейшее свойство эстетики чань, органично общее дизайну, — это утверждение принципа огромной активности вещи, формирующей личность. Традиционные отношения творец — вещь сдвинуты. Художник, создающий вещь, сам в значительной мере был создан вещами: они обострили его зрение, сформировали вкус, углубили понимание окружающей среды. Вещи формируют в человеке, их воспринимающем, черты общности, целостности, соборности.

Структура личности, включенная в контекст искусства дизайна, словно лишается своего «я», это искусство в конечном счете безымянно. «Дизайн — это свободное творчество индивида, — чуждое индивидуалистического произвола», — по меткому определению К. М. Кантора (48, 17).

Самое важное и удивительное состоит в том, что произведения европейского искусства, отмеченные, условно говоря, качеством «дзэн», являются одновременно с этим своего рода предысторией дизайна. Рассмотрим лишь два примера — страницу рукописи Пушкина и живопись Матисса. Структура пушкинского черновика объединяет, по большей части, текст с рисунком и темные линии зачеркнутых слов с легкими росчерками получившихся строк. В этой странице смоделировано поэтическое и художественное вдохновение — оно все полно внутренней, глубокой связи, предстоящей зрителю как стихия и хаос. Вкус, графическое чутье ведет перо поэта, оставляя пустоты на листе, как вздох или пауза в стихе. Эта страница — высокий образчик дзэнской эстетики и прекрасная школа дизайна, — страницу пушкинской рукописи не спутаешь ни с чем, она знак его личности, его поэзии, но это вовсе не значит, что поэт исчерпан ею, выражен здесь полностью — он весь за этой страницей.

Живопись Матисса — художника, знавшего и почтавшего дзэнское искусство, можно считать предтечей дизайна, ибо, как он сам говорил о себе, художник прежде всего хотел не просвещать и наставлять, а давать радость и вдохновение.

Один из ведущих эстетических принципов чань «о пользе бесполезного», думается, очень точно раскрывает сложную взаимосвязь знака и функции в дизайне. Нацеленность, внешняя тенденциозность знака нередко своей определенностью играют обратную роль — лишают воспринимающего ощущения естественности, отвлекают его внимание от привычного, спокойного хода мысли и чувств. По мысли художника-дизайнера, оформление среды человеческого бытия, определяя это бытие, в истоке своем угадывает внутренние закономерности этого бытия, воссоздает их. (Например, не яркие желтые или красные тона в окраске станка создадут ощущение праздничности труда, так как эти цвета утомляют глаз, назойливы, а нейтральные, спокойные, которых словно бы и нет, — снижают утомление, отвлекают от ощущения однообразия действий за станком.)

Художник-дизайнер, подобно художнику школы чань, ощущает себя скорее исполнителем, чем творцом, вернее, эти понятия лишаются привычного оппозиционного смысла. Художник-дизайнер «исполняет» в знаках внутреннюю структуру личности рабочего, колхозника, интеллигента. Именно поэтому развитие искусства дизайна, пожалуй, один из самых верных камертонов, определяющих степень и характер развития индивида в обществе.

Идея «служения», пронизывающая эстетику дизайна, как и чань, присутствует в какой-то мере в каждом подлинном искусстве. Справедливо пишет, например, Н. А. Дмитриева в книге о Пикассо: «Он был художником, при этом художником до мозга костей именно потому, что понимал, что есть нечто, что больше, важнее искусства». Искусство дизайна в этом смысле самый непритязательный и потому самый существенный знак коммуникации, то есть «служения».

Преодоление элитарной замкнутости культуры является пафосом чань, и что совершенно очевидно, и дизайна. Универсальность языка искусства дизайна и чань совсем не предполагает его однозначности. Структура образа в дизайне и искусстве чань естественно многослойна: каждый выбирает и постигает доступное ему, но эти векторы сводятся к одной равнодействующей — служению человеку.

В дизайне красота выступает не как скалярная величина, а как величина векторная. Разработка в эстетике чань высоких принципов красоты вещи дала, казалось бы, парадоксальный результат — отсутствие культы вещи, освобождение от вещи. Художник чань в большей мере занят художественным решением пустого пространства, чем собственно вещами. Эту же тенденцию можно заметить в лучших работах художников-дизайнеров. Внеизобразительный, внеиллюстративный характер многих решений в памятниках искусства дизайна делает незаполненное пространство и в плоскостной и в объемной композиции весьма значимым.

Искусство дизайна роднит с чань и эстетический принцип намека и недосказанности. Вещи не рассказывают, не иллюстрируют, а создают лишь настрой, дают тон.

Чрезвычайно существенно помнить при этом, что дизайн, словно бы служащий лишь красоте, как и в системе чань, где в роли иконы выступает цветущая ветка

сливы, по сути своей призван не только услаждать и радовать, но и спасать. Этот этический принцип дизайна, скрытый в красоте вещей, собственно, и делает дизайн универсальным гуманистическим явлением.

Эстетизация жизни и ее осмысление как самого совершенного искусства в чань отводит художнику решающую роль. И понятие «художник» в системе чань скорее определение характера деятельности, чем ее предмета.

Развитие бионики в последнее десятилетие сильно отразилось на характере дизайна — в нем стало больше природных, округлых форм, чем отвлеченно-абстрактных, угловато-геометрических, что еще больше сблизило дизайн с образной системой чань.

В эстетике чань утверждается принцип спонтанности, фиксации того, как вышло, и по этому естественному результату реконструируется личность создавшего свиток, ее состояние и настроение. То же стремятся сделать и художники-дизайнеры — не навязать образ извне, а угадать его, он должен как бы сам собой получиться, а не быть сработанным.

В заключение отмечу еще одну кажущуюся парадоксальной общность искусства дизайна и чань. В конечном счете обе эстетические системы, направленные на создание высокой культуры жизни человека, стремятся к тому, чтобы человек внутренне достиг столь высокого этического и эстетического уровня, когда вещи как бы утрачивают значимость и культура знака становится ненужной. Такая личность естественно накладывает свой отпечаток на окружающую среду, не придавая этому особого значения.

Увлеченность современных европейских художников искусством Востока и, в частности, искусством чань является приметой художественной жизни нашего столетия. Поиски современного стиля в искусстве, стремление найти художественные формы, лишённые национальной замкнутости, способные эстетически воздействовать на людей самых разных национальных традиций, естественно заставили художников обратить внимание и на искусство Дальнего Востока.

АНТОЛОГИЯ

Китайские философы и художники о сущности живописи



Предварительные замечания

В антологию включены тексты, представляющие интерес в разных планах: 1) насколько возможно при столь небольшом объеме, тексты характеризуют исторические изменения эстетической мысли и форм ее выражения на протяжении двух с лишним тысяч лет; 2) памятники эстетической мысли, включенные в данную антологию, выявляют структурное многообразие литературы по эстетике живописи, причем структура понимается нами в первую очередь как семантическая, а не формальная (или синтаксическая в терминах семиотики), хотя и последняя представлена здесь в рамках каждого жанра живописи; 3) и, наконец, в антологии представлены тексты, характеризующие жанровое разнообразие сочинений по эстетике живописи, в частности, своеобразный жанр китайской литературы — *тиба* — эпиграммы.

Поскольку структурный анализ китайских текстов по эстетике еще не проводился ни в европейской, ни в нашей литературе, в этом небольшом предисловии к «Антологии» попытаемся наметить в самом общем плане типологическую классификацию текстов.

Эстетический феномен китайской живописи раскрыт в нескольких семантических структурах: философско-спекулятивной, логико-понятийной, мифо-поэтической и нормативно-описательной. «Возможно в связи с этим установить меру аутентичности таких способов выражения», — справедливо замечает В. Н. Топоров в статье, посвященной структуре некоторых буддийских текстов (72). Сообразно с перечисленными четыремя типами структуры текстов на уровне содержания выявляются и синтаксические структуры в самом широком смысле этого слова, начиная с господства разных эстетических категорий в той или иной структуре и до фразеологии или композиций текста в целом.

Бросающаяся в глаза особенность структуры текстов по теории живописи в рамках каждого жанра заключается в необычайном сходстве между ними. Так, например, сравнительный анализ текстов патриархов северной и южной школ чань Шэнь-сю и Хой-нэна (чье сочи-

нение вошло в антологию), который был проведен Д. Т. Судзуки и Ху Ши, показал почти дословное совпадение обоих текстов, за исключением отдельных, очень немногочисленных, но центральных по смыслу знаков, определивших диаметрально противоположность этих двух школ. Сопоставление текстов, например по эстетике живописи бамбука, одного XIV и другого XVII столетия обнаружило их огромное сходство, хотя и то и другое сочинение — авторское. Небольшие расхождения между названными двумя памятниками наблюдаются или на уровне грамматическом (предложения в тексте XVII в. сообразно с общим ходом развития языка менее лапидарны, чем в раннем тексте), или на семантическом уровне: в этом случае замена одного знака другим объясняется сдвигами в осмыслении проблемы. Весьма существенным для истории эстетической мысли Китая является уточнение атрибуции двух известных трактатов о пейзаже, приписываемых Ван Вэю. Иногда эти трактаты сопровождают в китайских антологиях знаком вопроса, а более решительные советские историки китайского искусства относят эти сочинения без колебаний к сунскому времени, то есть на два-три столетия позже. Большая же часть китайских и европейских ученых считает, по старинке, что они принадлежат кисти великого Ван Вэя. Мы присоединяемся к ним и в ряду многих доказательств в пользу такой точки зрения рассмотрим здесь структурные особенности текстов.

Согласно датировке Юй Цзянь-хуа, трактаты Ван Вэя относятся к 760 году, а их структурный аналог к 970-му. (Имеется в виду трактат Ли Чэна «Тайна пейзажа») («Шаньшуй цзюэ»), который точно атрибуирован и датирован. Во-первых, полностью совпадают названия трактатов, зачин и сакраментальная концовка о *самадхи* как цели и сути пейзажного искусства. Много текстуальных совпадений можно найти и в структуре всего текста, но в целом эти произведения и по словарю и по подходу к отдельным конкретным проблемам очень различны. Трактаты Ван Вэя — это философско-поэтические сочинения, тогда как в трактате Ли Чэна уже явно выступают черты научной литературы; в своих рассуждениях автор использует логику и дифференцированную терминологию: названы, например, и «размывы» и моделирующие штрихи типа *цунь* и *дянь* — точки. Можно, пожалуй, даже сказать, что сочинения Ван Вэя гораздо ближе к дотанской литературе о пейзаже (к трактатам

Цзун Бина и другого Ван Вэя — V в.), в которых сочетаются непосредственность наблюдения над природой, точность описания элементов пейзажа и высокий уровень самого отвлеченного философствования. В трактате же Ли Чэна есть следы влияния более поздней литературы о пейзаже, и прежде всего трактата Цзин Хао (920 г.) — в частности, в бинарном понятии *чжунцин* — «тяжелое и легкое письмо кистью» (подобно знакам «форте» и «пиано» в музыкальной литературе), которое отсутствует у Ван Вэя. Многие фразы из трактатов Ван Вэя стали эстетическими формулами. Думается, что теоретики искусства периода Юань (XIV в.) острее, чем в более позднее время, чувствовали разницу между танской и сунской прозой, но известные постулаты о том, что «тушь простая превыше всего» или «идея пребывает раньше кисти» они без сомнения, связывают с именем Ван Вэя, что кажется нам еще одним аргументом в пользу такой атрибуции.

Соотношение структуры идей и структуры текста в тех памятниках, которые включены в антологию, предстает в очень различных формах. Философско-умозрительные тексты Лао-цзы, Чжуан-цзы, Хой-нэна, Чжу Си содержат описание основных эстетических понятий, причем описание чаще всего ведется в форме вопросов и ответов: например, в «Книге поучений» Хой-нэна так определяются понятия *чань*, *фа*, *синь*, но они выступают то в роли ключевых, то дескрипторных слов. Иными словами, смысл этих понятий условен и относителен, ибо они объяснены посредством друг друга. В тексте не содержится абсолютной категории, которую можно было бы считать точкой отсчета в подходе к ряду других понятий. Названные сочинения воссоздают философский контекст эстетической теории того или иного периода, того или иного направления.

Другой слой текстов, представленный сочинениями Цзун Бина, Чжан Ян-юаня, Чжун-жэня, Ши-тао (в большей своей части), а также многие эпиграммы заключают в себе философско-поэтическое осознание эстетических категорий. Отвлеченные философские понятия из предыдущего глубинного слоя переселяются в иную текстовую сферу. Ими теоретики пользуются как чем-то, что всем известно и не нуждается в пояснениях. Категории *дао*, *ли*, *цзыжань*, напротив, становятся ключом, открывающим смысл других, более конкретных эстетических понятий. В текстах этого типа осмысливается

природа эстетического объекта, определяется функция живописи и т. п. Внутренняя структура этих текстов сильно отличается от собственно философских: авторы никогда не отходят от живописи даже в самых отвлеченных рассуждениях. Их не занимает, например, сущность *дао* вообще, они стремятся постичь *дао* живописи и выразить меру своего проникновения.

Тексты, которые мы относим к следующей группе — группе нормативно-описательных, не являются таковыми в чистом виде (кстати говоря, как и предыдущая группа, — чисто философско-поэтическими), но в них преобладает это качество. В трактатах Ли Чэна, Го Жо-сюя, Ли Каня акцентируются проблемы, связанные с эстетическими элементами живописи по преимуществу, а не с проблемой эстетики живописи как явления: камни, облака, бамбук, слива *мэйхуа*, деревья — вот объекты пристального рассмотрения в эстетическом плане у названных авторов. Это вовсе не значит, что характеризуется только разнообразие форм и временных состояний камней или деревьев как живописных объектов; в трактатах раскрывается и «философия камня» и «эстетика дерева», то есть космогонический смысл образа цветов, диалектика объемности камня, числовая символика дерева.

Терминология текстов этой группы становится необычайно обширной — практически каждый элемент живописи получает устойчивое обозначение. Важно отметить, что провести строгую иерархию значимости и важности того или иного термина очень трудно, так как нередко кажущаяся конкретность какого-либо понятия оборачивается определяющим стилистическим признаком. (Например, применение мастером светлых размывов туши — *сюаньдань* ставило его в рамки «южной школы» живописи, тогда как обращение к рисунку угловатой линией — *гоучжо* предопределяло принадлежность к «северной школе»).

Характерной чертой китайской литературы по эстетике живописи является поражающая ее читателей афористичность. Это объясняется тем, что подобная литература была рассчитана не на чтение от случая к случаю, а на точное знание. Нередко заключительные разделы трактатов, содержащие квинтэссенцию учения, написаны в стихах — песнях, которые ученики мастера должны были знать наизусть (см., например, раздел о живописи орхидей из трактата Ван Гая).

Последнюю часть антологии составляют эпиграммы известных поэтов и художников. Этот жанр, не получивший после античности в средневековой и новой Европе широкого распространения, в Китае составляет одну из важнейших и оригинальнейших страниц культуры. Эпиграммы о живописи, составившие там антологию в несколько десятков томов, оставались популярными до самого последнего времени. Признанным мастером этого жанра был, например, Ци Бай-ши.

Перевод текстов, включенных в антологию, выполнен автором. Исключение составляют фрагменты из трактатов Лао-цзы, Чжуан-цзы и Чжу Си, данные в переводе М. Л. Титаренко.

Лао-цзы.

«Дао дэ цзин».

(«Книга о дао [пути]
и дэ [его манифестациях]») ¹

[О природе дао]

Дао, могущее быть выражено словами, не есть постоянное дао. Имя, могущее быть названо, не есть постоянное имя. Безымянное есть начало неба и земли. Обладающее именем есть мать всех вещей. Поэтому тот, кто свободен от страстей, видит чудесную тайну дао, а кто имеет страсти, видит его только в конечной форме. Безымянное и обладающее именем — одного и того же происхождения, но с разными значениями. Вместе они называются глубочайшими. Переход от одного глубочайшего к другому — дверь ко всему чудесному (гл. 1). В Поднебесной имеется дао, и оно мать всего сущего (гл. 52).

Дао бестелесно и лишено формы, а в применении неисчерпаемо. О глубочайшее, оно кажется праотцом всего сущего. Если притупить его пронизательность, освободить его от беспорядочного состояния, умерить его блеск, уподобить его пылинке, то оно будет казаться ясно существующим. Я не знаю, чье оно порождение. Я лишь знаю, что оно существовало прежде первых императоров (гл. 4).

Небо и земля не обладают *жэнь* и относятся ко всему сущему, как к траве и животным (гл. 5).

Превращения бестелесного, невидимого дао бесконечны и вечны. Дао — глубочайшие врата рождения. Глубочайшие врата рождения — корень неба и земли. Оно и мельчайшее и бесконечное, а его действие неисчерпаемо (гл. 6).

Дао вечно и безымянно. Хотя оно непритязательно и ничтожно, но ничто в мире не может его подчинить себе... Нахождение дао в мире подобно великому стоку, куда все сущее в мире вливается, подобно горным ручьям, стекающим к рекам и морям (гл. 32).

Дао постоянно в недеянии, однако нет ничего такого, что бы оно не сделало. Если знать и государи смогут сохранить его, то все существа будут изменяться сами собой (гл. 37).

Дао рождает единое. Единое рождает два [начала]: *инь* и *ян*. Два [начала] рожают третье. Третье порождает все сущее. Все существа носят в себе *инь* и *ян*, наполнены *ци* и образуют гармонию (гл. 42).

Дао рождает [вещи], *дэ* вскармливает их. Телесность придает вещам форму, благодаря силам [*инь* и *ян*] вещи достигают завершенности... (гл. 51).

[Диалектические идеи]

Когда все люди узнают, что красивое красиво, появляется и безобразное. Когда узнают, что доброе добро, возникает и зло. Поэтому бытие и небытие порождают друг друга, трудное и легкое создают друг друга, длинное и короткое существуют в сравнении друг с другом, высокое и низкое друг к другу склоняются, сливаясь, приходят в гармонию, предыдущее и последующее следуют друг за другом (гл. 2).

Превращение в противоположное — это движение *дао*. Слабость есть способ действия *дао*. Все сущее в мире рождается из бытия. А бытие рождается из небытия (гл. 40).

[В древности говорили]: «Ущербное хранит совершенное, кривое становится прямым, пустое — наполненным, ветхое сменяется новым; стремясь к малому, достигаешь многого; стремление получить многого ведет к утратам»... Слова древних: «Ущербное хранит совершенное» — разве это пустые слова? Они действительно указывают человеку путь к истинному совершенству (гл. 22).

Мягкое и слабое побеждают твердое и крепкое (гл. 36).

Великое совершенство похоже на несовершенство, но его действие не может быть нарушено. Великая полнота похожа на пустоту, но ее действие неисчерпаемо. Великая прямота похожа на кривизну, великое остроумие похоже на глупость, великий оратор похож на заику (гл. 45).

Преодоление трудного начинается с легкого, осуществление великого начинается с малого, ибо в мире

трудное образуется из легкого, а великое — из малого (гл. 63).

Человек при рождении нежен и слаб, а после смерти тверд и крепок. Все сущее, растения, деревья, при рождении нежные, а при гибели сухие и крепкие. Твердое и крепкое — это то, что погибает, а нежное и слабое — это то, что начинает жить (гл. 76).

[О познании]

Нужно сделать свое сердце предельно беспристрастным, твердо сохранять покой. Поскольку все сущее изменяется само собой, нам остается лишь созерцать его возвращение [к корню]. Хотя вещи [в мире] сложны и разнообразны, но все они расцветают и возвращаются к своему корню. Возвращение к прежнему корню называю покоем, а покой называю возвращением к сущности... Возвращение к сущности называю постоянством. Знание постоянства называется достижением ясности, а незнание постоянства [ведет] к беспорядочности и бедам. Знающий постоянство становится совершенным. Тот, кто достиг совершенства, сам собой становится беспристрастным. Тот, кто становится беспристрастным, может следовать за всем сущим, возвращающимся к корню. Тот, кто следует за всем сущим, возвращающимся [к корню], следует естественности и следует *дао*.

Тот, кто следует *дао*, вечен. Тот, кто следует *дао*, не будет подвергнут опасностям (гл. 16).

При установлении порядка появились имена. Поскольку возникли имена, нужно знать предел [их употребления]. Знание предела позволяет избавиться от опасности [ошибок] (гл. 32).

Не выходя за ворота, можно знать о делах Поднебесной. Не выглядывая в окно, можно видеть естественное *дао*. Чем дальше идешь, тем меньше познаешь. Поэтому совершенномудрый не ищет [знаний], но познает [все]; не выставляет себя напоказ, но всем известен; не действует, но добивается успеха (гл. 47).

Знающие не говорят, говорящие не знают (гл. 56).

[Учение о дао и дэ и о естественности]

Состояние Вселенной неуловимо, ее изменения бесконечны. Умирает или живет человек в этих бесконечных изменениях? Действительно ли слились воедино жизнь и смерть, небо и земля? Или же погибает только тело, а дух бродит в одиночестве?.. Хотя перед нашими глазами мелькает все сущее, однако можно с уверенностью сказать, что нет ничего, что действительно могло бы стать местонахождением [души] человека после смерти (гл. «Об управлении Поднебесной»).

От единого начала происходят все вещи, которые сменяют друг друга в самых различных формах. Их начало и конец вертятся, как колесо, и нельзя установить, где они находятся. Это и есть естественное изменение (гл. «Притчи»).

Все сущее выходит из пылинки (гл. «О высшей радости»).

Все сущее, появляясь, подобно молнии, в один миг претерпевает бесчисленные изменения. Вследствие изменений возник человек (гл. «Однородность вещей и учений»).

Дао присущи стремления и искренность. Оно находится в состоянии бездействия и лишено формы. О дао можно рассуждать, но его нельзя потрогать. Дао можно постигать, но его нельзя видеть. Дао — корень и основа самого себя. Оно было прежде неба и земли и существует извечно. Дао движет духом и одухотворяет владыку, порождает небо и землю (гл. «Великий прародец и учитель»).

[Этические и политические идеи]

Возьмем, к примеру, дерево, разросшееся за сотни лет своей жизни. В один прекрасный день его рубят топором, и это портит его природные качества. С помощью пилы, молотка и долота из него выделывают жертвенные чаши. Ты полагаешь, что превращение в жертвенные чаши дерева более сообразно с его природой, чем выброшенные в ров обрубки дерева? На самом же деле превращение дерева в жертвен-

ные чаши противно его природе, так как оно утрачивает свои естественные качества (гл. «Небо и Земля»).

Если с помощью веревок и крючков, циркулей и угольников исправить все вещи, то это принесет вред их естественным качествам; если связывать вещи веревками и покрывать лаком, то они станут твердыми, и это также будет разрушением их изначальных качеств. Нечто подобное происходит и среди людей. Если позволить мудрецам, прикрывающимся человеколюбием и справедливостью, давать людям правила поведения и исполнения обрядовой музыки, то разве не будет полностью разрушена изначальная природа людей? (гл. «Бяньму»).

[Релятивизм. Отрицание возможности познания мира]

В мире каждая вещь отрицает себя через другую вещь, составляющую ее противоположность. В мире каждая вещь утверждает себя через себя. Разглядеть в одной, отдельно взятой вещи ее противоположность невозможно, ибо познать вещь можно только непосредственно. Поэтому говорят: «Отрицание исходит из утверждения, а утверждение существует лишь благодаря отрицанию». Таково учение об условности отрицания и утверждения... Истина существует лишь постольку, поскольку существует ложь, а ложь существует лишь постольку, поскольку существует истина... Утверждение есть в то же время отрицание, отрицание есть в то же время утверждение одного и того же и существует лишь в дао. Сфера дао — это замкнутый круг, в который вписано множество ему подобных. Истина, заключенная в дао, неисчерпаема, как неисчерпаема ложь, лежащая вне дао. Поэтому я говорю: установить действительную истину и действительную ложь лучше всего можно, лишь приобщившись к тайности сокровенного (гл. «Однородность вещей и учений»).

В прошлом те, кто стремился достичь дао, исходили из положения «не уясняй истины и лжи» (гл. «Об управлении Поднебесной»).

Цзун Бин

«Введение в пейзажную живопись»

(«Хуа шаньшуй сюй») ¹

Святой человек овладевает *дао* и ведет себя [поэтому] сообразно с вещами; тогда как мудрый сохраняет свое сердце чистым для наслаждения материальными формами. Что касается гор и вод, то они обладают материальной сущностью (*чжи*²), но кроме того [они полны] и духовного интереса (*цюйлин*³).

Последнее и было причиной того, что Сюань-юань, Яо, Конфуций, Гуанчэн, Давэй, Сюю и Кучжу⁴ — все наслаждались путешествием в горы Кунтун, Цюйцзе, Мяоку, Чжишоу и Дамэн⁵. Это говорит о том, что [горы и воды] радовали как гуманных, так и мудрых людей⁶. Святой человек в душе претворяет *дао*, и мудрый понимает это. Горы и воды в облике своем превозносят *дао*, и гуманный человек радуется им.

Я дорожу воспоминаниями о [горах] Лушань и Хэншань и памятью об ущельях в Цинчжоу.

И, несмотря на преклонный возраст,

Мой дух остался юным.

К сожалению, я не в силах возродить [реально] тот свой дух и тело —

И постоять над потоком в Шимэне.

Для этого я обратился к живописным образам, распределил краски, поместил облака над горами.

Известно, что истина осознана давно.

Далекое прошлое может быть воспринято теми, кто пришел столетия спустя; и идея, выраженная несколькими линиями, может быть обнаружена внутри какой-нибудь книги.

Но насколько это справедливее тогда, когда формы выражены формой, а цвет — цветом, воскрешающими прошлые события, которые радуют наш взор и наполняют чувством прошлых дней.

Обратимся к гигантской горе, такой, как Куньлунь, и посмотрим на нее маленькими зрачками наших глаз. Если придвинуть что-нибудь к глазам на расстояние в *цунь*⁷, глаза не смогут увидеть этот предмет. Но если расположить этот предмет на расстоянии нескольких *ли*⁸, то он может быть заключен целиком в зрачке величиной в *цунь*. В этом скрыта [причина] удаления

от объекта, [только] уменьшаясь, он может проявиться [в живописи]. Нужно непременно определить расстояние на живописной поверхности свитка, тогда облик гор Куньлунь и Ланчун может быть воспроизведен на квадратном *цуне*. По вертикали в свитке высотой в три *цуня* может быть изображена высота в тысячу *жэнь*⁹, по горизонтали, на свитке в несколько *чи*¹⁰, может простираться расстояние в несколько сот *ли*.

Таким образом, созерцающему не могут помешать размеры [объекта], а все зависит только от того, насколько искусно этот объект изображен.

И это вполне естественное положение. Если это так, то прелесть (*вэй*) гор Суншань и Хуаншань и дух мироздания могут быть запечатлены в картине.

Все то, что встречено глазами [художника] и постигнуто духом (*синь*) как истинная форма вещи, будет также увидено глазами созерцающего [картину] и постигнуто его духом (*синь*), если изображение сделано мастерски.

Коли такая духовная связь установлена, истинные формы будут воспроизведены и дух возрожден [в картине].

Но это еще не означает проникновения в таинственную сущность гор. Что же нужно еще?

Сверх того [надо знать, что] дух не имеет собственной формы, а обретает форму через вещи. Внутренний закон (*ли*) вещей может быть передан через свет и тьму. Если они изображены мастерски, они сами истинны.

Поэтому в моей ленивой [беззаботной] жизни, чтоб привести свой дух в равновесие, я потягиваю чашечку вина или наигрываю на *цуне* и засиживаюсь, созерцая живописный свиток. Не покидая жилища, заполненного людьми, я брожу, странствую в одиночестве. Там горные пики вздымаются высоко; леса и облака уходят в глубину и [словно] тают. Святые и мудрецы древности стремились к тому, чтобы жить и ощущать так. Чего же еще я могу желать? Услаждать свою душу, и если душа радуется, что я еще могу дополнить?

Се Хэ

«Заметки о категориях
старинной живописи»
(«Гухуа пиньлу») ¹

Все картины должны быть классифицированы в соответствии с их достоинствами и недостатками. Не существует таких картин, которые не оказывали бы положительного или отрицательного влияния на зрителя. Картины прошлого оживают перед нами, когда мы разворачиваем свитки живописи. Хотя шесть законов существовали с древних времен, было немного людей, которые могли осуществить их все. С древности и до наших дней были мастера искусные в одном или в другом. Какие же это законы?

1. Одухотворенный ритм живого движения.
2. Структурный метод пользования кистью.
3. Соответствие изображения роду вещей.
4. Применение красок сообразно с объектом.
5. Соответственное расположение вещей.
6. Следование древности, копирование.

В применении всех шести законов наиболее искусными были Лу Тань-вэй ² и Вэй Се ³.

Произведения искусства бывают плохими и хорошими, независимо от того, древние они или современные. Я осторожно, в соответствии с художественными качествами произведений, расположил их в определенном порядке. Я не буду подробно останавливаться на происхождении этих произведений. Говорят, что они созданы духами, но я с этим не согласен...

«Книга поучений шестого патриарха
[Хой-нэна]»
(«Лю-цзу тань-цзин») *

Южная школа учения о внезапном просветлении, основанного на наивысшей из книг Большой колесницы «Махапраджняпарамите»; Книга поучений ¹ шестого патри-

* «Лю-цзу тань-цзин» в более точном переводе означает «Алмазная сутра». Мы предпочли дать другой перевод — «Книга поуче-

арха Хой-нэна, проповедовавшего учение о *дхарме* в обители Дафаньсы ² в Шаочжоу ³. Один цзюань, собранный и записанный учеником его Фа-хаем ⁴, последователем учения о *дхарме*, принявшим обет внефеноменального [просветления] ⁵ *.

1. Учитель Хой-нэн воссел на высокое седалище ⁶ в зале для проповедей храма Дафаньсы для того, чтобы объяснять закон-*дхарму* [согласно] «Махапраджняпарамите» принявшим обет внефеноменального [просветления]. В это время у высокого седалища было свыше тысячи ⁷ буддийских монахов и монахинь, ставших на путь будды, и мирян. И наместник округа ⁸ Шаочжоу [по имени] Вэй Цюй ⁹, и больше тридцати различных чиновников, и свыше тридцати конфуцианских ученых — все они вместе просили Великого Учителя объяснить закон-*дхарму* [согласно] «Махапраджняпарамите».

Наместник города тогда же приказал монаху из школы [Хой-нэна] по имени Фа-хай собрать записи [проповедей Учителя], чтобы распространить [их] среди следующих поколений и [последующих] учеников, изучающих пути [спасения], и чтобы [последние], восприняв эти главные предназначения, передавали бы их друг другу и разъясняли бы «Книгу поучений» [тань-цзин], беря за руководство содержащиеся в ней принципы.

2. Учитель Хой-нэн сказал: «Познающие добро» ¹⁰, очистив сердце свое, помните о *дхарме* «Махапраджняпарамиты», и Учитель не молвил [больше ни слова], сам обретая чистоту сердца и души. Спустя некоторое время он сказал: «Познающие добро, в молчании внимайте. [Мой], Хой-нэна, любящий отец, который когда-то был чиновником в Фаньяне ¹¹, был несправедливо смещен с должности и сослан ¹² в Линнань ¹³, в [уезд] Синьчжоу ¹⁴, где жил среди простого народа. К тому же умер отец рано, когда я был совсем маленьким; моя старая мать и я, сирота, перебравшись жить в Наньхай ¹⁵, мыкали горе и терпели нужду, а я продавал хворост на рынке. Однажды какой-то незнакомец купил хворост и повел с собой меня, чтобы донести, и мы дошли до ка-

ний», следуя русской синологической традиции, согласно которой «И цзин» переводится как «Книга перемен», «Ши цзин» — «Книга песен», «Шу цзин» — «Книга истории» и т. д.

* «Книга поучений» Хой-нэна и все другие тексты включены в антологию с некоторыми сокращениями.

зенной гостиницы. Приезжий взял хворост и ушел. Я же, получив деньги, направился к выходу и оказался перед дверью. И тут внезапно увидел другого незнакомца¹⁶, который читал вслух «Алмазную сутру»¹⁷. Как только я услышал¹⁸ слова сутры, мое сердце прояснилось, и я достиг просветления.

Тогда я спросил незнакомца: «Откуда пришли Вы, с этой сутрой?»¹⁹ Гость ответил: «Я совершил обряд поклонения пятому патриарху, святому отцу (хэ-шану) Хун-жэню, на восточной горе²⁰ Фэнмушань²¹, что в уезде Хуанмэй в округе Цичжоу²². Нынче там учеников-послушников больше тысячи. Когда я был там, то слышал, как Учитель наставлял изучающих путь спасения и мирян в том, что [им] стоит только взять в руки один цзюань «Алмазной сутры», как они смогут узреть изначальную природу и прямо стать буддами».

Я [Хой-нэн], услышав слова его о том, что у кармы есть причина в прошлых перерождениях, немедленно попрощался с родной матерью²³ и отправился в Хуанмэй, в горы Фэнмушань, чтобы совершить обряд поклонения святому отцу Хун-жэню.

3. Святой отец Хун-жэнь спросил меня: «Откуда пришел ты в эти годы, чтобы совершить обряд поклонения мне? И чего еще хотел ты, направляясь ко мне?» Я ответил: «Я послушник родом из Линнани, простолюдин из Синьчжоу. Придя ныне издалека, чтобы поклониться [вам], святой отец, ничего более не хочу, хочу только постичь закон-дхарму».

Тогда Учитель стал бранить меня, говоря: «Если ты из Линнани, значит, ты дикарь²⁴, как же ты можешь стать буддой?» Я же ответил: «Хотя среди людей есть различия между северянами и южанами, но в природе будды нет ни севера, ни юга. Хотя мое тело дикаря отличается от тела Вашего Святейшества, но разве есть какие-либо различия в природе будды?»

Учитель хотел и дальше продолжить беседу со мной, однако, заметив, что приближенные находятся рядом, Великий Учитель не сказал больше ни слова и не послал меня работать вместе со всеми. А позднее один служитель велел мне идти в помещение, где очищают рис, и там я восемь месяцев с лишним топтался на каменном песте [для очистки риса]²⁵.

4. Однажды пятый патриарх вдруг призвал к себе всех учеников. Когда они все собрались, пятый патриарх сказал: «Я должен поведать вам, как велики хлопоты

людей [бренного мира], пребывающих в жизни и смерти²⁶. Вы, ученики мои, все дни приносите подношения [Будде], стремитесь только к «полям счастья», не стремитесь вырваться из моря страдания жизни и смерти, ваша изначальная природа заблудилась в «полях счастья» — как же можно вас спасти? Идите все скорее в свои кельи и погрузитесь в самосозерцание. Умные почерпнут знание *праджни* в своей собственной изначальной природе. Пусть каждый из вас напишет *гатху*²⁷ и подаст мне. Я прочту ваши *гатхи*, и если у кого-нибудь из вас будет отражен великий смысл истинного просветления, то я передам ему свое платье²⁸ и свое учение — *дхарму*²⁹ и буду покорнейше просить стать патриархом в шестом поколении. Спешите! Спешите, подобно искре».

5. Ученики получили распоряжение, но, разойдясь по кельям, между собой говорили: «Нам не обязательно очищать сердце и специально писать *гатху* для подношения *хэ-шану*. Глава собраний Шэнь-сю был нашим наставником³⁰. После того как он овладел законом-дхармой, мы можем положиться на него». Все успокоились душой, и никто не осмелился писать *гатху*.

В те времена перед залом, где пребывал Учитель, была длинная, в три перегона галерея. Доставляющие пищу, служащие Триаде драгоценностей, хотели расписать стены этой галереи «метаморфозами»³¹ из «Ланкаватары»-сутры и картинами, изображающими передачу пятым патриархом платья и учения о *дхарме* на память последующим поколениям. Художник по имени Лу Чжэнь³² оглядел стену, готова ли она, чтобы на следующий день он мог приступить к работе.

6. Глава собраний Шэнь-сю размышлял: «Никто не сможет преподнести одухотворенную *гатху*, кроме меня, — только я сделаю это, ибо я учитель и наставник их. Коли я не преподнесу одухотворенную *гатху*, как же сможет пятый патриарх узреть мое сердце, постичь всю глубину его? Если же я преподнесу в этой одухотворенной *гатхе* ту идею, что я достиг закона-дхармы, — это будет исполнено добродетели; однако патриарх может найти в этом зло — словно я стремлюсь своей *гатхой* добиться высокого сана. Да, но если я не преподнесу свою одухотворенную *гатху*, то это будет значить, что я не достиг закона-дхармы». Долго он был погружен в размышления над этим и пребывал в большем затруднении.

Ночью, во время третьей стражи³³, когда ни один человек не мог заметить его, Шэнь-сю спустился в среднюю часть южной галереи и на стене написал дарственную одухотворенную *гатху*, исполненную стремления проникнуть в закон-*дхарму*. Рассуждая про себя: «Если пятый патриарх увидит эту *гатху* и скажет, что в словах этого стиха... (в оригинале пропуск здесь и ниже. — Е. З.). Если он придет ко мне и скажет, что в моей карме есть препятствия и они не сообразуются с достижением закона-*дхармы*... Но мысли святого трудно предугадать, и я должен успокоить свое сердце». Ни один человек не знал, что глава собраний Шэнь-сю в третью стражу написал, держа светильник в одной руке, стихотворение на средней части стены южной галереи:

«Тело и есть древо просветления Бодхи.

Сердце же подобно подставке светлого зеркала,

Все время мы усердно обметаем и вытираем его,

Не позволяя собираться пыли мирской».

7. Написав это стихотворение, глава собраний Шэнь-сю вернулся в свою келью и лег, и ни один человек не видел этого.

Поднявшись утром, пятый патриарх призвал [художника] Лу расписать стены южного коридора превращениями «Ланкаватары». Внезапно пятый патриарх увидел стихотворение и, прочитав его, обратился [к художнику] со словами: «Я даю тебе тридцать тысяч монет за то, что тяжко потрудился, идя издалека, но не пиши больше ни одного изображения, [ибо] в «Алмазной сутре» сказано: «Пребывающие повсюду феномены — все иллюзорны и пусты»³⁴. Лучше оставить здесь это стихотворение. Пусть заблудшие читают его и, основываясь на нем, исправляют свое поведение и не впадают в три зла³⁵. Если люди будут исправлять поведение на основании *дхармы*, это принесет им большую пользу».

Учитель затем призвал всех учеников своих и зажег благовонные свечи перед этим стихотворением. Все собравшиеся и все видевшие восхитились им. [Пятый патриарх] сказал: «Вы все читайте [читайте вслух] это стихотворение, и только так вы сможете узреть изначальную природу [будды]; на основании этой *гатхи*, исправляйте поведение, [совершенствуйтесь], и вы не погрязнете во зле». Все ученики, читая это стихотворение с благоговением восклицали: «Как эти слова великолепны!» Тогда пятый патриарх повелел главе собраний Шэнь-сю войти в залу и спросил его: «Ты написал эти

стихи или нет? Если это написал ты, то ты получишь мою *дхарму*. Старший монах [Шэнь]-сю, ответил: «Стыдно мне признаться, действительно, это написал я, но вовсе не стремясь стать патриархом, а желая лишь милосердия вашего, чтобы вы увидели, есть ли у вашего ученика хоть малое прозрение в познании великой идеи». Пятый патриарх ответил: «Из написанной тобой *гатхи* вижу — еще не достиг [прозрения], только вступил в преддверие, но не проник внутрь великой истины. Если все будут действовать сообразно с твоим стихотворением — они не погрязнут во грехе. Но если, увидев созданное тобой, искать в нем абсолютного просветления-*бодхи*, то его невозможно достичь. Необходимо проникнуть внутрь учения и узреть собственную изначальную природу. А теперь иди и поразмышляй над этим день, другой, а потом напиши еще одно стихотворение. Если проникнешь в суть учения, узришь изначальную природу [будды], тогда передам тебе свой сан и свое учение». Глава собраний Шэнь-сю удалился, [но даже] и спустя несколько дней он не написал больше стихотворения.

8. Как-то один отрок, пробегая сторонкой мимо помещения, где очищали рис, напевал³⁶ *гатху*. Как только я услышал ее, так сразу понял, что это стихи того человека, который, еще не узрев природы [будды], познал великую идею. Я спросил отрока: «Какое стихотворение ты только что напевал?» Мальчик ответил мне: «Разве ты не знаешь, что Учитель сказал: у жизни и смерти есть бесконечный поток, и он хочет передать свой сан и свое учение. Для этого он повелел своим ученикам написать по одному стихотворению и преподнести ему на просмотр. И тот, кто озарен великой идеей, унаследует его сан и учение и прощением назначен шестым патриархом. Только один глава собраний по имени Шэнь-сю неожиданно [на стене] в галерее написал внефеноменальное³⁷ стихотворение.

Пятый патриарх, повелев всем ученикам прочесть это стихотворение, сказал, что тот, кто почувствует просветление, прочитав это стихотворение, тот узрит свою изначальную природу; тот, кто согласно ему будет совершать деяния, тот достигнет освобождения». Тогда я сказал в ответ: «Я уже работаю над очисткой риса больше чем восемь месяцев, но еще не был около залы, [где пребывает патриарх]. О добродетельнейший, проводи меня в южную галерею, чтобы я увидел это сти-

хотворение и поклонился ему. Мне тоже хочется прочесть его и тем устранить причину моего следующего рождения и быть рожденным уже в Земле Будды». Отрок проводил меня в южную галерею, где я поклонился этому сочинению, но я не знал иероглифов³⁸ и попросил одного человека прочесть мне его. Как только я услышал стихотворение, я осознал великую идею, и тоже сочинил стихотворение, и попросил человека, знающего каллиграфию, написать его на западной части [стены южной галереи], чтобы я мог [тем самым] воплотить свое изначальное сердце. Коли изначальное сердце не познано, изучение закона-*дхармы* лишено пользы; а познанное сердце и постигнутая природа [будды] и есть озаренность великой идеей.

В *гатхе* моей говорилось:

«Просветленность [сердца] изначальна лишена
древа,
Она, как светлое зеркало, не является опорой.
Природа Будды неизменно светла и чиста.
И где же в ней место для пыли [мирской]?»

И также еще стихотворение, где говорилось:

«Сердце наше и есть древо Бодхи,
А тело — подставка светлого зеркала.
Светлое зеркало изначальное чисто.
И где же может оно загрязниться пылью
[мирской]?»

Все ученики, пребывавшие в монастыре, увидев это стихотворение, были изумлены, я же вернулся в помещение для очистки риса». Пятый патриарх мгновенно понял, что дух Хой-нэна добродетелен и осознал великую идею. Но, опасаясь, что другие [тоже] поняли это, пятый патриарх сказал всем: «Это еще не достижение [истины]».

9. Ночью, в третью стражу, пятый патриарх призвал меня, [Хой-нэна], к себе в залу и прочел мне из «Алмазной сутры»³⁹. Как только я услышал слова [ее], я еще больше просветлел и этой ночью постиг закон-*дхарму*. Никто другой не знал ничего об этом. Затем он передал мне свое учение о внезапном просветлении и одеяние свое, говоря: «Вот ты и стал шестым патриархом. Платье это как знак веры передавай из поколения в поколение; учение же передавай от сердца к сердцу, делай так, чтобы люди сами достигли просветления». Пя-

тый патриарх сказал: «Хой-нэн, с древних времен, после передачи учения, дыхание [того, кто принял его], словно бы висит на шелковинке. Если ты будешь жить здесь, кто-нибудь погубит тебя. Тебе надо немедленно уходить» <...>

12. «Мне же было предопределено жить здесь»⁴⁰ и наставлять чиновников, монахов и мирян [вступивших на истинный путь]. Мое учение было заимствовано от святых прошлых времен, а не было моим собственным знанием. Если кто-нибудь стремится узнать учение мудрецов и святых прошлых времен, пусть каждый очистится духом и слушает меня с предельным вниманием. Освободитесь от собственных заблуждений и вы не будете ни в чем отличаться от святых прошлого. Этому, конечно, были причины во множестве [прошедших] *калп*».

Учитель Хой-нэн обратился к собравшимся со словами: «Постигающие добро, просветленность (*бодхи*) и мудрость (*праджня*) пребывают в изначальной природе всех людей, а те, чей дух заплутал, не смогут достичь самопросветления. Им необходим наставник большой добродетели и знаний, который укажет им, как узреть изначальную природу.

Постигающие добро, если вы достигнете внезапного просветления, — это и будет означать овладение мудростью.

13. Постигающие добро, наше учение о законе-*дхарме* полагает в основу сосредоточение и мудрость, хотя на уровне заблудшего духа слова «сосредоточение» и «мудрость» различаются: субстанция и сосредоточения и мудрости — единая, и не двойная. А именно: сосредоточение есть субстанция мудрости, а мудрость есть функция сосредоточения. Иными словами, коли есть мудрость, то это значит: мудрость пребывает в сосредоточении; а коли есть сосредоточение, то это значит, что сосредоточение пребывает в мудрости. Постигающие добро, таков принцип достижения сосредоточения и мудрости. Ученики, овладевающие этой идеей, не должны говорить, что первоначально [существующее] сосредоточение становится мудростью, или что первоначальная мудрость становится сосредоточением, или что сосредоточение и мудрость отличаются друг от друга. Те, кто утверждает, что закон-*дхарма* имеет два феномена, говорят на словах о добре, а дух их лишен добра, и тогда мудрость и сосредоточение не могут быть достигну-

ты. Коли слово и дух исполнены добра, внутреннее и внешнее — одного рода явления, тогда мудрость и сосредоточение будут претворены [в деяниях]. Собственную внезапную озаренность претворяйте в деяниях, а не в словесных спорах. Если вы спорите о том, что предшествует, а что наследует, то это значит, что вы впали в заблуждение, в непрерывный поток побед и поражений, в повторное рождение закона-дхармы и вашего «я», это значит, что вы не вышли из четырех феноменов...

14. Тот, кто практикует озаренность (*исин саньмэй*), пребывает в ней всегда, ходит он или стоит, лежит или сидит, ибо постоянная истинность [духа] и есть непосредственность (или прямота — *чжи*). В «Вималакирти-нирдеша-сутре» сказано: «Истинность [духа] и есть обитель *дао*, ...истинность духа и есть обетованная земля — *цзинту*»⁴¹. Но не надо устами твердить о прямоте закона-дхармы, когда деяния духа вашего ведет кривая.

Те, кто лишь устами твердят о практике «*исин саньмэй*», а не претворяют в деяниях истинность духа, то такие люди не ученики Будды. Только претворение истинности духа, и во всех *дхармах* отказ от членения на сущее и не-сущее называется претворением «*исин саньмэй*» — озаренности.

Заблудшие же духом утверждают в феноменах закона-дхармы, упорствуют в претворении «*исин саньмэй*», считают, что неподвижное сидение, непричастность духа к иллюзорному миру и есть претворение «*исин саньмэй*». Но если это так, то такие законы-дхармы словно то же, что и бесчувственность, а это создает преграды *дао* — истинному пути. Истинный же путь должен течь свободно, как же можно препятствовать ему? Если же дух [наш] не пребывает свободно в этом свободно живущем потоке, то это и есть связанность (*фу*). Коли сидеть неподвижно и есть правильная медитация, то почему же Вималакирти бранил Шарипутру за то, что он сидел неподвижно в лесу?⁴²

Познающие добро, еще взгляды в таких людей⁴³, которые учат других сидеть неподвижно и непричастно и созерцать свой дух, свою чистоту, и в этом видят они достижения и достоинства. Заблудшие люди не понимают, что неправильно держаться этого учения и [тем самым] впадают в еще большее заблуждение. Таких людей очень много, и те, кто учит их подобным деяниям, совершают большую ошибку.

15. Познающие добро, чему же подобны сосредоточение и мудрость? Они подобны светильнику и свету. Если есть светильник, то есть и свет, а нет светильника — нет и света. Светильник есть субстанция света, свет же есть функция светильника. Хотя названия у них два, в субстанции нет двойственности. Закон-дхарма сосредоточения и мудрости таков же.

16. Познающие добро, в законе-дхарме нет внезапности и постепенности, но среди людей есть сообразительные и тупые. Заблуждение собственно и есть выражение постепенности, а просветленность — внезапного озарения. Познать свой изначальный дух и значит узреть изначальную природу. Только просветленный понимает, что изначально между ними нет различия, непросветленные же погружены в бесконечный ряд чувственных перерождений (*кална*).

17. Познающие добро, наше учение о законе-дхарме, начиная с древности и до наших дней, полагает как важнейшую доктрину — бездумие, внефеноменальную [практику] как субстанцию, отсутствие неподвижности — как основу. Внефеноменальная [практика] есть и пребывание в феноменах и отстраненность от них; бездумие проявляется и в размышлении и в отсутствии одного, практика отказа от неподвижности и есть изначальная природа человека. Мысли идут без остановки, прежняя мысль сменяется настоящей, становясь будущей, все они связаны между собой и никогда не прерываются. Если же вдруг одна мысль прервется, то значит абсолютное тело (*дхармакайя-фашэнь*) станет отдельным плотским телом (*сэшень*). Поэтому когда мысли идут, то и все *дхармы* не останавливаются. Если же внезапно мысль приостановится, это значит приостановится поток мыслей, и это называется связанностью.

В законах-дхармах поток мыслей не останавливается, это и есть отсутствие связанности, это и означает почитать основой отсутствие опоры.

Познающие добро, отстраненность от всех феноменов, и есть внефеноменальность. Тот, кто может устранить от феноменов, у того субстанция и изначальная природа исполнены чистоты. Почитание субстанцией отстраненность от феноменов в феноменальном мире и неоскверненность ими и есть бездумие. Если вы в ваших мыслях отстранитесь от феноменального мира, а ваши мысли будут жить лишь в мире законов-дхарм, если все обилие вещей не будет вами осмысляться, то ваши

мысли совершенно устранятся от греховности мира. Но в какое-то мгновение мысль прервется, и вы в ином месте обретете жизнь.

Ученики мои, поступайте так, не успокаивайтесь па объективных вещах или субъективности духа. Если же вы будете это делать, то вы будете поступать очень плохо, и в конце концов это введет вас в заблуждение и, что хуже всего, вы и других втянете в эту ошибку. Заблудшие [духом] люди не могут сами узреть истину и клеветают на учение сутр. Это учение устанавливает бездумие как доктрину еще и потому, что люди в своих заблуждениях связаны с осмыслением феноменального мира; еретические взгляды вырастают из таких размышлений; все страсти и вздорные мысли исходят из этого и порождены этим. Вот почему в этом учении установлено бездумие как основная доктрина.

Нередко люди отделяют себя от своих взглядов, не связывают себя размышлениями. Если не думать, то и не будет возможности для существования мыслей. «Нет» означает «нет чего?». «Нет» — это отделение от двойственности феноменов, порожденной непосредственным восприятием. «Осмыслять» — значит осмыслять истинность, подобную изначальной природе [*татхата* и есть субстанция размышления, а размышление есть функция *татхаты*. Если вы даете расцвести мыслям в вашей природе, тогда, хотя вы видите, слышите, ощущаете и знаете, вы не пребываете в мире множественности и совершенно свободны.

В «Вималакирти-нирдеша-сутре» сказано: «На внешнем уровне надо быть добродетельным и хорошо различать все феномены и *дхармы*-законы; на внутреннем уровне надо стойко придерживаться первопринципа [*татхаты*] и не сдвигаться [с него]»⁴⁴.

18. Познающие добро, в нашем учении о законе — *дхарме*, сидячая медитация (*цзочань*) изначалью не связана с духом и не связана с чистотой, и в учении не говорится о неподвижности.

Если говорить о созерцании духа, то дух наш изначалью полон иллюзий, и эти иллюзии очень фантастичны, в них ничего нет для созерцания. Если говорить о «созерцании чистоты», то человеческая природа изначалью чиста, но, поскольку размышление иллюзорно, оно опутывает, затуманивает подлинную реальность (*татхату*), поэтому отстраненность от иллюзорного размышления и есть чистота изначальной природы.

Если же вы направляете деяния своего духа на созерцание чистоты без реализации чистоты собственной природы, то возникает ложная чистота. У лжи не существует [определенного] места. Так познается, что созерцаемое — всего лишь иллюзия. Чистота не имеет форм, но некоторые хотят определить ее форму и считают, что она и есть цель чаньской практики. Люди, которые придерживаются таких взглядов, отдаляются от собственной природы и тем самым будут отдалены от чистоты. Что же касается неподвижности, непричастности, то [способность] не видеть, что все люди проходят через страдания, — это и есть неподвижность изначальной природы. Заблудшие люди держат неподвижным свое тело, но как только открывают рот, то говорят о правдивости или лживости других людей и таким образом отступают от течения истинного пути. Разговоры о «созерцании духа», о «созерцании чистоты» и есть причина преград для *дао* — истинного пути.

19. Нынче я буду наставлять в том, что в нашем учении о законе-*дхарме* называется *цзочань* — сидячая медитация. В нашем учении о *дхарме*-законе *цзо* означает отстраненность от всего: на внешнем уровне — непричастность размышления к феноменальному миру; на внутреннем уровне — *чань* изначальной природы. Что же называют *чаньдин* — *самадхи* — это состояние озаренности. На внешнем уровне отстраненность от феноменов — это *чань*; на внутреннем уровне невозмутимость называется *дин*. На внешнем уровне, если и есть феномены, то внутренняя природа не смешана с ними, чистота вашей изначальной природы и есть *дин*. Причина этого только в чувственном восприятии, оно-то и есть хаос (отстраненность от феноменов, несмешанность с ними и есть *дин*). Внешняя отстраненность от феноменов и есть *чань*, внутренняя несмешанность с ними и есть *дин*. На внешнем уровне — *чань*, на внутреннем — *дин*. Вот почему называют это *чаньдин*. В «Вималакирти-нирдеша-сутре» сказано: «Сейчас же, внезапно, вы снова обретете изначальный дух⁴⁵, в «Обетах бодхисатвы» сказано: «Изначально ваша природа абсолютно чиста». Познающие добро, узрев свою природу, вы самоочиститесь, самоусовершенствуетесь и самосоздадитесь. Ваша изначальная природа и есть *дхармакайя* — (*фашэнь*) — абсолютное тело, ваши деяния и есть деяния Будды, ваше самосовершенствование и есть путь Будды <...>

24. Если ныне осознано вашим сердцем, как обратиться к трем сокровищам в самом себе, то я поведу вам, познающие добро, о законе-*дхарме* согласно «Махапраджняпарамите». Хотя, о познающие добро, вы и читали ее, но не поняли смысла, я объясню вам его, внемлите. «Махапраджняпарамита» явлена санскритским словом [она пришла к нам] из Западной страны⁴⁶. На языке Тан это значит: «Великой мудростью достичь другого берега». Этот закон-*дхарму* необходимо претворять на практике — лишь на словах это делать нельзя, ибо это подобно иллюзиям и перерождениям. Тот, кто совершает деяние, телом (*дхармакайя*) достигает Будды. Что же называют «Маха»? Маха это собственно величие. Мера духа нашего широка и велика, подобна пустоте, но не надо сидеть, сосредоточив дух на пустоте, — тогда вы погрузитесь полностью в безразличную пустоту. Пустота (*шуньята*) включает Солнце, Луну, звезды и планеты, великую Землю, горы и воды, все травы и деревья, злых и добрых людей, злые и добрые *дхармы*-законы, Небо — дворец, Землю — Ад. Абсолютно все пребывает в пустоте. Изначальная природа всех людей тоже пуста.

25. Ваша изначальная природа, которая может охватить десять тысяч *дхарм*-законов, и есть великая. Десять тысяч *дхарм*-законов и есть наша природа. Хотя мы и различаем людей и не-людей⁴⁷, доброе и злое в них, добрые и злые *дхармы*-законы, все они совершенно не различаются, и не надо загрязнять их, ибо они подобны пустоте-чистоте, поэтому и называют ее великой. Это и есть претворение величия. Заблудшие люди на словах якобы творят деяния мудрого духа. Есть еще люди, тоже заблудшие, с пустым сердцем, без единой мысли и называют себя великими⁴⁸. Это тоже неверно. Широту и величие нашего духа нельзя выразить малыми делами, не стоит говорить словами о пустоте, не претворяя ее деяниями, [кто так поступает], таких не могу назвать своими учениками.

26. Что же называется «*божо*»? *Божо* [*праджня*] и есть истинное знание. Воистину так, поток мыслей, лишенный глупости, постоянно претворяет истинную мудрость, и это и есть деяния *праджня-божо*. Одна глупая мысль есть разрушение *праджня* — мудрости, одна мудрая мысль — есть рождение мудрости. Бывает, что духом своим оставаясь глупцами, словами говорят: «Я претворяю мудрость», — только лишенная формы и феномена мудрость и есть настоящая.

Что же называют «*поломи*»? Эти санскритские слова из Западной страны означают «достичь другого берега», когда смысл этого схвачен, то вы избавляетесь от рождения и разрушения, когда же пребываете в феноменальном мире — жизнь и разрушение возвращаются, подобно волнам в водном потоке, это и есть этот берег. Уход из бытийного мира, уход из рождения и разрушения подобен ровной глади водного потока; это и называется «*поломи*», то есть «достичь другого берега».

Заблудший человек твердит лишь устами, истинно знающий творит духом. Коли есть иллюзорность, когда вы думаете об этом, то эта иллюзорность вовсе не истинное существование.

Размышление, подобное деяниям, и называется истинным существованием. Озаренность таким законом — *дхармой* и есть озаренность *дхармой-праджня*, и есть претворение в деяниях *праджня*. Но не практикуй это как нечто обычное, каждую мысль претворяй в деяниях, тогда *дхармакайя* превратится в Будду.

Познающие добро, собственно все ваши страсти исполнены просветленности⁴⁹, если ваши прошлые мысли полны заблуждений, — вы еще обычный смертный, но ваши будущие мысли, исполненные озарения, сделают вас Буддой.

Познающие добро, «Махапраджняпарамита» одно из наиболее почитаемых, наиболее возвышенных произведений, оно не пребывает ни в прошлом, ни в настоящем, ни в будущем. Словно три бытия Будды — прошлое, настоящее и будущее, она великой премудростью переводит на тот берег, она разрушает все пять злых чувств и греховных деяний.

И если вы будете почитать это одно из самых возвышенных, самых почитаемых произведений и претворять совершенную *дхарму* в деяниях своих, то вы непременно станете Буддой. Не-пребывание в прошлом, настоящем или будущем собственно и есть достижение *самадхи-праджня*; [добиваться] незагрязненности всеми *дхармами* и во всех трех мирах Будд прошлого, настоящего и будущего, преодоления трех зол — значит принять обет *самадхи-праджня*.

27. Познающие добро, наше учение о *дхарме* исходит из существования восьмидесяти четырех тысяч [видов] *праджня*. Почему это так? В мире существует восемьдесят четыре тысячи злых дел. Если же нет этих злых дел,

значит, существует *праджня*, неотстраненная от своей изначальной природы.

Озаренный такой *дхармой* и есть неразмысляющий, нечувствующий, несозидающий. Непогруженность в иллюзии и есть ваша истинная природа. Освещайте вашей мудростью — *праджня* все *дхармы*, не отбирая, не выделяя, тогда вы узрите свою изначальную природу и встанете на путь Будды.

28. Познающие добро, если вы стремитесь в самый глубокий мир *дхарм*, достичь состояния *самадхи-праджня*, вы должны непосредственно претворять *праджня-парамиту* в деяниях. Если только возьмете в руки «Цзиньгань *праджня* *парамиту*» [«Сутру об алмазной *праджня-парамите*»], книгу в один цзюань, тогда вы узрите изначальную природу и достигнете состояния *самадхи-праджня*. Известно, что есть люди, обладающие безграничной добродетелью и заслугами. В этой сутре есть особенно значительные отрывки, которые невозможно пересказать. Эта самая возвышенная и совершенная *дхарма* может быть рассказана только людям, [достигшим] корней великой мудрости. У людей малого корня и малого знания, когда они услышат о такой *дхарме*, не возникнет веры. Почему же это так? Уподобим это великому дракону, посылающему на землю великий ливень, тогда под покровом дождя исчезнут города, поселки и деревни, подобно траве и листьям. Но если такой ливень попадет в океан, его воды не убавятся и не прибавятся. И если человек махаянской веры услышит слова из «Алмазной сутры», дух его откроется для просветленности и понимания. Поэтому познавший изначальную природу уже тем самым обладает знанием *праджня* и сам применяет свет мудрости, не прибегая к письменным знакам⁵⁰. Подобно тому как дождь не приходит с неба, но изначально царь-дракон берет эту воду в морях и реках и посылает эту воду всему живому, всем травам и деревьям, всему одушевленному и неодушевленному миру, наполняя всех их влагой, и все потоки сливаются вместе в великое море, и вся собравшаяся вода объединяется в единой субстанции, так и изначальная природа всего живущего и мудрость-*праджня* подобны этому.

29. Человека слабого корня, услышавшего об учении о внезапном просветлении (*дуньцзяо*), уподоблю слабой природе корней у травянистых растений, они сразу гнут-

ся под ливнем и даже гибнут, ибо не могут его выдержать. Слабого корня человек именно таков. Но и человек, познавший *праджню*, человек великого знания совершенно не отличается [от слабого], если он, услышав о *дхарме*, останется незаренным. Преграды из злых чувств, глубоко укоренившиеся злые деяния уподоблю сильному туману, окутавшему солнце, и если не будет дыхания ветра, солнце невозможно увидеть. Мудрость-*праджня* не делится на большое и малое, ибо все живущие, даже обладающие заблудшим духом, лишь внешне стремящиеся достичь Будды, придут к озаренности своей изначальной природы.

Ибо и слабого корня человек, услышав об учении о внезапном просветлении, не ограничится лишь внешним претворением, а дух его заставит изначальную природу присоединиться к истинному воззрению. Злое и греховное во всем живущем тоже в свой срок станет озаренным. Уподоблю это всем потокам, сливающимся в великое море; малые и большие потоки соединяются, образуя единую субстанцию. Это и значит собственно узреть изначальную природу. Внутреннее и внешнее не останавливается, а свободно приходит и уходит. Если дух ваш претворяет такие деяния, то от *праджня-парамиты* он совершенно не отличается <...>

31. Познающие добро, когда я пребывал у патриарха Хун-жэня, я однажды услышал слово о великой озаренности и внезапно узрел изначальную природу истинной реальности — *татхата*. И это учение о законе-*дхарме* передаю вам, будущему поколению, чтобы ныне вы, учащиеся, достигли просветленности-*бодхи* и внезапной озаренности, чтобы каждый узрел дух свой (*гуаньсинь*)⁵¹. Можно изгнать мысли, держащиеся [за этот бренный мир] и уничтожить преграды. Ежели вы сами не сможете достичь озаренности, то обязательно отыщите себе добродетельного и просвещенного наставника, который поведет вас к тому, чтобы узреть изначальную природу. Что же называют великой добродетелью и просвещенностью? Понимание самой высокой и совершенной *дхармы* и есть прямой истинный путь и есть великая добродетель и просвещенность. Это и есть великая изначальная причина, по которой речи наставника заставят вас узреть Будду.

Все существующие добродетельные *дхармы* поэтому могут быть обнаружены людьми великой добродетели и

просвещенности. Поэтому все — будды трех миров и сутры двенадцати разделов — хотя изначально пребывает в природе людей, но если [они] не могут постичь собственную природу, то необходимо наставление добродетельного и просвещенного, чтобы узреть изначальную природу. А коли вы сами озарены, то не стоит прибегать к добродетели и просвещенности со стороны. Если же вы обращаетесь к внешней добродетели и просвещенности, надеясь только так достичь освобождения, то оно не будет достигнуто. Ибо только познание собственного духа, внутренняя добродетель и знание приведут вас к освобождению.

Если же ваш дух заблуждается в еретических взглядах, иллюзорные мысли одолевают, то внешняя добродетель и знания, которые вы восприняли [извне], не дадут вам достичь озаренности. Только слияние с *праджня* может разрушить иллюзорные мысли. Если же вы обладаете собственными истинными познаниями и добродетелью — то внезапная озаренность и будет познанием Будды.

Ваша изначальная природа и дух, то есть почва ваша, освещены мудростью, внутреннее и внешнее ясно различимы, это значит, вы сами познаете изначальный дух. А коли познан изначальный дух, то это и есть освобождение, а достижение освобождения и есть *праджня-самадхи*. А озаренность *праджня-самадхи* и есть бездумие. Что называют бездумием — *уньянь*? Овладевший законом-*дхармой* бездумия узрел все существующие *дхармы*, но не причастен ко всем этим *дхармам*, и хотя повсеместно пребывают *дхармы*, он не причастен к ним нигде, постоянная чистота его изначальной природы и заставляет шесть разбойников⁵² выходить наружу через «шесть ворот»⁵³. Даже если вы проходите через шесть грехов⁵⁴, вы не должны отстраняться и не должны загрязняться, а произвольно приходить и уходить, это, собственно, и есть *самадхи-праджня*.

Ваше пребывание в состоянии освобождения и есть претворение [в жизнь] бездумия. Но отсутствие мыслей о сотне вещей лишь постоянно разрушает мысли, а это и есть связанность *дхарм*, и это называется односторонним взглядом. Озаренный же законом-*дхармой* бездумия абсолютно связан с десятью тысячами *дхарм*, озаренный *дхармой* бездумия видит мир всех будд, озаренный *дхармой* бездумия достигает своего места в стране Будды.

32. Познающие добро, когда же вы в будущем достигнете *дхармы* озаренности, то постоянно будете видеть, что *дхармакайя* пребывает повсюду.

Познающие добро, придерживайтесь моего учения о внезапном просветлении, вглядывайтесь в него и претворяйте его, сосредоточивайтесь на нем, распространяйте его и сохраняйте. Ибо это равносильно служению Будде, если вы всю жизнь будете распространять и сохранять его, то вы не совершите отступлений, а подниметесь в высокий ранг святых. Однако необходимо передать [его дальше]. Но закон-*дхарма* может быть унаследован из прошлого в молчании, и когда великая клятва будет принята, тогда не будет нигде отступлений от просветления-*бодхи*, тогда его можно будет передать дальше. Если же вы встретите людей, чье понимание не достигло вашего уровня и решение еще не принято, никогда безрассудно не проповедуйте мое учение им. Если же вы будете поступать так, вы причините им вред, и это не будет иметь никакой пользы. Если же вам случится встретить людей, которые не понимают его и презирают это учение, этим они на сотню *калп*, в десять тысяч *калп* и тысячах перерождений, прервут семена Будды в своей природе.

33. Учитель сказал: «Познающие добро, послушайте, я вам прочту внефеноменальный псалом, если вы впадете в блуд, то он разрушит ваши грехи, поэтому он и называется «Псалом разрушения грехов».

В псалме говорится:

«Глупый человек стремится к осуществлению счастья, а не претворяет истинный путь.

И считает, что осуществление счастья и есть истинный путь.

Наставляют в безграничном самосовершенствовании, раздают милостыню, совершают жертвоприношения и счастливы без границ,

а в сердце своем изначально создают три кармы.

В прошлом, стремясь уничтожить грех,

претворяли мирские деяния;

в будущем же просто

не будут творить греховного.

Если же вы поняли,

как сердце избавить от греха,

то значит, в вашей изначальной природе

есть истинное раскаяние.
Если же вы озарены
махаянским истинным раскаянием,
то значит, вы избавлены от ереси в деяниях
и действительно не творите греховного.
Если ученики смогут сами
узреть это —
это значит, что они люди
единого принципа с озаренными.
Учитель, наставляющий вас,
передающий вам это учение о внезапном просвет-
лении,

и желающие изучить его —
люди единой субстанции.
Если же вы стремитесь постичь
изначальное тело [Будды],
то три злодеяния и злые дела
уже смыты в вашем духе.
Претворяйте в деяниях истинный путь,
но не отстраняйтесь сердцем.
Если вы потеряете ваше время на тщету,
то и вся ваша жизнь быстро будет потеряна.
Если же вы сосредоточитесь
на махаянском учении о просветлении,
соедините ваши ладони
в преданности и искренности,
то прямо устремитесь к достижению этого».

Услышав слова учителя о законе-дхарме, все собрав-
шиеся, и наместник округа по имени Вэй Цюй, и прави-
ТЕЛЬСТВЕННЫЕ чиновники, и все буддийские монахи и ми-
ряне выразили свое восхищение: «Мы такого не слыша-
ли ранее!»

34. Тогда наместник округа, отвесив поклон, сказал:
«Слова Хой-нэна о законе-дхарме воистину прекрасны,
однако у одного послушника есть небольшие сомнения,
и он хотел бы спросить вас об этом и надеется, что ва-
ше великое сострадание поможет ему разрешить их».

Учитель сказал: «Если есть сомнения — выскажи их,
не надо твердить их про себя».

Тогда наместник округа по имени Вэй Цюй спросил:
«Составляет ли сущность вашего учения о дхарме
учение о дхарме первого патриарха, индийца Бодхи-
дхармы?».

Учитель ответил: «Воистину так». [Тогда] наместник
округа сказал: «Я слышал, что, когда Бодхидхарма
обратил в свою веру императора У династии Лян, импе-
ратор спросил Бодхидхарму: «Я посвящаю всю свою
жизнь строительству новых монастырей, раздаче мило-
стыни и соблюдению обрядов. Увеличу ли я этим свою
добродетель или нет?» И тогда Бодхидхарма ответил:
«Это не добродетель». Император был очень разоча-
рован и отправил Бодхидхарму за пределы своего цар-
ства. Я не понимаю этой притчи и прошу вас разъяс-
нить мне ее».

Шестой патриарх ответил: «Воистину он не приумно-
жил свои добродетели. Не сомневайся в словах Бод-
хидхармы. Император вступил на ложный путь, он не
знал истинного закона-дхармы»⁵⁵.

Наместник города спросил: «Почему же он не при-
умножил свои заслуги?» Учитель сказал: «Строительст-
во храмов, подаяния и соблюдение обрядов — лишь
внешние деяния в сравнении с истинным благом. Нельзя
уподоблять заслуги добродетели. Добродетель пребы-
вает в сфере дхармакайя, а не в сфере «счастливых по-
лей». Лишь в изначальной природе дхармы пребывает
добродетель. Всмотритесь в свою изначальную природу
и вы узрите, что она и есть добродетель, и непосредст-
венность и прямота духа вашего есть добродетель».

Во внутренней сфере узрите природу Будды, а во
внешней лишь практическое служение. Если вы дае-
те свет всем людям, но не избавляете их от главного,
то вы и сами будете без заслуг. Если ваша изначаль-
ная природа — ложная, то и ваша дхарма не имеет
заслуг».

Если же в возвышенных мыслях есть и совершенная
практика и непосредственная прямота сердца, то тогда
заслуги не должны себя проявлять, и практика тоже бу-
дет полной добродетели. Ваша практика на уровне дея-
ний есть гун — заслуги, ваша практика на уровне серд-
ца есть дэ — добродетель. Заслуги тоже порождены
сердцем, но добродетель и заслуги отличаются друг от
друга. Это император У не понял этот принцип, а не
патриарх был не прав» <...>

36. Учитель сказал: «Познающие добро, если вы стре-
митесь воплотить это в деяниях, то правильным будет
поступать так, словно вы миряне, а не действовать в
монастыре. Если же вы будете пребывать в монастыре,
то это не будет деянием, вы уподобитесь людям,творя-

щим зло в Западной стране, но если вы будете как миряне, будете претворять [учение] в делах, то станете подобны людям, творящим благо на Востоке. Только я говорю вам: претворяйте чистоту в самих себе, это и есть Западная страна».

Наместник округа спросил: «Учитель, как же нам вести себя подобно мирянам? Наставьте нас, пожалуйста, в этом».

Учитель сказал: «Познающие добро, я написал внефеноменальный псалом для вас, монахи, и для вас — миряне. Если вы все прочтете его и будете действовать в соответствии с ним, то вы тогда достигнете того же состояния, в каком пребываю я». Этот псалом гласит:

«Познавшие сердце подобны солнцу и месту пребывания пустоты⁵⁶.

Следуя этому учению о внезапном просветлении,
Проникни в мир и разрушь ложные учения.

Хотя в самом учении нет внезапности и постепенности,

В заблуждениях и просветленности есть быстрота и медленность.

Стремясь овладеть учением о внезапном просветлении,

Низкие люди не могут понять его целостности.

Хотя толкования бывают десяти тысяч видов,

Но их недостаточно для выражения единого [принципа] [татхаты].

Внутри темного дома страстей

Солнце мудрости должно все время светить.

Ошибочные мысли возникают из-за страстей.

Когда правильные мысли приходят — страсти разрушаются.

Не делите явления на ошибочные и правильные,

И вы с вашей чистотой достигнете Нирваны.

Хотя просветленность изначально чиста,

Деяния духа, который отмечен ею, тоже полны ошибок,

Чистая природа существует в мире заблуждений.

И с правильными мыслями вновь воздвигаются три препятствия⁵⁷.

Если же люди в мире практикуют истинный путь,
нет ничего, что им могло бы помешать.

Если они творят светлое

и видят вину всего внутри себя,

Тогда они будут сообразны с истинным путем.

Если вы отошли от него,

То ищите его повсюду.

Искать вы его можете,

Но вы не сможете обнаружить его.

И в конце концов

Вы действительно будете разочарованы.

Если вы достигли пути,

Действуйте правильно — это и есть путь.

Если же вы не обладаете правильным сердцем

И блуждаете в темноте,

То вы не увидите пути.

Если вы являетесь человеком,

который правильно практикует путь,

Тогда не смотрите на низшие миры,

а то вы увидите лишь неправильных людей в мире.

Будучи сами не правы,

вы будете сами греховными,

а неправость других

не имеет к вам отношения.

Только уничтожение неправоты

в вашем собственном духе

надвинется на страсти и разрушит их.

Если же хотите наставлять низких людей,

вы должны обладать соответствующими средствами

для достижения цели.

Не погружайте их в свои сомнения,

тогда просветленность появится у них.

Дхарма-закон является отпавным началом в мире.

Бытие в мире это и есть трансценденция.

Если не видеть трансцендентальность мира и вовне,

отбрасывается тем самым и нынешний мир.

Если же воспринимать вместе правильное и ложное,

тогда природа просветленности возродится.

Вот это и есть учение о внезапном просветлении.

Другое название для него — Махаяна.

Разрушив заблуждения и пройдя сквозь *калпа*,

внезапно достигнете просветленности».

37. Учитель сказал: «Познающие добро, если вы, прочтя это стихотворение, будете действовать сообразно с ним, тогда вы уже прошли сотню *ли*, вы уже пребываете в моем настоящем. Если же вы не будете практиковать этого, даже если мы находимся лицом к лицу, вы уже удалились от меня на сто *ли*. Каждый из вас

сам должен претворить это. Закон-дхарма не будет ждать вас. Давайте же разойдемся по миру; я вернусь в монастырь Цаоци. Если у кого-нибудь из вас есть большие сомнения, идемте в те горы и я разрешу ваши сомнения и покажу, что страна Будды прекрасна».

Все чиновники, монахи и миряне, которые сидели вместе, низко поклонились Учителю, и не было ни одного, который бы не воскликнул: «Прекрасно, превосходно! Все мы словно были вещами, нерожденными до сего дня. Кто мог ожидать, что у Линнани будет такая судьба, словно сам Будда родился там!» Потом собравшиеся разошлись <...>

43. В это же время монах по имени Чжи-чан, пришедший в горы Цаоци, поклонившись Хой-нэну, спросил его о значении закона-дхармы четырех колесниц. Чжи-чан сказал Хой-нэну: «Будда говорил о трех колесницах, а вы говорите о самой совершенной колеснице». Я не понимаю этого и прошу вас наставить меня».

Учитель Хой-нэн сказал: «Всматривайся в свою собственную изначальную природу и дух, не связывай себя с другими формами. Если отправляться от этого, то не существует четырех колесниц, но существуют в самом человеческом сердце четверо ворот, поэтому и закон-дхарма имеет четыре колесницы. Зрение, слух, память — это и есть малая колесница. Пробуждение дхармы и понимание ее принципа, это и есть средняя колесница. Деяние согласно закону-дхарме и есть великая колесница. Прохождение сквозь десятки тысяч вещей, полная растворенность в десяти тысячах деяний, неотделенность от десяти тысяч вещей, но отстраненность от качеств вещей, и во всех деяниях отсутствие цели — это и есть совершенная колесница. «Колесница» — значит деяние, и в этом нет ничего, что бы нуждалось в обсуждении, но есть нечто, что ты должен воплощать в деяниях. Так не спрашивай меня более».

44. Был там еще один монах по имени Шэнь-хой, родом из Наньяна⁵⁸. Он пришел на гору Цаоци, совершил поклонение и спросил: «Учитель, когда вы сидите в состоянии медитации, вы видите или нет?»

Учитель поднялся и ударил Шэнь-хой три раза и тогда спросил: «Шэнь-хой, когда я ударял тебя, было больно или нет?» Шэнь-хой ответил: «Это больно и в то же время нет». Шестой патриарх ответил: «Я вижу и в

то же время нет». Тогда Шэнь-хой опять спросил Учителя: «Почему же вы видите и не видите?» Учитель ответил: «Мое видение заключается в том, что я вижу свои ошибки, вот что я называю видеть. Мое невидение заключается в том, что я не вижу зла в других людях мира. Вот почему я говорю, что не вижу. А что значит твое «больно и вместе с тем не больно?» Шэнь-хой ответил: «Если было не больно, это значит, я был такой же, как неодушевленные деревья и камни, а если было больно, значит, я был таким же, как и все люди, и негодование поднималось во мне».

Учитель сказал: «Это видение и невидение, о которых я говорю, и есть двойственность; больно и не больно, это рождение и разрушение. Ты еще не узрел своей собственной природы, как же отважился ты прийти и спрашивать меня?» Шэнь-хой поклонился и не сказал ни слова.

Учитель сказал: «Твой дух заблуждается, и ты не можешь увидеть, потому ты и просишь наставника указать тебе путь. Ты должен пробудиться в своем собственном духе и узреть самого себя, и ты должен действовать согласно с законом-дхармой. Поскольку твое «я» заблуждается, ты и не можешь узреть собственный дух и пришел спрашивать меня, вижу ли я. Даже если я вижу самого себя, это не имеет отношения к твоим заблуждениям; если же ты узришь самого себя, это не может иметь отношения к моим заблуждениям. Почему же ты не действуешь согласно с самим собой, а спрашиваешь меня, вижу ли я?» Шэнь-хой поклонился низко и стал учеником [Хой-нэна]. Он не покинул горы Цаоци и постоянно сопровождал Учителя <...>

46. Противопоставлений в естественных феноменах и во внешнем окружении всего пять: небо и земля, солнце и луна, тьма и свет, инь и ян, вода и огонь. Существует двенадцать противопоставлений в названиях и в свойствах вещей: действительность и материальность, недействительность и нематериальность, со свойствами и без свойств, с течением жизни и смерти и без этого течения, наполненность и пустотность, подвижность и неподвижность, чистота и загрязненность, невежество и просвещение, монах и мирянин, старый и молодой, большой и малый, длинный и короткий, высокий и низкий. В деяниях, которые осуществляет наша природа, существует девятнадцать противоречий: неправильное — правиль-

ное, мудрость и глупость, невежество и знание, хаотичность и состояние *самадхи*, следование заповедям и не следование им, прямой и изогнутый, реальный и нереальный, правдивый и ложный, страстный и просветленный, сострадание и деяние зла, веселый и мрачный, дающий и берущий, поступательный и регрессивный, бытие и разрушение, постоянное и непостоянное, *дхармакайя* и физическое тело, *нирманакайя* и *самбхогакайя*, субстанция и функция, природа и свойства, одушевленное и неодушевленное.

В названии и свойствах вещей существует двенадцать противопоставлений, во внешнем мире — пять противоположностей естественных феноменов, [а в функциях вашей природы рождается девятнадцать противопоставлений], что составляет всего тридцать шесть противопоставлений. Если вы можете следовать закону всех тридцати шести противоречий, это значит связанность со всеми сутрами и что в жизни и внутри себя вы отстранились от двойственности мира. Почему же говорится о действиях вашей изначальной природы? Да потому, что когда вы говорите другим об этих тридцати шести противопоставлениях, то это деяние внешнее, тогда как внутри формы надо отделиться от формы и внутреннюю пустоту надо лишить пустотности. Если вы будете держаться пустотности, вы будете только пребывать в невежестве. Если же вы будете держаться формы, вы только будете пребывать в ваших ошибочных взглядах, порочить закон-*дхарму* и очень быстро скажете, что никто не должен применять письменные знаки, тогда люди перестанут говорить, потому что речь сама по себе и есть письменные знаки. Даже если вы объясните пустоту с позиции своей собственной изначальной природы, и это уже станет языком. Если же естественная природа не есть пустота, то значит вы пребываете в заблуждении и обманываете себя, и сами становитесь подобными языку. Тьма не есть тьма сама по себе — поскольку есть свет, есть и тьма. Тьма не становится тьмой сама по себе, а это свет изменяется и становится тьмой, тьмой свет поддерживается, выявляется. Они изначально состоят один от другого. Тридцать шесть противопоставлений подобны этому.

47. Учитель сказал: «Вы, мои десять учеников, когда потом вы будете передавать учение о *дхарме*, возьмите в руки мое учение, которое пребывает в одном цзюане «Книги поучений», и тогда вы не утратите это учение.

Тот же, кто не прочтет «Книги поучений», не узнает сути моего учения. Как и я сейчас наставляю вас, возьмите ее и передавайте другим поколениям. И если другие смогут узнать «Книгу поучений», это будет то же, как если бы я сам наставлял их.

Эти десять монахов восприняли учение, сделали копии «Книги поучений», тем сохранили учение и передавали среди следующих поколений. Те же, кто овладел [этим учением], непременно узрели природу [Будды].

48. Учитель оставил мир в третий день восьмой луны, во второй год Сянь-тянь (28 августа, 713 года)⁵⁹. В восьмой день седьмой луны он призвал учеников своих и попрощался с ними. В первый год Сянь-тянь Учитель повелел построить пагоду в храме Гао-янь в Синьчжоу⁶⁰ — и сейчас, в седьмой месяц второго года Сянь-тянь, он попрощался с миром.

Учитель сказал: «Подойдите все поближе. В восьмой месяц я должен оставить этот мир. Если у вас есть какие-нибудь сомнения, спрашивайте меня быстрее, и я разрешу их. Я должен разбить ваши заблуждения до конца и сделать возможным для вас достижение покоя и радости (т. е. нирваны). После того как я уйду, никто больше не должен наставлять вас.

Фа-хай и другие монахи дослушали его и стали утирать слезы. Только Шэнь-хой не был потрясен и не плакал. Шестой патриарх сказал: «Шэнь-хой, ты еще молодой монах, как же ты мог достичь такого состояния, при котором плохое и хорошее — едины, и ты не выражаешь ни радости, ни печали? Другие же еще не поняли этого, что же вы делали в этом храме в течение семи лет? Вы плакали сейчас, но кто же из вас действительно тревожится, что я не знаю места, в которое я направляюсь? Если бы я не знал, куда я направляюсь, тогда бы я не оставил вас. Вы плачете, потому что не знаете, куда я иду. Если бы вы знали, куда я иду, вы бы не стали плакать. Изначальная природа не знает рождения и смерти, не знает прихода и ухода. Садитесь все, и я прочту вам *гатху*. В этой *гатхе* и истина, и ложь, и движение, и покой. Если вы прочтете ее и поймете ее смысл, вы станете такими же, как и я. А если вы будете претворять это в деяниях, вы не утратите смысла [учения]». Монахи собрались, поклонились [Учителю] и молили его: «Учитель, оставь нам эту *гатху*, мы будем читать ее и распространять среди заблудших духом». *Гатха* гласила:

«Нигде нет никакой истины,
Не надо пытаться увидеть истину где-либо.
Если ты воскликнешь: это истина,
Значит, то, что ты видишь, не есть истина.
Если же ты сам достиг истины,
Отделился от ошибок, то твой дух и есть истина
Если же твой дух не отделился от ошибок,
То это не истина.
Где же она пребывает?
Одушевленные вещи могут двигаться,
Неодушевленные вещи — без движения.
Если ты овладел практикой надеяния
И ощутил себя единым с нечувственным,
внедеятельным,
Значит, ты постиг истинное деяние.
Это значит, надеяние определяет подвижность.
Неподвижность есть не более
Чем неподвижность сама по себе.
Неодушевленные вещи не связаны с семенами
Будды.
Способность различать все формы [различных
дхарм]
Заклучена в первопринципе [татхаты] неподвиж-
ности⁶¹,
Если вы достигли такого видения,
Это и будет функцией истинной реальности.
Скажите мне, мои ученики,
На что тратят все усилия?
Не надо, по учению Махаяны,
Связывать себя со знанием жизни и смерти.
Когда в будущем вы встретите вдруг подлинную
личность,
Вы назначьте встречу.
Тогда и обсудите слова Будды.
Если же она в действительности не такая
личность,
То вы веселитесь и наставляйте ее на добро,
Но ядро учения никогда не обсуждайте.
Споры разрушают Путь.
Если же связать себя с ошибками или достоинст-
вами учения,
Ваша природа включается в цикл рождений и
смертей».

49. Как только монахи услышали *гатху*, они поняли наставления Учителя. Они не прибегали к защите, и они знали, что нужно действовать в соответствии с *дхармой*. Все вместе они низко поклонились, зная, что Учитель не должен больше оставаться в этом мире. Главный монах Фа-хай выступил вперед и сказал: «Учитель, после вашей кончины, кто должен принять ваше платье и учение?» Учитель сказал: «*Дхармой* вы уже владеете, так что об этом можно было не спрашивать. Около двадцати лет прошло, как я убиваю злые *дхармы*⁶² и сформулировал суть своего учения. И тогда те, кто ушел вперед в совершенствовании жизни, определили правое и неправое в буддизме⁶³, восприняли суть этого учения, это и есть моя истинная *дхарма*. Платье мое не может быть передано. В случае если вы не утратили доверия ко мне, я должен сейчас прочесть стихи пяти патриархов, сочиненные, когда они передавали свое платье и учение о *дхарме*. И если вы поймете смысл стихотворения первого патриарха Бодхидхармы, тогда и не будет нужды передавать платье. Слушайте, я прочту их вам. В стихах говорится:

Стихотворение первого патриарха, святого отца Бодхидхармы:

«Я давно пришел в Китай,
Чтобы передать учение и уничтожить ереси,
Цветок открыл пять лепестков⁶⁴
И плоды созрели сами собой».

Стихотворение второго патриарха, святого отца Хой-кэ

«Согласно изначальной причине существует земля —
Из этой земли семена проросли цветами.
И если считать, что нет никакой земли,
Откуда же мог вырасти цветок...»⁶⁵

Стихотворение третьего патриарха, святого отца Сэн-цаня:

«Хотя и семена цветов действительно растут из земли
И земля кажется растящей цветы,
Но если цветы не обладают в природе своей ростом,
На земле ничто не сможет произрасти».

Стихотворение четвертого патриарха, святого отца Дао-синя:

«Семена цветов обладают природой роста.
Из земли, кажется, растут они.
Но если в форме нет причинной гармонии,
Ничто не дает побегов».

Стихотворение пятого патриарха, святого отца Хун-жэня.

«Живые существа приходят и бросают семена.
И неодушевленные цветы вырастают.
И если есть неодушевленность и нет семян,
То земля-дух ничего не вырастит».

Стихотворение шестого патриарха, святого отца Хой-нэна:

«Земля-дух воспринимает семена живых существ,
Когда дождь *дхармы* поливает цветы, он дает
им силу.
Когда вы сами достигнете состояния живых
семян цветов,
Плоды просветленности созреют сами по себе».

50. Учитель Хой-нэн сказал: «Прослушайте еще два стихотворения, которые я написал. Это важно, так как исходит из стихов святого Бодхидхармы. Если вы отступите в каком-либо деянии от согласия с этими стихами, вы не узрите своей изначальной природы.

Первое стихотворение гласит:

«Грешные цветы поднялись в моем духе-земле:
Пять лепестков цветка поднялись из стебля,
Вместе они образуют *карму* невежества,
И ныне мой дух-земля погряз в различных
кармах».

Второе стихотворение гласит:

«Подлинные цветы в моем духе-земле:
Пять лепестков цветка на стебле.
Вместе они претворяют мудрость *праджня*.
И в будущем я достигну просветленности
Будды».

После того как шестой патриарх кончил читать эти стихи, всех собравшихся он попросил удалиться. Его

ученики ушли и думали о том, что их Учитель недолго пробудет в этом мире.

52. И Фа-хай сказал еще: «Учитель, вы уходите сейчас. Какую *дхарму* вы оставляете, и как сделать возможным, чтобы и другие смогли узреть Будду?».

Шестой патриарх ответил: «Внемлите. Только те, кто познал чувственные вещи, уйдет от заблудших людей последующих поколений, сможет узреть Будду. Если же не познаны чувственные вещи, то даже если они будут думать о Будде, они не смогут увидеть его в течение десяти тысяч *калп*. Я велю вам отныне узреть в своей собственной природе все живое и узреть Будду в своем собственном духе. Еще я оставляю вам стихотворение, называющееся: «Узрите истинного Будду и достигнете совершенства». Если вы заблуждаетесь, вы не узрите Будду. Если же вы достигли просветления — вы узрите его. Слушай, Фа-хай, передай учение последующим поколениям и не позволяй разрушать его.

Шестой патриарх сказал: «Слушайте, и я поведаю вам. Если люди будущих поколений захотят узреть Будду, они должны знать только, что дух Будды пребывает внутри живых существ, и они смогут познать Будду. Поскольку дух Будды пронизывает все живое, отстраненность от живых существ не есть дух Будды».

«Для заблудшего «Будда и есть все живое»,
Для просветленного «все живое и есть Будда»⁶⁶.
Для невежды «Будда и есть все живое»,
Для мудрого — «все живое и есть Будда».
Если дух затуманен — «Будда и есть все живое».
Если дух прозрел — «все живое и есть Будда».
Когда же заблудший дух однажды прозреет,
Будда сольется с живым существом.
Если же вдруг мысль станет всеохватывающей,
Тогда все живое станет само по себе Буддой.
В нашем духе существует Будда,
Наш собственный Будда и есть истинный Будда.
Если мы не имеем Будду в духе своем,
Тогда где же мы можем искать Будду?»

53. Учитель сказал: «Ученики мои, прощайте, я оставляю вам гимн под названием «Наш истинный Будда дарует освобождение». Если заблудшие люди последующих поколений прочтут этот стих, они узрят Будду в собственном духе своем и в собственной природе своей. И этим стихотворением я прощаюсь с вами.

Стих гласит:

«Истинная реальность, чистота природы и есть истинный Будда.

Ложные взгляды и три зла и есть истинный демон. Для людей ложных взглядов — демон и есть их дом. Для людей правильных взглядов — Будду можно назвать домом.

Если ложные взгляды внутри нашей природы, то они рождают три зла.

Это значит, что демон-правитель царит в доме.

Если же правильные взгляды, то три зла сами разрушаются.

Демон изменяется и становится Буддой,

И есть только истина и нет лжи.

Нирманакайя, *Самбхогакайя* и *Дхармакайя* — это три тела, пребывающие в одном.

Если внутри вашей природы вы узрите самих себя, То вы и станете Буддой и достигнете просветления.

Отправляясь от *Нирманакайя*, претворяйте чистоту природы,

И эта чистая природа уже связана с *Нирманакайя*.

И если ваша природа пребывает в *Нирманакайе* в деяниях на правильном пути,

В будущем появится совершенная истина без границ.

Греховная природа сама по себе есть причина чистоты.

Отстраненность от греховности не есть чистота.

Если же внутри вашей природы вы отрешитесь от ваших страстей,

То вы сразу же узрите собственную природу, а это и есть истинный Будда.

Если же вы достигнете учения о внезапном просветлении,

Достигнув, вы увидите перед глазами возвышенный мир.

Если же вы стремитесь уловить истину вовне и говорите, что ищите Будду,

Кто знает, где вы найдете эту единственную истину?

Если же внутри вас самих есть Истина,

То обладать истиной [внутри себя] — это и значит стать Буддой.

Если же вы не ищите Будду в самих себе, а ищите вовне,

Значит, вы уподобились заблудшим людям.

Учение о внезапном просветлении пришло с Запада.

Служа людям, вы должны воспитывать себя.

Ныне я говорю всем изучающим чань в мире:

Если вы не находитесь на этом пути,

Вы ведете никчемную жизнь».

Учитель кончил читать свой гимн и тогда сказал своим ученикам: «Прощайте все, я отхожу от вас сейчас. Из-за моего ухода не лейте слез, не выражайте соболезнований, не собирайте деньги и шелка у народа, не одевайте траурных одеяний. Если вы не поступите так, это не будет в согласии с тайной *дхармой* и вы не будете моими истинными последователями. Если же вы будете спокойны, без движения и застылости, без рождения и разрушения, без прихода и ухода, без утверждения правды и лжи, без стояния и хождения, это и есть Великий Путь. После того как я уйду, следуйте этой практике согласно *дхарме* так же, как если бы я был с вами. Даже если бы я еще был в этом мире и вы бы опять пошли за этим учением, вы бы не должны были останавливаться здесь».

Сказав это, Учитель в середине ночи сразу же скончался. И было ему семьдесят шесть лет...

Чжан Янь-юань

«Записки о прославленных художниках разных эпох»

(«Лидай Минхуа цзи») ¹

Ныне живопись служит совершенствованию человека, помогает людям в их нравственных взаимоотношениях, она проникает во все превращения, преобразования духа, выявляет сокровенное, едва уловимое, она родственна по достоинству шести искусствам ², в ней отражается круговорот времен года. Она возникла естественно, в природе, а не от чьих-либо слов и действий.

С тех пор как древние мудрецы и первые правители получили мандат [Неба] и восприняли как наказ тайные письмена, они стали понимать их магический смысл [и использовать их]. Так, знаки на панцире черепахи использовались для гадания, драконовы знаки ³ благодетельствовали [людям]. И начиная с Ючао и Суйжэня ⁴

все получали эти счастливые предзнаменования. Те знаки сверкают на яшмовых табличках, о них написано в золотых анналах. То, что Паоси [Фуси] обнаружил на берегу реки Жун⁵, и было началом таблиц, книг и живописи.

Когда Сюаньюань был на реке Ло, царь астрологов Цан Се представил ему созданные [письмена]. Созвездие Куй⁶, украшенное рогами-лучами, правило с Неба словом и литературой. Цан Се с четырьмя глазами смотрел вверх и наблюдал падающие знамения. Он считал следы птиц и черепах, а затем определял формы написания иероглифов. Поскольку природа не могла скрыть тайну, она послала на Землю зерна как небесный дождь; сверхъестественные существа не смогли скрыть свою форму, и потому демоны стонали по ночам⁷.

В то время каллиграфия и живопись были слиты воедино, они еще не различались. Прообразы для иероглифов были уже созданы, но еще простые [в них не была воплощена идея]. Потом возникла каллиграфия. Но в письменах нельзя было увидеть облик [вещей], поэтому нужна была живопись. В ней воплотилась идея Неба, Земли и мудрых людей.

В каллиграфии различали шесть стилей: *гувэнь*, *цицзы*, *чжуаньшу*, *цзошу*, *мючжуань*, *няошу*⁸. В стиле *няошу* делали надписи на флагах и бирках (мандатах. — Е. З.). Это, собственно, и стало началом живописи. Янь Гуан-лу⁹ говорил: «Иероглиф *ту* имеет три значения: первое — *тули* — «воплощение первопринципа», то есть гексаграммы; второе — *туши* — «рисунок в значении идеограммы, познавательный, что и значит собственно «иероглифы»; третье — *тусин* — означает «изображение», «форма», то есть «живопись». В «Чжоугуань» [«Чжоули»] говорится, что принцев наставляли в шести видах иероглифов. Третий из них *сянсин* [«воплощение формы»], в нем таится идея живописи. Поэтому мы знаем, что при различии названий каллиграфии и живописи у них одна и та же общая основа.

К тому времени, когда при [императоре] Юэ стали создавать картины, живопись уже выделяется четко и ясно; она обогащает формы выражения, она углубляет свои образы. Что же касается ритуала и музыки, то они [тогда были] очень развиты, культура благодаря этому расцветала. Можно было править при помощи уступчивости, а под Небом было все в порядке. Это

было блестящее время, литература бурно развивалась.

В «Гуанъя»¹⁰ сказано: «Рисовать — значит «создавать подобие»; в «Эръя»¹¹ сказано: «Рисовать — значит «передавать форму»; в «Шовэнь»¹² сказано: «Рисовать — значит «ограничивать: как поле имеет межи, так и картина»; в «Шимин»¹³ сказано: «Живопись — это триграммы. Это значит красками изображать вещи». Соответственно, когда треножник или колокол украшены рельефом, тогда можно узнать различных чертей и духов, распознать сверхъестественные существа. Когда на флаге узоры написаны ясно — значит, правила расположения и этикет тоже очевидны — они символизируют организацию государства, его завершенность. Если сосуды в форме *цзунь* или *и* расположены в строгом порядке, храмы внушают благоговение. Распространение [единой] системы измерений позволило упорядочить размещение полей.

Тех, кто соблюдает верность и сыновнюю почтительность, изображают на стенах в «Заоблачной террасе». Портреты тех, в ком доблесть сочетается с заслугами, размещены в павильоне Циляня. Созерцание доброго человека помогает, предостерегает от зла, созерцание зла заставляет людей думать о мудрецах. Они [эти люди] были сохранены в образах, чтобы показывать пример добродетели. Изображены их удачи и неудачи, чтобы передать, сохранить некоторые черты прошлого. Все события, сохранившиеся в записях и хрониках, не могут воспроизвести их внешний облик, оды и хвалебные гимны не могут передать их красоту. И только в живописи может быть сделано то и другое.

Поэтому Лу Ши-хэн¹⁴ говорил: «Для передачи благоухания и прелести великих дел необходимо начать применение красного и голубого [живописи]. Сопоставим это с одами и гимнами «Шицзина»¹⁵. Если для восхваления великих дел лучше всего слова, то для сохранения их облика, нет ничего лучше, чем живопись». Эта мысль прекрасно выражена и Цао Чжи¹⁶ <...>

О шести законах живописи

В старину Се Хэ говорил: «В живописи есть шесть законов (*люфа*). Первый [закон] гласит: одухотворенный ритм живого движения; второй — структурный метод пользования кистью; третий — соответственное пред-

метам изображение форм; четвертый — применение цвета согласно роду [вещей]; пятый — соответственное расположение [вещей]; шестой — копирование, подражание старине».

С самой древности художники были искусны в них. Я, Янь-юань, буду говорить об этом. Древние художники иногда оставляли в стороне сходство формы (внешнее) и превыше всего ценили структуру и сущность, они доискивались сути живописи за пределами внешнего сходства. Такие вопросы очень трудно обсуждать с неискушенными людьми. В современной живописи, если даже передано формальное сходство, гармония и одухотворенность совсем не возникают. Если же идти от сущности и гармонии, то формальное сходство проявляется в них само собой. Живопись глубокой древности была очень проста по технике, бесхитростна по идеям, изящна по классическим нормам. Такой была живопись школ Гу Кай-чжи¹⁷ и Лу Тань-вэй. Живопись средней древности школы Чжань Цзе-цяня¹⁸ и Чжэн Фа-ши¹⁹ была витиеватой, блестящей и тщательной. Недавняя живопись хаотична, лишена смысла. Эти произведения по сути своей дело рук ремесленников.

При изображении вещей необходимо, чтобы было формальное сходство, но это формальное сходство должно полностью передавать структуру и сущность. Структура, сущность и формальное сходство — все они коренятся в замысле и в конечном счете подчинены искусству применения кисти. Поэтому среди тех, кто создает картины, многие искусны в каллиграфии.

Что же касается древних придворных красавиц, то они и в самом деле обладали тонкими пальцами и маленькой грудью; кони же в древнюю пору действительно были поджарыми и с острыми мордами; террасы и павильоны в древности поднимались подобно пикам; древние платья и орнаменты были широкими и пышными. Следовательно, в древней живописи дело не столько в отклонениях от нормы и причудливых идеях, сколько в том, что сами вещи были иными, [чем сейчас]. Что же касается террас и павильонов, деревьев и скал, повозок и паланкинов, другой утвари и других неодушевленных предметов, то в них нельзя наблюдать ни живого движения, ни одухотворенного ритма. Значит, надо только по-настоящему располагать [их] и все.

Гу Кай-чжи говорил: «Человека рисовать труднее всего, потом уже пейзаж, а затем собак и лошадей. Что

же касается террас и павильонов, то, поскольку они очень определенные вещи, их легче рисовать. А в изображении демонов, духов и людей, в которых можно передать живое движение, его необходимо дополнить божественным ритмом. Если же одухотворенный ритм не выражен, то и сходство по форме будет пустым; если же сила кисти недостаточна, то и совершенство раскраски будет ненужным. Я считаю, что такие свитки лишены мастерства». Хань Фэй-цзы²⁰ говорил: «Собак и лошадей рисовать трудно, а духов — легко». Это воистину так.

Что же касается закона [Се Хэ] о композиции²¹, то он в живописи очень важен. Произведений Гу [Кай-чжи] и Лу [Тань-вэй] и их преемников сохранилось мало, поэтому трудно детально разбирать их. Только когда смотришь на творения У Дао-цзы²², можно сказать, что все шесть законов выражены полностью и все многообразие явлений исчерпано до конца, словно неведомый бог одолжил ему руки, чтобы он передал тайну самой природы. Но такие гармония и сущность, столь мужественно воплощенные, едва ли могут быть перенесены на шелк. Такая необузданная свобода кисти дает простор выражению идеи в росписях на стенах домов. Даже его [У Дао-цзы] очень свободные по живописи [работы], по сути дела, чрезвычайно сильно насыщены деталями. И все же они сверхъестественные, исключительные!

<...> У нынешних же художников кисть и тушь смешаны с пылью, грязью и осадком со дна [тушечницы]. Все они только оскверняют шелк такой живописью. Как же можно говорить, что это живопись?! [С древности] те, кто любил живопись, были высокородными людьми, возвышенными [духом] отшельниками, прославившимися при жизни и у потомков. Это искусство не для низкого рода.

Ли Чэн
«Тайна пейзажа»
(«Шаньшуй цзюэ») ¹

«Когда рисуешь горы — воды,
Сначала расставь по местам гостей и хозяев²,
После реши, что дальше, что ближе,
Затем кое-где помести живое в пейзаже,

Распредели, что высоко, что низко.
Пиши не слишком густым мазком,
Обилие туши рождает мутные пятна, а чистоты не
бывает.
Не стоит писать слишком сухой кистью,
Сухой штрих лишает картину сочности.
Чрезмерная красочность или сухость нарушают
гармонию.
Избегай мелочей — они лишают картину живости.
Сделай у деревьев слева длинные, справа короткие
ветви;
Расставь каменные громады, сверху темные, снизу
светлые,
Располагая их, одни вздымай, другие
распластывай,
Глыбы камней пусть прильнут друг к другу.
И сверху и снизу — облака и дымка,
Но когда много их слишком — не очень красиво.
Они расплываются, и нет живости, одухотворенности.
И справа и слева на горах леса и кустарник,
Не рисуй их слишком часто,
От них в картине — нагромождения, завалы —
Нет простора, покоя.
Горы вздымаются высоко и отвесно, но не позволяй
им упасть.
Поток глубокий и далек, не давай ему иссякнуть
и высохнуть.
Дорога должна петлять, изгибаться.
Гора — высоко громоздиться.
В снежный день не нужны облака и дымка,
Коль дождь идет — почти не видно далей.
Горная хижина, как обычно, в узком ущелье,
Рыбак же на ровной отмели,
Солнечным утром светло и прозрачно,
В дождливый вечер — темно и сумрачно.
Хижины и домики пусть будут небольшими,
И рыбную ловлю рисуй иногда.
Плети ползучих растений обвили старое дерево,
Кустарник еле держится на вершине горы.
У вершины горы туча, как замок,
Подошву горы прикроет веер облаков.
Издалека бежит поток, петляя, возвращаясь,
А туча или облако прерывают его течение.
Расставь причудливые глыбы и обрывистые кручи,
А у их основанья непременно насыпь земляные валы.

Единой цепью тянутся заброшенные долины,
широкие водные глади.
У подошвы седой горы помести отмели.
Камни рисуй округлыми и разбросай их кое-как, в
беспорядке;
Острые же скалы многогранны и многоярусны.
Деревья переплели ветви,
В соответствии с временем года стоят цветущие или
увядшие.
Стремительный ветер рвет деревья, ливень рушит
скалы.
Мелкая речушка с ровными берегами течет всегда
у обрыва.
Глубокий горный поток — прямо под отвесной скалой.
Взгорья и холмы должны возвышаться.
Если же они низки — не отличишь их от равнины
и отмели.
Деревья в лесах, подернутых дымкой, — редки,
Когда же их много — в картине запутанно, сложно.
Вершины гор избегай писать одной высоты,
В горной цепи особенно важно, чтоб одни пики
поднялись,
Другие были пониже.
Одинокую скалу вдалеке помести,
Поток на равнине неясно прячется где-то,
Дорога же то скрывается, то показывается,
Мост может быть и не быть.
Даль изображая, бойся темноты, сумрачности,
Вблизи избегай тяжести и мутных размывов.
Не строй ряды вершин, отвесных скал и странной
формы глыб.
Горные кряжи с засохшими деревьями
Также надо поменьше изображать.
Если слишком много тьмы или света вдали,
Легко потерять границу утра и вечера.
Частые деревья образуют густой лес,
Крону рисуя — просветы и сплошные мазки чередуй.
Но избегай в картине жесткости, сухости³.
Среди гор и равнин, круч и пропастей виднеется
хворост —
Значит, там затерялась тропинка.
У скал с опасными и отвесными стенами
Помести погруженный в сумрак, прикрытый
облаком лес.
Равнинная река, хотя и течет вдали,

Пиши ее штрихом *цунь*⁴, пусть она не будет ровной, а с волнами.

Быстро текущий поток вырывается, брызжет.

Дорога под дождем — порой светлая, порой темная.

Из двух пиков один вздымай, другой делай пониже.

Когда туман рассеется и свет засияет,

Значит, прояснился день.

Тучи несутся — собирается дождь.

Высокие деревья стройно стоят,

Лишь одно или два сгибаются.

Беспорядочно громоздятся камни и глыбы —

Среди них два-три причудливой формы.

Точками⁵ изобрази крону деревьев то густой шапкой, то редкой.

Легким штрихом и сочной линией выяви структуру камней.

Беседки и хижины может и не быть.

Высокую башню старайся пореже изображать.

Все живое — в различных движениях и позах.

Сделай так, чтобы постройки не походили друг на друга».

Явленный дух [природы]

«Весенние горы обнаженные и ясные.

Летом деревья с пышной листвою тенисты.

Осенний лес клонится от ветра, мрачный и облетевший.

Зимой у деревьев торчат голые ветви, лес весь покорный, поникший.

Корни деревьев растут так,

Будто когти дракона в землю впились.

Камни поставь ярусами,

А основу — подошву их — землю прикрой.

Поток в виде иероглифа *чжи*

Образует не больше трех поворотов;

У водопада же — не больше двух ступеней —

Уходит в Небо и летит вниз поток воды.

Прорываясь, бурлит вода, образуя стремнины и огромные волны.

Та же вода, что на отмели, течет ровно, спокойно.

Волны, дымки — безбрежны, неясны;

Клубы облаков — безграничны, несметны.

На горе не может быть одно дерево,

И камень не должен быть одиноким.

Для дымки в лесу достаточно одной полосы,

Старых деревьев — несколько стволов и только.

Высокие деревья на равнине редки,

Низкорослый кустарник почаще расположи на вершинах гор.

Одинокое облако вдали поднимается от края воды.

Легкая мгла затянет подножье утеса.

Заброшенный мостик в тиши и уединении

Ведет к хижине с бамбуковой оградой.

Пустынен и безлюден древний храм,

Еле видна сквозь деревья соснового бора буддийская пагода.

Весенняя вода — зеленая, прозрачная и полноводная.

Летом в половодье и разлив — безудержна,

Осенью иссякает — чиста и прозрачна,

Зимой замерзает — светла и ясна.

Молодые деревья — гладкие и сочные;

Обрывистые скалы избородили складки и морщины.

У старых деревьев торчат сучковатые ветви.

Все живое с природой в единстве —

Лишь тогда будет изящно, красиво.

Светлые и темные части свитка

Пиши соответственно легкой или насыщенной кистью.

Когда же она только легкая или только тяжелая —

Рождаются недочеты, ошибки:

Слабый штрих, нет основы, структуры.

Когда изображаешь тысячу скал, десять тысяч оврагов,

низкое и высокое, рассеянное и собранное — избегай однообразия.

Воздвигай горные громады,

Расстилай ярусы невысоких гор —

Добивайся различия в них.

Не блуждай в правилах, не ставь их с ног на голову,

Не повторяй одно и то же.

Свободно и естественно играй кистью —

Вот тайна пейзажного искусства.

Чжу Си
Отрывки из различных сочинений¹

[Натурфилософия]

Я полагаю, что на заре существования неба и земли, когда хаос еще не разделился, были лишь две вещи — вода и огонь. Вода, сгущаясь, превратилась в землю; поэтому когда ныне поднимаешься на вершину и смотришь на горные хребты, они все с виду похожи на волны, и перед взором открывается такой же простор, как на море. Неизвестно лишь, почему произошло сгущение; очевидно, земля вначале была очень мягкой, а затем затвердела и стала такой, [как ныне] («Хуэй-вэнь сюэань»).

Вначале между небом и землей было лишь *ци*, состоявшее из мягкого *инь* и твердого *ян*. Трение частиц *ци* при его движении привело к ускорению этого движения и образованию уплотнений, сжатий и сгущений, в которых земля оказалась в середине. Чистые и тонкие частицы *ци* превратились в Небо, образовали Солнце, Луну, а также звезды. Все они вращаются по кругу, а Земля неподвижно находится в середине, но не внизу (там же).

Великий предел — это лишь разум-закон², [скрытый] в небе, земле и во всем сущем.

Если говорить о небе и земле, то они имеют [свой] великий предел; если говорить обо всем сущем, то оно имеет свой великий предел. Ничего не существовало прежде неба и земли, однако разум-закон существовал прежде [неба и земли], он пришел в движение, и родилось *ян*, но *ян* всего лишь воплощение разума-закона.

Разум-закон успокоился, и родилось *инь*, но и оно воплощение разума-закона (там же).

Могут спросить: вы утверждаете, что ничто не существовало прежде неба и земли, и в то же время полагаете, что разум-закон существовал прежде неба и земли. Как это понять? [Отвечаю]: Лишь разум-закон создает небо и землю. А если бы его не было, то не было бы ни неба, ни земли, ни людей, ни вещей — это не имело бы содержания.

Разум-закон положил начало растечению *ци*, рождению и возвращению всего сущего (там же).

Спрашивают: как понимать, что разум-закон обнаруживается внутри *ци*? Отвечаю: это подобно разделению изначального *ци* на отдельные части *инь* — *ян* и пять стихий. Когда нет скопления *ци*, у разума-закона нет места для своего пребывания (там же).

То, что называют разумом-законом и *ци*, это все же две сущности. Но если рассматривать вещи, то они растворены друг в друге, их невозможно разделить и нельзя [определить], где находится каждая из них; это не мешает тому, что разум-закон и *ци* создали единое целое.

Если рассматривать разум-закон, то хотя сам по себе он не обладает телесностью, но все же он разум-закон телесных вещей. Он всего лишь разум-закон вещей, и нельзя представить его бытие как бытие телесных вещей (там же).

Возможно, спросят: если наличествует разум-закон, то необходимо наличествует и *ци*. Как это понимать? Отвечаю: разум-закон не может существовать отдельно от *ци*, но разум-закон лишь телесности и формы, а *ци* обладает телесностью и формой.

...О разуме-законе и *ци* нечего говорить, что из них было прежде, а что потом. Однако если необходимо показать их источник, то придется сказать, что разум-закон существовал прежде. Но разум-закон опять-таки не отдельная вещь, ибо он сохраняется и существует лишь в *ци*. Если бы не было *ци*, то у разума-закона не было бы места для своего пребывания. *Ци* — это металл, дерево, вода, огонь; разум-закон — это человеколюбие, справедливость, правило *ли*, мудрость (там же).

Бестелесное называют *дао*, то есть разумом-законом вещей (там же).

[Природа человека, его сознание,
воля и чувства]

Причина рождения человека — в сочетании разума-закона и *ци*, и только... Для того чтобы разум-закон обрел место для своего пребывания, легкие и тяжелые частицы *ци* должны слиться, отвердеть и создать скопление («Чжу-цзы юйлэй»).

Возможно, спросят: у человека и предметов природы один источник, почему же они имеют различия? Отве-

чаю: природа человека, можно сказать, и светлая и темная; природе вещей свойственно стремление к скрытности. Темное можно сделать светлым, но то, что имеет стремление к скрытности, нельзя сделать понятным, явным (там же).

Природа и есть разум-закон. Конечно, нет недоброго разума-закона. Поэтому Мэн-цзы, говоря о природе, указывал на доброту как на ее основу. Однако должна быть телесная основа для существования природы. Поэтому *ци* изначально не могло иметь различий: глубокого и мелкого, толстого и тонкого. Конфуций, когда говорил, что «по природе люди сходны между собой», имел в виду сходность состава *ци* [у людей].

Спрашивают о различии четырех вещей: неба и судьбы, природы и разума-закона. О небе говорят как о природе, о естественном. Судьба — это течение и движение неба, но иногда люди говорят о ней как о чем-то таком, что небо дарует вещам. Природа вещей — это именно то, что придает формы всему сущему. Разум-закон — это то, чем обладает все сущее. Говоря о всех этих четырех вещах вместе, можно сказать, что небо и есть разум-закон, а судьба и есть природа вещей. Так ли это? Отвечаю: «Конечно» («Чжу-цзы юйлэй»).

Природа вещей и есть разум-закон, свойственный сердцу. Сердце и есть обиталище разума-закона (там же).

Природа вещей — это и есть небесный разум-закон. Все сущее изначально воспринимает его, нет ничего, что не обладало бы разумом-законом. Сердце — это главный министр тела, желания исходят из сердца, чувства вызываются движением сердца; воля — это предел сердца, она важнее, чем желания и чувства (там же).

[О воспитании и знании]

Все множество поучений совершенномудрых и мудрых сводится к тому, чтобы научить людей определять небесный разум-закон и уничтожать страсти людей («Чжу-цзы юйлэй»):

Книга, «Учение о золотой середине»³ — это великая основа учения. Книга «Великое учение»⁴ — самым названием все сказано. Книга «Великое учение» говорит прежде всего о постижении сути вещей и приобретении знания. Для чего нужно постигать суть вещей и приобретать знания? Именно для того, чтобы не было ничего

не изученного, не познанного. Постигание сути вещей и приобретение знания — это способ, которым можно изменять природу сердца и совершенствовать тело.

То, что называют приобретением знания, — это постижение сути вещей... Знание вещей состоит в изучении разума-закона этих вещей.

Совершенномудрый, когда говорит о знании, имеет в виду поступки человека (там же).

Усердие мудреца обращено только на достижение истины. Разум-закон Поднебесной — это лишь две крайности: истина и ложь, и только.

Тот, кто следует истине, творит добро; тот, кто следует лжи, творит зло (там же).

Го Жо-суй

«Все, что я видел и слышал о живописи»
(«Тухуа цзяньвэнь чжи») ¹

О стилях Цао Чжун-да² и У Дао цзы

Два стиля — Цао и У — приравнены учеными к школам. Согласно трактату танского [теоретика] Чжан Янь-юаня «Лидай минхуа цзи», Цао Чжун-да, мастер периода Северной Ци, происходил из удела Цао. Вот каков Цао. Что же касается танского мастера У Дао-цзы, его называют У, то кисть его закругленно-вращающаяся; одежду он изображает вздымающимися волнами. Кисть у Цао работает в манере четких параллельных линий, и одежды в его свитках прилегают к фигуре. Поэтому люди более поздних эпох говорили: «Фигуры в картинах У [Дао-цзы] словно на ветру, а в свитках Цао [Чжун-да] будто вышли из воды»³.

О достоинствах и недостатках в письме кистью

В живописи сущность и гармония таятся в сердечных блужданиях, одухотворенность и яркость рождаются в письме кистью. Этим сложностям в применении кисти можно постепенно научиться. Поэтому Ай-бинь (Чжан Янь-юань) утверждал, что только Ван Си-чжи⁴

и Лу Тань-вэй писали единой чертой кисти — *ибихуа*⁵. Первый — в каллиграфии, второй — в живописи. Будь то текст из иероглифов или изображение предмета, они могли одним штрихом их воспроизвести.

Но лучше всего то, что с начала и до конца кисть их сохраняет точность, четкость, тянется она и внутренне связана, совсем не прерывает течения духа, поскольку «идея существует раньше кисти»⁶. Когда кисть завершает работу, идея воплощена. Коли живопись соответствует идее, в образе дух воплощен полностью, тогда осуществлены замысел и идея.

Все три порока [живописи] связаны с пользованием кистью. Первый называется *бань* — [словно] доска. *Бань* — это слабость запястья, вялость кисти. Художник ничего не отнимает, ничего не прибавляет [к объекту]. Слабый и плоский облик предметов — нельзя создать полное, цельное. Второй называется *кэ* — резной. *Кэ* — это неуверенность в движениях кистью, разум с рукой не в ладу. Если в этот момент приступить к рисунку, он будет неуклюжим, возникает угловатость [линий].

Третий называется *цзе* — узловатый. *Цзе* возникает, когда хочешь двигать кистью, а она не движется, рассеиваешь [тушь], а она не рассеивается, будто что-то мешает, и нет возможности ей литься свободно, спокойно.

О различии стилей Хуан [Цюаня]⁷
и Сюй [Си]⁸

«Совершенство в искусстве унаследовано Хуан Цюанем и Сюй Си от предшественников — [оно] передается от поколения к поколению, подобно тому как в каллиграфии стили Чжун [Ю]⁹ и Ван [Си Чжи], а в литературе стили Хань Юя¹⁰ и Лю [Цзун-юаня]¹¹.

Оба были равно признаны и в прошлом и ныне, но у каждого [из них] свой неповторимый стиль. Произведения Хуан Цюаня были богатыми и элегантными, работы Сюй Си — естественными и оригинальными. Оба воплощали свои мысли, наблюдения глаза и уха, и то, чему научились рука и сердце. Но как можно постичь их стиль?

Хуан Цюань и его сын сначала служили династии Шу¹², затем — Сунской династии. Хуан Цюань — в должности *дайчжао* (ожидающий назначения); позднее он был повышен до *фуши* (помощник эмиссара). Цюань

поднялся до ранга *гунцзань* (дворцовый служащий). Его сын, Цзюй-цай, был также *дайчжао*. Оба служили при дворе, поэтому писали то, что видели в императорских садах: редкие цветы и необычайной формы камни.

Сюй Си был ученым; он жил в уединении в Цзяннани. Его устремление — возвышенный свободный ум и немудрствование. [Сюй Си] обычно высматривал предметы для изображения на реках и озерах. Он прославился живописью цветов, растущих на отмелях, диких цветов и трав.

Эти два художника были подобны [один] весенней орхидее, [другой] осенней хризантеме; они приобрели огромную известность. Кисть каждого создала редкие по совершенству творения. Их произведения могут служить образцами. [Хотя] живописные манеры [художников] были весьма различны, оба были великими мастерами.

Чжун-жэнь

«Альбом живописи сливы мэй
[мастера] Хуа-гуана»
(«Хуа-гуан мэйпу») ¹

Дерево *мэй*² состоит из ствола и ветвей, корней и узлов, шипов, [покрыто] лишайником. Оно может находиться в саду, на обрыве, на берегу ручья или у бамбуковой изгороди. Места расположения его разнообразны, и формы различны. Цветы тоже очень разные — в них то пять, то четыре, то шесть лепестков, но обычно их пять. А цветы с четырьмя и шестью лепестками называются *цзымэй*. [Чтобы их писать], нужен дар природы, и другим путем этого не достичь. В этом суть.

Побеги бывают старые и молодые, кривые и прямые, частые и редкие, гладкие и причудливые. Кончики ветвей могут быть подобны большой рукоятке или железной плетке, могут быть подобны изгибу журавлиной ноги, рогам дракона, рогам оленя, изогнутому луку или походить на удочку.

Дерево может быть большим и маленьким, может быть повернуто спиной, боком или лицевой стороной. Если же говорить о цветах, то они бывают похожи и на зернышки перца и на глазки краба, а иногда на скрытую улыбку. Они могут быть закрытыми, раскрытыми или

опадающими. Их формы никогда не повторяются — невозможно проследить все их разнообразие.

Старайся несколькими штрихами и небольшим количеством туши передать их сущность, руководствуясь при этом требованиями разума. Постоянно овладевай искусством кисти и тренируйся в нем. Концентрируй душевные силы в груди, думай о форме цветов, о причудливости и упрямстве ствола. Нужно в замысле передать причудливость и силу структуры всего растения. А кисть и тушь должны быть свободны от напряжения и застылости, корни и основания извилисты, а концы ветвей вырастают, как крылья летящей птицы, головки цветов подобны иероглифу *пинь*. Среди ветвей выдели молодые и старые, а среди цветов — темные и светлые [мужские и женские — *ян* и *инь*]. Бутоны присоедини сверху и снизу. Пусть будут короткие и длинные ветви.

Пусть каждый цветок прикреплен к своей чашечке, а чашечка непременно подобрана к веточке, веточки же пусть прикрывают сухостой. Сухостой кажется похожим на [чешую] дракона или цилиня³, а цилинь покрыт древними рубцами. Две веточки пусть не будут одной высоты, цветок же пусть напоминает ножки бронзового треножника. Чашечка цветка пусть будет большой, чашелистик же коротким. На высоких ветвях — цветы маленькие с удлиненной чашечкой и развитым венчиком. Заострения и просветы между ними не должны быть беспорядочными. Особенно выдели тушью кончики веток, черенок цветка тоже должен быть темного тона.

Старые сухие ветви создают впечатление свободы и непринужденности. Искривленные ветви пусть кажутся спокойными и неподвижными. Цветы напоминают изделия, вырезанные из драгоценного камня, ствол сходен с драконом или парящим фениксом, он возвышается, как холмы Гу среди гор Юй. От одного взмаха кистью пусть рождаются ветви, подобные извивающемуся молодому дракону. Разве возможно изложить все разнообразие форм и положений?

Символика цветов *мэйхуа*

В цветах *мэйхуа* заключен образ-символ — *сян*. Это и есть, по сути дела, их дух, сущность — *ци*. Цветы построены по принципу *ян*, как и Небо, тогда как деревья, их стволы и ветви — по принципу *инь*, как и Земля.

Причин тому в каждом случае пять, изменения же образуются при сочетании различных четных и нечетных признаков. Цветоножка, из которой растет цветок, символизирует *Тайцзи*⁴. Прямостоящая чашечка — та часть, которая поддерживает цветок, — *саньцай*⁵ соответственно рисуется тремя точками; цветок, растущий из чашечки, символизирует *усин*⁶ и потому изображается с пятью лепестками. Тычинки, идущие из центра, означают семь планет, вернее, пять планет, луну и солнце, *ци чжэн*, поэтому их обычно рисуют семь.

Когда цветок опадает, он возвращается к состоянию *Тайцзи*, и в этом причина того, что растение проходит девять стадий роста⁷. Все изменения цветка *мэйхуа* основаны на силах *ян* и поэтому связаны с нечетным количеством изменений. Корни, из которых произрастают цветы, символизируют Землю и Небо (*Эрзи*)⁸. По этой причине ствол обычно делят на две части. Стволы олицетворяют четыре времени года и четыре стороны света. Ветви означают *люсяо*⁹ — шесть пересекающихся линий, и поэтому шесть пересекающихся ветвей во взрослом полном дереве. Кончики ветвей символизируют *багуа*¹⁰, поэтому имеют обычно восемь узлов, или развилок. Все дерево *мэйхуа* со стволом, ветвями, цветами олицетворяет завершенное число десять¹¹. Поэтому и различают десять видов деревьев *мэйхуа*. Все части, связанные с деревом, относятся к *инь* и имеют четное количество ветвей. Но это еще не все.

Цветок в фас — круглой формы, поэтому олицетворяет Небо, цветок сбоку — прямоугольной формы и символизирует Землю. Перевернутые цветы выглядят так, будто столпы Земли поддерживают Небо.

Тычинки тоже полны символики. Когда сливы в полном цвету, это означает стадию [развития], называемую *лаоян* — «возмужалый Ян». [Если] распутившиеся цветы до первой стадии увядания — тычинок семь. Когда же цветы увядают, они символизируют *лаоинь*, и тогда тычинок остается шесть. Полурастквившиеся цветы символизируют *шаоян* — «меньший Ян», и тычинок тогда три. Цветы, частично увядшие, олицетворяют *шаоинь* — «меньшую Инь», и тычинок тогда четыре. Бутоны символизируют неразделенное состояние Неба и Земли: тычинки еще невидимы, но их основа — *ли* уже существует внутри них. Поэтому, рисуют один пестик и два чашелистика, ибо Небо и Земля еще не отделились друг от друга, и человек еще не появился. Цветок с черенком и чашечкой

символизирует размежевание Неба и Земли, когда *ян* и *инь* разделились. Циклы цветения и увядания бесконечно продолжаются. Они символизируют естественное развитие всех вещей. Существует, кроме того, восемь пунктов (связи ветвей), девять стадий изменений и десять сротов сливы. Как можно было убедиться, все эти символы взяты у природы.

Тайна живописи *мэйхуа*

Существует несколько секретов изображения дерева *мэй*. Прежде всего обдумай идею — *и* [замысел]. Кисть проворная, вдохновленная неким безумием. Рука движется подобно молнии, без колебаний. Ветви разбросаны, одни — прямые, другие — изогнутые. Оттенки туши очень разные, светлые и темные. Нельзя дважды проходить по тому же месту. Корни не должны быть большими или сломанными. Не надо слишком много цветов около кончиков ветвей. Молодые веточки похожи на иву, старые — напоминают кнут. Кончики ветвей пиши штрихом *луцзюэ*¹² — рог оленя. Некоторые ветви прямые, как струны лютни, другие же направлены вверх, как дуга лука, некоторые изгибаются, как удилице...

В живописи *мэйхуа*, начиная с изображения ствола, нужно знать пять важнейших моментов. Первое — ствол древний, сучковатый и искривленный от старости. Второе — главные ветви сплетаются в причудливой форме, сильно повернутые в отдельных местах и пересекающиеся в других. Третье — ветви ясно видны, они не должны сливаться. Четвертое — кончики веточек сильные, их изящество заключается в твердости. Пятое — цветы должны быть необычными, милыми и элегантными...

Чего следует избегать в живописи *мэйхуа*

В живописи *мэйхуа* существует также несколько вещей, которых нужно избегать. Прежде всего нужно избегать такого письма кистью, которое не отражает истинности (*чжэнь*), каждую деталь постоянно сверяй со [штрихами] древних... Нужно избегать: цветов без клейкости, старых ветвей без узелков, сплошных ветвей [без просветов], молодых деревьев с очень большим коли-

чеством шипов, слишком маленьких веточек с обилием цветов. Если верхушки ветвей не в форме рогов оленя, ствол без четких изгибов и разветвлений, цветы и веточки в беспорядке, молодые веточки покрыты мхом, тогда верхушки веток написаны в таком стиле: старые деревья лишены духа древности, а молодые веточки лишены свежести, внешнее трудно различимо, а внутреннее не проявлено.

Тридцать шесть недочетов в живописи *мэйхуа*

Ветви подобны согнутым пальцам; повторяющиеся штрихи, неуверенная кисть; письмо кистью не имеет подлинных начал; ветви лишены живой *шэнъи* — идеи; ветви не передают перспективы; старые ветви без морщинок; молодые веточки с морщинками; в цветах слишком много лепестков; это подобно тому, как [некоторые] рисуют луну слишком круглой; все дерево написано темным тоном; слишком много облетающих лепестков; старое дерево перегружено цветами; искривленные веточки повторяют одна другую; все цветы в одинаковом положении; не различаются обращенные на юг и на север ветви; распустившиеся цветы на дереве под снегом; неодинаковая толщина снега на дереве; фон как бы написан, да его нет; и луна [видна] и дымка есть; свежие молодые деревья в светлом тоне; пересекающиеся ветви без цветов; старые ветви без мха; искривления в том месте, где веточки начинают расти; распустившиеся цветы написаны будто циркулем; нет разницы между солнечной и теневой стороной; не соблюдено соотношение между гостем и хозяином — *биньчжоу*; цветы большие, как персиковые, или маленькие, как у дикой сливы; цветы на засохших ветвях; листья и бутоны на развилках ветвей; тонкий ствол с сильными ветвями; цветы тянутся в ряд; слишком мало светлых (*ян*) и слишком много темных (*инь*) цветов; два цветка друг против друга на одном уровне; два дерева одной высоты.

Ли Кань

«Книга о бамбуке»

(«Чжу пу») ¹

О монохромной живописи бамбука

Писать тушью бамбук я вначале учился у Ван Дань-ю ², затем постигал приемы почтенного Хуан-хуа ³. Сам же Хуан учился у Вэнь Ху-чжоу ⁴, пылливо разыскивал подлинные творения Ху-чжоу и исследовал их таинственную прелесть, стремился познать стиль древних мастеров: контурный рисунок с подцветкой, начиная с Ван юэна ⁵, Сяо Се-люя ⁶, Хуан Цюаня ⁷, Цуй Бо ⁸, У Юаньюя ⁹ и других...

Некоторые считают, что до Юй-кэ [Вэнь Тун] ¹⁰ ценился только контурный метод с подцветкой. Другие говорят, что в период Пяти династий (вторая половина X в.) некая госпожа Ли ¹¹ увидела тень от бамбука на окне при лунном свете, и так создалась живопись бамбука тушью. Однако Сунь Вэй ¹² и Чжан Ли ¹³ прославились живописью бамбука тушью еще при Танах. Значит, она возникла не в период Пяти династий. Шань-гу [Хуан Тин-цзянь] ¹⁴ говорил: «У Дао-цзы писал бамбук, не прибегая к киновари и лазури, и добивался полного сходства». Значит, идея монохромной живописи бамбука идет от У Дао-цзы. Художники при Танах были мастерами и в том и в другом [стилях].

Со времени Вэнь Ху-чжоу монохромная живопись бамбука становится единственным стилем. Действительно, он был подобен солнцу в зените на ясном небе, когда меркнет свет фонарей. В каждом последующем поколении непременно был кто-нибудь, кто наследовал его метод. В ту же пору жил и Су Ши ¹⁵, который считал Ху-чжоу своим учителем. Их современники учились одновременно и у Ху-чжоу и у Су Ши. Подобно светильникам, они лучами своей славы осветили прошлое и настоящее.

Композиция

При монохромном изображении бамбука выдели четыре части [растения]: стебель, узлы, ветви и листья. Если же не следовать правилам, время и силы будут

потеряны, а картину не сможешь создать. Когда промачиваешь тушью [бумагу], у тебя должна она быть и светлая и темная; опускай кисть то тяжелую, то легкую. Изучай штрих, идущий справа налево и слева направо, знай, что убрать, что добавить, тонко передавай оттенки темной и светлой тушью, выдели этим [ветви] засохшие и цветущие. Пристально посмотри на ветви и листья. Живые ветви и листья непременно соответственно и ясно размести. Шань-гу говорил: «Если ветви растут не точно из узлов, то листья в беспорядке, не имеют опоры». В каждом штрихе должна жить идея, каждое положение должно быть естественным. Со всех сторон все окружено, каждая веточка и листок в живом движении. Только так создается бамбук.

Хотя очень многие с древности и донныне писали бамбук, но только немногие делали это действительно великолепно. Его писали или слишком просто, или слишком сложно. Иногда корни и стебли великолепно расположены, а в рисунке ветвей и листьев есть ошибки. Или же композиция четкая и ясная, но нет определенности в рисунке листьев в различных положениях, или они как бы обрезаны ножом, или тело бамбука сухое и колючее. Тогда получается грубое и банальное произведение.

Есть произведения, несколько отличающиеся от общепринятых, в них достигают лишь красоты (*мэй* ¹⁶), но едва ли достигают совершенства (*шань* ¹⁷). Вэнь Ху-чжоу стоит особо.

Рисуя бамбук, надо поначалу установить стебель. Установишь стебель — оставь место для узлов. Звенья к вершине непременно короткие: те, что в середине, немного длиннее, а у основания опять короче. Избегай вздутый, наростов, слишком сухой или слишком темной туши. Соразмерь короткое и длинное. У стебля нужно как бы ограничить две стороны. Узлы же *цзе* поддерживают звенья сверху и снизу. Структура их подобна полуокружности или иероглифу *синь* (сердце) без точек. У пятого узла от земли начинают расти ветви и листья. Изображая листья, тушью насыть [кисть]. И каждый штрих делай без колебаний и нерешительности.

Листья бамбука естественно заострены, но не так, как у персика или ивы. Движения руки пусть будут соответственно легкими или тяжелыми (*цинчжун* ¹⁸). Листья в форме иероглифа *гэ* непременно пиши штрихом *по* ¹⁹, в форме иероглифа *жэнь* — штрихом *фэнь* ²⁰.

Листья у верхушки ветки обязательно собери, как

«хвост феникса». Правые и левые словно смотрят [друг на друга]. Правильно и регулярно на разных уровнях. Каждая веточка — из узелка, каждый листок — из веточки. На ветру, в ясную погоду, под дождем, в росе бамбук каждый раз имеет разное положение. Он склоненный или прямой, скрывается или на виду — каждый имеет свою форму и позу. Повороты в сторону, наклон вниз и стремление вверх — каждое положение заключает особую идею и закономерность. Пойми все душой, тогда овладеешь этим методом. Если хоть одна веточка не на своем месте, если хоть один листок не там, где он должен быть, в куске яшмы появится изъян, вся композиция будет испорчена.

Небо наградило его [Вэнь Туна] огромным талантом. Это был мудрец, обладающий живым знанием, его кисть была исполнена божественной силы, его искусство было в гармонии с деяниями Неба. Он проскакал га-лопом все школы и методы, миновал пороки и пошлость. Следуя велению сердца, он смог осуществить свои замыслы, не нарушая правил. Те же, кто пришел после него, дабы избежать грубости и банальности, у него должны учиться своим обязанностям.

Рисунок стебля

Если изображаешь только один-два побега, то тушь может быть произвольных оттенков. Если же — три и больше, то передние побеги пиши темной тушью, задние — посветлее, потому что одним тоном уже нельзя передать передний и задний план. Хотя каждый узел от верхушки корней написан один под другим, надо [добиться], чтобы кисть выражала идею нанизывания. Рисуя весь стебель, оставляй места для узлов. У корней и у верхушки звенья короткие, в середине — чуть длиннее.

Для каждого стебля цвет туши должен быть однородным, движение кисти — точное и ровное. Линии, создающие стебель, должны передавать его округлость и положение [в пространстве]. Если же [в рисунке] на стебле есть какие-то вздутыя, он сдвинут набок. Тона туши неровные, излишне грубая или слишком тонкая линия; слишком сухая кисть или очень темная тушь; пустоты в узлах; слишком длинные или короткие звенья — всего этого надо избегать, рисуя бамбук. Нель-

зя осквернять законы искусства. Что же можно увидеть у вульгарных художников? Они переносят в бамбук метелку тростника и кору ясеня; рисуя стебель, промачивают тушью бумагу, не различают верхушки и основания, штрихи наносят одинаковой толщины, [стебли у них] как деревянные — ровные, совсем без округлостей и углублений. Такое может лишь рассмешить — не следуй им.

Рисунок листьев

Движения кистью пусть будут острые и отточенные — где ставят акцент, где касаются [бумаги] слегка. Если же будут заминки, остановки, получится грубовато, не будет передана заостренность листа. В рисовании бамбука — это самая трудная ступень. И если умения не хватает — оставь живопись бамбука. [В рисунке листьев] существует несколько запретов, их начинающий художник должен знать. Грубости избегай — а то листья уподобятся листьям персика. Тонкости избегай — а то листья уподобятся ивовым листьям. Не рисуй их одиноко стоящими, не размещай параллельно, не пиши подобно иероглифам *по* или *цзин*, не уподобляй их пальцам руки или крыльям стрекозы. Листья, отяжеленные росой или дождем, свисают, на ветру — наклонены, под снегом — придавлены. Они видны или с изнанки, или с лица, опущены или приподняты. У каждого неповторимое положение. Нельзя их изображать одинаково. Уподобь их шелку с темными размывами...

Стебель пиши стилем *чжуаньшу*, узлы — *синшу*, ветви — стилем *цаошу*, а листья — *кайшу*²¹. Много стилей в каллиграфии, но эти четыре — самые важные, их надо знать назубок.

Ши-тао

«Собрание высказываний о живописи»
(«Хуа юй-лу») ¹

1

Единая Черта кисти ²

В изначальной древности ³ не было Правила ⁴, изначальная простота ⁵ не была еще разделена. Как только изначальная простота разделилась, установилось Правило ⁶. На чем основывается Правило? Правило основывается на Единой Черте кисти. Единая Черта кисти есть первоисточник всех вещей, корень всех явлений, ее функция очевидна для духа и скрыта в человеке, но вульгарный ее не знает. Поэтому Правило Единой Черты кисти каждый устанавливает сам для себя. Основание Правила Единой Черты кисти заключается в отсутствии правила, которое порождает Правило ⁷, и Правило, таким образом достигнутое, охватывает множество правил ⁸.

Живопись проистекает из духа ⁹. Идет ли дело о красоте гор, рек, людей и вещей, или же дело идет о сущности и характере птиц, животных, трав и деревьев, или же дело идет о мерах и пропорциях садков для рыб, павильонов, строений, площадей, невозможно ни постигнуть причины, ни исчерпать разнообразные аспекты, если в конце концов не овладеть этой огромной мерой — Единой Чертой кисти.

Как бы далеко вы ни шли, как высоко ни поднимались, вам надо начинать с одного простого шага. Так, Единая Черта кисти охватывает все, вплоть до отдаленного, наиболее недоступного, и в десяти тысячах миллионов ударов кисти нет ничего, что не пребывало бы в конечном счете от начала своего и до завершения в этой Единой Черте кисти, контроль над которой принадлежит только человеку.

При посредстве Единой Черты кисти человек может восстановить в миниатюре большую сущность, ничего при этом не утратив; если с момента, когда дух формируется, первообраз осознан, то кисть дойдет до корня вещей.

Если пишут несвободным запястьем, последуют ошибки в живописи, и эти ошибки в свою очередь поведут к утрате запястьем его вдохновенной легкости. Повороты кисти должны быть [с легкостью] выполнены одним движением, и увлажненность должна родиться от кругообразных движений, оставляя при этом место для пространства. Кончики кисти должны быть острыми и удары резкими.

Надо быть равно ловким при [выполнении] форм круглых и квадратных, прямых и изогнутых ¹⁰, восходящих и нисходящих. Кисть идет налево, направо, на выпуклость, на впадину резко и решительно, она прерывается круто, она удлиняется наискось, то как вода она свергается вниз, к глубинам, то она бьет фонтаном ввысь, как пламя, и все это с естественностью и без того, чтобы нарушить малейшее в мире.

Если дух присутствует всюду, то правило сообщит все; если первопринцип проникает повсюду, то аспекты самые разнообразные могут быть выражены. Предаваясь произволу руки, жеста, схватишь формальное сходство так же хорошо, как структуру гор и рек, людей и неодушевленных объектов, птиц и животных, трав и деревьев, рыбных садков, павильонов, строений и площадей; их будут рисовать в соответствии с природой или измерят глубину их значения, раскроют их всеобщность. Если даже человек не передаст чего-то внешнего, подобная живопись ответит требованиям духа.

Ибо если изначальная простота разъединена, то и Правило Единой Черты кисти — установлено. [Если] Правило Единой Черты кисти установлено — бесконечность творений проявляется. Вот почему говорят: мой путь — это Единое, которое объемлет Всеобщее ¹¹.

2

Выполнение правила

Циркуль и наугольник суть высшие нормы квадрата и круга, и движения Неба и Земли измеримы циркулем и наугольником. Обычный человек знает только, как измерять циркулем и наугольником, но он не ведает, каков тот принцип, который управляет круговращениями Вселенной. Поэтому и существуют правила, которые держат человека скованным, и он слепо склоняется перед правилами; есть правила индуктивные и дедуктивные,

но при всех способах никогда не удается уловить, почему они существуют.

Но правила, которые невозможно понять, составляют помеху. Ныне, как и когда-то, если невозможно сократить препятствия, которые воздвигают правила, то это происходит потому, что не понимают принципа Единой Черты кисти. Но когда понята Единая Черта кисти, больше не существует шор на глазах, и живопись проистекает из духа; если же живопись проистекает из духа, препятствия устраняются.

Живопись определяет формы всех существ. Как могла бы она выполнить эту миссию, если не при посредстве кисти и туши? Тушь идет от природы, густая или жидкая, сухая или влажная, по желанию. Кисть контролируется человеком, чтобы выразить контуры, складки, различные виды размывки по его воле.

Древние не работали без правил, ибо, если бы они не поступали так, как смогли бы они обуздывать вульгарный мир? Но Единая Черта кисти не содержит в себе ни этих ограничений, которые проистекают от отсутствия узды, ни тех ограничений, которые проистекают от установленных правил. В правиле нет помехи, и в помехе нет правила.

Правило рождается из живописи, и живопись вынуждает помехи отступать; правило и помеха не смешиваются. И тогда овладевают принципом движения Вселенной. Дао живописи проявляет себя, и Единая Черта кисти оказывается претворенной.

3

Преобразования

Древность есть орудие познания: преобразовывать — значит познавать это орудие, но не делаться его слугой. Но я не вижу никого, кто был бы способен использовать таким образом древность, имея в виду ее преобразовать, и всегда оплакиваю эту консервативную манеру, которая заставляет [художника] погрязнуть в древних произведениях, не имея возможности их преобразовать. Подобное знание порабощает; знание, которое сводится к подражанию, может быть только без размаха; так же и человек добра — он заимствует у древности лишь для того, чтобы утвердить настоящее.

«Было [им] сказано, что совершенный человек — без

правил, что не означает, что он не имеет правил, но что его правило заключается в отсутствии правил, что и составляет высшее правило»¹².

Все, что обладает устойчивыми правилами, должно иметь также разнообразные свойства. Если есть правило, надо, чтобы в нем было изменение. Отправляясь от знания констант, можно стараться видоизменить изменчивое, с момента, как знают правило, надо стараться [его] преобразовывать. Живопись выражает великое правило преобразований мира: в сущности гор и рек в их форме и в их структуре; непрерывной активности Природы; приливов дыхания *инь* и *ян*; при посредстве кисти и туши она охватывает все творения Вселенной и бушует во мне.

Но наши сегодняшние простаки ничего в этом не понимают, по поводу и без повода они всем заявляют: «Техника «складок» и «точек» такого-то мастера образует необходимую базу; если вы не имитируете пейзажи такого-то [мастера], вы не сможете оставить долговечное произведение; вы можете взять на себя чистый и строгий стиль другого; если вы не имитируете его технические приемы, вы никогда не будете никем иным, как дилетантом».

Но таким образом, вместо того чтобы использовать этих художников, [они] становятся их рабами.

Хотеть любой ценой быть похожим на такого-то мастера, возвращает к тому, что ешь объедки из супа: слишком мало для меня!

Или еще другие мне говорят: «Я открыт духом для общения с таким-то мастером, я освоил свое искусство, отправляясь от другого; теперь, какой школе я буду следовать, в какой категории буду числиться; у кого буду заимствовать критерии, кому подражать, у кого мне лучше заимствовать его технику «точки» и размывы, его «большие линии», его «складки» и его формы таким способом, чтобы мое произведение могло совпасть с произведением древних?»

Но таким образом вы придете к тому, что не будете более знать никого, кроме древних, забывая о своем собственном существовании!

Что до меня, я существую сам по себе и для самого себя. Борода и брови древних не могут расти на моем лице, а их внутренность поместиться в моем чреве — у меня свои внутренности и моя собственная борода. И если случится, что мое произведение окажется сход-

ным с произведением другого мастера, то это он мне следует, а не я его искал».

Природа дала мне все, следовательно, когда я изучаю древних, почему же я не могу их преобразовывать?

4

Почитать восприимчивость

Что касается восприятия и знания, то именно восприимчивость предшествует, а знание следует [за ней].

Восприимчивость, которая следовала бы за знанием, не была бы истинной восприимчивостью.

С древности и до наших дней самые великие умы всегда пользовались своими знаниями, чтобы выразить свое восприятие, и использовали данные восприятия для развития знаний. Поскольку подобный способ действий может прилагаться только к частной проблеме, это означает, что он покоится еще на ограниченной восприимчивости и ограниченном знании. Важно, следовательно, расширить и развить их, прежде чем смочь уловить меру Единой Черты.

Ибо Единая Черта кисти действительно охватывает все множество вещей. Живопись есть результат встречи восприятия с тушью, тушь — встречи с кистью, кисть — встречи с рукой, рука — встречи с духом. Все так же и в процессе, который происходит, когда Небо порождает то, что Земля затем осуществляет. Таким образом, все есть плод восприятия [встречи Неба и Земли]. Так что самое важное для человека — это уметь чтить восприимчивость; потому что тот, кто не способен чтить, растрачивает себя дочиста, подобно тому как тот, кто получил дар живописи, но пренебрегает им, доводит себя до бессилия.

О Восприимчивость! В живописи, да чтят ее, сохраняют и применяют изо всех сил — без слабости и без передышки. Как это сказано в «Книге перемен»: «По образу и подобию регулярного движения космоса, человек добра сам работает без отдыха» — это именно и есть истинное почитание восприимчивости.

5

Кисть и тушь

Среди древних некоторые «обладали кистью и тушью», другие обладали кистью, но не обладали тушью, иные же обладали тушью, но не кистью. Это

проистекает не оттого, что грани пейзажа сами по себе ограничены, а из-за неравного распределения дарования у художников.

Тушь, насыщая кисть, должна ее оснастить легкостью, непринужденностью, кисть же, используя тушь, должна ее озарить разумом. Легкость туши — это вопрос технического обучения, одухотворенность кисти — это вопрос жизни. «Обладать тушью, но не кистью» означает, что приобретена легкость, которую дает техническое обучение, но нет способности дать свободный ход духу жизни. «Обладать кистью, но не тушью» означает восприимчивость к духу жизни, в то же время невозможность воспроизвести метаморфозы с легкостью, которую дает техническое обучение.

Сущность жизни присутствует в конкретной реальности гор и рек и бесконечности творений, постижимая в ее различных аспектах: с обратной стороны, с лицевой, наискось, в профиль; сконцентрированную, рассеянную, близкую, удаленную, внутреннюю, внешнюю, пустую, полную, прерывную, протяженную, в последовательной градации, обнаженной, лишенной прикрас, цветущей, неустойчивой, мимолетной.

Поэтому, если горы, реки и бесконечность творений могут открывать свою душу человеку, это потому, что человек обладает мощью формирования жизни, а если бы не это, как было бы возможно извлечь таким образом из кисти и туши реальность, которая имеет плоть и костяк; обладает расширением и согласием (*кайхэ*¹³), субстанцией и функцией, формой и динамикой, наклоном и устойчивостью, плотностью и разреженностью, скрытой возможностью и разбрызгиванием, гордым возвышением, резким возникновением, острой высотой, фантастической крутизной, головокружительным обрывом, выражая в каждой детали тотальность своей души и полноту своего духа.

6

Движения запястья

Некоторые скажут без сомнения: «Руководства по живописи и другие художественные трактаты разъясняют глава за главой, со скрупулезной тщательностью, как пользоваться кистью, как пользоваться тушью». С древности никто не видел, чтобы пытались сообщить

своим коллегам некую пластическую концепцию пейзажа лишь путем вдалбливания пустых слов.

Думают, что «Ученик Великой Пустоты» (Да-ди-цзы¹⁴) по характеру слишком горд и предпочитает основывать свою методику вне избитых троп, презирая прикладывать руки к производству, которое будет прежде всего слишком легким и «доступным». Какое, поистине, странное недоразумение!

На деле, дары, которые к нам приходят из сфер наиболее недоступных, реализуются только в самом близком, конкретном, и надо прежде всего знать непосредственно [данное], чтобы смочь достичь отдаленного.

Единая Черта — это прежде всего первый элементарный шаг в изучении каллиграфии и живописи; варианты Единой Черты образуют самый простой метод управления тушью и кистью.

Когда дело касается гор и вод, всегда при этом возвращаются к первой схеме выпуклости или углубления, развитием которых они только и являются; когда дело касается какой-либо пластической формы, она возвращается всегда к простейшим принципам, которые заключены в различных типах линий и складок.

Но тот, кто обладает ограниченным запасом знаний, увидит себя ограниченным ими до сокращения схемы; например, кто действительно знает только одну гору, один пик, и, если он не овладеет их выполнением, будет только писать и переписывать эту же самую гору, этот же самый пик, неспособный отныне ни к малейшему обновлению, как если бы эта гора и этот пик остались однажды и навсегда в руке на манер механического круговращения. Не прискорбно ли это?

Более того, в этой игре пластические формы никогда не трансформируются, ибо они основываются только на поверхностном знании техники «больших линий» и «складок», их стиль никогда не обновляется, ибо опирается только на школьное знание пластических форм. Формирование остается частичным, ибо оно опирается только на несколько условных композиций; типы пейзажа остаются ограниченными, ибо относятся только к небольшим искусственным мотивам.

Но если хотят излечиться от этих четырех недостатков — надо прежде всего взяться за овладение движением запястья.

Надо работать с легкостью, приподнятой рукой, и тогда черта кисти будет способна к редким метаморфо-

зам. Если кисть будет четкой в своих атаках и завершениях, то и формы будут без неловкости и неясности.

Твердость запястья позволяет кисти отяжелеть, чтобы проникнуть в глубину; легкость запястья дает кисти летать и танцевать с живой раскованностью; прямое запястье способствует кисти писать «точками»; если оно наклонено и кисть работает наклонно, запястье ускоряет свой ход, и удар кисти приобретает силу; медлительность запястья рождает красивые изгибы; варианты движений запястья позволяют [достигнуть] эффектов естественности, исполненной непринужденности. Их метаморфозы порождают непредвиденное и странное; их эксцентричность делает чудеса. Когда запястье одушевлено жизнью, реки и горы открывают свою душу!

7

Инь — Юнь

Единство кисти и туши таково же, как *инь* и *юнь*. Нераздельное слияние *инь* и *юнь* образует первоначальный Хаос. И если не посредством Единой Черты, как возможно было бы выявить первоначальный Хаос? Принимаясь за гору, живопись находит свою душу; принимаясь за воду, она находит свое движение; принимаясь за леса, она находит жизнь; принимаясь за личности, она находит *и* — воспарение [духа].

Реализовать единство туши и кисти, это значит решить различие *инь* и *юнь*, приняться описывать Хаос. Передать свое творение сквозь годы и основать свою собственную школу — таков удел разума.

Не следует писать в механической манере, надо избегать одеревенелости и вялости. Не надо быть ни неуклюжим, ни неловким — надо остерегаться неподобающих сочетаний, не следует ни расчленять элементы композиции, ни утрачивать основную связь целого.

Среди моря туши надо твердо установить дух; на острие кисти утверждается и возникает жизнь; на живописной поверхности совершается полная метаморфоза; среди Хаоса водворяется и бьет ключом Свет.

И даже тогда, когда кисть, тушь и живопись — все это исчезнет, «я» еще будет существовать в них. Ибо это «я» выражает себя при посредстве туши, а не тушь является выразительной сама по себе; это «я», которое пишет при посредстве кисти, а не кисть, которая пишет

сама по себе. «Я» породило мое творение, а оно не могло бы родиться само по себе.

Отправляясь от Единого, неисчислимо разделится; отправляясь от бесчисленного, Единое себя покоряет. *Метаморфозы инь — юнь* и вот все [скрытые] возможности мира оказываются осуществленными.

8

Пейзаж

Сущность гор и вод [пейзажа] заключена в первопринципе *ли* триграмм Неба и Земли; формальная красота пейзажа реализуется овладением техникой кисти и туши.

Если стремиться только к этой формальной красоте, забывая о первопринципе, первопринцип будет в опасности. Если уделять внимание только первопринципу, игнорируя технику, техника становится посредственной.

Древние хорошо понимали эту опасность, эту посредственность, вот почему они стремились реализовать Единое. Если Единое не ясно понято, множественность существ образует заслон. Если Единое понято всецело, множественность существует, обнаруживает свой гармонический порядок.

Принцип живописи и техника кисти суть не что иное, как внутренняя субстанция Вселенной, с одной стороны, и ее внешняя красота — с другой.

Пейзаж выражает форму и порывистое движение Вселенной. На лоне пейзажа ветер и дождь, тьма и свет создают характер атмосферы. Рассеяние и группировка, глубина и расстояние образуют [основную] схему композиции. Вертикальное и горизонтальное, полое и выпуклое образуют ритм; тень и свет, плотность и текучесть образуют духовное напряжение; реки и облака в их скоплении или их рассеянии образуют мягкость; контраст ущелий и выступов образует чередование действия и покоя. Высокое и светящееся — суть Неба; протяженное и глубокое — мера Земли. Небо обнимает пейзаж посредством ветров и облаков; Земля одушевляет пейзаж посредством рек и скал.

Если не опираться на основное измерение Неба и Земли, невозможно постичь все непредвиденные метаморфозы в пейзаже, ибо ветры и облака не охватывают все различия пейзажа и так же реки и скалы не одушевляют все пейзажи по желанию кисти.

Что касается безмерности пейзажа с его землями, простирающимися на тысячи *ли*, с его облаками, которые свертываются на десятки тысяч *ли*, с его непрерывными рядами вершин, с его линиями обрывов, даже бессмертные, которые в своем полете хотели бы охватить лишь внешний обзор, не имели возможности сделать это.

Но если пользуются Единой Чертой как мерой, тогда становится возможным быть причастным к метаморфозам Вселенной, измерить формы гор и рек; измерить необъятность далее Земли, размерить расположение вершин и расшифровать сумрачные секреты облаков и туманов.

Если стать прямо напротив протяженности на тысячу *ли* или бросить взгляд наискось на анфиладу тысячи вершин, надо всегда возвращаться при этом к фундаментальной мере Неба и Земли.

Именно отправляясь от этого измерения Неба, душа пейзажа может варьироваться; именно полагаясь на измерения Земли, можно выразить естественное дыхание пейзажа.

Я владею Единой Чертой, и вот почему я могу объять форму и дух пейзажа. Пятьдесят лет исполнилось [с того времени], и еще не было совместного рождения моего «я» с Горами и Реками, не потому, что они были ничтожной ценности, но тогда я оставлял их существовать только самих по себе. Теперь же Горы и Реки поручают мне говорить за них; они родились во мне и я в них. Я искал беспрестанно необычайные вершины, с них и делал наброски. Горы и Реки встретились с моим духом, и их отпечаток там преобразовался таким образом, что в конце концов они свелись к моему «я», Да-ди.

9

Метод морщин — *цунь*

При посредстве *цунь* кисть вызывает живую объемность вещей; но поскольку формы гор могут принимать тысячи различных аспектов, отсюда следует, что эта выразительность их облика не может сводиться к единой формуле. Между тем вульгарные умы принимают во внимание только теоретический аспект *цунь* и теряют из виду естественные облики, которые *цунь* должны выявить; но тогда какое отношение эти *цунь*, разрабатываемые ради самих себя, будут иметь еще и к реальным горам?

Если ограничиваться тем, что проводить *цунь*, отправляясь от камня или глыбы Земли, то в результате усвоишь только один ограниченный аспект морщин, а не подлинные морщины данного пейзажа, увиденного в его конкретной целостности.

Для того чтобы воспроизвести морщины данного пейзажа в его конкретной цельности, надо соотноситься с различными сторонами гор, из которых каждая имеет свой собственный характер, свою особую структуру, свой естественный облик и форму, несводимые к другой; в соответствии с этими различиями и образовались различные типы *цунь*.

Именно в этом смысле говорят о *цунь*: «свертывающиеся облака», «насечки топором», «растрепанная конопля», «раскрученная веревка», «лик дьявола», «череп скелета», «вязанка хвороста», «зерно кунжута», «золото и нефрит», «кусок нефрита», «круглое углубление», «кусок квасцов», «без костяка». Вот каковы различные типы штрихов. Эти различные типы должны формироваться, отправляясь от различных структур естественного рельефа гор. Существует соответствие между данной горой и данным штрихом, ибо штрих происходит от горы. У горы есть своя собственная функция, а функция штриха заключается именно в том, чтобы позволить горе дать себя выразить пластически.

Надо знать в совершенстве гору, чтобы творить; но надо знать в совершенстве и штрихи, чтобы смочь выразить пластически это творение. Итак, способность создать гору в конечном счете зависит от выражения.

Так же как существуют различные названия для штрихов, и сами формы гор представляют собой особые типы; таковы пики: Тяньшу, Минсин, Ляньхуа, Сячжэнь, Улао, Цисянь, Юньтай, Таньма, Шици, Емэй, Ланье, Иньлунь, Сянху, Сяохуа, Билян, Хуэйянь. Поскольку горы представляют каждая особую форму, то, следовательно, [нужны] различные штрихи, чтобы показать различные морщины.

Но затем, с момента управления тушью и кистью, не следует цепляться за предвзятые категории гор и морщин. Первый удар кисти атакует бумагу, а все другие следуют сами собой. С момента, когда схвачен единый принцип, множество частных принципов выявятся сами собой.

Надо изучить все нормы Единой Черты: бесконечность принципов охватывается ею. Дело заключается в том,

чтобы фиксировать формы и структуры пейзажа, и в этом прием *цунь* остается таким же и у древних и у современных.

Горы и Реки принимают форму через живопись. Живописное мастерство пребывает в туши; тушь будит жизнь через управление кистью, действительность же в управлении кистью зависит от мастерства художника.

Художник искусный в управлении тушью и кистью, скрывает уплотненное содержание под пустой видимостью, под внешним обликом; будучи одержим Единой Чертой, он может встретить лицом к лицу все проблемы без заблуждений и слабости.

Может случиться также, что содержание остается пустым, тогда как внешняя форма насыщена. Это происходит, когда метод преобразуется без того, чтобы мысль принимала сознательное участие в этом изменении, таким образом, что внешняя форма находится в своей полноте, прежде чем отяготится содержанием...

Древние также еще соблюдали точную меру между пустым и полным; они гармонично сочетали содержание и форму; надо применять их метод живописи без неловкости и без ошибки. С легкостью, усвоенной силой дисциплины и выполнения [работы] преисполненного духа, их живопись могла ход за ходом сделаться прямой, чтобы выразить прямое, наклонной для наклонного, эксцентричной для эксцентричного.

Но если, напротив, замыкаются в ограниченном ослеплении, с шорами светской вульгарности, останавливаются перед ширмой вещей, тогда становятся несообразными с природой.

10

Разграничения

Разделения, когда они делаются согласно методу трех последовательных планов или двух частей, кажется, должны были бы обречь пейзаж на неразбериху; только те разделения не являются пагубными, которые проведены самой природой, как те, о которых сделан намек в поэме «Страна У заканчивается на берегу реки, на другом берегу воздвигаются многочисленные горы Юэ». Когда каждый пейзаж предается какой-то обработке и разрезанию на кусочки — результат не будет живым ни на йоту, ибо глаз тотчас увидит в этом искусственную сделанность.

Разделение на три плана состоит из переднего плана для почвы, второго плана — для деревьев и третьего плана — для гор. Но, глядя на это, как зритель сможет испытать ощущение глубины?

Если пишут методом трех планов, в чем результат будет отличаться от гравированной доски?

Разделение на две части состоит в помещении сцены внизу, а гор вверху и, условно, добавляют еще облака посередине, чтобы яснее подчеркнуть разделение на две части.

Что действительно нужно — это чтобы три элемента композиции были все проникнуты единым дыханием. Не оставайтесь увязнувшими в этих педантично-условных трех планах и двух далях. Напротив, атакуйте стремительно и такой манерой, чтобы вся сила ударов кисти могла проявиться; и тогда даже вы вовлечетесь в последовательность тысячи вершин и десяти тысяч долин, все будет без малейшей вульгарности.

С момента, когда три элемента композиции будут обитаемы духом, даже если там и сям будет слабость в деталях, они не смогут более повредить целому.

11

Приемы

В живописи есть шесть способов выражения: внимание, сосредоточенное на сцене, независимо от заднего фона; внимание, сосредоточенное на заднем плане, независимо от сцены; инверсия; дополнение выразительных элементов; разрыв; головокружение.

Эти шесть приемов требуют разъяснения.

Внимание, сосредоточенное на сцене, независимо от заднего плана: на фоне гор многовековых и зимних выделяется высокий передний план.

Внимание, сосредоточенное на заднем плане, независимо от сцены: за старыми, обнаженными деревьями, возвышается весенняя гора.

Инверсия: деревья — прямые, тогда как горы и скалы склоняются вкось; или скалы — прямые, тогда как деревья склоняются от искривления.

Дополнение выразительных элементов: если гора пустынна и темна без малейших проявлений жизни, добавь тут и там несколько разрозненных верб, нежных побегов бамбука, маленький мост, хижину.

Разрыв: сотворите вселенную, которая будет чиста от

каких бы то ни было пятен вульгарности; горы, реки, деревья открываются лишь частично, лишены головы или хвоста; повсюду ни одного удара кисти, который не был бы резко прерван. Но чтобы применять этот метод прерывания с успехом, существенно знать, как работать кистью, абсолютно свободной и несвязанной.

Головокружение: задача состоит в том, чтобы изобразить горы, недоступные для человека, без какой бы то ни было дороги, которая вела бы туда. Таковы гористые острова: Няшань, Бохай, Пэнлай, Фанху¹⁵, где только бессмертные могут пребывать, но которые большинство людей не могут и вообразить — это головокружение такое, которое не существует в естественной природе. Чтобы выразить его в живописи, остается только показать крутые вершины, пропасти, висящие пешеходные мостки, необычайные пучины.

Чтобы эффект был действительно превосходным — надо воплотить всю силу удара кисти.

12

Леса и отдельные деревья

Когда древние живописали деревья, они изображали их группами по три, по пять или десять, описывая их во всех поворотах, каждое в соответствии с его собственным характером, смешивая их неправильные силуэты в высшей степени живой ансамбль.

Мой метод описания сосен, кедров, старых акаций, можжевельников состоит в группировке их, например, по три или пять, комбинируя их положения [следующим образом]: некоторые поднимаются в героическом и воинственном порыве, некоторые опускают головы, другие — поднимают, то приподнятые над ними самими, то расположенные прямо, волнообразные или качающиеся.

То твердая, то мягкая работа кисти и запястья в целом следует той же методе, что и при живописании скал. Держат ли кисть четырьмя, пятью или тремя пальцами — все должно быть подчинено кругообразным движениям запястья, круглое само собой выдвигается вперед или движется назад по воле предплечья — все подчинено, согласно с единой силой.

В месте, где движение кисти наиболее нажимающее, надо, напротив, лететь рукой, поднятой над бумагой, избегая какого бы то ни было насилия, как в частях гус-

тых, так и в частях жидких, все будет равно нематериальным и одушевленным, пустым и прекрасным.

Для больших гор та же метода, и все прочее излишне. Надо в не ясно выраженной неровности отыскать фрагментарный образ, но это невозможно выразить словами¹⁶.

13

Море и волны

Море обладает огромной раскованностью, Гора владеет скрытыми возможностями.

Море поглощает и извергает, Гора простирается и наклоняется. Море может обнаружить душу, Гора может передать ритм.

Гора с ее нагромождением вершин, отвесных скал, своими скрытыми долинами и глубокими пропастями, ее вздымающиеся пики, которые внезапно заостряются, ее испарения тумана и росы, ее дымка и облака заставляют думать о прибоях, поглощениях и всплесках Моря, но все это не есть душа, которую проявляет само Море,— это только те качества Моря, которые Гора присваивает себе.

Море также может присвоить характер Горы: необъятность Моря, его глубины, его дикий смех, его миражи, его киты, которые резвятся, его драконы, которые вздымаются, его приливы последовательных волн, подобных вершинам,— вот все, чем Море присваивает себе качества Горы, а не Гора качества Моря.

Таковы суть качества, которые Море и Гора присваивают себе, и человек имеет глаза, чтобы видеть это...

Но кто понял Море только в ущерб Горе или Гору в ущерб Моря, тот поистине обладает лишь притупленной способностью восприятия.

Но я воспринимаю это так: Гора — это Море, а Море — это Гора. Гору и Море познает истинность моего восприятия: все пребывает в человеке благодаря свободному движению только кисти и туши.

14

Четыре времени года

В живописи четыре времени года обладают характерами, неодинаковыми чертами, каждое из них имеет свое

отличие; дело заключается в том, следовательно, чтобы наблюдать и анализировать время дня и время года.

Древние выражали своеобразие пейзажей в стихах.

Для весны:

«Каждый раз трава возрождается среди песков.
Реки и облака вместе тянутся друг к другу, сближаются».

Для лета:

«Под деревьями всегда тенисто,
Как свеж ветерок на берегу воды».

Для осени:

«С высоты холодных крепостных стен
С одного взгляда открывается унылый простор лесов».

Для зимы:

«Кисть обгоняет путешественника на долгой обратной дороге.
И хотя холод сковывает рыбные садки,
тушь течет более жидкая».

Бывают также исключительные зимы, как, например, в этом стихотворении:

«Снег редок, Небо бережет свой холод,
Новый год близок, и уже дни удлиняются».

Также и эти строки, хотя и посвящены зиме, но без идеи холода:

«В конце года заря становится более светлой,
Между двух мимолетных дождей со снегом сверкает солнце».

Когда говорят о живописи, отправляясь от этих двух последних стихов, замечают, что такие выражения, как «Небо бережет свой холод», «дни удлиняются», «заря становится более светлой», «мимолетные дожди со снегом», могут прилагаться также к порогу Зимы и из них можно вывести другие [характерные черты] для трех других сезонов, согласно характеру каждого из них.

Бывают также состояния природы неопределенные, полусветлые, полусерые, такие, например:

«Лоскут облака затемняет свет луны,
Луч заката обрамляет светом ливень».

Бывают также картины двойственные, кажущиеся светлыми или кажущиеся темными:

«Прежде даже, чем снизойдет грусть сумерек,
Небо слегка заволокло серым».

Я заимствую идеи поэзии, чтобы сделать их сюжетом живописи. Нет картины, которая не была бы под воздействием времени года. Эти горы и облака, которые нам наполняют взгляд, не перестают меняться в зависимости от времени года. Читая наизусть стихи, памятуя об этом, вы действительно поймете, что живопись наполнена поэтическим смыслом, тогда как стихи и есть самоозарение (*чань*), которое покоится в сердце живописи¹⁷.

15

Вдали от праха

Когда человек дает себя ослепить вещам, он поддается праху. Когда человек позволяет вещам господствовать над собой — его дух замутняется. Замутненный дух может создать картину только ремесленную и напряженную, которая ведет его к саморазрушению.

Когда мрак и прах загрязняют кисть и тушь — это паралич; в подобном тупике человек все теряет и ничего не выигрывает, и в конце концов ничто не сможет более порадовать его дух.

Поэтому я предоставляю вещам следовать за мраком вещей и праху позорить себя прахом, тогда как дух мой останется незамутненным, а когда дух без замутненности, то живопись может родиться.

Невесть кто может заниматься живописью, но никто не владеет Единой Чертой, ибо сущность живописи пребывает в мысли, и надо прежде всего, чтобы мысль крепко охватила Единое, чтобы дух [ваш] мог творить и находиться в легкости; тогда в этих условиях живопись сможет проникнуть в сущность вещей вплоть до едва уловимого.

Памятуя, что древние не обязательно говорили об этом, я захотел специально сказать о нем.

16

Очиститься от вульгарности

Глупость или вульгарность познания предстают такими: отбросьте шоры глупости — и вы обретете понимание; помешайте обливанию грязью вульгарности — и вы обретете чистоту.

У истоков вульгарности находится глупость; у истоков глупости находится ослепление мраком. Вот почему совершенный человек обязательно способен к проникновению и пониманию; и оттого, что он проникает и понимает, происходит то, что он преобразует и творит.

Он понимает явления без того, чтобы они имели форму; он подчиняет себе формы не оставляя следов. Он применяет тушь, как если бы произведение было уже совсем завершено, и он действует кистью в некоем недеянии¹⁸.

На ограниченной поверхности картины он располагает Небо и Землю, горы, реки и бесконечность творений. И все это с отрешенным духом и как бы в небытии.

Глупость, однажды отброшенная, рождает понимание, вульгарность, однажды выметенная, дает чистоте стать совершенной.

17

В единстве с каллиграфией

Тушь может сделать проясненными формы Гор и Рек; кисть может определить их структуры, и это без сведения их к единому типу, частному и ограниченному.

Во все времена все великие художники совершенно точно усвоили это: надо сделать, чтобы «Океан туши» охватывал и омывал, чтобы «Гора кисти» возвышалась и господствовала; затем надо широко растянуть их применение до того, чтобы выразить восемь направлений, различные аспекты девяти округов Земли, величие пяти Гор, безмерность четырех Морей, развиваясь до включения бесконечно великого, уменьшаясь до восприятия бесконечно малого.

Ни Мир не придерживается единого метода, ни Природа — единого дара.

Это проявляется не только в живописи, но также и в каллиграфии.

И хотя живопись и каллиграфия предстают конкретно как две разные дисциплины, в их осуществлении тем не менее выявляется единая сущность.

Единая Черта есть корень и первоисток и каллиграфии и живописи. Живопись и каллиграфия составляют лишь последующее разное применение Единой Черты. Кто придерживается только их [разных] применений, но забывает Единую Черту, которая есть их первоисточник, подобен тому, кто принимает во внимание только нисходящее, забывая о восходящем прародительском. Кто познал только непрерывность лет, но забыл, что достоинство не с ними приходит к людям, дает себе влачиться вслед за вещами и теряет небесный дар.

Небо даровало человеку правило, но оно не может ему даровать его исполнение; Небо даровало человеку живопись, но оно не может даровать ему живописное творчество.

Если человек забрасывает Правило и занимается только тем, что завоевывает его выполнение, если человек пренебрегает Правилем живописи, чтобы привязаться непосредственно к творчеству, тогда в нем нет более Неба; он будет красиво каллиграфировать и писать, но его творения не удержатся [в памяти людей].

Небо дает человеку в той мере, в какой человек способен воспринимать; дар велик для того, чья мудрость велика; дар посредственный — для посредственной мудрости. Следовательно, так было всегда — источник каллиграфии и живописи — небесный, а завершение — человеческое.

В даре, который Небо согласует сообразно более или менее великой мудрости человека, необходимо находится Правило каллиграфии и живописи, которое каждый постигает либо частично, либо во всей его полноте.

Вот почему моя теория охватывает одновременно и каллиграфию.

18

Нести ответственность за качества

Древние доверяли внутренние стремления своей кисти и туши, погружаясь в суть пейзажа. Не изменяясь,

они приспособлялись ко всем переменам; не действуя, они действовали; живя в неизвестности, они достигали славы потому, что они завершились в формировании и подчинили себе жизнь; изображая все, что находится во Вселенной, они были озарены познанием самой субстанции гор и рек.

Обращение с тушью придает техническую подготовку; господство над кистью — дарует жизнь; горы и реки передают органические структуры; линии и штрихи даруют способность изменять живопись; Океан дарует чувство Вселенной; простая лужица дарует чувство мгновенного; недеяние дарует способность действовать; Единая Черта дарует бесконечность черт кисти; гибкость запястья дарует непреодолимое проявление таланта.

Кто видит себя одаренным подобными способностями, должен сначала реализовать то, что их делает таковыми, и лишь затем браться за кисть, иначе он останется замкнутым в тупике грубой поверхности и не сможет воплотить в произведениях свои способности в соответствии с их назначением.

Это в Горе обнаруживаются в бесконечности качества Неба: Достоинство, благодаря которому гора приобретает свою массу; Дух, благодаря которому гора может проявить свою душу; Творческая сила, благодаря которой гора являет свои меняющиеся миражи; Добродетель, которая создает порядок; Движение, которое одушевляет контрастирующие линии горы; Молчание, которое хранит гора внутренне; Этикет, который выражается в изгибах и наклонах горы; Гармония, которую гора воплощает через свои повороты и изгибы; Благоразумная сдержанность, которую гора хранит в своих [замкнутых] кругах; Мудрость, которую гора пробуждает в своей одушевленной пустоте; Утонченность, которая проявляется в чистой прелести; Отвага, которую гора выражает в своих складках и выступах; Дерзание, которое гора показывает в своих ужасных пропастях; Возвышенность, благодаря которой гора господствует гордо; Безмерность, которую гора пробуждает в своем массивном хаосе; Милость, которую гора открывает в своих незначительных поворотах.

Все эти качества Гора применяет лишь в той мере, в какой Небо дарует ей эту функцию, она же находит себя, облеченная этими дарами, чтобы обогатить ими Небо. Человек также претворяет качества, которыми

его одарило Небо, и эти качества ему присущи; это не те, которыми пожалована Гора. Из этого можно сделать вывод: Гора выражает свои собственные качества, эти качества не были бы воплощены, если бы у Горы они были другими.

Итак, добродетельный человек не нуждается в том, чтобы добродетель была ему привнесена извне, дабы иметь возможность насладиться [созерцанием] Горы¹⁹.

Если Гора обладает этими качествами, как же вода не будет обладать ими?

Вода не лишена ни действия, ни качества. Что касается воды, то благодаря добродетели она образует безмерность океанов и протяженность озер; благодаря правоте она находит нисходящую покорность и согласие с этикетом; благодаря *дао* она наполняет без передышки свои болота; благодаря дерзанию она прилагает путь к своему решительному движению и неудержимому стремлению; благодаря правилу она умеряет до унисона свои вихри; благодаря проникновенности она реализует свою отдаленную полноту и свое универсальное прикосновение; благодаря доброте она осуществляет свою светлую радость и свою свежую чистоту; благодаря постоянству она ведет неотвратно свое течение на восток.

Если бы вода, чьи качества столь очевидно проявлены в волнах океана и в глубине бухт, не соизмеряла свое состояние с ними, как могла бы она так облекать все пейзажи мира и пересекать Землю своими артериями?

Тот, кто может творить, отправляясь только от горы, а не от воды, будет как тонущий среди океана, не знающий берега, или еще как берег, не ведающий о существовании океана. Так же и человек разумный — знает ли он берег в то время, когда дает себя увлечь течением? Он слушает источник и находит удовольствие на берегу.

Не надо вовсе близкого знакомства с горой, чтобы увидеть широту мира; не надо вовсе близкого знакомства с водой, чтобы обнаружить всеобщее течение. Надо, чтобы вода смыкалась с горой, чтобы обнаружить всеобщее слияние [объятие]. Если это взаимное действие горы и воды не выражено, ничто не сможет объяснить это всеобщее течение и всеобщее объятие. Без выражения этого всеобщего течения и всеобщего объятия, нормы и жизнь [кисти и туши] не могут найти свое поле

действия, но с момента, когда норма и жизнь [туши и кисти] осуществляются, всеобщее течение и всеобщее объятие находят свою первопричину, и, поскольку они обретают свою первопричину, миссия пейзажа оказывается завершенной.

Когда приступают к изображению горы и воды, не надо творить, отправляясь от безмерности, и таким образом можно соизмерять свою задачу; не надо творить, отправляясь от сложности, и тогда задача будет простой. Без этой простоты невозможно выразить сложность; без этой соразмерности невозможно воплотить безмерность.

Творчество не пребывает в кисти, которая позволяет ему [лишь] передавать [себя]; оно не пребывает в туши, которая позволяет ему быть проявленным; оно не пребывает в горе, которая позволяет ему выразить неподвижность; оно не пребывает в воде, которая позволяет выразить движение; оно не пребывает в древности, которая позволяет ему быть без границ; оно не пребывает в настоящем, которое позволяет ему быть без шор.

Итак, если и в прошлом и в настоящем [безразлично когда] и кисть и тушь существуют в их непрерывности, то это потому, что они внутренне проникнуты этим творчеством.

Это творчество поистине покоится на принципе нормы и жизни: Единому господствовать над множеством; отправляясь от множества, овладевать Единым; оно не прибегает ни к горе, ни к воде, ни к кисти, ни к туши, ни к древности, ни к современникам, ни к святым.

Таково истинное творчество, которое основывается на своей собственной сущности.

Ван Гай
«Наставление в искусстве живописи
из павильона Цинцзай»¹

«Слово о живописи из Сада с горчицное зерно»
(«Цзецзыюань хуачжуань»)

Лу Чай² говорил:

В писаниях о живописи одни превозносят сложность, другие предпочитают простоту.

Нет [в ней] только сложности или только простоты. Некоторые называют живопись легкой, другие говорят о трудностях.

Нет только трудностей, но и легкости тоже нет.

Одни ценят законы [живописи], другие ценят свободу от них.

Свободы от законов не может быть, но тем более нельзя ограничиваться лишь соблюдением законов.

Итак, сначала со всей строгостью постигни правила и нормы.

И лишь потом вознесешься душой к различным превращениям.

Постижение сути законов ведет к свободе от них...

Если хочешь писать свободно, без законов, раньше непременно постигни законы.

Стремясь к легкости, прежде одолей трудности.

Если хочешь придать кисти простоту и строгость, пусть рука овладеет сложностями и блеском.

Беги вульгарности³

Лучше в живописи быть неискушенным, чем вялым, холодным и косным.

Лучше быть замкнутым и гордым, чем вульгарным, продажным и рыночным.

В холодном и вялом нет жизни, в продажном много вульгарного.

Когда хочешь уйти от вульгарности, тогда нет другого пути, кроме прилежного изучения книг.

Дух учености и начитанности воспарит, рыночный и вульгарный — исчезнет.

Начинающий художник пусть будет осторожен!

О цвете

Лу Чай сказал:

На Небе облачка или зори сверкают подобно парче. Это собственно колорит Неба.

Земля рождает траву и деревья, все щедро покрыто узором — в этом цвет Земли.

У людей есть глаза, брови, зубы: светлое и более темное, красное и черное попеременно размещены на лице. Это принцип окраски человека.

Феникс щеголяет красотой [оперения], индюк надувает и делает ярким зоб, тигр и леопард привлекают внимание своей окраской, фазан прихорашивается. В этом ключ колорита таких существ.

Сыма Цзы-чжан⁴, основываясь на «Шаншу», «Цзо-чжуань» и «Гоцэ»⁵ — в этих сочинениях сверкает дух древности, — создал «Шицзи» («Исторические записки»). Это и есть колорит сочинителя.

Советник Чжан утверждает, что черное — это белое, а белое — черное. Приводя доводы в спорах, его уста будто рисуют миражи, а язык возводит воздушные замки — так он умащает свои речи. Это может быть названо колоритом оратора.

Наконец, стоит сказать, что существует окраска письма и речи, причем последняя достигается не только формой, но и звучанием.

Необъятные Небо и Земля, неисчислимо множество людей и других существ, прекрасные сочинения и богатейший язык — все это составляет мир красок. Как можно относить колорит только к живописи!

Те, кто живет опроченно в этом мире, подобны пейзажам, [написанным] светлой тушью Ни Юнь-линя⁶, — [увидев] их, едва ли не засмеются и злобно не забрызжут слюной. В наши дни вряд ли найдется человек, который любит только простую живопись, поэтому если говорить о тонкой живописи, то размолотой кинноварью и размягченными белилами можно создавать тонкую жанровую картину; применяя светло-зеленую и светло-желтую, можно передать причудливую красоту пейзажей. В них облака подобны белым полосам, небо — в разливах красной зари, горные пики высятся — синие, деревья покрыты ярко-зеленым. Если красные цветы свисают гроздьями у входа в ущелье, то знай, что это разгар весны. Если же желтые листья лежат перед повозкой, знай — это поздняя осень. Сущность всех времен года в душе [художника], пальцы его соперничают с природой в искусстве всех превращений, а пять цветов действительно делают глаз художника острым⁷...

Как писать сосны

Сосны подобны людям высоких принципов, манеры которых выражают внутреннюю сущность. Они похожи на молодых драконов, свернувшихся в глубоких ущельях.

ях, украшающих прекрасные горы своей красотой и грациозностью. Но одновременно они внушают страх скрытой мощью, согласной с устремленностью вверх. Те, кто пишет сосны, должны помнить об этом. Тогда кисть будет писать их необычайную природу.

Сосны, написанные Ма Юанем⁸, твердые и сильные, будто согнутые из железа. Ли [Чэн]⁹ Ин-цю писал сосны с изгибами, подобными извивающемуся дракону или парящему фениксу, Ван Шу-мин¹⁰ — большие сосны с прямыми стволами. Их иглы длиннее, чем у сосен других мастеров. Хотя на первый взгляд они кажутся порой беспорядочными, но нарисованы четко и высоким стилем *вэньли*. Ма Юань часто писал в манере, известной как *поби*, полной изысканности, — дух древности царил там. Писать в этой манере очень трудно. Ни в каком случае нельзя следовать нынешней ложной манере [У] Сяо-сяня, пишущего плохим штрихом и без правил.

Сосны, написанные Чжао Да-нянем¹¹, отличаются необычайной толщиной и гладкостью, они нравятся причудливостью и стариной. Сосны, написанные Ван Шу-мином, часто сделаны без должной тщательности. Ван Шу-мин любил писать сосны на вершинах далеких гор. Он изображал очень много деревьев, собравшихся на горе, применяя с успехом скопление точек (*янь-тай*), чем усиливал красоту гор. Го Сянь-си¹² часто изображал сосновый лес из больших и маленьких деревьев. Эти сосны идут бесконечной чередой с вершин в лощинах.

Лю Сун-нянь¹³ написал много свитков с соснами под снегом. Он обычно окружал деревья слабым ореолом бледной туши. Он писал резкими линиями иглы, а затем растительной зеленой ставил точки. Дополняя тушь светлой умброй, он писал нижнюю часть ствола. Верхнюю же часть оставлял свободной от туши, чтобы передать, что там лежит снег.

Буддийский монах Цзюй-жань¹⁴ так же успешно, как даосский монах Мэйхуадаожэнь [У Чжэнь]¹⁵, часто писал древний кипарис.

Как писать молодой бамбук

[Ни] Юнь-линь много раз писал рожицу карликового бамбука: около камней и под деревом частые и тонкие побеги. Писал бамбук на закате у хижины, где

[всегда есть] цветы и молодые побеги бамбука. Глядя на такой бамбук, каждый услышит его шелест, почувствует, что тут живет отшельник. Ветер пробегает, бамбук шелестит под луной.

Нельзя загромождать свиток — его дух в ясности и чистоте. Существуют три вида бамбука.

Необходимо изучить деревья, камни возле них, соотнести с ними силу и утонченность [бамбука].

Танские художники изображали бамбук двойным контуром с подцветкой.

Для изображения молодого бамбука они обычно использовали изысканный прием *фэйбай*. Ныне Цю Ши-чжоу¹⁶ любит писать так.

Как, приступая к рисунку камня, выявить его три стороны (*шифэнь саньмянь*)

В оценке людей необходимо исходить из их духа и остова *цигу*.

То же и в камнях, они — остов Неба и Земли, обитель духа.

Поэтому их порой называют корень облаков (*юнь-гэнь*).

Камни, лишённые духа, становятся бездушными камнями.

Подобно тому как остов, лишённый духа, — всего лишь прогнивший костяк.

Как же может изысканная кисть утонченного человека создавать прогнивший костяк?

Писать неодухотворенные камни совершенно недопустимо.

А писать одухотворенные камни — значит, найти [в них] едва уловимое место, где обитает дух.

Нет ничего более трудного.

Не постигнув душой, как Ва-хуан¹⁷, сути камней, не обладая искусством ощущать кончиками пальцев природу камней, невозможно приниматься за живопись.

Но теперь я думаю, что этого нетрудно достичь.

У камня есть три стороны. Три стороны должны быть выявлены глубиной его впадин и светлыми выступами. В соответствии с ними передавай *ян* и *инь*, размещая высокое и низкое, соразмеряя объем.

Существует несколько видов камней [подобных квасцовой голове], неровных, будто водяные каштаны,

полуприкрытых земель, расположенных около истока. Только осознав расположение камня, можно достичь того, чтобы дух проявился сообразно его положению [в пейзаже]. Нет многочисленных тайн [изображения камня]. Секрет раскрывается одним словом — они живые.

Еще до того как определены три стороны камня, первый штрих дает его начальные очертания — он должен уже в полной мере обладать ясным, могучим духом. В каждом штрихе непременно должна быть подвижность, резкие изгибы, подобные плывущему дракону.

Сначала светлой тушью наметь контуры и местоположение [камней], затем тушью потемней выдели контур. В контуре камня если левую сторону сделаешь темной тушью, то правую немного светлее — так выразишь темное и светлое, переднюю и заднюю [стороны камня].

[Изображение] тысячи и десятка тысяч камней сводится к передаче их [естественного] расположения. Вот два варианта композиции камней: маленький камень среди больших, большой среди маленьких.

Когда нанесен контур, штрихом *цунь* передают трещины. Штрихи *цунь* бывают разных видов в различных школах, и расположение камней определяет их форму.

Хотя существует множество композиций в каждой школе, хотя каждый камень имеет свое расположение, на одном свитке они могут изображаться или в горах, или у воды — есть в общем только один-два основных способа расположения камней.

Не обращаясь к стилям различных школ, необходимо все-таки выделить стиль живописи гор у мастеров Ми [Ми Фэя и его сына]¹⁸. Они не делали контура, а применяли письмо пятнами туши, их штрих походил на размыв. Метод же в целом остается неизменным, хотя здесь передают форму без контура и конструируют ее слой за слоем размывами. Зрелище предстает мрачным и величественным.

Как писать большой камень среди маленьких и маленький среди больших

Для деревьев существует определенный вид взаимосвязанности, для камней — тоже.

В деревьях это передается характером расположения ветвей, в камнях воплощается «кровеносными сосудами».

Большой камень и маленький связаны между собой словно шахматные фигуры на доске.

Маленькие камни возле воды подобны стайке детей, охвативших расставленными руками гору — маму.

В горах большой камень будто ведет детей.

В этом и состоит родство между камнями.

Ван Сы-шань¹⁹ [период Юань] говорил:

«Изображение камней лучше всего начинать бледной тушью, чтобы можно было делать поправки, потом уже постепенно усиливать тон». Он добавлял: «В живописи камней применяют гарциниевый желтый, искусно смешанный с тушью. Цвет должен быть естественным и свежим. Однако не применяй его слишком много, а то кисть будет загрязненной. Хорошо также иногда применять улитковый синий, смешанный с тушью». Так располагаются большие камни среди маленьких, маленькие камни среди больших.

Книга о людях, тварях,
вещах, домах и хижинах

Когда в пейзаже есть изображение людей и предметов, их следует писать в определенном стиле, но без особой детализации. Они, разумеется, должны быть частью всей природы. Например, человек будто созерцает горы, а горы должны казаться наклонившимися и наблюдающими за человеком. Играющий на лютне, кажется, прислушивается к луне, луна же, сияя в тишине, словно прислушивается к лютне. Люди должны быть изображены таким образом, чтобы смотрящие на свиток чувствовали, что они могут поменяться с ними местами. С другой стороны, если горы стоят сами по себе, и люди — сами по себе, и нет между ними видимой связи, тогда лучше уж пусть будут пустые горы в предзакатной дымке.

Люди и предметы в пейзаже должны быть чистыми, как журавли, как отшельники в горах, — никогда не привносите в свиток дух города и торговых мест, чтобы не разрушить настроение картины. Далее будет показано, как изображать прогуливающихся, стоящих, сидящих, лежащих, созерцающих, прислушивающихся и

слушающих. Каждый рисунок сопровождается строчкой из поэм периода Тан и Сун, так что видно, как фигуры людей и предметы в пейзаже похожи на надписи или заголовки свитка. Название свитка обычно определяется тем, какой человек на нем изображен. Древние любили делать надписи на своих картинах, но неправильно думать, будто определенная строка строго соответствует тому или иному типу рисунка. Здесь приводятся только несколько примеров, с тем чтобы начинающий художник самостоятельно выработал необходимые навыки: «Путешествуя свободно, легко заблудиться», «Декламирую стихи, голос легко улетает ввысь», «Греет жаровня, рукам в рукавах тепло, я не чувствую холода», «Заложив руки за спину, брожу по осенним горам», «Безбрежная лазурь, я стою и читаю стихи», «Хризантему сорвал под восточной оградой в саду. И мой взор в вышине встретил склоны южной горы», «К ночи выглянет месяц, и с мотыгой спешу я домой», «Взглянув на гору, слагаю стихи и пишу их на [камнях] скалы», «Случайная встреча со старым соседом, беседуем и смеемся, забыв о возвращении домой», «Задержался у одинокой сосны, с неохотой покидаю ее», «Опершись о посох, прислушиваюсь к пенью ручья», «Нанизав монеты на шнурок, пересекаю простой мосток», «Указываю на летящих ворон, подобных точкам на зелено-голубых холмах», «Мой посох из куманики помогает мне в пути», «Гляжу на дорогу, уходящую в рощу бамбука, и мои мысли устремляются к горам», «Мое сердце уносится подобно облакам ввысь», «Лежу, читая «Шань хай цзин»²⁰, «Сижу на плоском, как лежанка, камне; наклонив голову, смотрю на бесконечный поток», «Лежу [на вершине горы] среди облаков, одежды мои стали сырыми и холодными», «Придя туда, где поток исчезает, они сели и смотрели на рождающиеся облака», «Расположившись на камнях, они ждали, когда сварится чай», «Пили, подливая друг другу, среди цветов, на горах», «Время от времени я принимался читать свою книгу», «Сегодня, когда ясно и воздух чист, мы играем на лютне», «Вместе мы наслаждаемся удивительными отрывками», «Стук шахмат помогает скоротать долгий день», «Сидя у окна на солнце, перелистываем страницы «Байюньпянь»²¹. «Горный ручей чистый и мелкий. Встретились и сидим отдыхая», «Сидим, пьем под тутовым деревом. Это время сбора хризантем», «Сижу совершенно один, читаю стихи», «Читаю «Бинсюэвэнь»²²,

«Уношу в душе любимые строки, уходя от пошлости», «Как хорошо каждый день быть вместе — у хозяина бывает свободное время», «Ловлю рыбу», «Держу две связки хвороста на коромысле», «Весной обрабатываю поле», «Возвращаюсь с рыбной ловли», «Опустил ноги в поток, который бежит на десять тысяч ли», «На широком озере только один рыбак», «Над водной гладью озера сижу в накидке из зеленой травы», «Холодно, акулу можно поймать большой квадратной сетью», «Размышляю над поэмой, когда пересекаю мост Бацяо на ослике», «Глаза у лошади путешественника устремлены на весеннюю траву», «Пешеходы созерцают облака при заходе солнца», «На окраине города весной кто-то увидел верблюда», «Среди цветов музыка флейты — это пастушок проехал», «Едут наперегонки», «Несущий узлы на палке», «Укрывшийся под раскрытым зонтиком», «Двигающий маленькую повозку», «Несущий узлы на палке через плечо», «Ведущий ребенка», «Несущий цветы», «Несущий чайник», «Несущий две связки хвороста», «Трое стоят лицом друг к другу», «Совместная прогулка», «Руки за спиной», «Взявшись за руки», «Повернувший голову».

Как писать людей в стиле *сеи*

Вот несколько образцов стиля, называемого *сеи*. В этом стиле очень важно, чтобы кисть двигалась быстро и живо. Так же как у бессмертного Чжана, который был искусен в стиле *цаошу*, что гораздо труднее, чем *чжэньшу*. Поэтому древние говорили: «Если вы пишете торопливо, то нет надобности обращаться к скорописи *цаошу*».

Живопись *цаохуа* [*сеи*] гораздо труднее, чем *кайхуа*. Вот почему древние говорили: «Рисую, нужно следовать идее, если не познаешь ее, кисть не может двигаться правильно». «Фигуру можно изображать даже без глаз, но она должна казаться смотрящей, без ушей, но пусть кажется, что она может слышать». Нужно также ввести два-три мазка туши. Простыми деталями достигнешь впечатления естественности. Действительно, существуют вещи, которые не смогут передать и десять тысяч [неправильных] штрихов, но которые можно выразить несколькими простыми штрихами, если они пра-

вильные. Вот как создается впечатление невидимого.
Так изображаются люди в стиле *сеи*.
Ван Ми-цао.

Тайна живописи орхидей
в четырехсложных стихах

В мастерстве писать орхидеи
Гармония, ритм — прежде всего.
Тушь должна быть прекрасного качества.
Вода непременно свежая, чистая.
Тушечница без старой туши,
Кисть чистая, без жесткости.
Сразу выдели четыре листа.
Длинные и короткие — основные,
Еще один пересекает их.
Больше грации, больше простоты,
Каждый лист отстоит от другого.
Первый лист охватывает целое.
Немного отступя, добавь второй.
Третий — в середине, четвертый — сбоку.
Пара листьев придает завершенность.
Тушь нужна двух оттенков.
Старые и молодые [листья] перемешаны.
Лепестки сделай светлой тушью.
Тычинка и чашечка потемнее.
Рука подобна быстрой молнии,
Избегай медлительности и нерешительности.
Благодаря всему — передашь *ши*.
Лицом, со спины, сбоку располагай,
Пусть все в соответствии —
Распределяй и размещай естественно.
Бутонов — три, цветов — пять.
Вот и завершена картина —
На ветру, под лучами солнца
Венчики цветов тонки, изящны.
Подернуты инеем, презрев снег,
Листья согнулись, будто уснули.
Ветви и листья в движении,
Как феникс, летают, парят.
Венчики цветов тонки, изящны.
Подобно мотыльку, порхают, мелькают.
Основание цветка пусть обрамляет
Скопление мелких листочков

Камни пиши летающим белым — *фэйбай*,
Два-три подле воды,
Травку же можно
Разместить на склоне холма,
Или несколько побегов бамбука — один или
два росточка.
Позади вырастает колючая куманика —
Так можно усилить впечатление.
Учись и следуй за Сун-сюэ²³,
Тогда сохранишь истинные традиции.

Тайна живописи орхидей
в пятисложных стихах

Изображать орхидею начинай с листьев
Легким движением висящей от локтя руки.
Пару штрихов сделай коротких и длинных,
Выяви в зарослях горизонтали и вертикали, —
[Листья] перегнулись и свешиваются — так вы-
явишь *ши*.
Склоненные, перевернувшиеся полны естествен-
ности.
Стремись к различию между передними и
задними,
Стебель бледной орхидеи сильный, прямой.
Непременно раздели тушь темную и светлую,
Побольше цветов, дополни еще листвой,
Сделай побеги, чтобы прикрыть корни.
Светлой тушью сначала наметь цветы.
Нежные ветви и стебель их несут.
Среди лепестков соответственно — лицевые и
изнаночные.
Их позе придай особую легкость и полноту.
Весь стебель окутай молодой листвой.
У цветов сердцевину выдели темным.
Раскрывшийся цветок запрокинул головку вверх,
Бутоны же непременно склони к свету,
В ясный день они устремлены к свету,
На ветру они как бы смеются.
Свисающие ветви будто отяжелела роса.
Закрытые почки словно таят аромат.
Пять лепестков подобны торчащим пальцам руки,
Пусть напоминают пальцы согнутые и прямые.
Листья на стебле буйно растут,

Их повсюду разместить соответственно.
На кончиках стеблей чередой изобрази цветы.
Нежный образ рождается движением запястья.
Кисть и тушь передадут душу [орхидеи].

Общее разъяснение, как строить композицию и передать *ши* — положение цветущих растений.

В живописи цветущих растений необходимо у каждого растения определить как основное его форму и положение [в пространстве] — *ши*. Хотя стебли и побеги могут переплетаться и извиваться от верхушки до основания, дух *ци* пронизывает все растение, как и его соки. Если цветы изображены удачно, они могут быть спутаны, показаны [по одному] в различных положениях, но каждый цветок расположен естественно, свободно, так как их постоянные закономерности не нарушены. Что же касается расположения (*ши*) листьев, они могут быть или рассыпаны по одному, или собраны вместе и переплетаться как будто в беспорядке, но их никогда не должно изображать слишком мало, или слишком много, или действительно в беспорядке — ведь в их расположении есть закономерности (*ли*). Применять цвет в соответствии с обликом и формой цветка. Размыты цвета (*сюаньжань*) должны воплощать духовное начало (*шэнь*), которое регулирует закономерности (*ли*) и расположение (*ши*).

Могут быть добавлены некоторые детали, такие, как пчелы, осы, бабочки и другие насекомые, парящие вокруг [цветов]; чтобы собирать нектар с цветов, они взбираются по стеблю и опускаются на листья. Расположение их целиком зависит от общего замысла и композиции рисунка. Насекомые порой полускрыты [листвой], порой видны целиком. Главное — чтобы все было на своем месте, без каких-либо излишеств. Тогда можно считать, что положение [цветка] передано.

В листе должна быть передана разница между теми [листьями], что находятся в темноте, и теми, что на свету. Они должны быть в разных положениях и естественно связаны со стеблями.

Маленькие [боковые] стебли могут быть прямые или склоненные, но пусть они естественно соединяются с главным стеблем.

Если же вся живописная композиция не продумана заранее и художник бездумно заполняет пространство, то это подобно тому, как старый буддийский монах ставит заплатки на одежде. Как можно выразить божественное и совершенное таким способом? Потому-то *ши* — самый ценный элемент в живописном свитке. Смотришь на такую картину, и кажется она написанной одним духом, а приглядишься внимательнее, поймешь, как все в ней проверено [и приведено] в соответствие с духовным началом и закономерностью (*ли*) вещей. Таким образом, опытная рука обнаруживает себя.

Существует, однако, очень много способов воплощения *ши* в живописи, и нельзя ограничивать себя одним из них. Их нужно искать в искусстве древних. А если их нельзя найти там, они могут быть скрыты в естественных формах растений. Чтобы определить эти истинные формы, растения должны быть исследованы в разных состояниях: на ветру, покрытые росой, под дождем и на солнце. Обилие форм и положений превосходит все, что известно по традиционным образцам.

Секрет рисунка птиц

Писать птиц начинают с клюва: глаза располагают рядом с его верхней частью. Наметив глаза, нарисуй голову. Тогда [уже] изобрази перья в нижней части головы и вокруг верхушки плеч. Делай это большими полукруглыми симметрично расположенными то длинными, то короткими суживающимися штрихами. Концы крыльев тонко прорисуй. Постепенно рисуй хвост и оперение вдоль позвоночника и под хвостом. Изобрази грудь и живот; затем расположи ноги и пупок. В конце добавь лапки — они или схватили ветку, или распластаны.

Общий секрет изображения птиц — форма головы, хвоста, ног, прорисовка глаз, положение при полете, пении, питье или клевках.

Нужно как следует знать общую форму птицы. Птицы рождаются из яйца, и их форма напоминает яйцо, к которому добавлены голова, хвост, крылья и лапы. Когда крылья расправлены — полет быстр и легок. Когда голова поднята, клюв открыт — кажется, будто птица поет, сидя на ветке. Когда же птица отдыхает на ветке, она твердо ставит ноги и сидит спокойно, без-

звучно. А перед взлетом вздрагивает хвост, после чего птица взмывает ввысь. Если не научишься изображать птиц с распростертыми крыльями, они будут казаться безостановочно прыгающими на ветвях. Вот, собственно, все, что касается внешних форм птиц.

Но помимо передачи различных положений птиц еще есть способ изображения глаз, который особенно важен для выражения духовной сущности птицы. Когда птица поет, она будто опускается, когда ест — будто начинает спорить, в гневе она кажется рвущейся в сражение, в веселье — будто принимается петь. Если птицы вместе и летят рядом, пусть кажется, будто они повернули головы и смотрят друг на друга. Так же как и в портрете, вся работа зависит от того, как изображены глаза. Поэтому очень важно научиться располагать и рисовать глаза. Тогда вся форма будет истинной, а каждая деталь обладать собственной закономерностью. Так только можно создать бессмертное творение.

Дин Гао
«Сокровенная тайна портретного искусства»
(«Сесян мицзюэ») ¹

В искусстве портрета необходимо знать, что идея существует раньше кисти. Сущность (*ци*) появляется после кисти.

Выдели темное и светлое, определи, где заполнено, где пустота, соразмерь оттенки — от темных до бледных. Все это узри в душе, а после уже опускай кисть, чтоб писать.

Выражение «идея существует раньше кисти» означает, что сначала намечен и сделан абрис, потом выделены верхняя и нижняя часть и определены две стороны лица, затем распределены пять элементов, пять выпуклостей, вертикальная и горизонтальная оси. Сделай это четко, тогда замысел выльется наружу, засверкает на бумаге. Требование «сущность (*ци*) появляется после кисти» в искусстве портрета состоит прежде всего в том, что идея и сущность восходят к душе, правят глазами, направляют руку. Когда дух пронизывает человека, а человек существует во мне, я же владею мето-

дом, тогда, естественно, каждый взмах кисти даст схожесть, соответствие. Поколения мастеров [Дин] Гао никогда не имели своих трактатов, альбомов, поэтому я создал эту книгу.

Важнее всего изучить расположение частей лица, знать, что короткое, что длинное, понять, где оставлять пустое место, где заполнить его, где делать темное, где светлое. Тогда обнаружишь возвышения и углубления, заполнишь все душой и сущностью и тогда узришь живое, широкое и подвижное. Это можно постичь умом, но трудно выразить словами. Нужно постоянно доискиваться и наблюдать, нельзя рассчитывать, что постигнешь искомое в нужный момент. Как говорится, «выявление духа зависит от человека». Если учащийся поймет душой это, он достигнет успеха. Вот почему я так начал книгу.

О частях лица

У начинающего учиться портретному искусству в душе не увидишь четкого замысла. Необходимо сначала побольше рисовать, и это приведет к зрелости, а зрелость, искушенность дадут тонкость, искусность. От тонкости и искусности путь к осознанию и просветлению.

Эти важнейшие требования касаются только определения частей лица — трех вертикальных и пяти горизонтальных частей. Короткое или длинное, широкое или узкое лицо определяют именно эти части.

Верхняя часть лица [по вертикали] — это лоб и виски, средняя — переносица и нос, нижняя — от кончика носа до подбородка. Все три части нужно рассматривать как вертикальную ось лица.

Кроме того, надо постичь [еще] пять частей, только тогда узнаешь, широкое или узкое лицо определяют именно эти части. Между глаз располагается центральная часть. Слева и справа от нее, от начала глаза до [его] верхушки, расположены [еще] две части. От верхушки глаза до края лица — еще две части. Эти пять частей намечают горизонтальную ось лица. При этом пять частей размещаются лишь в среднем из трех вертикальных членений лица.

Верхняя часть лица включает середину лба как центр. Справа от него возвышается «Великий *ян*», слева — «Великая *инь*», а все вместе они образуют так на-

зываемую «небесную троицу». В нижней части лица размести бороздку под носом, морщинки, идущие от носа к уголкам рта. От этих морщин до щек справа и слева размести четыре части, соответствующие четырем верхним частям. Этот метод расположения частей лица нельзя не знать.

Надо еще установить пять вершин в лице. Лоб — это так называемая южная вершина, нос — центральная, скулы — восточная и западная, подбородок — северная.

Прежде чем приниматься писать брови, глаза, кончик носа и губы, надо равномерно распределить пять вершин, тогда не перепутаешь, где они находятся.

Что же касается пары ушей, то их рисуют четким приемом. Их верхняя часть вровень с бровями, нижняя — с кончиком носа; следуй при этом за изменениями формы — то короткой, то длинной, то высокой, то низкой. Вот в чем заключаются начальные правила искусства портрета. Не оставляй в них без внимания даже мелочи. Тогда сможешь постичь душой и это — только чтоб не было ни малейших отклонений. Все постигнешь, все станет очевидным. В конце концов от натренированности придешь к мастерству, и все тысячи изменений уже не представят трудности для настоящего художника.

Когда пишешь кистью, ни на йоту не отклоняйся от образца.

Наблюдай за оригиналом, приведи в соответствие прямые линии.

Тщательно изучи и постигни искусство [портрета] — и станешь [высоким чиновником].

Пять частей и три членения нужно знать прежде всего.

О том, как делать набросок

Приемы наброска не имеют твердых правил. Он может быть больше роста человека и меньше горошины. Нельзя только нарушать одной закономерности. Приступая к работе, определи свой замысел. Затем уже сделай штрих от темени вниз, очерчивая стороны лица к подбородку. Справа и слева наметь ушные раковины. Так выявится контур лица. Посередине раздели его на две равные части. Верхняя подобна Небу, нижняя подобна Земле. В средней части лица наметь зрачки, буд-

то это солнце и луна. Еще сделай звезду — кончик носа. В этой центральной части лица заложено живое начало образа. Гармонично соединяя штрихи, чтобы сделать крылья носа и сам нос, четко определи [при этом] место кончика носа. Ниже расположи бороздку, которая бывает широкой или узкой. Дальше соответственно наметь рот, губы, припухлость под нижней губой, бороздку и подбородок. Потом изобрази складки, которые будто поддерживают выступающие щеки. Все детали нижней части лица слегка наметь. А потом уже штрихом *гоу* от правого глаза вверх к бровям проведи одну линию, а затем и от левого глаза вверх к брови сделай соответственно такую же линию.

Четко определив положение всех пяти частей, постепенно добавляй нижние веки, затем расположи зрачки — солнце и луну, — чуть повыше над ними — брови, затем расставь глазные впадины, определи положение век, пониже выдели «слезные мешки», наметь припухлость у внешних углов глаз. Скулы выдели подобно вершинам, далее веди линию [к морщинам] — рыбьим хвостом. И после уже прорисуй виски; выдели височные кости, немного приподними центр лба. Наметь одну надбровную дугу и соответственно другую — в самом центре между ними должна быть середина лба. Затем вверху проведи линию и изображай волосы до самой линии темени. Внизу по бокам [лица] наметь линию подбородка, выдели северную вершину — [сам] подбородок, очерти границы шеи. Потом определи положение рта и после всего уже [обозначь] два уха вне окружности лица. Помести их вровень с бровями и кончиком носа, не допускай ни малейших упущений и отступлений.

Дополнительное разъяснение, как делать контур

Рисуя портрет, прежде всего наносят контур [лица]. Он — начало, в котором великий предел и беспредельность, увеличение и уменьшение; он подобен хаосу неразделенному, в котором [находились] начала *Цянь* и *Кунь*² — Небо и Земля; мужчина и женщина еще не утвердились. Но, когда появился центр, Небо вознеслось, Земля опустилась, десять тысяч вещей, разбросанных [прежде] повсюду, полные живости и движения,

[обрели] сущность и образ, а космические силы природы нашли выход.

[Значит], прежде чем писать контур, устрями все силы своей души на познание лица портретируемого, а после уже располагай соответственно части лица. Каждой из них старайся передать ее характер. Если же не будет истины, а будет просто пустой круг и лишь потом появится идея, то как же тогда можно соответственно расположить штрихи и точки?

Как говорят, ошибешься на йоту, потеряешь тысячу ли. Как ни старайся, но тогда уже добиться соответствия трудное дело!

«Такой контур — необычный.
Он может быть большим и маленьким.
Может быть длинным и коротким,
Квадратным и круглым, полным и тощим.
Может быть широким и узким.
Мастерство и состоит в том,
Чтоб следовать за изменениями формы.
Постичь это — основа живой зарисовки.
Точно определи части лица,
Каждая размером в квадратный *цунь*.
Два глаза подобны солнцу и луне.
Кончик носа — как звезда.
Если эти три сияния как должно расставить,
То и все части лица легко расположить.
Пять вершин есть в лице каждого человека,
Только у старого и молодого они различны.
Темным тоном они легко выделены,
Нежные [лишь] слегка оттенены размывами.
Кожа выявлена до предела.
Костяк едва обозначен».

Песнь
о «внутреннем способе» письма (*синьфа*)

«При создании портрета добивайся подлинности.
Пусть сердце, глаз и рука будут крепкими».

Прежде чем узнавать характеры людей, познай самого себя. Если глаз не смотрит односторонне, а уши не слушают пристрастно, то все созданное твоей кистью будет отражением твоей души.

Определи, каков характер лица, каков характер овала. На средней горизонтали помести глаза, а потом лицо по вертикали раздели на две части. Вслед за этим наметь три части вертикальной оси лица и — пять частей по горизонтали. Три сияющих точки соответственно размести, нос же выдели как центральную вершину. Прежде прорисуй центральную вертикальную часть, затем бороздку под носом и складки около носа. Скулы выдели с обеих сторон одинаково, рот расположи правильно, изобрази толстые или тонкие губы, наполни жизнью радужную оболочку, выяви точкой хрусталики глаза. Центральная часть лба и виски по очертаниям напоминают овал с тремя легкими впадинами. Четко располагай волосы, штрихом *гоу* рисуй раковины ушей. Всю структуру [костяк] лица выяви, детально соблюдая закономерности. Пустые места и заполненные изображай четко — пустые места выражают душу человека. Когда тонируешь лицо, то прежде тонируй закругленные части.

Каждую часть выдели тонировкой.

«Пять вершин» пусть высоко вздымаются.

Выпуклые части оставляют белыми: чтоб почувствовать выемку, сделай ее темной.

От светлого до темного изменяй тон, чтоб под кожей чувствовался костяк.

Цветущий подобен полной луне, у худого обнажены вены и мышцы.

Соответственно расположи темное и светлое, четко выдели пустые места и заполненные.

Высокие места оставляй светлыми, сияющими, пустыми и белыми.

Каждую часть до мелочей продумай, ничего не упускай и не смешивай.

Как же душу человека [передать]?

Надо на самом деле все постичь до тонкости.

Если будет вкус, изящество, свежесть и необычность, насыщенность кисти, детальность рисунка, тогда, веселясь душой, безусловно достигнешь мастерства.

О темном и светлом,
пустых и заполненных местах

Все вещи и явления, существующие под Небом, не выходят за рамки сил *ян* и *инь*. Если говорить о свете, «яркий» — значит *ян*, «темный» — *инь*. В космогонии внешнее называют *ян*, внутреннее — *инь*. Если говорить о предметах, то высокое — это *ян*, низкое — *инь*, а если о рельефе, то холмы — *ян*, впадины — *инь*.

Что же касается человеческого лица, то здесь все то же самое. Поскольку в лице есть *ян* и есть *инь*, то штрих бывает соответственным: среди *инь* может быть *ян*, а среди *ян* — *инь*; и в штрихе среди заполненных мест есть пустые, а среди пустых — заполненные. Передать переход от имеющихся до несуществующего — вот в чем сущность тонировки.

Заполненные места, то есть имеющие след [письма кистью], видны как пятно. Это подцветка. Пустые места выделяются как светлые — *ян*, заполненные же служат вместилищем темноты — *инь*. Поэтому высокое и низкое, выпуклое и вогнутое полностью основано на теории пустого и заполненного. *Ян* и *инь* есть переход от пустого до заполненного, от высокого к низкому. Ровная поверхность вмещает чистое *ян* — тогда нет тонировки. Если же есть возвышенное, то есть и тонировка; если же есть и сниженное, тогда только возникает живопись. Когда на ровной поверхности есть углубления, то *ян* — ровное — оставляется белым. Когда есть выпуклость, [то есть] место очень возвышается, его тонируют, оттеняют [так], чтобы было видно высокое. Так, круглая жемчужина на стене — вся светлая, но со стороны видны в ней *ян* и *инь* — [светотень]. Кто понял это, тому можно пояснить, как кистью передать пустое и заполненное.

Изучи особо *ян* и *инь*, пустое и заполненное (*сюй, ши*).

Тогда кисть передаст подлинное начало десяти тысяч образцов. В каждом штрихе душа человека сама воплотится.

Как писать сияние глаз

Глаза на лице человека будто луна и солнце — они выражают живое начало в человеке. Нужно не только передавать их внешнее подобие, но и стремиться до-

стичь постижения сущности. Если достиг этого, то хочется назвать изображенного по имени. Если же нет, то мы не знаем, какой это человек. Краеугольный камень портретного искусства именно в этом. Правый глаз подобен *ян*, левый — *инь*, по форме они бывают длинные и короткие, квадратные и круглые. По свету они бывают явные и скрытые, далекие и близкие. Чувства же в них бывают радостные и печальные, сдержанные и явные. Взгляд бывает сверху и снизу, по прямой линии и наклонным. Непрерывной линией снизу и сверху обведи глазное яблоко, все подвижные части глаза. Особенно важно передать точно каждый изгиб, наполнить его чувством, выразить полностью живое начало. Над глазами сделай штрих, подобный изогнутому луку, и продолжи книзу, определяя этим длину глаза. Этот штрих должен быть темным. Под глазами — еще один штрих, подобный изогнутому луку. Его продолжи кверху, определяя этим ширину глаза. Он должен быть светлым. В середине точкой передай зрачок — пусть в нем сосредоточится душа. Вверх, в центр, вниз, в стороны может видеть глаз. Собери все это множество и передай его цветущий, разнообразный характер. Еще важно, чтобы все штрихи и размыты соответствовали *ян* и *инь* и передавали жизненность. Когда тонируешь лицо, то пустые и заполненные места выяви темной и светлой тушью. Выдели высокое и низкое, выпуклое и вогнутое. Когда глазница полна *ци*, способ передачи совершенен, тогда естественно выразишь сущность.

Несколько лет наблюдай выражение глаз.

Соответственно передавай заполненность их и округлость.

Прозрачным, чистым цветом очерти глазницу.

Ресницы красивые, взгляд блестящий — это словно освещает людей.

В глазах старого человека дух неглубок, много морщин, сделай [это] четкой кистью, тогда в портрете легко добиться сходства.

Под глазами передай выпуклости и впадины, изобрази их морщинами.

Глазница — небольшая, взгляд — тусклый, легко его понять.

Кожа в пятнах, морщинах, местами светлое выделяется.

Штрихом *гоу* пиши, немного тонируя, — сущность сама собой полностью выявится.

Когда глаза улыбаются, то вокруг них выпуклости и впадины собираются и возникает узор складочек, которые передают движение улыбки.

Когда радость, то оба зрачка благодущные, полуприкрыты, как залив.

Внешние морщинки [как шелковичные черви] приподняты, загнуты, как лепестки цветов.

Кольцами темными оттеняй, а светлыми постепенно усиливай живое.

Уголки рта и глаз выявляют улыбку.

Раскрытые глаза, большие, и душа [в них] ясно видна. Они словно вперились [куда-то], ясные, светлые, сияющие, а в середине черная жемчужинка смотрит на людей.

О том, как рисовать рот

Рот соответствует Меркурию; он соединен с «северной вершиной». Это тоже подвижная часть лица. В нем, как и во всем лице, обязательно выражаются и грусть и радость.

Надо в душе все точно соразмерить: большое и маленькое, тонкое и толстое. Формы [рта] не исчерпываются несколькими известными типами. Их передают тонировкой. [Надо] также освоить определенные приемы. Над и под губами оставь пустые белые дорожки, чтобы округлить рот. Когда слегка оттенишь его, затем свяжи линиями с ноздрями. Отдельно покажи желобок под носом. Под губой темной тушью выдели углубление — тем самым выявится выступ подбородка. Слегка оттени уголки рта, проведи морщинки от крыльев носа к ним. Во все части рта привнеси живую сущность. Размывами туши еще оттени места над губами, темными сделай два угла рта. Сверху рот охвати линией, как тетива лука, нижняя же губа подобна двум ядрам.

Формы рта бывают разные: то верхняя губа выступает, то нижняя, бывают толстые, припухлые губы, бывают и впалый рот. Углы рта могут идти отвесно вниз — быть опущенными, губы могут быть вывернутыми вверх, так что загораживают желобок под носом. Или снизу находят на бороздку над подбородком. Бывают рты вытянутые как ниточка, так что не заметишь ни верхней, ни нижней губы. Когда будешь копировать, точно соблюдай все штрихи, а после их уж можно изменять и развивать.

Не изменяя ни на йоту, рот точно располагай в нижней части лица.

Живого движения достигни — пусть улыбается, как весенний ветерок.

Оттеняя темное и светлое, на эти правила опирайся.

Когда же улыбка на нем, то губы готовы раскрыться, рот не сомкнут.

Эпиграммы (тиба) ¹ — стихи и эссе о живописи

Цао Чжи.

«Гимн живописи» («Хуацзань»)

Из тех, кто смотрит на картины, нет ни одного, кто бы, созерцая трех владык и пять богов-первопредков², не проникся восхищением или, глядя на правителей периодов упадка, не скорбел бы и не огорчался. Нет таких людей, которые, видя картину с изображением министров, узурпирующих трон, не скрежетали бы зубами. И все, глядя на прекрасного ученого высоких принципов, забывают о еде, а глядя на преданных чиновников, умирающих за свои принципы, не могут не укрепить свою собственную смелость; созерцая изгоняемых министров и преследуемых сыновей, не могут не вздохнуть. Кто не отведет презрительно взгляд от изображения распущенного мужчины или ревнивой женщины? И нет таких, которые, глядя на достойную наложницу или послушную супругу государя, не восхваляли бы их достоинств. Поэтому мы можем сказать, что живопись существует как предостережение и наставление.

Бо Цзюй-и

«Песнь о живописи бамбука»

(«Чжухуа гэ») ³

Из всех растений бамбук писать труднее всего.

В древности и ныне, хотя и писали его, но не было сходства.

Один Сяо Лян (Сяо Ней), опуская кисть, достигал подлинного.

С тех пор как существует живопись [киноварью и лазурью], он первый стал писать кинуварью.

Другие пишут тело бамбука тучным, неповоротливым, с желваками.

Сяо пишет его стебель тонким, узлы — ясными и четкими.

Другие пишут бамбук с верхушками мертвенными, и весь он тощий, обвисший.

Сяо пишет его ветви живыми, каждый листок в движении.

Без корней он вырастает из идеи [художника].

Без молодых побегов создается под кистью [мастера].

Чэнь Шань⁴

Стихи из сборника «Ночные беседы
в заснеженном павильоне»

В стихотворении танского поэта есть строки:
«Светло-зеленые ветви с красными точками [почек] — не нужно много признаков весны, чтоб растрогать человека».

Я слышал, что в прошлом на мотив этих строк писали картины.

Множество художников, наперебой рисуя картину весны, изображали ее пестро, в изобилии [рисуя] цветы и травы.

Все они не выдержали экзамен.

И только один, расположив высокую беседку и зеленый тополь в тени, нарисовал прекрасную женщину, стоящую у ограды.

Все признали его превосходство.

Можно сказать, что в этой картине — идея стихотворения воплощена.

Танский император Мин Хуан как-то любовался цветами лотоса и массой листьев.

Указав на императрицу, обращаясь к свите, сказал:
«Разве она не подобна цветку?»

«Все времена года проходят перед глазами,

А вверху, во дворце, всегда весна». — Вот смысл его слов.

Ремесленники же, создающие вульгарные картины, Понимают ли это?!

Су Ши⁵

Наслаждаюсь стихом Мо-цзе*.
В стихах есть живописность.
Созерцаю свитки Мо-цзе —
В живописи есть поэтичность.

* * *

Я как-то, рассуждая о живописи, сказал:
Люди, птицы, дворцы, павильоны, вещи —
Все имеют постоянную форму.
Что до гор, камней, бамбука, деревьев, потоков, ручьев,
дымок и облаков,
То хотя у них нет неизменных форм,
Но имеются твердые нормы, законы.
Когда есть отклонения в постоянной форме,
То каждому это видно, заметно.
Когда же неточны нормы, законы,
Даже высокий ценитель и знаток живописи не заметит их.
Поэтому [художники], по возможности, обманывают мир и становятся известными,
При этом обязательно ссылаются на отсутствие постоянных форм.
Когда же есть нарушение постоянной формы,
То оно собой и исчерпывается,
И не может целиком испортить картину.
Если же неточны настоящие нормы, законы,
То все произведение будет испорчено.
И те формы, в которых нет постоянства,
Тоже имеют свои закономерности,
Но соответствующие законы, нормы
Только высокого таланта люди могут передать.

* * *

Ныне художники пишут узел за узлом
И располагают их один над другим.
Как же это может превратиться в бамбук?
Чтобы писать бамбук, надо сначала создать его образ
в душе.
Только тогда берись за кисть, когда сосредоточишь все
внимание.

* Ван Вэя.

Чжао Мэн-фу
Идея древности (гу и)

И [словно] увидишь перед собой то,
Что хочешь изобразить,
Следуя этому образу, начинай работать кистью,
Будто ты видишь, как птица пикирует, как заяц убе-
гает.
Если ты замешкаешься на мгновенье — все пропадет.
Юй-кэ (Вэнь Тун) ⁶ объяснил мне это.
Но я не умел делать так,
Хотя знал, как это делается.
Если кто-нибудь знает в душе, но не может выполнить,
Значит, внутреннее и внешнее, душа и рука у него не
связаны.
Значит, все дело в недостаточном обучении.
Когда Юй-кэ пишет бамбук,
Он сосредоточен на бамбуке, а не на себе.
Но он передает в бамбуке
Чистоту и благородство своей души.

* * *

Судить о живописи на основе правдоподобия,
Это значит быть ребенком.
Если поэма написана так,
Что ты чувствуешь, как она написана,
Значит, она создана не настоящим поэтом.

* * *

Созерцают живопись школы *вэньжэньхуа*
Подобно тому, как выбирают коня.
То, что вы хотите увидеть, — это дух коня.
Профессиональные художники часто видят только де-
тали.
Вот почему произведения художников-профессионалов
лишены духа,
И после созерцания нескольких таких картин — они
как-то надоедают.
Живопись [сунского мастера] Хань-цзе — истинное про-
изведение [школы] *вэньжэньхуа*.

* * *

Когда моя кисть касается бумаги,
Она движется быстро, словно ветер.
Мой дух охватывает целое
До того, как кисть оставляет след.

В живописи наиболее важная вещь — это идея древ-
ности (гу и). Живопись может быть хорошо выполнена,
но не может быть настоящей, если в ней идея древно-
сти отсутствует. Нынешние художники думают только
о тонкости линии, об изяществе колорита и считают се-
бя просвещенными мастерами. Они не понимают, что
если отсутствует идея древности, то произведение не
стоит и рассматривать. Мои свитки кажутся, должно
быть, примитивными и грубыми, но для тех, кто понял,
почему это, что они выполнены в древнем стиле, мои
свитки вдвойне хороши. Я могу объяснить это только
тому, кто в состоянии понять.

Цзянь Сюань [Шунь-цуй] писал цветы в цвете; но
самое главное заключается в том, что они лишены жиз-
ненности.

Сунские художники сильно отошли от [стиля] тан-
ских мастеров. Я пытаюсь тщательно изучить искусст-
во Тан и при этом научиться искусству штриха и пят-
на сунских мастеров. Я пытался в детстве писать нар-
циссы, делая по несколько десятков зарисовок в день,
но не мог овладеть этим [искусством]. Существуют спе-
циалисты в этом жанре. В стремлении научиться это-
му я пытался достичь полного сходства [с их произве-
дениями]. Но, очевидно, никто не может уловить красо-
ту всех вещей — нарциссов, деревьев, камней, буйволов,
лошадей, насекомых и рыб. Я знаю, что Цзе-гу (Чжао
Мэн-цзянь) ⁷ из моей семьи пишет тушью цветы и мо-
жет передать прелесть каждой тычинки, каждого лис-
точка. Это замечательное достижение, оно гораздо
больше, чем могу сделать я.

...Я был приглашен ко двору [в Пекин], и долгое
время мне там представлялась возможность жить среди
индийских монахов. И с того времени, как я пристра-
стился к размышлению, я достаточно преуспел в изо-
бражении архатов [буддийских святых]. Я занимался
этой живописью в течение семнадцати лет и, думается
мне, достиг в ней идеи древности. Но я не знаю, что
подумают об этих картинах созерцающие ее...

Ни Цзань

То, что я почитаю живописью, являет чрезвычайную простоту торопливых строк в возвышенном стиле. В ней нет стремления добиться внешнего сходства, а лишь доставить себе удовольствие.

Недавно, когда я был в городе, меня окружали люди, которые хотели заставить меня писать так, как им хотелось, и, более того, выделили время, чтобы осуществить это. Я был подвергнут разного рода оскорблениям, но остался самим собой. Разве можно обвинять евнухов в том, что они не имеют бороды!

Гао Кэ-гун⁸ — один из тех редких людей, которые отделились от вульгарного мира и тщательно возвращали свой талант. Он жил очень скромной жизнью в Ханчжоу. В свободные дни он приходил на тростниковую скамью, что на берегу реки Цяньтан, с чашкой вина и книгой стихов. Здесь он долго засиживался, созерцая горы, наслаждаясь красотой их недоступных вершин и движением облаков. В промежутке между своими чиновничьими делами и сочинением стихов он писал свитки, давая воплощение тому, что требовало своего выражения.

Среди нынешних пейзажистов есть лишь Гао Кэ-гун, достигший в своем образе жизни и деяниях истинной безмятежности; Чжао Мэн-фу — своей дерзостью, смелым штрихом; Хуан Гун-ван⁹ — своей оригинальностью; и Ван Мэн — тонкостью и изысканностью. Они отличаются неповторимыми свойствами. И я ничего не могу сказать, кроме восторженной похвалы. Я ничего не знаю о других. Этот мир не может быть прекрасней хуановского, он являет неповторимый характер.

Примечания

Лао-цзы

«Дао дэ цзин»

(«Книга о дао [пути] и дэ [его манифестациях]»)

¹ Отрывки из даосского трактата приводятся в переводе М. Л. Титаренко (см. «Антология мировой философии», т. I, ч. I, М., 1969, стр. 181—190).

«Чжуан-цзы»

¹ Отрывки из даосского трактата «Чжуан-цзы» приводятся в переводе М. Л. Титаренко (см. «Антология мировой философии», т. I, ч. I, стр. 211—217).

Цзун Бин

«Введение в пейзажную живопись» («Хуа шаньшуй сюй»)

¹ Цзун Бин (конец IV—начало V в.) — один из крупнейших теоретиков искусства, мастер пейзажной живописи. Его трактат «Хуа шаньшуй сюй» представляет собой небольшое сочинение по философии пейзажа объемом в 0,5 цзюаня. Юй Цзянь-хуа датировал его 430 г. Памятник много раз переводился на европейские языки и включается не только в антологии по теории живописи, но и по общей философии. Сочинение Цзун Бина считается одним из важнейших памятников философской и эстетической мысли V в. Перевод сделан по изданию «Чжунго хуалунь лэйбянь».

² Материальная сущность (чжи) — понятие чжи противостоит ци — духовной сущности, хотя нередко исследователи подменяют первую второй, чем искажают смысл текста, делают его вульгарно-материалистическим.

³ Цюйлин — это философское эстетическое понятие, чрезвычайно важное для последующей эстетики. Цюй, означающее заинтересованность субъекта в объекте, связанность их между собой, входит в эстетику именно в это время. Лин — мистическое нутро, духовное начало в человеке.

⁴ Сюань-юань, Яо, Конфуций, Гуанчэн, Давэй, Сюю и Кучжу — древние мудрецы и легендарные правители.

⁵ Кунтун, Цюйцзе, Мяоку, Чжишоу и Дамэн — названия гор, славящихся своей красотой.

⁶ «...радовали как гуманных, так и мудрых людей» — реминисценция из конфуцианского трактата «Мэн-цзы», где говорится о том, что созерцанием гор наслаждаются смертные и лишь святым доступно радоваться воде.

- ⁷ *Цунь* — мера длины, равная 3,2 см.
⁸ *Ли* — мера длины, равная 576 м.
⁹ *Жэнь* — мера длины, равная 2,56 м.
¹⁰ *Чи* — мера длины, равная 32 см.

Се Хэ
 «Заметки о категориях старинной живописи»
 («Гухуа пиньлу»)

¹ *Се Хэ (479—542)* — родоначальник особой отрасли знания — специальной теории живописи. Им разработана теория так называемых «шести законов» живописи на материале жанровой и портретной живописи. «Гухуа пиньлу» — это небольшое сочинение объемом в один цзюань, содержит теоретическое введение и характеристику двадцати семи художников, классифицированных по шести категориям (*люпинь*). Трактат датирован Юй Цзянь-хуа 490 г. Многократно переводился на европейские языки. Самый достоверный перевод на английский язык и пространный комментарий выполнен У. Экером. На русский язык теоретическое введение переводилось Е. В. Завадской и С. М. Кочетовой (см. библиографию).

² *Лу Тань-вэй (420—427)* — прославленный мастер жанровой живописи и портрета.

³ *Вэй Се (III—IV вв.)* — мастер жанровой живописи, писал преимущественно буддийские образы.

«Книга поучений шестого патриарха
 [Хой-нэна]»
 («Лю-цзу тань-цзин»)

¹ «Книга поучений...» («Лю-цзу Хой-нэн даши юй Шаочжоу Дафаньсы шифа тань-цзин») — таково полное название дуньхуанского варианта текста (VIII в.), с которого сделан перевод.

² *Дафаньсы, или Кайюаньсы* — буддийская обитель после смерти Хой-нэна стала почитаема как святое место, в котором собиралось много паломников.

³ *Шаочжоу* — небольшой город на западе провинции Гуандун.

⁴ Сведения о Фа-хае содержатся в 55—57 разделах «Книги поучений».

⁵ «...обет внефеноменального [просветления]». — Подчеркивание даже в названии сутры особого характера обета, принимаемого учениками Хой-нэна, на наш взгляд, указывает на значимость этой формы обета в учении Хой-нэна.

⁶ «...воссел на высокое седалище...» (*шэнгаоцзо*) — важная часть буддийского ритуала. Совершать такое действие могли лишь лица высокого сана, наставники в монастыре. Так, Шэнь-сю почитался старшим среди монахов и назывался он *шэнгаоцзо*, то есть человек, наставляющий с этого возвышения.

⁷ «...свыше тысячи» [человек] — это число весьма условно, разумеется, но вместе с тем и традиционно. Столько же людей собралось, например, и на проповедь Будды, согласно «Алмазной сутре».

⁸ *Наместник округа (цыши)* — такое значение этого сочетания иероглифов дает словарь Палладия.

⁹ В «Лидай фа-бао цзи» («Трипитака», т. 51, стр. 182с) есть сведения о Вэй Цюе: о нем говорится, что наместником округа

Шаочжоу он стал в год смерти Хой-нэна (в 713 г.) и действительно поручил Фа-Хаю записать проповеди Учителя. В «Цзиндэ чуаньдэн лу» («Трипитака», т. 51, стр. 235а) говорится, что Вэй Цюй был учеником Хой-нэна.

¹¹ «Познающие добро...» (*Шан чжиши*) — такое обращение очень распространено в чаньской литературе, как и, впрочем, во многих махаянских текстах. Переводчики сутры на западные языки единодушно переводят это словосочетание как «дорогие друзья». Думается, что это не очень удачно, так как нарушает торжественный стиль сочинения в целом. Кроме того, в контексте «Книги поучений», составляющей в познании истины, семантика употребленных знаков должна быть выявлена.

¹¹ *Фаньян* — небольшой город — ныне Цзо-сянь в провинции Хубэй.

¹² «...был... смещен с должности...» — увольнение со службы отца Хой-нэна датировано в «Цзиндэ чуаньдэн лу» («Трипитака», т. 51, стр. 235а) периодом У-дэ (618—626 гг.), а в юаньском издании Цзун-бао дата этого события уточнена и указан 620 г.

¹³ *Линнань* — общее название для большей части южного Китая (провинций Гуандун, Гуанси) и северного Индокитая.

¹⁴ *Синьчжоу* — город в уезде Синьсин, в провинции Гуандун.

¹⁵ *Наньхай* — город в уезде Баньюй в провинции Гуандун.

¹⁶ «...увидел другого незнакомца...» — в «Цзутан цзи» (т. 1, стр. 89—90) указано имя читавшего «Цзиньган цзин»: его имя Ань Дао-чэн.

¹⁷ «Алмазная сутра», или «Цзиньган цзин», или «Ваджраччхедика-сутра».

¹⁸ «Как только я услышал...» — мотив мгновенного озарения от слов этой сутры звучит на страницах «Книги поучений» постоянно; это его начало.

¹⁹ «...с этой сутрой...» — в VII веке и в начале VIII столетия основной чаньской сутрой считалась «Ланкаватара-сутра»; «Алмазная сутра» лишь начинала завоевывать свою популярность, которая была необычайно сильна в последующие столетия.

²⁰ «...на восточной горе...» — из-за расположения монастыря, где проповедовал Хун-жэнь, его вариант учения *чань* иногда называют «восточная *чань*» или «восточная школа» — *бунтань* или *дунцзун*.

²¹ *Фэнмушань* — гора Фэнму. Предание связывает эту гору с пребыванием там пятого патриарха *чань* Хун-жэня, чье учение нередко даже называли «Учение с горы Фэнму».

²² *Цичжоу* — ныне город Цичунь в провинции Хубэй.

²³ «...попрощался с... матерью...» — в «Цзу Тан цзи» (т. 1, стр. 90) говорится о том, что Хой-нэн позаботился о содержании матери, перед тем как уйти в учение к Хун-жэню. Он оставил ей 100 лян, которые ему дал Ань Дао-чэн.

²⁴ «Если ты из Линнани, значит, ты дикарь...» (варвар — *галао*) — такое определение отражает фантастическое представление об обитателях Южного Китая, как о дикарях, подобных диким животным.

²⁵ «...топтался на каменном песте...» — очистка риса производилась следующим способом: ногой приводился в движение каменный пест, который и обмолачивал рис.

²⁶ «...пребывающих в жизни и смерти» (*Шэнсы шида*) — очень частое определение бренности мира, бесконечной чреды жизни и смерти.

- ²⁷ *гатха* — буквально «псалом» (*цзи*). Знаком *цзи* переведено санскритское слово *gatha*, обозначающее стихотворную часть сутры.
- ²⁸ «...передам... платве...» — знак передачи своего сана.
- ²⁹ «...передам... дхарму...» — знак передачи учения.
- ³⁰ *Шэнь-сю* — один из наставников (*шанцзо*) в том монастыре, где проповедовал Хун-жэнь. Впоследствии стал первым патриархом северной ветви *чань*.
- ³¹ *Метаморфозы* (*бянь* или *бяньсян*) — так называли живописные и скульптурные изображения на буддийские сюжеты.
- ³² *Лу Чжэнь* — сведений об этом художнике обнаружить не удалось.
- ³³ «...во время третьей стражи...» — около часа ночи.
- ³⁴ «Трипитака», т. 8, стр. 749а.
- ³⁵ *Три зла* (*саньэ*) — развращенность, связь со злыми демонами, превращение в дикое животное.
- ³⁶ «...напевал...» (*чансун*). Глагол «напевать» подчеркивает музыкальную сторону стихов *цзи*, что усиливает наши основания для перевода *цзи* словом «псалом».
- ³⁷ «...внефеноменальное...» (*усян*) — то есть, соблюдая внефеноменальный обет.
- ³⁸ «...не знал иероглифов...» (*бу шицзы*) — на основе этой фразы создана большая литература о безграмотности Хой-нэна как знака его учения.
- ³⁹ В сусанском варианте текста «Книги поучений» приведен отрывок из «Алмазной сутры» (см. «Трипитака», т. 8, стр. 749с): «Не позволяй феноменам одолеть тебя, а совершенствуй свой дух, который нигде не пребывает».
- ⁴⁰ «...жить здесь...» — то есть в Цао-ци, в том месте, где Хой-нэн проповедовал.
- ⁴¹ «Вималакирти-нирдеша-сутра» (Цзин мин цзин) («Трипитака», т. 14, стр. 572с, 538в).
- ⁴² Сидячая медитация Шарипутры и недовольство этим Вималакирти описаны в «Вималакирти-нирдеша-сутре» («Трипитака», т. 14, стр. 539с).
- ⁴³ «...еще взгляды в таких людей...» — намек на последователей северной ветви *чань*.
- ⁴⁴ «Трипитака», т. 24, стр. 1003с.
- ⁴⁵ «Трипитака», т. 14, стр. 541а.
- ⁴⁶ «Западная страна» — распространенное в танское время название Индии; «Западное учение» — Будды.
- ⁴⁷ *Не-люди* (*фэйжэнь* — *Anapusa*) — так называли в буддийской литературе божественные существа, мифических животных.
- ⁴⁸ Здесь намек на приверженцев северной ветви *чань*.
- ⁴⁹ Начатки этой концепции об изначальной просветленности человеческих страстей можно найти в «Лидай фа-бао цзи» («Трипитака», т. 51, стр. 180с).
- ⁵⁰ Этот отрывок заимствован из «Цзун цзин лу» («Трипитака», т. 48, стр. 498с).
- ⁵¹ *Гуаньсинь* — этот термин был очень распространен в учении северной ветви *чань* (см. «Гуаньсинь лунь», «Трипитака», т. 48, стр. 366с — 369с. Многие ученые приписывают этот трактат основателю северной ветви *чань* — патриарху Шэнь-сю).
- ⁵² «Шесть разбойников» (*люцзэй*) — шесть сфер чувств (*сougas*).
- ⁵³ «Шесть ворот» (*люмхнь*) — шесть органов чувств (*сhdriyas*).
- ⁵⁴ «Шесть грехов» (*лючэнь*) — шесть свойств, рожденных органами чувств (*gunas*).

⁵⁵ Эту же историю можно обнаружить и на страницах других *чаньских* сочинений (см., например, «Шэнь-хой юйлу»).

⁵⁶ «Вималакирти-нирдеша-сутра» («Трипитака», т. 14, стр. 542с).

⁵⁷ «Три препятствия» (*саньчжан*) — описаны в «Нирване-сутре» («Трипитака», т. 12, стр. 428с).

⁵⁸ *Наньян* — город к югу от Лояна, в провинции Хэнань.

⁵⁹ Источники указывают разные даты смерти Хой-нэна.

⁶⁰ В «Сунгаосэн чжуань» («Трипитака», т. 50, стр. 755а) говорится, что дом Хой-нэна в Синьчжоу был превращен в храм и назван Гао-янь.

⁶¹ «...заключена в первопринципе...» — фраза из «Вималакирти-нирдеша-сутры», которая уже цитировалась в разделе 17.

⁶² «...убил злые дхармы...» — здесь опять выпад против северной ветви *чань*.

⁶³ Д. Т. Судзуки обнаружил полное сходство этого отрывка с текстом Шэнь-хой и на этом основании утверждал, что текст «Книги поучений» написан последователями Шэнь-хой (см.: D. T. Suzuki, Chan (Zen) Buddhism in China. A History and Method. — "Philosophy East and West", London, 1953, III, N I, pp. 9—11).

⁶⁴ «...пять лепестков...» — чаще всего отождествляется с пятью патриархами.

⁶⁵ Стихи даны в необычной редакции. В «Цзиндэ чуань-дэн лу» (стр. 220с) и «Цзу Тан цзи» (т. 1, стр. 79) другие варианты.

⁶⁶ Аналогичные мысли высказаны Хой-нэном в разделе 30 и 35.

Чжан Янь-юань

«Записки о прославленных художниках разных эпох» («Лидай минхуа цзи»)

¹ *Чжан Янь-юань* (IX в) — крупнейший историк и теоретик искусства. Его трактат «Лидай минхуа цзи» — одно из самых важных сочинений по теории и истории живописи. Трактат датируется 847 г., состоит из десяти цзюаней и охватывает историю живописи с 322 г. до середины IX в. Трактат переведен на английский язык и прокомментирован У. Экером; в Китае вышло издание этого трактата с комментариями Юй Цзянь-хуа.

² *Шесть искусств*: ритуал, музыка, стрельба из лука, вождение колесницы, каллиграфия и счет. В основном трактате о древних ритуалах («Чжоули» — «О ритуале [периода] Чжоу») раскрыт более подробно характер шести искусств: «Он учил их шести искусствам: 1) пяти ритуалам; 2) шести видам музыки; 3) пяти способам стрельбы из лука 4) пяти приемам управления колесницей; 5) шести стилям каллиграфии; 6) девяти приемам счета».

³ *Драконовы знаки* — триграммы.

⁴ *Ючао и Суйжэнь* — легендарные императоры. Согласно древней традиции, считаются предшественниками Фуси.

⁵ «То, что Паоси [Фуси] обнаружил на берегу реки Жун...». — Согласно легенде, мифическому императору Фу из вод этой реки явился фантастический конь, на боках которого были знаки триграмм. В другой версии легенды эти знаки были на спине дракона.

⁶ *Созвездие Куй* — созвездие Андромеды.

⁷ «...потому демоны стонали по ночам». — Этот отрывок представляет собой перифраз из древнего трактата «Хуайнань-цзы».

⁸ *Гувэнь* — древние письмена; *цицзы* — необычные иероглифы; *чжуаньшу* — иероглифы для печатей; *цзошу* — приказное письмо;

мючжуань — спутанное письмо; няошу — штрихи, напоминающие птицу.

⁹ Янь Гуан-лу (384—456) — знаменитый ученый, выдающийся каллиграф, теоретик искусства.

¹⁰ «Гуанъя» — лексикографическая работа вэйского ученого Чжан И; аннотированные тексты ханьских ученых.

¹¹ «Эръя» — лексикографическая работа конца Чжоу.

¹² «Шавэнь» — крупнейший палеографический словарь I в. н. э.

¹³ «Шимин» — этимологический словарь ханьского времени.

¹⁴ Лу Ши-хэн больше известен под именем Лу Цзи (261—303) — крупный поэт, каллиграф, теоретик литературы, автор эссе «Об изящном слове» («Вэньфу»). На русский язык это теоретическое эссе переведено акад. В. М. Алексеевым (см. библиографию).

¹⁵ «Шицзин» («Книга песен») — древний памятник китайской поэзии.

¹⁶ Цао Чжи (192—232) — прославленный поэт, теоретик искусства, автор эпиграмм о живописи.

¹⁷ Гу Кай-чжи (конец IV в. — начало V в.) — великий пейзажист и мастер жанровой живописи и портрета; автор трех теоретических сочинений о живописи.

¹⁸ Чжань Цзе-цян (VI в.) — мастер жанровой живописи, прославился изображением лошадей.

¹⁹ Чжэн Фа-ши (VI в.) — известный мастер жанровой живописи, прославился изображениями буддийских святых.

²⁰ Хань Фэй-цзы (III в. до н. э.) — крупнейший философ-легист, в его одноименном трактате «Хань Фэй-цзы» содержатся важные мысли об искусстве.

²¹ «[Се Хэ] о композиции» — речь идет о пятом законе живописи.

²² У Дао-цзы (700—760) — мастер жанровой живописи, портрета, пейзажа и бамбука. В традиционной эстетике признан величайшим художником, воплотившим все шесть законов.

Ли Чэн

«Тайна пейзажа» («Шаньшуй цзюэ»)

¹ Ли Чэн (X в.) — один из великих пейзажистов периода Сун и теоретик пейзажной живописи. Ли Чэн известен и как крупный литератор. «Шаньшуй цзюэ» представляет собой небольшой трактат (объемом в один цзюань), написанный в блестящем литературном стиле в форме *пяньсы лилю*, которая основана на параллельном чередовании строк с четырьмя и шестью знаками. Некоторые характеристики, которые даны Ли Чэном как описания, становятся впоследствии терминами и понятиями, раскрывающими отдельные качества живописного свитка или стороны творческого процесса. Пожалуй, трудно встретить в более позднее время трактат, где бы не чувствовалось влияние этого текста.

² «...расставь по местам гостей и хозяев...» — (*биньчжу*) — принцип построения композиции и выделения главного и второстепенного в свитке.

³ Жестокость, сухость (*кэ*) — буквально «резной», то есть резкий штрих. Этот порок живописи охарактеризован в трактате «Все, что я видел и слышал о живописи» Го Жо-сюя.

⁴ Цунь — особый тип штриха для моделирования фактуры камня и воды. Существует около сорока видов этого штриха.

⁵ Точка (*дянь*) — особые, короткие штрихи, которыми пишут листву деревьев. Китайские художники применяют около 30 видов *дянь*.

Чжу Си

Отрывки из различных сочинений

¹ Философия Чжу Си (1130—1200) — самого крупного мыслителя сунского неоконфуцианства — представлена здесь в переводе М. Л. Титаренко (см. «Антология мировой философии», т. I, ч. I, М., 1969, стр. 255—260).

² Разум-закон — так переводит М. Л. Титаренко понятие *ли*, которое мы переводим как *первопринцип*.

³ Книга «Учение о золотой середине» («Чжунюн») — первоначально глава из конфуцианского канона «Лицзи» («Книга обрядов»); в XV в. была обособлена Чжу Си и наряду с книгами «Лунь-юй», «Мэн-цзы», «Дасюэ» вошла в конфуцианское «четверокнижие».

⁴ Книга «Великое учение» («Дасюэ») — первоначально, так же как и «Чжунюн», глава из книги «Лицзи», затем вошла в «четверокнижие».

Го Жо-сюй

«Все, что я видел и слышал о живописи»

(«Тухуа цзяньвэнь чжи»)

¹ Го Жо-сюй (X в.) — историк и критик искусства, автор известного трактата «Тухуа цзяньвэнь чжи», посвященного истории и теории живописи. Датирован Юй Цзянь-хуа 1007 г., объем памятника — шесть цзюаней.

² Цао Чжун-да (V в.) — известный мастер жанровой живописи и портрета.

³ «Фигуры в картинах У[Дао-цзы] словно на ветру, а в свитках Цао [Чжун-да] будто вышли из воды» — эта фраза стала формулой, которую приводят теоретики искусства последующих эпох; она выражает две основные стилистические линии в жанровой живописи, в частности в манере рисунка одежды.

⁴ Ван Си-чжи (IV в.) — величайший каллиграф и теоретик искусства.

⁵ Ибихуа — «Живопись единой чертой» — стилистическое направление, которое получило особое развитие в IV в. в каллиграфии и несколько позднее в живописи. Понятие *ибихуа* философски осмыслено крупным художником и теоретиком XVII в. Ши-тао в трактате «Хуа юй лу».

⁶ «...идея существует раньше кисти» — крылатое выражение, которое встречается в очень многих сочинениях. Начало оно берет из трактата Ван Вэя «Рассуждения о живописи» («Шаньшуй лунь»).

⁷ Хуан Цюань (900—965) — прославленный мастер жанра «цветы и птицы», создатель школы в рамках Академии живописи.

⁸ Сюй [Си] (X в.) — прославленный мастер жанра «цветы и птицы», создатель целого направления в живописи этого жанра.

⁹ Чжун [Ю] (III в.) — знаменитый каллиграф.

¹⁰ Хань Юй (768—823) — крупный писатель и мыслитель, предтеча неоконфуцианства.

¹¹ Лю [Цзун-юань] (773—819) — поэт, теоретик искусства, мастер пейзажной лирики.

¹² «...служили династии Шу...» — в нынешней провинции Сычуань [Хуан] Цзюй-цай (XI в.) — мастер жанра «цветы и птицы», писал в традициях отца.

Чжун-жэнь

«Альбом живописи сливы мэй [мастера] Хуа-гуана» («Хуа-гуан мэйпу»).

¹ Чжун-жэнь (XII в.) — чаньский монах, прославленный мастер монохромной живописи мэйхуа. Его трактат «Хуа-гуан мэйпу», объемом в 1 цзюань датирован Юй Цзянь-хуа 1140 г.

² *Дерево мэй, мэйхуа* — название одного из сортов дикой сливы, которую начали воспевать поэты за ее красоту еще в древности (например, в «Книге песен» (Ши цзин) есть стихи о мэйхуа); в живописи мэйхуа привлекла художников периода Тан.

³ *Цилинь* — фантастическое животное древних китайских мифов.

⁴ *Тайцзи* — абсолютное начало мира, категория, идущая из «И цзина» («Книга перемен») и принятая неоконфуцианством. В теории живописи может быть отождествлена с дао.

⁵ *Саньцай* — триединая суть мира: Небо, Земля, Человек.

⁶ *Усин* — пять первоэлементов древней китайской натурфилософии.

⁷ *Девять стадий роста* — характеристика бытия феномена, данная в «И цзине».

⁸ *Эрзи* — две формы, два первопринципа, олицетворяющие Ян и Инь, Небо и Землю. Категория идет из текста «И цзина».

⁹ *Люсяо* — буквально, «шестерки». Особые значки, состоящие из двух типов черт; символ, идущий из «И цзина».

¹⁰ *Багуа* — комбинация целых и ломаных черт, которые служили основой для гадания в древности. *Багуа* — восемь тройственных гуа. Изобретение комбинаций приписывается мифическому правителю Фу Си. Эти линии составляют основу «И цзина».

¹¹ *Число десять* — символ завершенности бытийного роста и изменений феномена. Смысл числа идет из «И цзина».

¹² *Луцзяо* — буквально «Рога оленя». Название приема в рисунке молодых побегов, устремленных вверх, на концах ветвей.

Ли Кань

«Книга о бамбуке» («Чжу пу»).

¹ *Ли Кань* — другое имя *Си-чжай* (1245—1320) — прославленный пекинский мастер живописи бамбука, теоретик живописи. Его трактат «Книга о бамбуке» (1312) известен еще под другим названием: «Чжу пу сян лу» — «Подробные пояснения к альбому [живописи бамбука]». Объем трактата — один цзюань.

² *Ван Дань-ю* (конец XIII — начало XIV в.) — мастер пейзажа, писал главным образом скалы, бамбук и цветы мэйхуа.

³ *Хуан-хуо* — другое имя Хуан Тин-цзянь (1045—1105) — прославленный поэт, каллиграф, теоретик искусства, автор многочисленных эпиграмм о живописи, один из ведущих мастеров школы *вэньжэньхуа*.

⁴ *Вэнь Ху-чжоу* — другое имя *Вэнь Тун* (1018—1079) — поэт, каллиграф; считается крупнейшим мастером монохромной живописи бамбука, друг Су Ши, один из художников школы *вэньжэньхуа*.

⁵ *Ван ючэн* — название должности великого танского поэта, художника и теоретика искусства Ван Вэя.

⁶ *Сяо Се-люй* (VII в.) — крупный мастер живописи бамбука и цветов мэйхуа.

⁷ *Хуан Цюань* (900—965) — прославленный мастер жанра «цветы и птицы», создатель целого стилистического направления в рамках Академии живописи.

⁸ *Цуй Бо* (конец X — начало XI в.) — крупнейший мастер жанра «цветы и птицы». В начале творчества писал в манере Хуан Цюаня, позднее воспринял творческие приемы Сюй Си, то есть прием бесконтурной живописи (*мэйгухуа*).

⁹ *У Юань-юй* (конец XI — начало XII в.) — художник жанра «цветы и птицы», ученик Цуй Бо, часто писал только контуром (*шуангоу*).

¹⁰ *Юй-кэ* — Вэнь Ху-чжоу (см. примеч. 4).

¹¹ *Госпожа Ли* — во многих трактатах история о тени бамбука связывается с другими именами.

¹² *Сунь Вэй* (IX в.) — мастер живописи бамбука в свободной манере, в монохромной технике.

¹³ *Чжан Ли* (IX в.) — известный мастер живописи бамбука.

¹⁴ *Шань-гу* — другое имя Хуан Тин-цзяня.

¹⁵ *Су Ши* (1137—1206) — знаменитый философ, поэт, художник и теоретик искусства, глава группы художников школы *вэньжэньхуа*.

¹⁶ *Мэй* — красота, прекрасное — одна из основных категорий эстетики, раскрывающая преимущественно красоту формы.

¹⁷ *Шань* — одна из основных эстетических категорий, выражающая этическую природу прекрасного.

¹⁸ *Цинчжун* — легкий и тяжелый, не важный и важный, светлый и темный — художественный прием письма кистью, который можно уподобить знакам «форте» и «пиано».

¹⁹ *По [мо]* — буквально «прерванная [тушь]». Суть этого приема состоит в том, что сначала пишут светлой тушью, потом ее делают слегка темнее и под конец совсем темной.

²⁰ *Фэнь* — технический термин, имеет двойной смысл:

а) обводить контуром, выявлять границы, б) рисунок листьев, напоминающий иероглиф *фэнь*.

²¹ *Чжуаньшу, синшу, цаошу, кайшу* — основные стили в каллиграфии.

Ши-тао

«Собрание высказываний о живописи» («Хуа юй-лу»).

¹ *Ши-тао* (1630—1717), другие имена: *Дао-цзи, Да-ди-цзы, Цинсян чэнь-жэнь, Ку-гуа хэ-шан*. После падения минской династии становится чаньским монахом. Писал больше всего пейзажи, цветы, орхидеи и бамбук. Автор трактата по теории живописи «Хуа юй-лу» («Собрание высказываний о живописи»). Это сочинение нередко встречается под другим названием: «Ку-гуа хэ-шан хуа юй-лу» («Собрание высказываний о живописи [мастера] по имени Ку-гуа хэ-шан»). Памятник датирован 1670 г.; объем трактата — один цзюань. Ши-тао принадлежат еще много эпиграмм о живописи, собранных в книгу «Да-ди-цзы тихуа шибя» («Эпиграммы и надписи на картинах [мастера] по имени Да-ди-цзы»). Перевод трактата Ши-пао сделан по последнему изданию с комментариями Юй

Цзянь-хуа. «Ши-тао хуа юй-лу» (Пекин, 1963). Юй-лу — называют популярную, общедоступную литературу, которая включает высказывания учителей. Этот жанр был начат в танской буддийской литературе и особенно был распространен в литературе сунского неоконфуцианства. Ши-тао употребляет этот термин в традициях буддийской литературы.

² *Единая Черта Кисти (ихуа или ибихуа)* — эстетический принцип живописного выражения Единого, Абсолюта. С наибольшей глубиной этот принцип осмыслен именно Ши-тао.

Понятие *ихуа* — Единая Черта Кисти — представляет собой центр и ведущую нить эстетического учения Ши-тао. Мы не будем пытаться определить это понятие, ибо, если перефразировать Лао-цзы, считаем, что Единая Черта Кисти, которая может быть определена, уже не является Единой Чертой Кисти. Понятие это существует в тексте Ши-тао на нескольких уровнях, но в трактовке эти уровни существуют в органичном единстве, мы же их выделяем для удобства рассмотрения. Парадокс этого понятия состоит в сочетании сугубо конкретного, технического смысла с отвлеченно-философским и космогоническим. На техническом уровне — это одна, или простая, черта, то есть простейшая пластическая форма, все другие лишь ее варианты или комбинации, более или менее сложные; эстетический аспект понятия раскрывается и как первый лепет и как последнее слово живописи, она и краеугольный камень и камень преткновения этого искусства. Единая Черта Кисти — это наилучший канал, через который выражает себя «одухотворенный ритм»; философский смысл Единой Черты Кисти заключается в том, что она является выражением Единого, Абсолюта. О Единой Черте Кисти писали также Чжан Янь-юань и Го Жо-суй.

³ «*В изначальной древности...*» (*Тайгу*) — речь здесь идет о том состоянии мира, которое предшествовало истории и всем явлениям цивилизации и которое даосисты описывали как первоначальное единство и абсолютную спонтанность, еще не подорванные и не искаженные социальной и политической организацией, искусством и прочими явлениями культуры.

⁴ «*...не было Правила...*» (*уфа*) — понятие *фа* — закон, правило, *дхарма* имеет значение универсального закона-*дхармы* или Правила с большой буквы. Отсутствие Правила является важнейшим атрибутом изначальной древности.

⁵ «*...изначальная простота...*». *Тайпо* — безыскусственный, не обработанный. Это определение даосское. Первоначальный смысл слова *по* — это обрубок грубого дерева, необтесанный; абсолютная простота, то есть чистая потенциальность, содержащая все возможности. В трактате «Чжуан-цзы» описывается поведение человека, которое возвращает ему качество *по* — изначальной простоты.

⁶ «*Как только изначальная простота разделилась, установилось Правило*» — это предложение представляет собой перифраз афоризма из «Дао дэ цзина» Лао-цзы: «[Как только] простота разделяется, она делается утварью [полезной, используемой вещью]» (гл. 28). Это значит, что простота утрачивает свое единство с абсолютным и спонтанность, она превращается в конкретную вещь, лишенную целостности, но приобретающую функциональный смысл. В слове «утварь» содержался уничижительный смысл не только в даосской, но и в конфуцианской литературе, например в известном афоризме Конфуция: «Человек благородный не является утварью». Иными словами, способности человека не замкнуты в границы какого-то специального их использования и емкость его души —

безгранична, а не уподоблена какому-то сосуду (иероглиф «*ти*» имеет значение и утварь и сосуд), который ограничивает эту емкость. Общефилософские и этические нормы Чжуан-цзы претворены Ши-тао в эстетическом плане. Это значит, что утрата спонтанности проявляется в различных нормах и правилах. Но, по мысли Ши-тао, существует серьезное различие между истинным Правилем и множеством правил, которые сковывают творчество.

⁷ «*...отсутствие правила, которое порождает Правило*» — эта мысль Ши-тао имеет глубокие традиции. Еще в «Дао дэ цзине» (гл. 40) Лао-цзы говорится о том, что из небытия возникает бытие. Современник Ши-тао, художник и теоретик Ван Гай, во введении к «Слову о живописи из Сада с горчичное зерно» выразил ту же мысль, что овладение правилом в его полноте возвращается к отсутствию правил.

⁸ «*...охватывает множество правил*». — Ши Тао здесь высказывается в духе своих чаньских наставников. Например, чаньский учитель Юн-цзя писал: «Единая изначальная природа (*син*) охватывает все, как и «единая дхарма (*фа*) охватывает все дхармы» (эту цитату приводит в своем комментарии Юй Цзянь-хуа).

⁹ «*Живопись проистекает из духа*» — дух (*синь*) в учении чань обозначает ментальные способности индивидуума. Юй Цзянь-хуа комментирует эту фразу как утверждение Ши-тао, — художник в творчестве не только воплощает объект, но и выражает свои мысли. Эта мысль Ши-тао связана с известным афоризмом танского художника Чжан Сяо: «Вовне учусь у природы, внутри улавливаю истоки [собственного] духа».

¹⁰ «*...форм круглых и квадратных, прямых и изогнутых...*» — существенно заметить в связи с этим, что китайские теоретики постоянно напоминают художникам, что круг, в сущности, не круглый, а квадрат — не квадратный; что и в прямом есть извилины, и в извилистости — прямизна.

¹¹ «*Мой путь — это Единое, которое объемлет Всеобщее*» — фраза из «Луньюй» («Беседы и рассуждения» Конфуция).

¹² «*...правило заключается... что и составляет высшее правило*» — фраза из трактата «Чжуан-цзы» (глава «Тянься», «Поднебесная»).

¹³ *Кайхэ* — композиционный прием, его называют еще *фэнь-хэ* («разделяй и объединяй») или *цзунхэн* («продольное и поперечное соизмеряй»). В трактате Шэнь Цзе-чжоу так раскрывается смысл этого понятия: «Когда вещи растут и развиваются — это *кай*, когда же они подбираются [вместе] — это *хэ*. Когда вы растете, помните о единении, когда объединяетесь, помните о развитии и росте».

¹⁴ *Да-ди-цзы* — одно из имен Ши-тао.

¹⁵ «*Пэнлай, Фанху*» — согласно древней даосской мифологии, на этих островах пребывали так называемые «бессмертные».

¹⁶ «*...но это невозможно выразить словами*» — в этой сентенции весьма четко выявилось его даосско-буддийское понимание природы живописи, как чего-то несказанного.

¹⁷ «*...и есть самоозарение (чань), которое покоится в сердце живописи*» — в этой фразе Ши-тао прямо говорит о чаньской сути живописи.

¹⁸ «*...в некоем недеянии*» — здесь Ши-тао непосредственно связывает процесс живописного творчества с даосской категорией «недеяние» (*увэй*).

¹⁹ «*...насладиться [созерцанием] Горы*». — Весь отрывок о природе Горы из трактата Ши-тао представляет собой несомненно лучшую страницу в «Книге о камне» в китайской теории живописи.

Одухотворение и антропологизация вещи, когда ее иначе как с большой буквы и назвать невозможно, были свойственны китайским художникам и более ранних эпох, но в трактате Ши-тао этот принцип получил особую глубину и значительность.

Ван Гай
«Наставление в искусстве живописи
из павильона Цинцзай» —
«Слово о живописи из Сада с горчичное зерно».
(«Цзецзыюань хуачжуань»).

¹ Ван Гай (вторая половина XVII в.) — один из ведущих теоретиков искусства, автор теоретической вводной части и составитель трех томов «Цзецзыюань хуачжуань» (1671—1820) — энциклопедии китайской живописи, создававшейся в течение ста пятидесяти лет (см. русский перевод памятника: «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», М., 1969. Перевод и комментарии Е. В. Завадской).

² Лу Чай — прозвище Ван Гая.

³ «Беги вульгарности» — вульгарность (*су*) становится в XVII в. одним из основных пороков живописи. Характер вульгарности в живописи раскрывали многие теоретики, особенно Шэнь Цзе-чжоу.

⁴ Сыма Цзы-чжан — другое имя крупнейшего историка древности Сыма Цяня (145—86 гг. до н. э.).

⁵ «Шаншу», «Цзочжуань», «Гоцэ» — древнейшие исторические сочинения.

⁶ Ни Юнь-линь (1301—1374) — один из так называемых «четырех великих мастеров периода Юань»; пейзажист, писал в традициях Ван Вэя.

⁷ «...пять цветов действительно делают глаз художника острым» — перифраз из трактата «Дао дэ цзин», в котором утверждался обратный смысл: пять цветов притупляют зрение.

⁸ Ма Юань (конец XII — начало XIII в.) — великий пейзажист.

⁹ Ли [Чэн] (919—967) — поэт, пейзажист, теоретик искусства, автор трактата «Тайна пейзажа».

¹⁰ Ван Шу-мин (1309—1385) — один из так называемых «четырех великих мастеров периода Юань», пейзажист.

¹¹ Чжао Да-нянь (XI в.) — крупный пейзажист, писал в традициях северной школы.

¹² Го Сянь-си — другое имя Го Си (XI в.) — прославленный мастер пейзажной живописи, теоретик искусства, автор трактата «О высокой природе лесов и потоков».

¹³ Лю Сун-нянь (XII в.) — один из крупнейших пейзажистов периода Сун.

¹⁴ Цзюй-жань (X в.) — один из крупнейших пейзажистов.

¹⁵ У Чжэнь (1280—1354) — один из так называемых «четырех великих мастеров периода Юань», пейзажист, мастер живописи бамбука и мэйхуа.

¹⁶ Цю Ши-чжоу — другое имя Шэнь Чжоу (1427—1507) — крупнейший пейзажист периода Мин.

¹⁷ Ва-хуан, или Нью-ва — по легенде, сестра императора Фуси, изображаемая с телом змеи и головой женщины. Благодаря знанию сути камней она расплавила камни пяти цветов (тем она и связана с живописью) и починила Небо, которое было разрушено (см.: Юань Кэ, Мифы древности Китая, М., 1965, стр. 58).

¹⁸ Ми Фэй и его сын (Ми Ю-жэнь (X в.) — прославленные мастера монохромной живописи в свободной манере. Ми Фэй — автор трактата «Хуаши» («История живописи»).

¹⁹ Ван Сы-шань — другое имя Ван И (середина XIV в.) — портретист, автор трактатов о портрете и о красках.

²⁰ «Шань хай цзин» («Книга гор и морей») — древний трактат по мифологии и географии.

²¹ «Байюньпянь» — антология стихов и философских трактатов периода Юань.

²² «Бинсюэвэнь» — «Антология стихов о льде и снеге» танского времени.

²³ Сун-сюэ — другое имя Чжао Мэн-фу (1254—1322) — один из крупнейших художников периода Юань.

Дин Гао
«Сокровенная тайна портретного искусства»
(«Сесян мицзюэ»)

¹ Дин Гао (XVIII в.) — крупнейший мастер портретной живописи и теоретик искусства. Его сочинение «Сесян мицзюэ» («Сокровенная тайна портретного искусства») датировано 1800 г., объем его — 1 цзюань.

² Цянь и Кунь — первые из восьми триграмм «Книги перемен» («И цзина»), символизирующие Небо и Землю, творчество и исполнение, твердое и мягкое.

Эпиграммы (*тиба*) —
стихи и эссе о живописи

¹ О жанре эпиграммы (*тиба*) см.: Е. Завадская, Изображение и слово. — Сб. «Жанры и стили литератур Китая и Кореи», М., 1969.

² «...созерцающая трех владык и пять богов-первопредков...» — имеются в виду древнейшие легендарные правители Китая (см.: И. С. Лисевич, Моделирование мира в китайской мифологии и учение о пяти первоэлементах. — Сб. «Теоретические проблемы восточных литератур», М., 1969, стр. 262—269).

³ Бо Цзюй-и (VIII в.) — великий танский поэт. «Чжухуа гэ» — одна из его эпиграмм. Такого типа стихи обычно писались после прочтения живописного свитка, на что нередко указывали и сами поэты.

⁴ Чэнь Шань (XII в.) — ученый, поэт и знаток живописи.

⁵ Су Ши (1136—1206) — знаменитый философ, поэт, художник и теоретик искусства, автор многочисленных эпиграмм о живописи.

⁶ Юй-кэ (Вэнь Тун) (1018—1079) — поэт, каллиграф, признан крупнейшим мастером монохромной живописи бамбука.

⁷ Чжао Мэн-цзянь (1188—1235) — мастер живописи бамбука, орхидей в стиле Ми Фэя, теоретик живописи.

⁸ Гао Кэ-гун (XIV в.) — мастер монохромной живописи бамбука, пейзажист в традициях Дун Юаня и Ми Фэя.

⁹ Хуан Гун-ван (1229—1354) — один из так называемых «четырех великих мастеров периода Юань», пейзажист и теоретик искусства; автор трактата «Тайна написания пейзажа».

Библиография

1. Маркс К., Энгельс Ф., Немецкая идеология. — Сочинения, изд. 2, т. 3.
2. Энгельс Ф., Диалектика природы, т. 20.
3. Ленин В. И., Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29.
4. Аверинцев С., Аналитический психологизм К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. — «Вопросы литературы», 1970, № 3.
5. Алексеев В. М., Артист, каллиграф и поэт о тайнах в искусстве письма. — «Советское востоковедение», т. IV, М., 1947.
6. Алексеев В. М., Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту, Спб., 1916.
7. Алексеев В. М., Китайский поэт-пейзажист о своем вдохновении и о своем пейзаже. — «Звезда», 1945, № 12.
8. Алексеев В. М., Китайская классическая проза в переводах акад. В. М. Алексеева, М., 1958.
9. «Античность и современность», сб., М., 1972.
10. «Антология мировой философии. Философия древности и средневековья», т. I, ч. I, М., 1963.
11. Асмус В. Ф., Проблема интуиции в философии и математике, М., 1963.
12. «Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая». Вступительная статья и комментарии Л. Д. Позднеевой, М., 1967.
13. Белецкий П., Китайское искусство, Киев, 1957.
14. Белинский В. Г., О драме и театре, М., 1948.
15. Буров В., Философские взгляды Ван Чуань-шаня. — «Научные доклады высшей школы. Философские науки», М., 1960.
16. Ван Гог., Письма, Л.—М., 1966.
17. Вейль Г., Симметрия, М., 1968.
18. Виноградова Н. А., Искусство средневекового Китая, М., 1962.
19. Витгенштейн Л., Логико-философский трактат, М., 1958.
20. Выготский Л. С., Психология искусства, М., 1968.
21. Герасимова К. М., Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций, Улан-Удэ, 1971.
22. Голыгина К. И. Концепция творческой личности в конфуцианской эстетической теории. — Сб. «Изучение китайской литературы в СССР», М., 1973.
23. Гудзий Н. К., Элементы физиогномики в творчестве Льва Толстого. — «Проблемы сравнительной философии», М., 1963.
24. Гуревич А. Я., Категории средневековой культуры, М., 1972.
25. Гутчин И. Б., Кибернетические модели творчества, М., 1969.
26. Давыдов Ю. А., Искусство как социологический феномен, М., 1968.
27. Жегин Л. Ф., Язык живописного произведения, М., 1970.
28. Жегин Л. Ф., Пространственно-временное единство живописного произведения. — «Труды по знаковым системам», вып. 2, Тарту, 1965.
29. Завадская Е. В., Изображение и слово (стихи о живописи — особый жанр китайской поэзии). — Сб. «Жанры и стили литератур Китая и Кореи», М., 1969.
30. Завадская Е. В., Категория «пинь» в теории китайской живописи. — «Труды по востоковедению», вып. 201, Тарту, 1968.
31. Завадская Е. В., Восток на Западе, М., 1970.
32. Иванов Вяч. Вс., Проблемы времени в науке и искусстве XX в. — «Симпозиум «Творчество и научный прогресс», Л., 1966.
33. Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н., Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период), М., 1965.
34. Ингарден Р., Исследования по эстетике, М., 1962.
35. «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. I, М., 1962.
36. Конрад Н. И., Запад и Восток, М., 1966.
37. Кривцов В. А., Эстетические взгляды Ван Чуна. — «Из истории эстетической мысли древности и средневековья», М., 1961.
38. Лафатер, Открытое таинство, как узнавать человеческие свойства..., Спб., 1817.
39. Лекомцев Ю. К., О семиотическом аспекте изобразительного искусства. — «Труды по знаковым системам», вып. 3, Тарту, 1967.
40. Лисевич И. С., Моделирование мира в китайской мифологии и учение о пяти первоэлементах. — «Теоретические проблемы восточных литератур», М., 1969.
41. Лосев А. Ф., Философия имени, М., 1927.
42. Лосев А. Ф., Художественные каноны как проблема стиля. — «Вопросы эстетики», вып. 6, М., 1964.
43. Лотман Ю. М., К проблеме типологии культуры. — «Труды по знаковым системам», вып. 3, Тарту, 1967.
44. «Мастера искусства об искусстве», т. 1, М., 1965.
45. Матисс А., Сборник статей о творчестве, М., 1958.
46. Моль А., Теория информации и эстетическое восприятие, М., 1966.
47. Муриан И. Ф., Декоративная основа дальневосточной живописи тушью. — Сб. «Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки», М., 1969.
48. Нельсон Дж., Проблемы дизайна, М., 1971.
49. Никитин Л., Идеографический изобразительный метод в японской живописи. — «Восточные сборники», вып. I, М., 1924.
50. Николаева Н. С., Художник, поэт, философ... Ма Юань и его время, М., 1968.
51. Позднеева Л. Д., Цзи Кан о долголетию. — «Вестник древней истории», 1962, № 3.
52. Померанц Г. С., Канон и шаблон (в китайской культуре). — «Традиции в культуре Китая», М., 1969.
53. Померанц Г. С., Басе и Мандельштам. — «Теоретические проблемы восточных литератур», М., 1970.
54. Померанц Г. С., Нигилистические религии Востока. Автореферат, М., 1967.
55. Попов-Татива Н. М., К вопросу о методе изучения каллиграфии и живописи Дальнего Востока. — «Восточные сборники», вып. I, М., 1924.
56. Попов-Татива Н. М. Несколько замечаний по поводу толкования шести законов китайской живописи. — «Ученые записки Института этнических и национальных культур народов Востока», т. II, М., 1930.
57. Пропп В. Я., Морфология сказки, М., 1969.
58. Пятигорский А. М., Три термина древнеиндийской психологии. — Сб. «Terminologia Judica», Тарту, 1967.

59. *Радуль-Затуловский Я. Б.*, Конфуцианство и его распространение в Японии, Л., 1949.
60. *Разумовский К.*, Китайская феодальная теория портрета, Л., 1971.
61. *Рифтин Б. Л.*, Теория китайской драмы. — «Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока», М., 1964.
62. *Розенберг О.*, Введение в изучение буддизма по японским и китайским источникам, Пг., 1918.
63. *Роулэнд Б.*, Искусство Востока и Запада, М., 1958.
64. *Рубин В. А.*, Два истока китайской политической мысли. — «Вопросы истории», 1967, № 3.
65. *Рубин В. А.*, Идеология и культура древнего Китая, М., 1971.
66. *Сарабьянов Д.*, Искусствознание и литературоведение. — «Искусство», 1972, № 5.
67. «Семиотика и искусствометрия», сб., М., 1972.
68. «Слово о живописи из Сада с горчиное зерно», М., 1969.
69. *Соколов С.*, К вопросу о декоративности японской национальной живописи. — Сб. «Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки», М., 1969.
70. *Сыркин А. Я.*, Некоторые проблемы изучения Упанишад, М., 1972.
71. *Сычев Л. П.*, Символика дуалистической структуры мира. — Сб. «Общество и государство в Китае», М., 1969.
72. *Топоров В. Н.*, Из наблюдений над структурой некоторых буддийских текстов. — «Материалы по истории и философии Центральной Азии», вып. 3, Улан-Удэ, 1968.
73. «Труды по знаковым системам», вып. 4, 5, Тарту, 1969, 1971.
74. *Успенский Б. А.*, К системе передачи изображения в русской иконописи. — «Труды по знаковым системам», вып. 2, Тарту, 1965.
75. *Флоренский П. А.*, Обратная перспектива. — «Труды по знаковым системам», вып. 3, Тарту, 1967.
76. *Флоренский П. А.*, О символах бесконечного. — «Новый путь», 1904, сентябрь.
77. *Хван М. Ф.*, Идеография, Л., 1936.
78. *Хван М. Ф.*, Структурный анализ китайских иероглифических знаков, Л., 1967.
79. *Хлебников В.*, Избранное, М., 1936.
80. *Цветаева М. И.*, Избранные произведения, М.—Л., 1965.
81. *Червова Н. А.*, Из истории искусствознания в Китае. — «Народы Азии и Африки», 1964, № 3.
82. *Черкасский Л. Е.*, Поэзия Цао Чжи, М., 1963.
83. *Шевченко В.*, Устами младенца. — «Знание — сила», 1969, № 6.
84. *Щербатской Ф. И.*, Теория познания и логика поздних буддистов, Спб., 1903.
85. *Щуцкий Ю. К.*, Китайская классическая «Книга перемен», М., 1960.
86. *Эйдлин Л. З.*, Тао Юань-мин и его стихотворения, М., 1967.
87. *Ян Хин-шун*, Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение, М., 1950.
88. *Ян Юн-го*, История древнекитайской идеологии, М., 1957.
89. *Ван Вэй*, Шаньшуй цзюэ («Тайна пейзажа»). — «Чжунго хуалунь лэйбянь» («Собрание текстов по теории китайской живописи»), т. I, II, Пекин, 1957.
90. *Ван Гай*, Цзецзыюань хуачжуань («Слово о живописи из Сада с горчиное зерно»), Пекин, 1960.

91. *Ван Си-чжи чжуань*, «Пэйвэньчжай шухуа пу» («Антология текстов по каллиграфии и живописи»), Шанхай, 1937.
92. *Ван Ши-сян*, Чжунго хуалунь яньцзю («Исследование по теории китайской живописи»). Рукопись (в библиотеке университета Бэйда в Пекине).
93. «Вэньсинь дяолун» («Резной дракон литературной мысли»), Пекин, 1962.
94. *Го Жо-суй*, Тухуа цзяньвэнь чжи («Все, что я видел и слышал о живописи»), Шанхай, 1964.
95. *Го Си*, Линьцюань гаочжи цзи. — «Записки о высокой сути лесов и потоков», Пекин, 1957.
96. *Гу Кай-чжи*, Хуа Юньтай цзи. — («Записи о живописи горы Юньтай»). — «Чжунго хуалунь лэйбянь», Пекин, 1957.
97. *Гу Кай-чжи*, Вэй Цзинь шилюэ хуа цзань («Гимн расцвету живописи в период Вэй и Цзинь»). — «Чжунго хуалунь лэйбянь», Пекин, 1957.
98. *Гу Кай-чжи*, Лунь хуа («О живописи»). — «Чжунго хуалунь лэйбянь», Пекин, 1957.
99. «Гу Кай-чжи чжуань» («Жизнь Гу Кай-чжи»), «Пэйвэньчжай шухуа пу», Шанхай, 1937.
100. *Гу Янь-у*, «Чжунго цзиньдай сысянши цанькао цзыляо», Пекин, 1962.
101. «Дао дэ цзин». — «Чжуцзы цзичэн», т. 3, Пекин, 1956.
102. *Дин Гао*, Се чжэнь би цзюэ («Сокровенная тайна искусства портрета»). — «Цзецзыюань хуачжуань», Пекин, 1960.
103. *Дун Ци-чан*, Хуа янь («Око живописи»). — «Мэйшу цуншу», Шанхай, 1947.
104. *Дун Ци-чан*, Хуа чжи («Суть живописи»). — «Мэйшу цуншу», Шанхай, 1947.
105. *Дун Ци-чан*, Хуа чаньши суйби («Заметки о живописи из кабинета медитации»), Шанхай, 1936.
106. *Дун Ю*, Гуанчуань хуаба («Широкий поток эпиграмм о живописи»), Шанхай, 1937.
107. «Дэндянь цзи» («Записи о светильнике»), Цзин-дэ чуань-дэн лу. — «Трипитака», т. 51, Токио, 1922—1929.
108. «И цзин» («Книга перемен»). — «Щисаньцзин чжупу», Пекин, 1957.
109. «Ле-цзы», Шанхай, 1958.
110. *Ло Да-цзин*, Лунь хуа («О живописи»). — «Цзецзыюань хуачжуань», Пекин, 1960.
111. «Луньюй» (Беседы и рассуждения) — «Чжуцзы цзичэн», т. I, ч. I, Пекин, 1957.
112. *Лю Дао-чунь*, Сунчао минхуа пин («Оценка прославленных мастеров Сунской поры»). — «Чжуго хуалунь лэйбянь», Пекин, 1957.
113. *Лю Хай-су*, Чжунго хойхуа шанды дафа лунь («Об основных законах китайской живописи»), Пекин, 1959.
114. «Лю-цзу тань-цзин» («Книга поучений шестого патриарха Хойнэна»), Шанхай, 1932.
115. *Ми Фэй*, Хуа ши («История живописи»). — «Мэйшу цуншу», Шанхай, 1947.
116. «Мэйшу цуншу» («Антология текстов по эстетике»), Шанхай, т. 1—20, 1947—1949.
117. «Мэн-цзы». — «Чжуцзы цзичэн», т. I, ч. 2, Пекин, 1957.
118. «Пэйвэньчжай шухуа пу» («Собрание живописи и каллиграфии из павильона «Пэйвэньчжай»), Шанхай, 1937, цз 1—100.

119. *Се Хэ*, Гухуа пиньлу («Заметки о категориях старинной живописи»), Пекин, 1960.
120. «Сицычжуань», — б. г., б. м.
121. *Су Ши*, Тиба («Эпиграммы»), Шанхай, 1934.
122. «Сюаньхэ хуапу» («Каталог живописи коллекции периода Сюань-хэ»), Пекин, 1964.
123. *Ся Вэнь-янь*, Тухуй бао цзянь («Сокровище живописи»), Шанхай, 1963.
124. *Тан Хоу*, Хуа цзянь («Зеркало живописи»), Пекин, 1958.
125. *Тан Чжи-ци*, Хуаши вэйянь («Сокровенное слово о живописи»), Шанхай, 1963.
126. *Тао Цзун-и*, Чжогэн лу («Записки праздного»), Шанхай, 1936.
127. *У Юй-чуан*, Лунь се чжэнь («О портрете»). — «Мэйшу», № 7, 1957.
128. *Фу Бао-ши*, Чжунго хойхуалилунь («Рассуждения о принципах китайской живописи»), Пекин, 1958.
129. «Хань Фэй-цзы». — «Чжуцзы цзичэн», т. 5, ч. 4, Пекин, 1957.
130. *Хань Чжо*, Шаньшуй чуньцюань цзи («Все о пейзаже»), Шанхай, 1963.
131. «Хуаши цуншу» («Антология трактатов по истории живописи»), Сост. Юй Ань-лань, Шанхай, 1963.
132. *Хуан Гун-ван*, Се шаньшуй цзюэ («Тайна пейзажа»), Пекин, 1961.
133. *Хуан Сю-цу*, И-чжоу минхуа цзи («Записки о прославленных художниках мастера И-чжоу»), Шанхай, 1936.
134. *Хуан Тин-цзянь*, Тиба (Эпиграммы), Шанхай, 1934.
135. *Хэ Лян-цзюнь*, Сяочжай хуалунь («Рассуждение о живописи из павильона четырех друзей»). — «Мэйшу цуншу», Шанхай, 1947.
136. *Цао Чжи*, Тянсин цзань. — «Чжунго хуалунь лэйбянь», Пекин, 1957.
137. «Цзин-дэ чуань-дэн лу». — «Трипитака», т. 51.
138. *Цзин Хао*, Бифацзи («Записки о приемах [письма] кистью»), Пекин, 1960.
139. *Цзоу И-гуй*, Сяо-шань хуапу («Альбом живописи [мастера] Сяо-шаня»). — «Мэйшу цуншу», Шанхай, 1947.
140. *Чжан Янь-юань*, Лидай минхуа цзи («Записки о прославленных мастерах разных эпох»), Шанхай, 1964.
141. *Чжао Мэн-фу*, хуа ба («Эпиграммы»). — «Чжунго хуалунь лэйбянь», Пекин, 1957.
142. «Чжуан-цзы». — «Чжуцзы цзичэн», т. 3, ч. 4, Пекин, 1957.
143. «Чжунго хуалунь лэйбянь» («Собрание текстов по теории китайской живописи»), Пекин, 1957.
144. *Чжу Ин-пэн*, Го Хуа АВС («АВС китайской живописи»), Шанхай, 1928.
145. *Чжун-жэнь*, Хуа-гуан мэйпу («Альбом живописи сливы мэй [мастера] Хуа-гуана»). — «Чжунго хуалунь лэйбянь», Пекин, 1957.
146. *Чжэн Чан*, Чжунго хуасюэ цюаньши («Общая история китайской науки о живописи»), Шанхай, 1935.
147. *Чэнь Ши-сян*, Чжунго хуйхуа ши («История китайской живописи»), Шанхай, 1929.
148. *Чэнь Цзао*, Лунь сечжэнь. — «Чжунго хуалунь лэйбянь», Пекин, 1957.
149. *Ши-тао*, Хуа юй-лу («Собрание высказываний о живописи»), Пекин, 1963.
150. «Шовэнь цзецзы», Шанхай, 1935.

151. *Шэнь Цзе-чжоу*, Сюэ хуа бянь («Собрание наставлений о живописи»), Пекин, 1961.
152. *Шэнь Шу-ян*, Тань чжунго хуа («О китайской живописи»), Пекин, 1957.
153. *Шэнь Шу-ян*, Чжунго хуалюфа синь лунь («Новое в изучении шести законов живописи»), Пекин, 1956.
154. *Юй Фу*, Чжунго хуалунь шуму («Каталог текстов по теории живописи»), Пекин, 1964.
155. *Юй Цзянь-хуа*, Гохуа яньцзю («Исследование о национальной живописи»), Шанхай, 1934.
156. *Юй Цзянь-хуа*, Чжунго хойхуа ши («История китайской живописи»), Шанхай, 1936.
157. *Юэ Чжай*, Цыюань, Шанхай, 1955.
158. «Японский аннотированный каталог текстов по теории живописи» («Сина хуасюэшу цзети»), Токио, 1959.
159. *Acker W. R. B.*, Some Tang and pre-Tang Texts on chinese painting, Leiden, 1954.
160. *Ayscough F.*, The connection between Chinese Calligraphy, Poetry and Painting. — «Wienes Beiträge», Bd. VI, 1931.
161. *Bachofer L.*, Chinesische Landschaftsmalerei vom X bis XIII Jahrhundert. — «Sinica». Nr. I—II, 1935.
162. *Binyon L.*, The Flight of the Dragon. An Essay on the Theory and Practice of Art in China and Japan, based on Original Sources, New York, 1961.
163. *Binoyon L.*, The Spirit of Man in Asian Art, N. Y., 1965.
164. *Bruce P.*, Chu Hsi and His Masters. An Introduction to Chu Hsi and the Sung school of chinese philosophy, London, 1923.
165. *Cahill I. F.*, Confucian Elements in the Theory of Painting. — «Confucian Persuasion», Stanford University Press, 1960.
166. *Cahill I. F.*, The Six Laws and how to read them. — «Arts orientalis», vol. IV, 1961.
167. *Camman S.*, The Symbolism of the Cloud Motif. — «Art Bulletin», No 33, 1955.
168. *Carsun Chang*, Wang Yang-ming. Idealist Philosopher of Sixteenth Century, N. Y., 1962.
169. *Chang Chung-yuan*, Creative and Taoism. A Study of Chinese Philosophy, Art, Poetry, N. Y., 1963.
170. *Chiang Yee*, Chinese Calligraphy. An Introduction to its Aesthetic and Technique, London, 1955.
171. *Chiang Yee*, Chinese eye. An Interpretation of Chinese Painting, New York, 1960.
172. *Clark C. D. G.*, The Prose-Poetry of Su Tung-po, Shanghai, 1935.
173. *Coepfer R.*, The Essence of Chinese Painting, Washington, 1963.
174. *Cohn W.*, Ostasiatische Porträt Malerei. — «Bibliothek der Kunst Geschichte», vol. 43, Leipzig, 1922.
175. *Contag V.*, Tung chi-chang's Hua ch'an shih shi Pi. — «Ostasiatische Zeitschrift», Bd. 19, 1933.
176. *Contag V.*, Das Malerbuch für Personenmalerei der Chieh Tzu Yuan. — «T'oung Pao», v. XXXLII, 1937.
177. *Creel H. G.*, Confucius. The Man and Myth, London, 1951.
178. *Driscoll and Toda*, Chinese Calligraphy, N. Y., 1965.
179. *Diez E.*, Shan Shue, Die Chinesische Landschaftsmalerei, Wien, 1943.
180. *Duthurt G.*, Chinese Mysticism and Modern Painting, Paris, 1930.
181. *Elisseew S.*, Notes sur le portrait en Extrême-orient. — «Etudes d'orientalism par le Musée Quimet», vol. XIV, 1932.

182. *Fei ch'eng-wu*, Brush Drawing in the Chinese Manner, London — New York, 1957.
183. *Focillon H.*, La vie des formes, Paris, 1955.
184. *Franke H.* Two Yüan treatises on the Technique of Portrait. — «Orientalart», No. 3, 1950.
185. *Frankel H. H.*, The Plum tree in Chinese Poetry. — «Asiatische Studien», No. 6, 1952.
186. *Fung Yu-lan*, A History of Chinese Philosophy, Princeton, 1952.
187. *Fung Yu-lan*, Chuang tzu, Shanghai, 1933.
188. *Gernet I.*, Biographie de maître de Dhyana, Chen-houei. — «Journal asiatique», n° 239, 1951.
189. *Granet M.*, Danses et legendes de la Chine ancienne, Paris, 1926.
190. *Great H. K.*, The Symbolic Language of Vincent Van Gogh, N. Y., 1963.
191. *Gulih R. H.*, Chinese Pictorial art as viewed by the connoisseurship of Pictorial art, based upon a Study of the Art, London, 1959.
192. *Hisamatsu H.*, Le Zen et les Beaux-arts. — «Arts Asiatiques», t. VI, Paris, 1959.
193. *Hughes E. R.*, The Individual in East and West, London, 1937.
194. *Hu Shih*, The Development of the logical method in Ancient China, Shanghai, 1928.
195. *Hurvitz L.*, Tsung Ping's Comments on landscape Painting. — *Artibus Asiae*, v. XXXII, 2/3, 1970.
196. *Ishida I.*, Zen Buddhism and Muromachi art. — «Journal of Asian Studies», vol. 22, 1963.
197. *Karlgren N.*, Legends and Cults of Ancient China, London, 1951.
198. *Ku Teng*, Su Tung-po als Kunstkritiker. — «Ostasiatische Zeitschrift», bd. VIII, 1932.
199. *Kuo Hsi*, An Essay on Landscape Painting, London, 1935.
200. *Levenson I. R.*, The Amateur Ideal in Ming and Early Ch'ing Society: Evidence from Painting. — «Chinese Thought and Institutions», Chicago, 1957.
201. *Lee S.*, *Wen Fong*, Streams and Mountains without End, Ascona, 1955.
202. «The Literary Mind and the carving of Dragons» by Liu Hsieh, N. Y., 1959.
203. *Lin Tung-chi*, The Word «one» in Chinese Poetry. — «Journal of the North China branch of the Royal Asiatic Society», No. 66 1935.
204. *Lin Yutang*, The gay genius. The life and times of Su Tung-po, N. Y., 1947.
205. *Lin Yutang*, The Chinese Theory of Art, London, 1967.
206. *Lippe-Biesterfeld, E. A.*, Li Kan und seine Ausführliche Beschreibung des Bambus. — «Ostasiatische Zeitschrift», bd. XXXVI, 1942—1943.
207. *Loehr M.*, The Question of Individualism in Chinese Art. — «Journal of the History of Ideas», v. XXII, No. 2, 1961.
208. *March B.*, Some Technical terms of Chinese painting, Baltimore, 1935.
209. *Massin W.*, Le lettre et l'image, Paris, 1970.
210. *Meyer A. E.*, Chinese painting as reflected in the Thought and Art Li lung-mien, New York, 1923.
211. *Munsterberg H.*, The Symbolism of the four directions in Chinese art. — «Art Quarterly», No. 1, 1951.
212. *Munsterberg H.*, Zen and Art. — «Art Journal», v. XX, No. 4, 1961.
213. *Needham I.*, Science and Civilization in China, Cambridge, 1956.

214. *Nelson I.*, Wu, Tung chi'i-ch'ang: Apathy in government and fervour in art. — «Confucian Personalities», Stanford, 1962.
215. *Petrucchi R.*, Encyclopedie de la peinture chinoise, Paris, 1918.
216. *Petrucchi R.*, La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient, Paris, 1911.
217. *Priest A.*, Aspects of Chinese Painting, N. Y., 1954.
218. *Roulston W. A.*, Su Tung-po and Huang T'ing-shien about painting. — «Oriental Art», vol. XI, No 2, 1965.
219. *Rowland B.*, Early Chinese Painting in Japan: the Problem of Hsü Hsi. — «Artibus Asiae», vol. XV, No 3, 1952.
220. *Rowley G.*, A Chinese scroll of the Ming Dynasty. — «Artibus Asiae», v. XXXI, I, 1969.
221. *Rowley G.*, Principles of Chinese Painting, New York, 1947.
222. *Sakanishi S.*, The Spirit of the Brush, London, 1939.
223. *Shimada S.*, Concerning the i-pin Style of Painting. — «Oriental Art», vol. 7, No 2, 1961.
224. *Sirèn O.*, The Chinese on the Art of Painting, N. Y., 1965.
225. *Sirèn O.*, Chinese Painting, London — N. Y., 1956—1958.
226. *Sirèn O.*, Huang T'ing-chien on the Art of Calligraphy, Stockholm, 1952.
227. *Sirèn O.*, An Important treatise on painting, from beginning of the XVIII century. — «T'oung Pao», v. 43, livr. 3, 1938.
228. *Sirèn O.*, Shih t'ao, Painter, Poet and Theorician. — «Bulletin of the Museum for Far Eastern Antiquities», vol. XXI, Stockholm, 1949.
229. *Sirèn O.*, Su tung-po as an art critic. — «Geografiska Annaler», vol. 17, 1935.
230. *Soothill W. E.*, A Dictionary of Chinese buddhist terms, London, 1937.
231. *Soper A. C.*, Kuo Io-hsü's Experiences in painting, Washington, 1951.
232. *Soper A. C.*, The First Two Laws of Hsieh Ho. — «The Far Eastern Quarterly», vol. III, No 4, 1949.
233. *Soper A. C.*, Standards of Quality in Northern Sung painting. — «Archives of the Chinese Art Society of America», No 11, 1953.
234. *Soper A. C.*, Technical terms in Early literature of Chinese painting. — «Harvard Journal of Asiatic Studies», v. XI, 1948.
235. *Soper A. C.*, Textual Evidence for the secular arts of China in the period from Siu Sung through Sui (420—618), Ascona, 1967.
236. *Stein R.*, Jardins en miniature en Extrême-orient. — «Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-orient», t. I, Hanoi, 1942.
237. *Sullivan M.*, Pictorial art and the attitude toward Nature in Ancient China. — «The Art Bulletin», vol. XXXVI, No 1, 1954.
238. *Sun Siao-fang*, Chuang-tzu's theory of truth. — «Philosophy East and West», No 3, 1953.
239. *Suzuki D. T.*, Studies in the Lankavatara, London, 1930.
240. *Sze Mai-mai*, The Tao of painting, London, 1956.
241. *Taki Sei-ichi*, On the Books of Theoretical and Historical Studies of Painting, published in the Sung Period. — «The Kokka», No 394. 296. 397.
242. *Teng Ku*, Bamboo and gamgoo painting. — «Journal of the North China branch of the Royal Asiatic Society», vol. 65, 1934.
243. *Teng Ku*, Chinesische Malkunsttheorie in der T'ang and Sungzeit, Berlin, 1935.
244. *Teng Ku*, Su Tung-po als Kunstkritiker. — «Ostasiatische Zeitschrift», Bd VIII, 1932.

245. *Tsai Pei-chin*, How to paint landscapes in Ancient chinese Technique, Hongkong, 1955.
246. *Vandier-Nicolas N.*, Art et Sagesse en Chine. Mi Fou (1051—1107), Paris, 1963.
247. *Waley A.*, Chinese Philosophy of Art. — «Burlington Magazine», No 37, 38, 39, 1920—1921.
248. *Waley A.*, Zen Buddhism and its relation to art, London, 1922.
249. *Wang Chung-yu*, The Chinese pictorial art: an Essay on its interpretation, Hankow, 1924.
250. *Wang Fang-ch'üan*, Chinese free-hand flower painting, Peiping, 1937.
251. *Watts A.*, The Way of Zen, N. Y., 1957.
252. *Watts A.*, The Spirit of Zen, N. Y., 1958.
253. *Weber I. P.*, La psychologie de l'art, Paris, 1961.
254. *Wells W. H.*, Perspective in Early Chinese Painting, London, 1935.
255. *Wen Tong*, Chi-yün-sheng-tung. — «Oriental Art», vol. XII, No 3, 1966.
256. *Wen Fong*, On Hsieh Ho's «liu-fa». — «Oriental Art», vol. IX, No. 4, 1963.
257. *Werner E. T.*, A Dictionary of Chinese mythology, London, 1932.
258. *White W. Ch.*, An Album of Chinese bamboos, Toronto, 1939.
259. *Willetts W.*, Chinese Art, Australia, 1958.
260. *Williams Ch. A. S.*, Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives, New York, 1960.
261. *Виноградова Н. А.*, Китайская пейзажная живопись, М., 1972.
262. *Волкова Е. В.* Ритм как объект эстетического анализа. — Сб. «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», Л., 1974.
263. *Григорьева Т. П.*, Махаяна и китайские учения (попытка сопоставления). — Сб. «Изучение китайской литературы в СССР», М., 1973.
264. *Завадская Е. В.*, Эстетический канон жизни художника — фэнлю (ветер и поток). — Сб. «Проблема канона», М., 1973.
265. *Завадская Е. В.*, Морфология китайской живописи. — Сб. «Китай: общество и государство», М., 1973.
266. *Завадская Е. В.*, Тень как философско-эстетическая категория. — Сб. «Теоретические проблемы литератур Востока», М., 1974.
267. *Каган Ю. М.*, По поводу слова *umbra* — «тьень». — Сб. «Античность и современность» М., 1972.
268. *Муриан И. Ф.*, К проблеме восприятия дальневосточной живописи тушью современным европейским зрителем. — Сб. «Проблемы взаимодействия художественных культур Востока и Запада в новое и новейшее время», М., 1972.
269. *Успенский Б. А.*, *Пятигорский А. М.*, Персонологическая классификация как семиотическая проблема — «Семиотика», вып. 3., Тарту, 1967.
270. *Самосюк К. Ф.*, Го Жо-суй. «Записки о живописи: что видел и слышал (XI в.)», Л., 1973.
271. *Серова С. А.*, Истоки канонического жеста в китайском театре. — «Народы Азии и Африки», 1970, № 5.
272. *Соколов С. Н.*, К проблеме изучения классического наследия дальневосточной живописи (направление «Вэньжэньхуа»), М., 1972.

273. *Сорокин В. Ф.*, Классическая драма Китая в XIII—XVI веках. — Сб. «Изучение китайской литературы в СССР», М., 1973.
274. *Федоренко Н. Т.*, Краски времени, М., 1973.
275. *Флоренский П. А.*, Закон иллюзии. — «Семиотика», вып. 5, 1972.
276. *Флоренский П. А.*, Пифагоровы числа. — «Семиотика», вып. 5, 1972.
277. *Эйдлин Л. З.*, К истории развития китайской литературы в III—XIII веках. — Сб. «Изучение китайской литературы в СССР», М., 1973.
278. *Bush S.*, Chinese literati on painting, N. Y., 1973.
279. *Watson B.*, Chinese lyricism, N. Y., 1971.

Указатель китайских терминов

Багуа — 25, 221, 351, 414
 байлун — 158
 баймяо — 135
 бань — 187, 188, 348
 би — 108, 150
 бин — 186
 биньчжу — 98, 174, 359, 412
 биси — 123
 бодхи — 309, 311, 319, 321
 божо — 149, 316
 бугунцзе — 170
 бутань — 409
 буфань — 170
 бу шицзы — 410
 бьянь — 410
 бьяньсян — 410
 бьяньхуа — 148
 бэнь — 148
 бэньи — 113
 бэньсин — 69, 82

Ваньбу — 148, 165
 во — 108, 148
 во-уво — 36, 37, 224
 вэй — 223, 303
 вэнь — 73, 106, 116, 211
 вэньжэнь — 116
 вэньли — 382
 вэньсинь — 115
 вэньжэньхуа — 70, 71, 100, 108,
 110—112, 114; 116, 119, 120,
 122, 136, 169, 201, 224, 233,
 404, 414

Гаогу — 194
 гаопинь — 47
 гаочжи — 114
 гаюань — 253
 гатха — 307—310, 329, 330, 410
 го — 131, 132
 гоу — 395, 397, 399
 гоуту — 65
 гоучжо — 294
 гу — 74, 108, 163
 гуа — 414
 гуань — 26
 гуаньсинь — 410
 гувэнь — 336, 411
 гуи — 75, 123, 405
 гун — 99, 323
 гунби — 100
 гунжэнь — 118

гунцзань — 349
 гусян — 65
 гуфа — 72, 74
 гуфа юнби — 74
 гуци — 74
 гэ — 231, 255
 гэнь — 148, 210

Да — 155
 дайчжао — 348, 349
 даи — 149
 дали — 149
 дань — 125, 195
 дао — 26, 28—31, 35, 36, 39, 43,
 51, 64, 66, 71, 73, 82, 95, 104,
 116, 120, 133, 148, 150—158,
 164, 166, 167, 191—193, 195,
 207, 217, 221, 249, 251, 261,
 293, 294, 297—300, 302, 312,
 315, 345, 360, 378, 407, 414

дзэн — 82
 дуй — 210
 дунцзун — 409
 дунь — 149
 дуньцзяо — 318
 дхарма — 148, 305—319, 321—
 323, 325—328, 330—333, 335,
 415—417
 дхармакайя — 313, 315—317,
 321, 323, 328, 334
 дэ — 157, 297, 298, 300, 323, 407
 дянь — 292, 413
 дяньгу — 62

Жань — 210
 жоби — 188
 жулай — 148
 жушэнь — 118
 жэнь — 34, 154, 242, 297, 303
 жэньбу — 237
 жэньцзюй — 136

И (воспарившие) — 76, 100,
 122, 191, 193, 195, 365
 и (единое) — 37, 148, 215
 и (идея, первообраз) — 51, 71,
 74, 75, 96, 99, 106, 108, 109,
 113, 114, 116, 131, 133, 148,
 150, 168, 169, 194, 337, 352
 и (опираться) — 83
 и (перемены) — 23, 107
 ибихуа — 69, 348, 413, 416

инь — 24, 25, 69, 90, 94, 103—
 105, 153, 161, 164, 209, 220,
 221, 223, 247, 260, 298, 305,
 344, 345, 350, 351, 353, 361,
 365, 366, 383, 398, 399, 414

иньбу сесян — 72
 и пинь — 97, 191, 192
 исин сешэнь — 64
 исин саньмэй — 312
 ихуа — 416
 ицзин — 162
 ици — 133

Кай — 149, 416
 кайхуа — 387
 кайхэ — 174, 303, 417
 кайшу — 357, 415
 калпа — 311, 313, 321, 325, 333
 карма — 332
 кун — 37, 50, 81, 155, 164
 кунбай — 89, 163
 кунь — 210, 247, 295, 419
 кэ — 187, 348, 412

Лай — 124
 ланьмяо — 135
 ланьшу — 136
 лаоинь — 351
 ли (ритуал) — 156, 210
 ли (первопринцип) — 32, 33, 51,
 71, 104—107, 120, 122, 125,
 133, 148, 152—154, 156, 157,
 170, 191, 211, 247, 262, 293,
 302, 303, 325, 345, 366, 367,
 390, 391, 413

лилунь — 17
 лин — 408
 лу — 19, 20
 луцзяэ — 352, 414
 лэй — 51
 люмэнь — 410
 люпинь — 190, 408
 лючэнь — 410
 люсяо — 351, 414
 люфа — 65, 72, 73, 337
 люцзэй — 410
 лю ци — 117
 лю чан — 127
 лю чэнь — 410
 лю шу — 147
 лю яо — 99, 127

Мин ли — 50
 мо — 150
 мосе — 65
 моси — 123
 мохуа — 201

мэй — 26, 27, 46, 355
 мэйжэнь — 27
 мяочжуань — 336
 мяо — 26, 68, 75, 95, 99, 100,
 118, 191, 193

Нирманакайя — 328, 334
 нэн — 93, 100, 191, 193
 нэнби — 188
 нянь — 210
 няошу — 336

Пин — 19, 81
 пинь — 19, 20, 47, 72, 76, 94, 97,
 99, 112, 137, 189—191, 193—
 196, 350
 пиньдань — 71
 пиньлу — 20
 пиньпин — 17
 пиньюань — 253, 254
 по — 355, 357
 поби — 382
 поломи — 316, 317
 по [ми] — 415
 праджня — 83, 250, 307, 310,
 311, 317, 319, 320, 332
 праджня-парамита — 318, 319
 праджня-самадхи — 320
 пу — 19, 20, 122

Самадхи — 53, 83, 150, 292, 328
 самадхи-праджня — 317, 318,
 320
 самбхогакайя — 328, 334
 саньмэй — 53, 98
 саньпинь — 97, 191
 саньпинь цзюдэ — 190
 саньцай — 90, 166, 221, 351, 414
 саньчжан — 411
 саньэ — 410
 саньюань — 114
 се — 124
 се и — 101, 133, 141, 163, 167,
 168, 176, 201, 215, 263, 387,
 388
 сесян — 237
 сечжэнь — 237
 сешэн — 135, 141, 163, 200, 263
 сешэнь — 148, 313
 сиби — 117
 син (практика) — 84
 син (форма) — 46, 81, 104—106,
 148, 149, 250, 417
 синфэнь — 58
 син хэй — 131
 синшу — 357, 415
 синэрся — 106

синэршан — 106
синь — 37, 80—83, 132, 148, 149,
157, 293, 303, 327, 355, 417
синьсюэ — 107, 108
синьфа — 396
су — 124, 418
суйлэйфуцай — 72
сунь — 210
сюань — 50, 165, 223
сюаньдань — 294
сюаньсюэ — 49
сюаньчжуань — 390
суй — 46, 50, 155, 164, 219, 398
суйдао — 217
суйкун — 148
суйши — 164
сю син — 149
сы (подобие) — 99, 157
сы (замысел) — 99
сыгэн — 191
сыши — 187
сян — 24, 51, 210, 211, 350
сянсин — 336
сянфа — 114, 125, 241
сянцзань — 231
сяожэнь — 55

Тайгу — 214, 416
тайцзи — 25, 51, 90, 104, 105,
153, 156, 260, 262, 351, 414
татхата — 148, 237, 314, 319,
324, 330
тесяньмяо — 135
ти — 148, 416
тиба — 17, 21, 230—234, 291,
401, 419
тихуаши — 231, 234
тицзы — 140
ту — 212, 336
тули — 212, 336
тупу — 17
тусин — 213, 336
туши — 212, 231, 336
тянь — 45, 124
тяньдао — 58
тяньфи — 163
тяньцзай — 113
тяньцзюй — 65, 136
тяньшу — 219

У (вещь) — 131
У (небытие) — 81, 149, 171
увэй — 30, 45, 107, 149, 155, 170,
417
умин — 171
унянь — 149, 320

упинь — 47
усин — 90, 165, 351, 414
усян — 171, 410
уфан — 220, 416
уцзи — 104
уцзюй — 136
учан — 107

Фа — 30, 43, 72, 73, 99, 148, 210,
211, 293, 416, 417
фанфа — 17
фацзя — 41
фашэнь — 315
фань — 155, 170
фу — 312
фуши — 349
фэнгу — 162
фэнлю — 54, 58, 117
фэншуй — 125, 139
фэнь — 355, 415
фэйбай — 127, 383, 389
фэйжэнь — 410
фэйчан — 29, 107

Хуа — 150, 215
хуаба — 234
хуалунь — 17, 20
хуаняо — 262
хуапинь — 130
хуасюэ — 140
хуафа — 140
хуацзянь — 21
хуаши — 20, 140
хэ — 417
хэлу — 171

Цайхуа — 200
цао — 284
цаохуа — 387
цаошу — 58, 116, 357, 415
цзе — 170, 187, 348, 355
цзеи баньбо — 37
цзехуа — 235
цзи — 19, 20, 234, 410
цзин — 81, 387
цзингъинвэйчжи — 72
цзинлу — 62
цзинтань — 56, 117
цзинту — 312
цзинцзе — 148
цзисэ — 54
цзо — 315
цзочань — 314, 315
цзочань бугуань — 53
цзошу — 336, 387, 411
цзун — 337
цзунхэн — 417

цзы — 81
цзыжань — 29, 45, 72, 114, 134,
149, 191, 293
цзыюй — 117
цзюань — 18
цзюаньцзы — 35, 55
цзюэ — 19, 97, 122
цзянь — 122, 149, 150
цзяньпин — 140
цзяньцан — 17
ци — 45, 71, 73—75, 90, 99, 104,
105, 107, 148, 157, 159—161,
163, 189, 246, 298, 344—346,
350, 390, 392, 399
цигу — 251, 383
цигу гуя — 163
ци и — 96
цин — 51
цинчжун — 355, 415
цицзы — 336, 411
чичжэн — 351
циюнь — 72, 161, 162, 188, 194
циюнь шэндун — 73, 138, 158—
160
цунцзи — 17
цунь — 251, 292, 302, 303, 342,
367—369, 384, 396, 412
цзюй — 136, 407
цзюйвэй — 71, 302, 407
цянь — 247, 395, 419

Чан — 28, 29, 107, 120
чань — 120, 170, 293, 374, 409,
410, 417
чаньдин — 315
чжи — 29, 81, 82, 105, 148, 149,
302, 312, 342, 407
чжи-бучжи — 37, 226
чжисян усян — 171
чжитов хуа — 141
чжихой — 149
чжо — 136, 153
чжуань — 127
чжуаньшү — 336, 357, 411, 415
чжун — 220
чжунцин — 293
чжэнь — 93, 131, 148, 210, 237,
321, 352
чжэньшу синь — 170
чжэньжэнь — 116
чжэньшу — 387
чуаньи мосе — 72
чуань му — 171
чуаньшэнь — 64, 237
чэн — 150

Шань — 27, 46, 355, 415
шань-бушань — 27
шаоян — 351
ши — 19, 46, 131, 148, 149, 164,
388, 390, 391, 398
шии — 114
ши-суй — 37, 224
шифэнь саньмянь — 383
шичжуань — 17
шоу — 153
шуньята — 81, 148, 316
шэн — 160, 163
шэндун — 72, 160
шэнъи — 135, 160, 353
шэнци — 160
шэнчжи — 113
шэнь — 75, 76, 99, 100, 118, 148,
191—193, 237, 355, 390
шэньжэнь — 170
шэньмяо — 194
шэньхуа — 118
шэньци — 65
шэньчжи — 113

Эръи — 51, 351, 414
Ю — 171
юаньшу — 136
юй-лу — 415
юн — 82, 110, 149, 231, 255
юнби — 65, 160
юнцзы бафа — 127
юнь — 99, 160, 336
юньгэнь — 124, 251, 383
юньи — 192
ю-у — 36, 37, 148, 224
юэ — 35

Я — 75, 135, 163
ян — 24, 25, 90, 94, 103, 104,
153, 155, 161, 164, 165, 209,
220, 247, 260, 305, 327, 344,
350, 351, 359, 361, 383, 393,
398, 399, 414
янь — 226
яньвай — 119
яньтай — 382
яо — 65, 99
Ananusia — 410
avidia — 157
dhyana — 52
chariya — 410
couras — 410
gunas — 410
sadanga — 73
Zen — 52

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Августин — 221
 Ай-би. См. Чжан Янь-юань — 347
 Алексеев В. М. — 29, 125, 147, 162, 194, 196, 217, 230, 261, 264, 412
 Андерсен Г.-Х. — 201
 Ань Дао-чэн — 409
 Аполлинер Г. — 283
 Аристотель — 228, 229
 Асмус В. Ф. — 169
 Бао Цзинь-янь — 58
 Басё — 230
 Белинский В. Г. — 169
 Биньон Л. — 159
 Блок А. А. — 230
 Бодлер Ш. — 283
 Бодхидхарма — 52, 53, 280, 323, 331
 Боттичелли С. — 284, 285
 Бо Цзюй-и — 77, 98, 164, 230, 231, 252, 401, 421
 Брак Ж. — 283, 284
 Брейгель П. — 284
 Будда — 92, 149, 194, 203, 205, 206, 250, 285, 307, 310, 312, 315, 316—323, 326, 329, 330, 332—334, 407, 410
 Бу Янь-ту — 137
 Бэй-юань. См. Дун Юань — 251
 Бянь Луань — 92
 Вайрочана — 191
 Ван Би — 49, 50, 51, 58
 Ван Вэй — 20, 63, 64, 71, 77, 78, 88, 89, 91, 92, 95, 97, 98, 100, 109, 114, 117, 123, 130, 166, 199, 201, 218, 246, 249—251, 257, 269, 283, 284, 292, 293, 413, 418
 Ван Гай — 97, 100, 140, 144, 187—189, 252, 295, 379, 417, 418,
 Ван Гог В. — 276—280
 Ван Гог Т. — 280
 Ван Гэнь — 132

Ван Дань-ю — 354, 414
 Ван И — 63, 64, 122, 123, 127, 191, 219, 237, 242, 247, 249, 419
 Ван Кэнь-тан — 133
 Ван Ли — 127
 Ван Ми-цао — 388
 Ван Мо-цзе — 78. См. Ван Вэй
 Ван Мэн — 66, 406
 Ван Си-чжи — 55—59, 61, 64, 69, 103, 117, 177, 269, 270, 348, 413
 Ван Сун — 238
 Ван Сы-шань — 385, 419
 Ван Ся — 201
 Ван Сянь-чжи — 55
 Ван Фу-чжи — 142, 143
 Ва-хуан — 383, 418
 Ван Цзай — 98
 Ван Цзи — 132
 Ван Чжи-фэн — 193
 Ван Чжэн-мин — 134
 Ван Чун — 43—46, 73
 Ван Ши-сян — 17, 71
 Ван Ши-чжэнь — 130, 134
 Ван Шоу-жэнь — 131
 Ван Шу-мин — 199, 382, 418
 Ван ючэн — см. Ван Вэй — 354
 Ван Ян-мин — 131, 132, 157
 Вебер Ж.-П. — 179
 Вейль Г. — 202
 Вилете В. — 283
 Винсент — см. Ван Гог В. — 281
 Вималакирти — 64, 312, 410
 Витгенштейн Л. — 182, 229
 Вламинк М. — 277
 Волкова Е. В. — 161
 Выготский Л. С. — 175, 265
 Вэй-лан — 54
 Вэй Се — 304, 408
 Вэй Фу-жэнь — 59
 Вэй Цюй — 305, 322, 329, 408, 409
 Вэнь Тун — 110, 115, 117, 120, 125, 199, 232, 256, 258, 259, 269, 277, 356
 Вэнь Фэн — 160

Вэнь Ху-чжоу — см. Вэнь
 Гун — 232, 354, 355, 414
 Вэнь Чжэн-мин — 128, 130

Гао Кэ-гун — 419
 Гао Кэ-мин — 193
 Гао лян — 136
 Гаутама — 80
 Гёте И.-В. — 256
 Гоген П. — 280
 Го Жо-суй — 102, 110, 112, 113, 126, 127, 162, 187, 197, 239, 262, 294, 347, 412, 413, 416
 Гольгина К. И. — 33
 Гольбейн Г. — 236
 Гонкуры Э. и Ж. — 282
 Го Си — 9, 20, 71, 102, 112—114, 120, 125, 163, 186, 187, 232, 233, 249, 250, 253, 254, 270, 277, 283, 418
 Го Сы — 113
 Го Сян — 50
 Го Сянь-си — 382, 412
 Го Цзы-и — 239
 Гранэ М. — 69
 Гуань Тун — 30, 98, 109, 199
 Гуаньинь — 252
 Гу Кай-чжи — 59, 61, 63—70, 74, 93, 94, 97, 103, 113, 114, 130, 135, 190, 196, 223, 238—240, 253, 338, 339, 412
 Гу Ин-юань — 130
 Гу Нин-юань — 134—136
 Гуревич А. Я. — 184
 Гу Сюань — 50
 Гутчин И. Б. — 158
 Гу Хун-чжун — 200
 Гу Янь-у — 142

Давыдов Ю. Н. — 270
 Дао-синь — 53, 332
 Дао-шэн — 52
 Да Чжун-гуан — 164
 Дашхит Г. — 277
 Дега Э. — 284
 Декарт Р. — 217
 Делакруа Э. — 275, 281
 Дерен А. — 277
 Джайлс Г. — 159
 Дин Гао — 137, 237, 244, 246, 247, 392, 393, 419
 Дин Гуан — 190
 Дин Сы-мин — 237
 Дмитриева Н. А. — 287
 Доген — 204
 Достоевский Ф. М. — 285

Дуй Вэй — 262
 Ду Фу — 56, 77, 98, 134, 231, 233
 Дун Ци-чан — 124, 130, 133, 134, 136, 197, 199, 201, 269
 Дун Ю — 103, 112, 118, 166
 Дун Юань — 98, 124, 134, 251, 419
 Дхармакирти — 227
 Дэн Чунь — 102, 112, 120
 Дюрер А. — 219, 236, 249, 283
 Дяо Гуан-инь — 92

Жао Цзы-жань — 122, 125, 186
 Жегин Л. Ф. — 183

Завадская Е. В. — 408, 418, 419

Иванов В. В. — 226
 Ин — 94
 Ин Юй-цюань — 284
 Ин-цю — 382
 И-чжоу — 102. См. Цзоу И-гуй

Каган Ю. М. — 224
 Камю А. — 229
 Кантор К. М. — 285
 Карпаччо В. — 275
 Кахил С. — 160
 Клей А. — 284
 Кляйн Ф. — 284
 Конрад Н. И. — 23, 276,
 Конт О. — 34
 Контаг В. — 159
 Конфуций — 6, 23, 32—35, 41—43, 47, 50, 92, 94, 154, 214, 216, 227, 238, 258, 302, 346, 407, 416, 417

Кочетова С. М. — 416
 Крил Г. — 34
 Кроче Б. — 226
 Кумараджива — 59
 Кумарасвами — 73
 Курасава А. — 285
 Кэ Цзю-сы — 123

Лао-цзы — 16, 26—32, 34, 35, 40, 49, 50, 62, 67, 92, 94, 154, 155, 157, 164, 215, 221, 226, 248, 270, 293, 295, 297, 407, 416, 417

Леви-Стросс К. — 177
 Лекомцев Ю. — 182
 Ле Корбюзье — 285
 Ленин В. И. — 83

Леонардо да Винчи — 230, 254, 281, 283
Ли (ши) — 109, 223
Ли Бо — 134, 241
Ли Гун-линь — 241. См. Ли Лунь-мянь
Ли Дао-чунь — 263
Ли Жи-хуа — 130, 134, 255—257
Ли Кань — 122, 125, 256—259, 294, 349, 414
Ли Лун-мянь — 110, 135, 199, 232
Линь Шу — 138
Линь Юй-тан — 32, 74, 123, 124, 159, 208
Лисевич И. С. — 419, 421
Ли Сун — 280
Ли Сун-нянь — 382, 418
Ли Сы-сюнь — 78, 91, 95, 130, 340, 200, 251
Ли Сы-чжэнь — 77, 113, 130, 191
Ли Чэн — 102, 112, 114, 118, 125, 130, 188, 193, 199, 251, 292, 294, 339, 382, 412, 418
Ли Ши-мин — 91
Ли Ши-хэн — 337
Ли Юй — 138, 270
Ло Да-и — 163
Лоррен К. — 284
Лотман Ю. М. — 182, 183
Лу Тань-вэй — 63, 93, 94, 96, 97, 130, 240, 303, 338, 339, 348, 408
Лу Цзи — 48
Лу Чай — 379, 380, 418
Лу Чжэнь — 307, 308, 410
Лу Ши-хэн — 337, 412
Лю Ань — 46, 48, 49
Лю Дао-чунь — 102, 112, 127
Люй Цзу-цянь — 56, 57
Лю Се — 59, 62, 63
Лю Хай-су — 73
Лю Цзун-юань — 248, 413
Лю Ю — 44
Лян Кай — 205, 206, 241, 284

Майтрея — 191
Мандельштам О. Э. — 230
Мантенья А. — 9
Марке А. — 281
Массен В. — 283
Массон А. — 284
Ма Сян-лань — 128, 255
Матисс А. — 276, 277, 281—283, 285

Мах Э. — 83
Ма Хэ-чжи — 135
Мач Б. — 159
Ма Юань — 109, 111, 218, 253, 382, 418
Мейстер Вильгельм — 256
Мин Хуан — 402
Ми Фэй — 32, 102, 110—112, 115—117, 120, 124—126, 129, 185, 199, 208, 218, 232, 269, 284, 384, 418, 419
Ми Ю-жэнь — 208, 418
Мо-цзе — 232, 403. См. Ван Вэй
Мо Ши-лун — 130, 199
Мурина Е. — 280
Му Ци — 205, 206
Мэйхуадаожэнь — 382
Мэн-цзы — 42, 43, 47, 71, 107, 154, 157, 237, 346, 413
Мюнстерберг Г. — 284

Нельсон Дж. — 284
Николаева Н. С. — 112
Николай Кузанский — 37, 226
Нисида Н. — 277
Ни Цзань — 121, 123, 124, 163, 192, 199, 251, 252, 256, 269, 270, 406
Ни Юнь-линь — 381, 382, 418. См. Ни Цзань

Палладий — 408
Паоси (Фуси) — 212, 336, 411
Петруччи Р. — 159, 160, 193
Пикассо П. — 277, 283—285, 287
Пико дела Мирандола — 110
Полибий — 46
Поллайоло А. — 9, 283
Померанц Г. С. — 266
Пропп В. Я. — 171, 174
Пушкин А. С. — 230, 285
Пэй Кай — 196, 239
Пэй Сяо-юань — 77, 209

Рембрандт ван Рейн — 275
Розенберг О. — 81
Роулей Дж. — 159, 167, 269
Роулэнд Б. — 276, 284

Сартр Ж.-П. — 229
Сегатори — 277
Се Гун — 239
Се Хэ — 20, 63, 64, 72—75, 99, 126, 130, 133, 158—160, 190, 192, 197, 269, 304, 337, 339, 408, 412
Сёра Ж. — 277, 278, 284

Симада И. — 192
Сирен О. — 159, 283
Соколов С. Н. — 70, 117, 264
Сопер А. — 159, 160
Сорокин В. Ф. — 121
Сосюр Ф. — 226
Стейн А. — 69
Судзуки Д. Т. — 292, 411
Су Дун-по — 105, 109, 110, 230—233. См. Су Ши
Суйжэнь — 212, 325, 411
Сун Лянь — 129, 130, 138
Сун-сюэ — 389, 419. См. Чжао Мэн-фу
Сунь Вэй — 354, 414
Су Ши — 107, 112, 114, 115, 120, 125, 129, 152, 170, 199, 221, 223, 236, 237, 240—242, 256—258, 262, 279, 282, 354, 403, 414, 419
Сыкун Ту — 142, 193, 194, 229, 230
Сы Май-май — 159
Сыма Цзы-чжан — 381, 418
Сыма Цянь — 46, 47, 57, 67, 418
Сыркин А. Я. — 220
Сэн-цань — 53, 331
Сэн-чжао — 52
Сюань Цзун — 92
Сюаньюань — 212, 302, 336, 407
Сюй Вэй — 138, 143
Сюй Си — 99, 113, 185, 193, 199, 262—264, 284, 348, 349, 413, 414
Сюй Цинь — 131
Сюй Чун-сы — 193
Сяо-шань — 141, 188, 189, 252. См. Цзоу И-гуй
Сюй Шэнь — 177
Ся Вэнь-янь — 21, 123, 127, 133, 199
Ся Гуй — 109
Сяо И — 63, 64
Сяо Лян — 401
Сяо Се-люй — 98, 354, 414
Сяо Тун — 62

Тай Цзун — 55, 92
Таки С. — 159
Тан Дай — 137
Тан Инь — 128, 130, 136
Тан Хоу — 21, 126, 199
Тан Чжи-ци — 130, 133, 186, 188, 224
Тао Цзун-и — 129, 235

Тао Цянь — 62, 195, 223, 229, 230, 261. См. Тао Юань-мин
Тао Юань-мин — 59, 61, 62, 103, 195
Титаренко М. Л. — 407, 413
Тоби М. — 284
Толстой Л. Н. — 285
Томига — 159
Топоров В. Н. — 291
Тэцудзиро И. — 105
Тютчев Ф. И. — 230

У Дао-цзы — 91, 93, 95—97, 110, 113, 126, 130, 134, 138, 140, 197, 199, 201, 339, 347, 354, 412, 413
У Чан-шо — 138, 145
У-ди — 84, 323
У Чжэнь — 121, 122, 124, 129, 382, 418
Уотс А. — 81
Успенский Б. А. — 183
У Сяо-сянь — 382

Фан Сюнь — 137, 187
Фа Сянь — 59
Фа-хай — 79, 85, 305, 329, 331, 333, 408, 409
Фань Е — 59
Фань Куань — 130
Фергюсон А. — 159
Флоренский П. А. — 177, 183
Фосийон А. — 171
Фу Бао-ши — 16, 20, 64
Фуси — 210—212, 414, 418
Фэн Цзинь-бо — 141
Фэн Цзи-цзя — 212
Фэн Ю-лань — 49, 107, 108

Хань Гань — 92, 110, 123, 239
Хань Фэй-цзы — 4, 43, 46, 96, 156, 339, 412
Хань Чжо — 20, 102, 112, 120, 188
Хань Юй — 150, 229, 348, 413
Хван М. Ф. — 178, 179
Хиросиге — 278
Хирт Ф. — 159
Хисамацу Х. — 201, 206
Хой-нэн — 53, 54, 77—88, 98, 109, 204, 205, 250, 291, 293, 304, 305, 310, 311, 326, 327, 331, 332, 408, 411
Хокусай — 276, 278, 291
Хуа-гуан — 102. См. Чжун-жэнь

Хуан Бинь-хун — 138, 143
Хуан Гун-ван — 121—125, 136, 186, 188, 406
Хуан Сю-фу — 112, 191, 192
Хуан Тин-цзянь — 103, 115, 117, 120, 170, 199, 231, 232, 254, 256, 354, 414
Хуан-хуа — 414
Хуан Цзун-си — 142
Хуан Цюань — 99, 113, 142, 162, 193, 199, 263, 264, 348, 354, 413, 414
Хуан Юэ — 137, 189, 193—196, 224
Хуан-жэнь — 53, 85, 306, 322, 332, 409, 410
Ху Ши — 34, 292
Хуэй — 94
Хэ Лян-цзюнь — 130, 134, 135

Цай Юн — 44, 58, 113
Цан Се — 212, 336
Цао Пэй — 73
Цао Чжи — 48, 64, 231, 337, 400, 412
Цао Чжун-да — 113, 199, 347, 413
Цветева М. И. — 195, 196
Цзи Кан — 49, 51, 64, 68, 73
Цзин Хао — 71, 99, 100, 109, 186, 187, 191, 251, 293
Цзоу И-гуй — 137, 189
Цзоу Сяо-шань — 162. См.
Цзоу И-гуй
Цзун Бин — 63, 64, 67, 70, 71, 96, 293, 302, 407
Цзи Чун-чжи — 59
Цзюй-жань — 98, 124, 199, 382, 418
Цзюй-цай — 349
Цзюэ-инь — 253, 256
Цзэн Цзин — 243
Цзян Цзи — 137, 244
Ци Бай-ши — 138, 143, 144, 242, 263, 283
Цуй Бо — 354, 414
Цюань Хуан — 349
Цю Жи-чжоу — 383
Цяньлун — 139

Чейз С. — 228
Ченнино Ченнини — 247
Чжан Гэн — 137, 141
Чжан Дао-мин — 66
Чжан Жо-шуй — 131
Чжан И — 213

Чжан Ли — 354, 414
Чжан Сэн-ю — 32, 63, 75, 96, 158
Чжан Сы-чун — 241
Чжан Сяо — 417
Чжан Тай-гуан — 122
Чжан Хуа — 64
Чжан Хуай-цюань — 97, 130, 191
Чжан Хэн — 46
Чжан Цзай — 104, 157, 162
Чжан Цзэ-дуань — 338
Чжан Чжи — 58
Чжань Цзе-цянь — 412
Чжан Янь-юань — 17, 63, 64, 70, 77, 93—96, 100, 112, 113, 130, 186, 197, 212, 214, 216, 265, 325, 411, 416
Чжао Да-нянь — 382, 418
Чжао Мэн-фу — 121, 123, 127, 135, 199, 252, 255, 256, 269, 405, 406, 419
Чжао Мэн-цзянь — 419
Чжи-чан — 326
Чжоу Дунь-и — 104
Чжоу Чжи-мань — 280
Чжоу Фан — 97, 239
Чжуан-цзы — 16, 34—40, 49, 50, 56, 58, 87, 88, 94, 114, 118, 136, 151, 154, 155, 170, 224, 225, 228—230, 270, 293, 295, 300, 417
Чжу Да — 137, 138, 143, 208
Чжу Ин-пэн — 211
Чжун Жун — 59, 60, 62, 63, 190
Чжун-жэнь — 102, 112, 119, 120, 260, 293, 349, 414
Чжун Ю — 348, 413
Чжу Си — 62, 104—107, 131, 132, 157, 262, 293, 295, 344, 413
Чжу Цзин-жэнь — 191
Чжу Цзин-сюань — 20, 77, 97
Чжэн Фа-ши — 338, 412
Чжэн Чан — 15, 133, 134, 138, 140, 193, 212
Чоу Ин — 128
Чэн И — 104
Чэн Хао — 104
Чэнь Сянь-чжан — 131
Чэнь Хуай-ли — 240
Чэнь Хун-шоу — 138
Чэнь Цзао — 102, 112, 237, 241
Чэнь Цзи-жу — 130
Чэнь Шань — 419
Чэнь Ши-сян — 211

Чэнь Шань — 419
Чэнь Ши-сян — 211
Чэнь Шоу — 59
Чэнь Ю — 102

Шакьямуни — 79, 204, 206
Шань-гу — 103, 354, 355, 414.
См. Хуан Тин-цзянь
Шапиро М. — 181
Шарипутра — 312, 410
Ши-тао — 100, 137, 138, 142—144, 152, 208, 213—216, 242, 243, 277, 293, 358, 413—418
Шунь — 154, 156, 238, 266
Шэн Моу — 255
Шэнь Гуа — 102, 112
Шэнь-сю — 78—80, 291, 307—309, 408, 410
Шэнь Хао — 130, 134, 135
Шэнь-хой — 86, 326, 327, 411
Шэнь Цзе-чжоу — 186—188, 201, 219, 237, 244—246, 249, 283, 417, 418
Шэнь Цзун-цянь — 137. См.
Шэнь Цзе-чжоу
Шэнь Чжоу — 124, 128, 136, 193, 277
Шэнь Шу-ян — 171, 188

Щербатской Ф. И. — 227
Щуцкий Ю. К. — 210

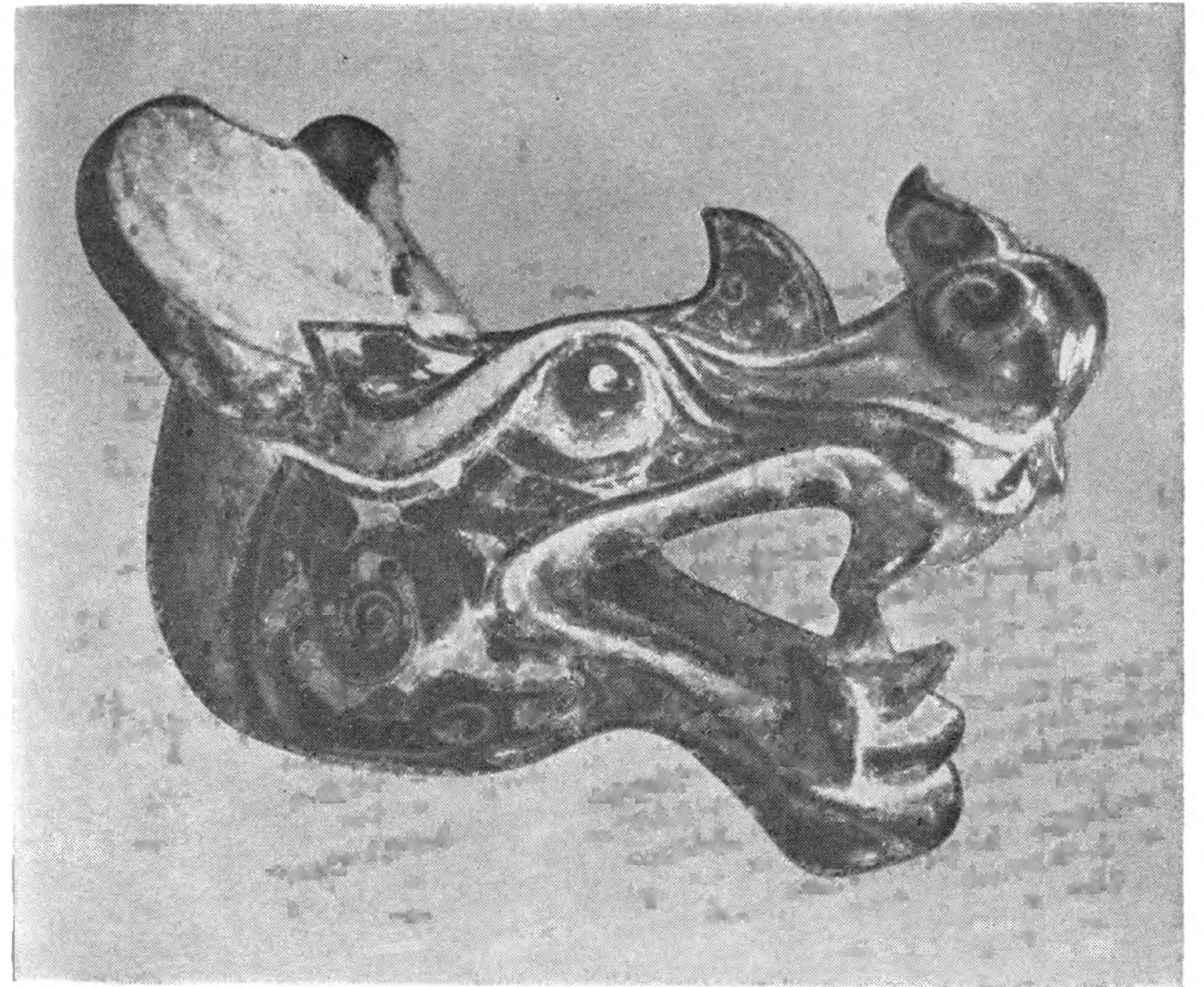
Эйдлин Л. З. — 61, 223, 230, 285
Экер У. — 73, 159, 160, 408, 411

Юань Ци — 54
Юань-юй — 354
Юй-кэ — 257, 354, 404, 414, 418.
См. Вэнь Тун
Юй Фу — 16, 20
Юй Цзянь-хуа — 20, 73, 93, 94, 99, 112, 113, 214, 292, 407, 408, 411, 413—415, 417
Юнг К. Г. — 155, 267, 268
Юнь-мэнь — 218
Ю-цзянь — 205
Ючао — 212, 411. См. Ван Вэй
Юэ — 336

Ян Сюн — 58
Ян Цзянь — 107, 108
Ян Чэн — 130
Ян Шэнь — 134
Ян Юань-чжи — 338
Яо — 154, 156, 238, 266, 302, 407
Яо Цзуй — 20, 63, 64, 75, 96, 113, 197
Янь Гуан-лу — 72, 212, 213, 336, 412
Янь Ли-бэнь — 91, 92, 113, 130, 134, 239
Янь Ли-дэ — 92, 113
Янь Чжи-вэй — 63, 64

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Голова дракона
IV в. до н. э.



Легендарные правители
Фуши и Нюйва
II в. н. э.



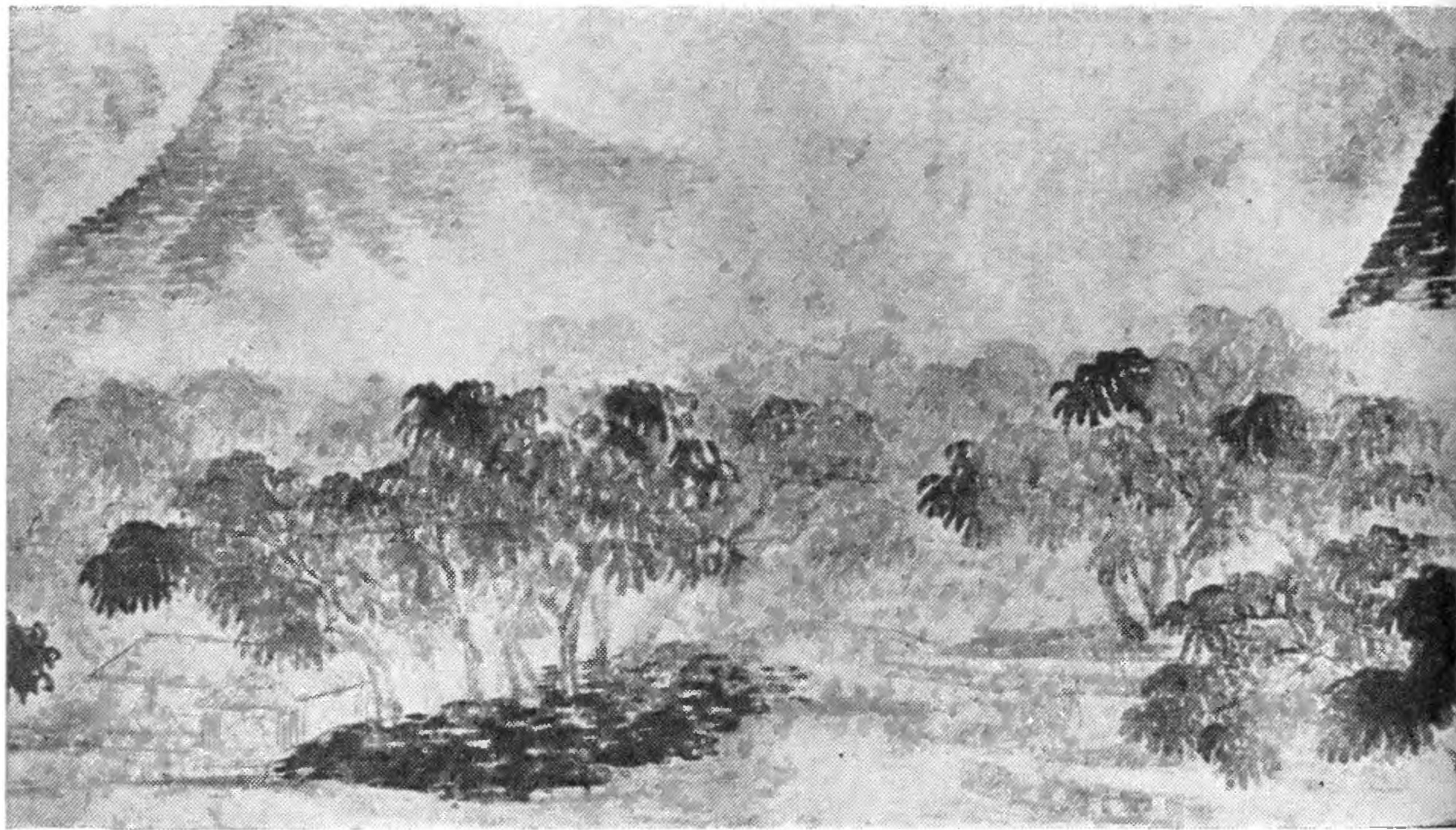
Небесные музыканты
VI в.



Ян Ли-бэнь
«Императоры различных эпох»
(фрагмент)
VIII в.



Ми Ю-жэнь
Пейзаж
XI в.



Неизвестный мастер
«Дворец Тэна»
XI в.



西山一上十五里
 風駕與掖
 飛崔嵬同

米樹
 既為米畫尋得祖禰矣故
 即次米於北苑之後以見
 兩公首尾相連難分是一
 是二然此法最要淋漓有
 致濃淡得宜近程青溪先
 生力為米家洗冤謂吳松
 濫惡一味模糊如老年眼
 霧中花者帶累南宮罪過
 不小故此法不惜層層烘
 染以度金針所謂有墨有
 筆是也有筆無墨則乾焦
 有墨無筆則清俗

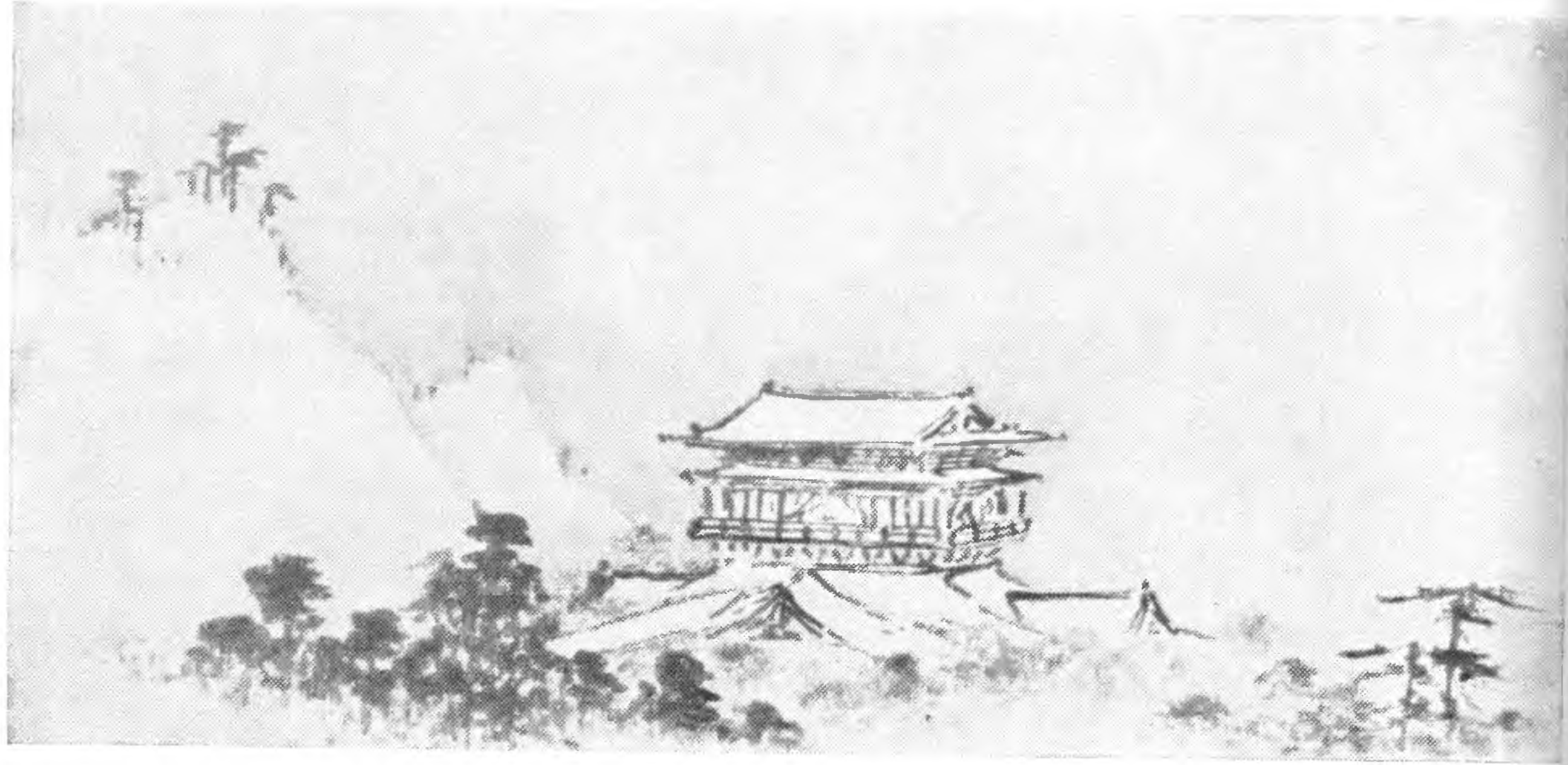
小米樹法

二米畫柳法

大米樹法



Ма Юань
Снежный пейзаж (фрагмент)
XII в.



Ма Юань
Снежный пейзаж (фрагмент)
XII в.



У Чжэнь
Бамбук
XIV в.



驚鷗振翼



雪羽卧晴沙 漁人無可慮
機事亦難忘 不如且飛去

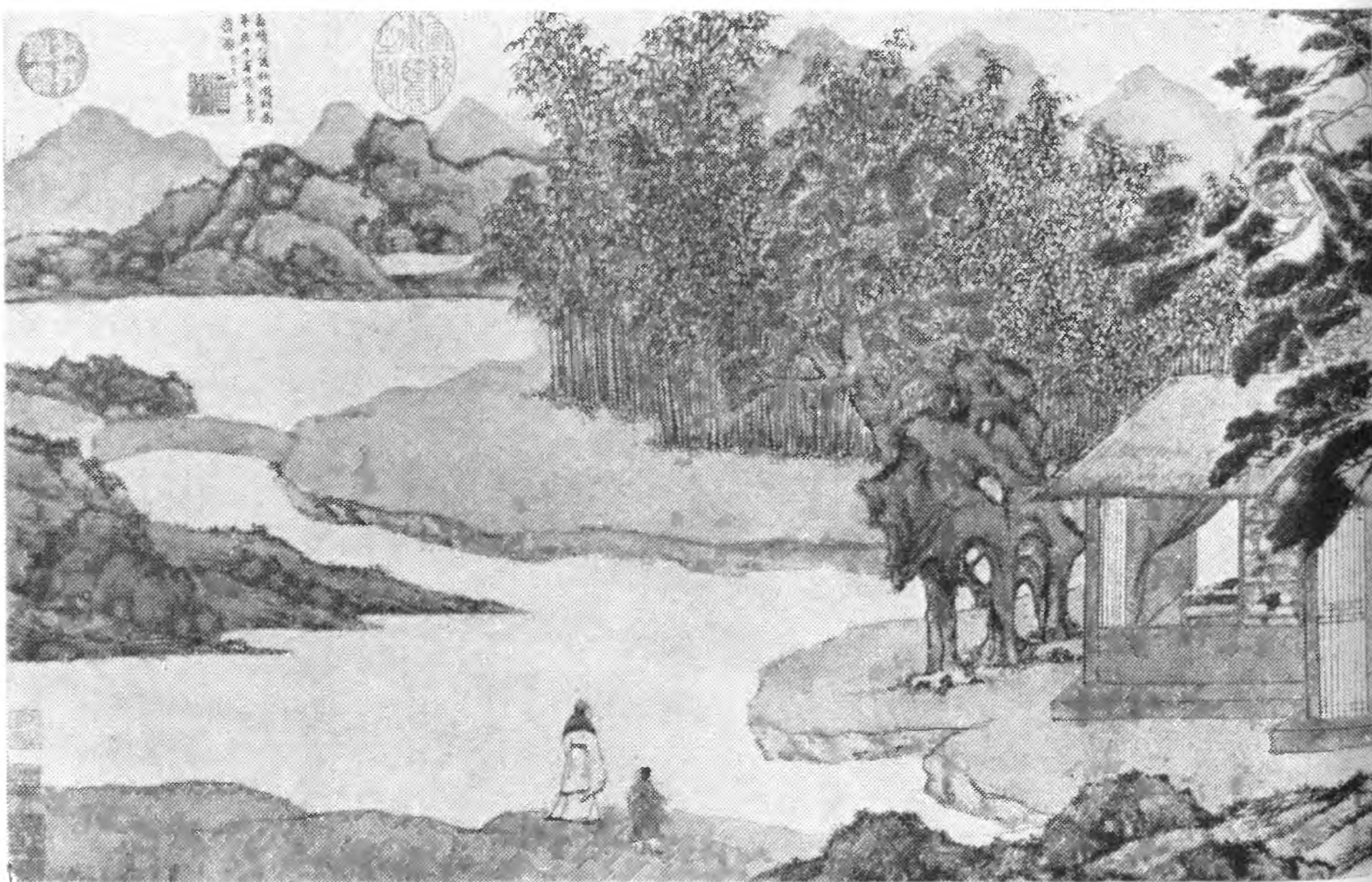
倪迂雜樹畫法
世之做雲林者多作頂門
棍繫馬椿輒謂自負不
知雲林於此道深入堂奧
下筆有一往深遠之氣試
觀雲林所作獅子林圖樹
法大備便知非僅以一
樹一石遂足睥睨千
古者故此幅更取
其工樹立準以
見世所做摹
不過雲林之
一枝半節非
全體也



Чоу Ин
Сцены из дворцовой жизни
(фрагмент)
XV в.



Бэнь Чжэн-мин
Пейзаж
XVI в.



Цзэн Цзин
Портрет придворного
XVII в.



Ши-тао
Альбомный лист с пейзажем
XVII в.



Чжу Да
Увядший лотос
XVII в.



Шангуань Чжоу
 Портрет Су Ши
 XVIII в.

晚笑堂画谱

蘇文忠公

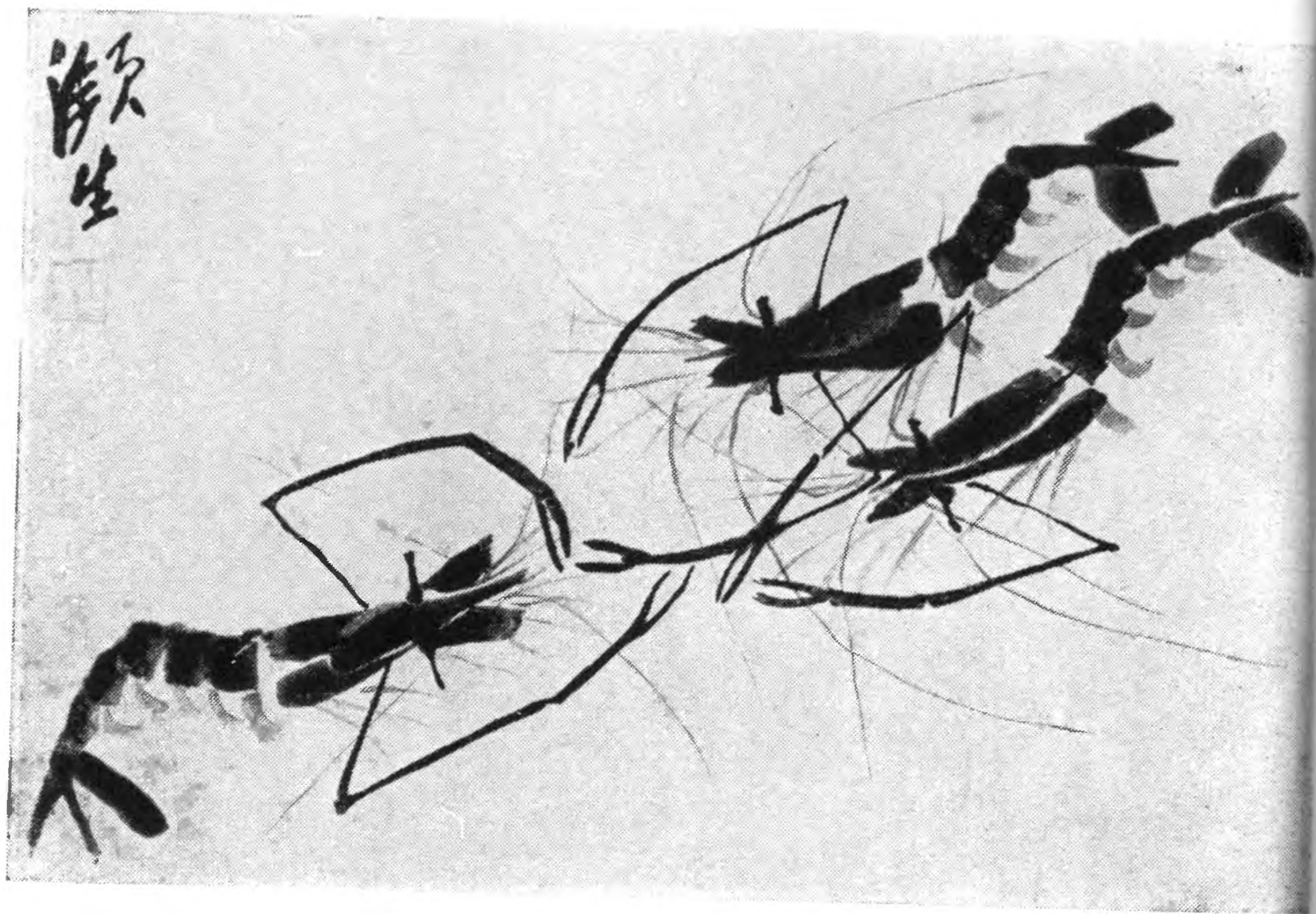
黃山谷題公像云。東坡先生天下士。嗟乎惜哉今蚤世。蠢蠢尚謂短人氣。



У Чан-шо
 Цветы
 XIX в.



Ши Бай-ши
Креветки
XX в.



Хуан Бин-хун
Пейзаж
XX в.



Линь Фэн-мянь
Пейзаж
XX в.





畫柳各法

畫柳有四法一勾勒填綠一
但以汁綠漬出新梢則嫩黃
脚葉則老綠以分明晦一再
如深綠於綠點上輕點數小
墨點上罩石綠留邊一竟以
墨絲而點以濃綠染之大抵
唐人多勾勒宋人多點
葉元人多漬染其
分枝取勢得迎風
搖颺之致一也又
春二月柳未
垂條秋九月
柳已衰蠟末
可相混樹中之
柳如人中之西子
毛嬙仙中之宓妃列
子其凌波御風之態掩
映於水邊林下最不可少
故趙千里及趙松雪多畫之
而松雪於水村圖濃淡但以墨抹
意無窮又一法也

高垂柳宋人多畫之



馬遠間作破筆最有丰致
古氣蔚然畫此最難切不可
似近日偽吳小仙惡筆
漫無法則也

Образец пейзажа
с «высокими далями»



山論三遠法

山有三遠自下而
仰其巔曰高遠自
前而窺其後曰
深遠自近而望
及遠曰平遠
高遠之勢突
兀深遠之
意重疊平
遠之致
冲融此
處皆為
通幅大結
深而不
遠則淺平而
不遠則近高
而不遠則下凡
山水中患此猶
之對淺人近習與
僅皂隸凡下之骨
山中人惟有棄廬

高遠法

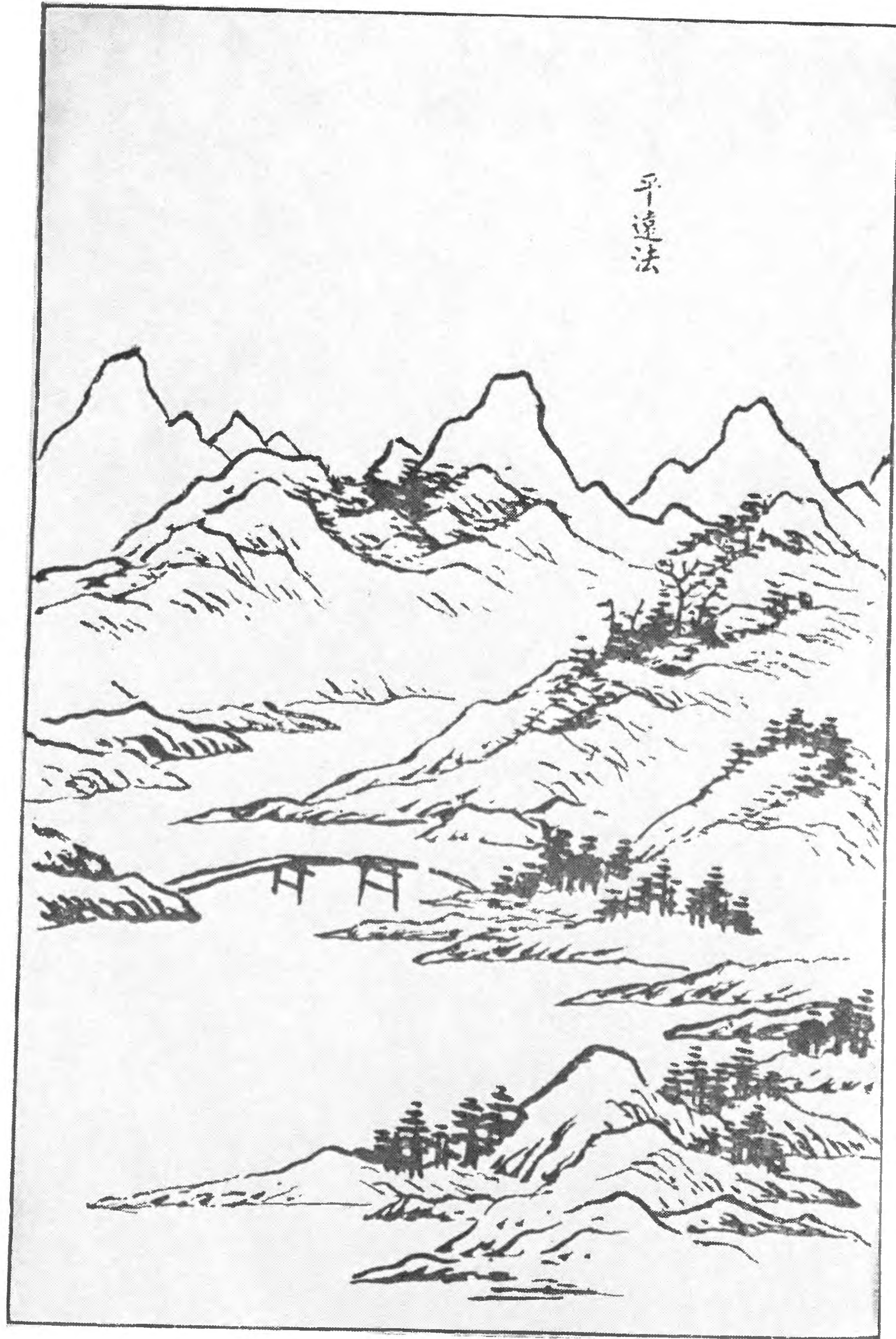
Образец пейзажа
с «глубокими далями»



深遠法

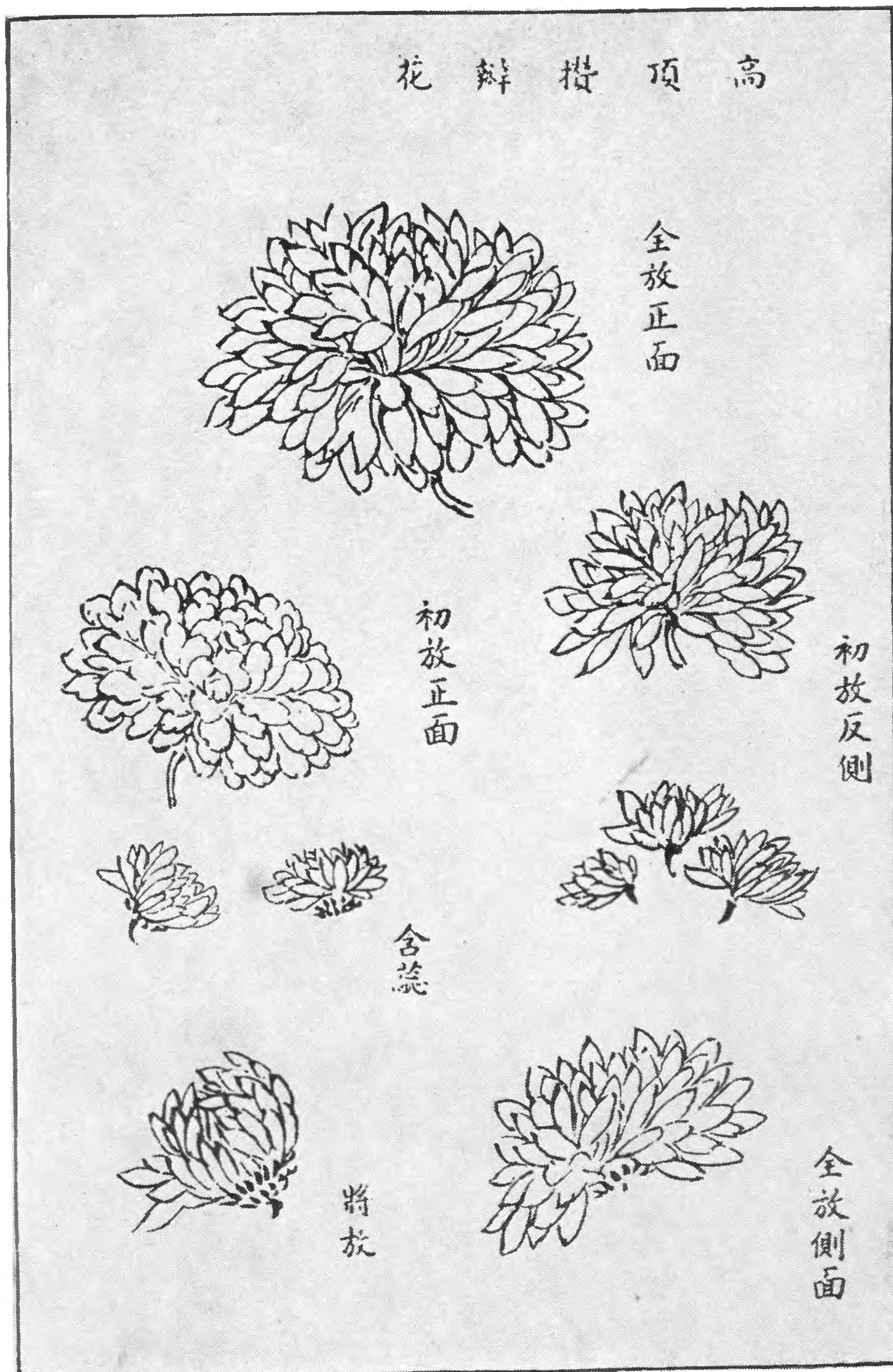
拋春掩鼻而急走
矣然遠欲其高
當以泉高之
雁湯
千尋
巨壑
三疊
非高
遠而何
遠欲其
深當以
雲深之
玉女青迷
明星翠鎖
非深遠而
何遠欲其
平當以煙
平之罔明
華子谷冷
愚公非平
遠而何

Образец пейзажа
с «широкими далями»



Образец рисунка бамбука

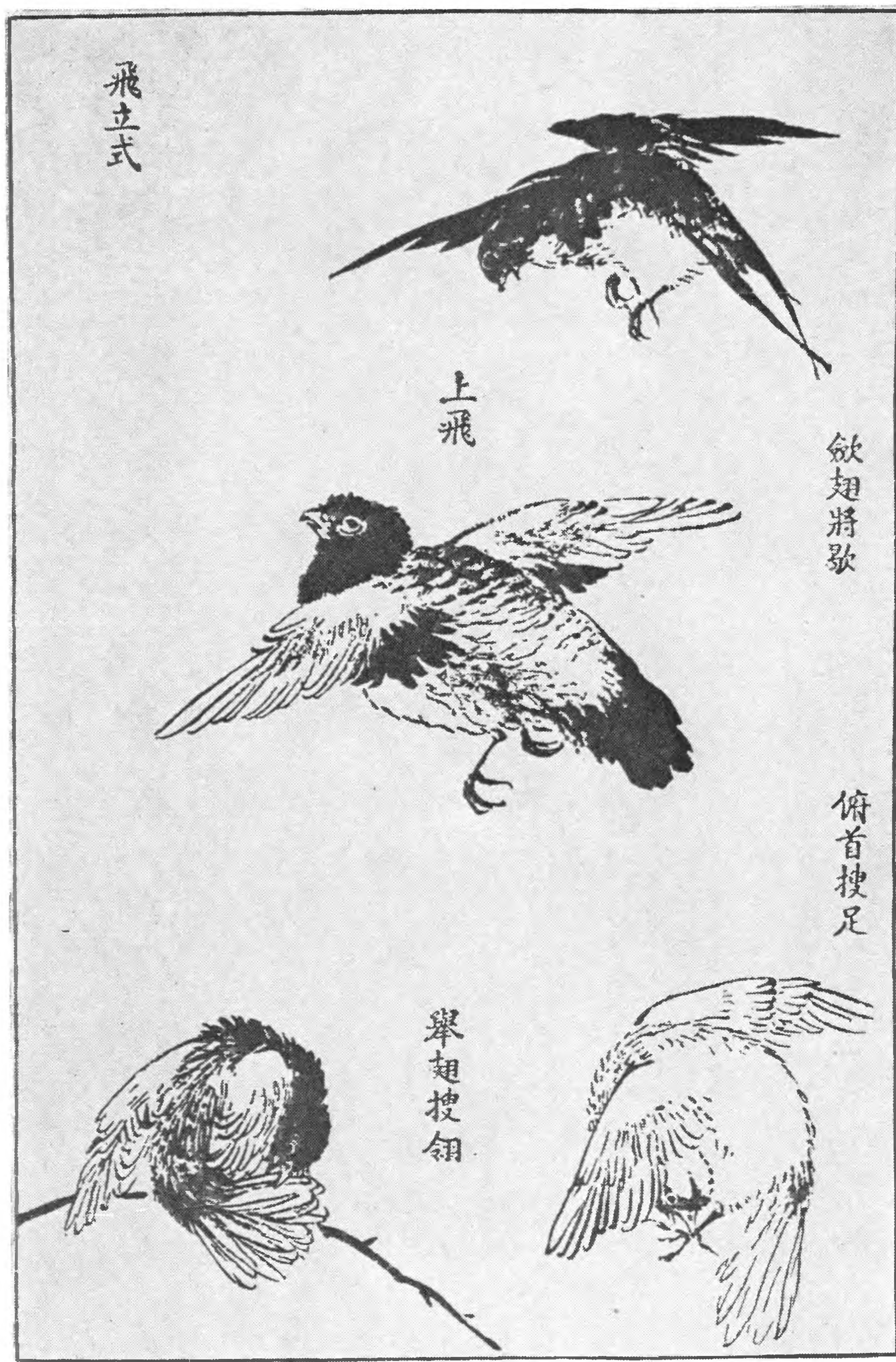




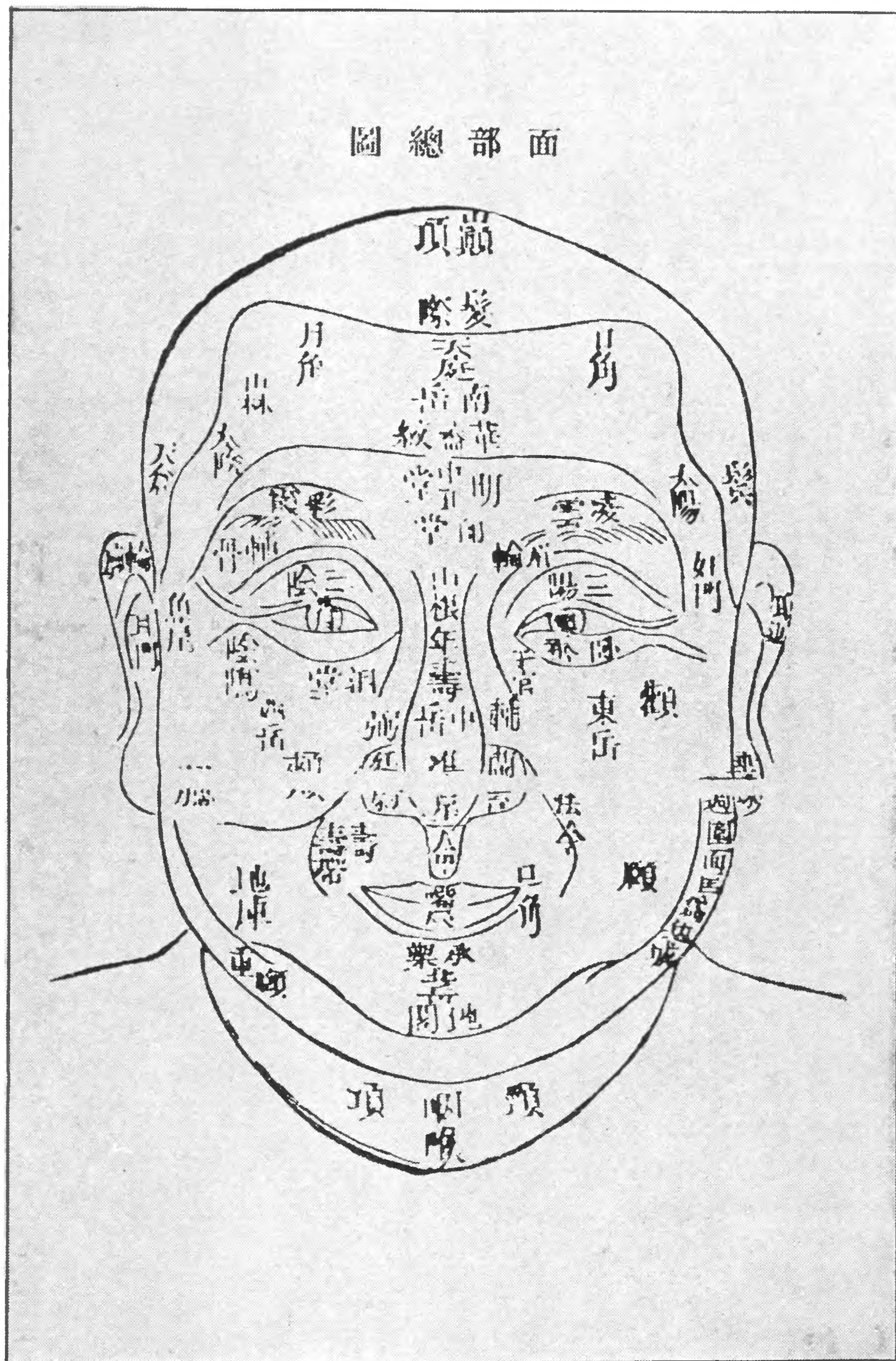
Образец рисунка лотоса



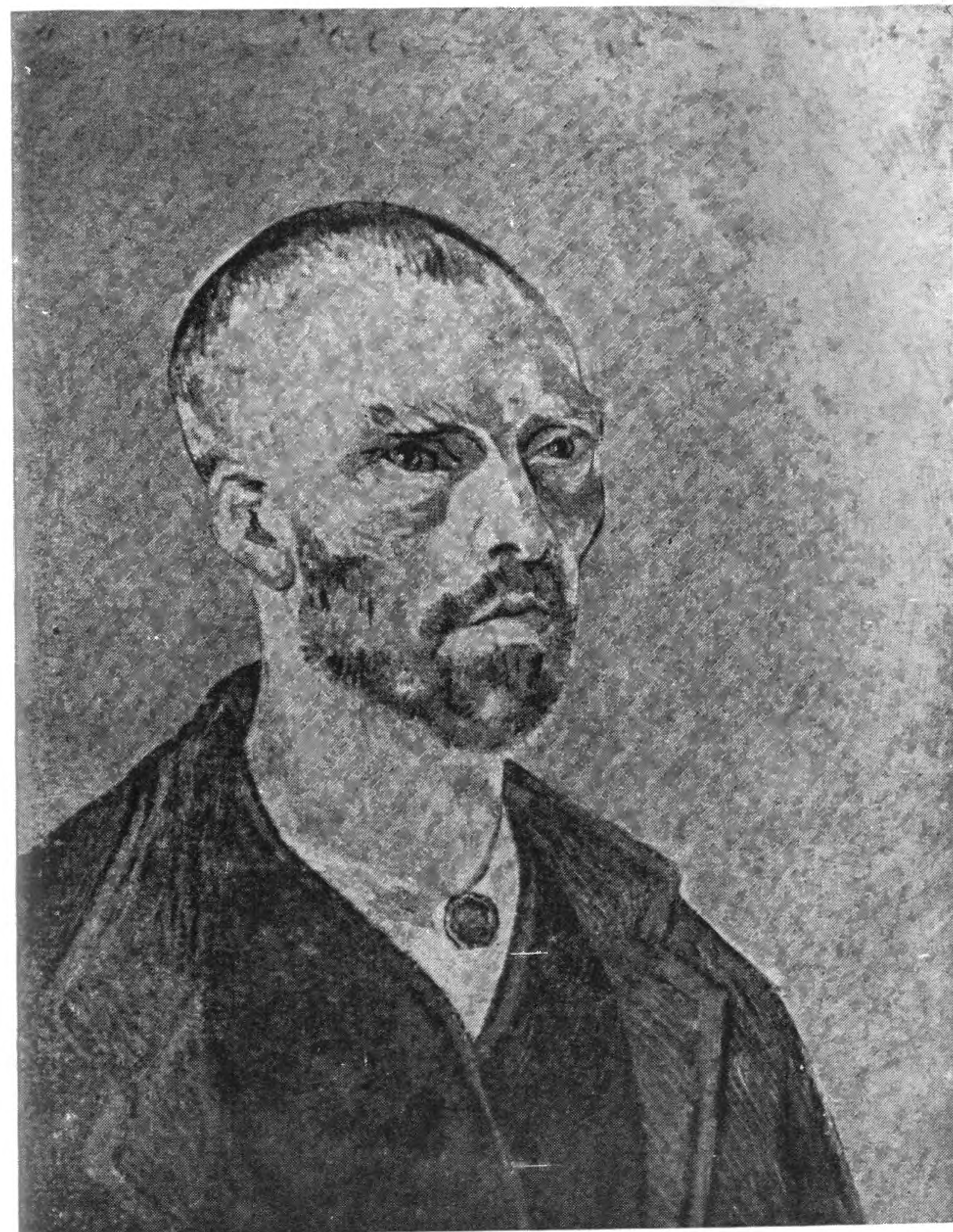
Образец рисунка птиц



Образец физиогномической структуры лица



Ван Гог
Автопортрет
в облике дзэнского монаха



Завадская Е. В.

З—13 Эстетические проблемы живописи старого Китая, М., «Искусство», 1975.

440 с.; 16 л. ил.

Основное внимание в книге уделено истории эстетической мысли старого Китая, анализу важнейших эстетических свойств китайской живописи. В ней приводятся также переводы и комментарии средневековых китайских текстов по философии и теории живописи. Книга адресована широкому кругу читателей, интересующихся вопросами искусства. Вместе с тем серьезность поставленных проблем и научный аппарат книги делают ее нужной и специалисту — историку эстетики и востоковеду.

3 $\frac{10507-105}{025(01)-75}$ 3-75

75 И+7

Евгения Владимировна
Завадская

Эстетические
проблемы
живописи
старого
Китая

Редактор *В. С. Походаев*. Художник *А. М. Юликов*. Художественный редактор *Э. Э. Ринчино*. Технический редактор *Е. Я. Рейзман*. Корректор *Б. М. Северина*. Сдано в набор 29/XII-1973 г. Подписано в печать 16/IV-1975. А06.72. Формат бумаги 84×108/32. Бумага типографская № 1 и мелованная. Усл. п. л. 24,78. Уч.-изд. л. 25,803. Изд. № 17332. Тираж 10.000. Заказ 4813. Цена 1 р. 97 к. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 5 при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.

