

Е.В. Бакулин

г. Москва

Каллиграфия стиля *кайшу*: европейское восприятие

Как известно, «в Китае каллиграфия царит повсюду!» [1, с. 2]. Будучи ведущим жанром китайского искусства на протяжении 4 000 лет, каллиграфия может быть воспринята и носителями других культур – уже в силу того, что воплощает общечеловеческие жизненные ценности. Некоторый опыт практического освоения китайской каллиграфической традиции позволяет мне сделать предварительные выводы о возможности позитивного взаимодействия китайских, российских и, например, французских подходов к искусству – ведь исторически именно во Франции в XVII веке возник художественный стиль «шинуазри» (китайское «присутствие» в декоративно-прикладном искусстве и в быту), позднее пришедший и в Россию.

Российская синология XX века в исследовании традиционной китайской каллиграфии развивалась особенно успешно – возможно, в силу территориальной близости, а также близости российского и китайского менталитетов. Начало было положено переводами китайских первоисточников о каллиграфии академика В.М. Алексеева («Поэт-художник-каллиграф о тайнах своих вдохновений» и др.) с самыми подробными комментариями-парафразами. Вот пример его точных русскоязычных образов китайской традиции: «...поэма Яна о каллиграфии кладёт в основу своей мысли *дао*, творящее в душе учёного особое наитие, которое прилагается у него в каллиграфическом творчестве. Каллиграф есть *дао*-изобразитель, как *дао*-поэт и *дао*-художник. Он – *дао*-каллиграф» [2, с. 68]. А в двухтомнике его переводов китайской классической прозы [3] китайская традиция говорит уже совершенно по-русски.

© Бакулин Е.В., 2013

В.М. Алексеев заложил основы для позднейших синологических исследований каллиграфии такими учёными как С.Н. Соколов-Ремизов, Е.В. Завадская и другими, вплоть до обобщающей работы В.Г. Белозёровой «Искусство китайской каллиграфии» [4] и множества материалов по каллиграфии в таком не имеющем аналогов издании, как шеститомная энциклопедия «Духовная культура Китая» [5]. Полезны также последние по времени работы А.Г. Сторожука [6], С. Курленина [7], Р.В. Берёзкина [8], Кун Модина [9], и работа самобытного исследователя из Екатеринбурга К.Н. Мамаева [10].

В то же время, современное общество потребления, мгновенно удовлетворяя растущий интерес к китайской каллиграфии, издаёт книгу за книгой, вплоть до самых примитивных переводов – вроде такого: «Накапайте в чернильницу немного воды. Удерживая вертикально палочку туши, с лёгким нажимом водите ей по тушнице движениями по или против часовой стрелке» [11, с. 27].

Мой пятнадцатилетний опыт преподавания каллиграфии *кайшу* (устав, образцовый стиль, или *чжэньшу* – «правильный почерк», *чжэньшу* – «истинный почерк») в частных клубах Москвы – это уже сотни человек, окончивших 32-часовые курсы, дающие возможность самостоятельно начинать писать базовые иероглифы китайской культуры без специального изучения китайского языка. Сам я обучался стилю *кайшу* (от классика каллиграфии Су Ши, XI век – иероглиф энергизированный, материальный, телесный, прочный, крепкий) у известного художника и каллиграфа Цзян Шилуня, и мои работы получили одобрение С.Н. Соколова-Ремизова. Однако первые попытки обучать людей в Москве были нелегки.

Основное положение каллиграфии, очевидное для носителей китайской традиции – проведение в каждой линии энергий *инь* и *ян*, заряженность каждой черты этими космическими энергиями в их гармоничном единстве, сознательное взаимодействие с ними через кисть и тушь, – оказалось чрезвычайно затруднено для людей европейской культуры, да и непонятно им. Ведь каллиграфия в Европе – это от древнегреческого «красивый почерк, чистописание, искусство красивого и чёткого письма»; «чистописанье, краснописанье» по В. Далю. В то время как в Китае главным являются энергопотоки-*ши*, то есть циркулирующая энергия в иероглифе, и схематическое изображение реального предмета. Каллиграфия «считалась наиболее эффективным методом концентрации, визуализации и передачи [мировой] энергии *ци*» [4, с. 391]. «... Главное – это энергия, внутренняя сила кисти (*биши*), ведущую роль играет здесь чуткое осязание кистью бумаги, проникновение внутренней силы кисти „через лист“» [14, с. 223].

Слушатели хотели привычно вести кружева линий, а не запускать энергию двух видов. В конце концов, практика показала, что почти половину 32-часовых занятий («блуждания в лесу кистей») слушателям надо потратить только на написание прямой линии *ихуа*, чтобы почувствовать ток энергии через письмо и научиться чуть ли не каждую секунду переключаться в естественный тип энергии – то в *инь*, то в *ян*. Но зато потом иероглифы у них сразу стали получаться – причём у всех, как бы ни странно это звучало. Мы одинаково с носителями китайской духовной традиции можем ощущать нашу вселенскую природу и выражать её в иероглифе. Как было с пафосом сказано: «Ваш дух становится невозмутимым, психика успокаивается, мысли собраны; взяв кисть и натирая тушь, вы приступаете к упражнению, значительно лучшим, чем тайцзицюань» [4, с. 379]. Или: «Каллиграфическая техника письма по своим профилактическим возможностям близка иглорефлексотерапии и гимнастике цигун» [5, т. 6, с. 176].

Вообще, в отношении европейцев – и применяющих подходы китайской традиции, и профессионалов, например, в *фэньшуй*, – такая практика просто необходима. На одной из конференций по *фэньшуй*, исходя из своего опыта, я высказался по этому поводу так: если вы прочитали все китайские книги по профессии, всё знаете, но при этом не умеете самостоятельно провести сеанс по Книге Перемен, выполнить ритуал-*ли*, не делаете ежедневно *даоинь* и *цигун*, не владеете каллиграфией, – эффективного *фэньшуй* у вас не будет...

Китайские учителя прямо радовались, когда видели каллиграфию европейцев с такой подготовкой. Но, конечно, высший для европейца комплимент был получен от простолюдинов Вэньчжоу. Пишу для русских туристов иероглифы – китайцы заглядывают и произносят: «О! Не каждый китаец так сможет написать!»

После некоторого опыта экспозиций в Москве показательной в этом смысле была выставка благопожелательных иероглифов в стиле *кайшу*, проведённая мной в Париже в культурном центре Конфедерации французских профсоюзов (CGT). Выбран был именно этот жанр искусства каллиграфии – благопожелательный, то есть соединённый с практической пользой для обладателя такого иероглифа.

С одной стороны, в Париже, международной столице искусств, априори самые подготовленные, восприимчивые галеристы и зрители – и можно было ожидать понимания. С другой стороны, этот зритель – обитатель современной городской среды с её броскостью, яркостью, навязчивостью рекламы на интуитивном уровне воздействия. Каким образом представить ему стиль многотысячелетней каллиграфии, культуры естественного с её погружённостью во внутреннее, углублённостью, затаённостью, равновесностью? Другими словами,

как привлечь рассеянное внимание парижанина к его собственной глубинной природе? Нужно было в любом случае сохранить в неприкосновенности базовый опыт, древние основы иероглифа как духовной копии вселенской жизни. И в то же время – выразить современность. В общем, следовало руководствоваться известным принципом сохранения корней в каллиграфии – «создавать новое, постигнув древнее» (или «припасть к вратам», то есть продолжать традицию).

Следовало учесть, что в Париже немало предложений китайской каллиграфии в разных магазинчиках, в том числе и в местном Чайна-тауне, но, как видно, почти ничего не покупается. Обычно предлагаемое представляет собой современный китайский стиль так называемой «модернистской» каллиграфии, «декоративных» иероглифов, авангарда. То есть, старательное освоение китайскими художниками европейского индивидуалистического искусства. Налицо потеря достоинств традиционной каллиграфии: 1) иероглифы сокращённого типа, *цзяньти*, после реформы по упрощению письменности 1956 года, т.е. полная потеря глубинного содержания, его значения и ритуальной связи с миром; 2) энергетика носит противостественный, своевольный, случайный характер самовыражения возбуждённого аутиста; 3) потеряна телесность классического искусства, т.к. иероглиф классического *кайшу* должен иметь «*гу, цзинь, сюэ, жоу*», т.е. «костяк, жилы, кровь, мышцы»: «Человеческое тело, цельное в своём строении и одновременно многоэлементное, было прообразом, структурой классических форм каллиграфии» [5, т. 6, с. 556]; 4) употребление неклассических иероглифов из современного языка. Живой пример: свиток с современным иероглифом *син* «счастье», а не классический благожелательный иероглиф *фу* из комплекта четырёх главных благожеланий (*шоу* «долголетие», *лу* «карьера-благополучие», *фу* «счастье», *си* «радость»). Семантика *фу* – алтарь с подношением, сосуды, полные пищи для жертвоприношения, т.е. благодарность за счастливую жизнь [12, с. 272]. А семантика *син* – изображение наручников, кандалов, колодок: схватить, изловить преступника и радоваться этому [12, с. 207].

Добавим, что современные европейские художники в стиле абстрактного экспрессионизма провели все, какие только возможно, эксперименты. Уже идёт обобщение: к примеру, известный художник перформанса Виктор Николаев использует в своих картинах эти находки для изображения энергий первородного хаоса, и этот подход оказывается плодотворным. Французский зритель, будучи по природе подлинным ценителем искусства, всё это знает или хотя бы ощущает, и потому не обращает внимания на наивные подражательские эксперименты новых китайцев, которые обычно попадают на

западный рынок. Тем более, китайские торговцы обычно не способны заинтересовать зрителя ещё и потому, что не понимают европейской психологии, семантика иероглифа ими самими часто забыта, и они не представляют, как преподнести европейцу свой товар.

Произведения в жанре благопожелательных иероглифов всегда сопровождали повседневную жизнь китайца. Эти «благоприятные пожелания» – *цзисян*, «иероглифы с хорошим смыслом» – *хао исы* всегда присутствовали в его жилье, на месте работы. Особенность таких иероглифов в том, что помимо художественного воздействия, они настраивают человека на подсознательном уровне на успешное решение как жизненных задач (*дэ* – всесторонний успех в жизни) в целом, так и, в зависимости от содержания иероглифа, конкретных дел. Благопожелательные иероглифы воздействуют на зрителя своей энергетикой, структурой, телесностью, прямым изображением предмета («Китайское письмо произошло от пиктограмм, то есть схематических рисунков вещей. Оно является не записью речи, а прообразом вселенского порядка, реальностью одновременно объективной и рукотворной, пронизающей и космос, и общество» [13, с. 69]).

С учётом вышесказанного, для парижской выставки были подобраны 25 различных семантически точных иероглифов, подходящих для жизненных обстоятельств человека европейской культуры, в разных вариантах исполнения – от строго-классических до, например, выполненных бросками растрёпанной кисти. Если, к примеру, в иероглифе *лу* – «карьера-благополучие» – допустима была только строгость, то в иероглифе *лэ* – «веселье и музыка, удовольствие, празднество» – можно было свободно давать экспрессивную вольную энергетику веселья после ритуальных церемоний. Или в иероглифе *чунь* – «весна, обновление» (1. подношение на алтарь веток растения во время весенних религиозных ритуалов и празднеств; 2. солнце как признак начала весны) – спокойно можно было применить эффектный приём *фэйбай* «летающее белое» – письмо с прогалами внутри линий, движение кисти с разрывом. Возможно, европейцу позволительно осмелиться после написания иероглифа сделать внешние поправки или, например, как в иероглифе *си* «радость» сделать фломастером обводку красного цвета для придания торжественности...

Для западного зрителя письмо на китайской бумаге, хорошо впитывающей и, следовательно, дающей неяркий отпечаток, явно не впечатляюще, не действенно. Поэтому большей частью применялась современная, не впитывающая тушь бумага для принтера разных цветов, дающая яркий, внешне эффектный отпечаток (иногда лощёная бумага встречается и в каллиграфической традиции Китая). Необходимо было писать крупные, телесно-мощные, с обилием туши,

то есть, эффектные иероглифы, целиком заполняющие формат стандартного листа А4.

И главное: давался смысл иероглифа – без этого иероглиф казался бы европейцу чуждой ему диковинкой, и только. Вот, например, *дэ* – «пожелание постоянного и всестороннего жизненного успеха». Содержание благопожелания: 1) действовать от сердца, духовно (шагающий человек; направление движения – слева, от сердца); 2) взгляд, направленный вверх, к Небу, к духовному, как прорастающий побег (глаз; росток), 3) прямая линия – понимать мир как единое целое; 4) пульсирующее сердце и кровь в виде капель – жить, и не подавляя чувства, и не распускаясь в чувствах.

Интересно, что когда посетители читали дешифровку смысла иероглифа *фо* – «Будда» (1. шагающий, действующий человек; 2. две отдельные палки, связанные, соединённые верёвкой в одно целое; 3. общий смысл: Будда – человек, который вернулся к жизненной целостности), то они начинали относиться к иероглифу с заметным интересом и задумываться.

Итог: парижский зритель воспринял и оценил китайскую каллиграфию через жанр благопожеланий как опыт другой культуры, который может быть уместен и в его жизни, его делах. Значит, веяния нового времени в лице связавшей Восток и Запад российской синологии могут помогать взаимопониманию культур Европы и Китая.

Литература

1. Чэнь Тинъю. Китайская каллиграфия. Пекин, 2004.
2. Алексеев В.М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту. М., 2008.
3. Шедевры китайской классической прозы в переводах академика В.М. Алексеева. Кн. 1–2. М., 2006.
4. Белозёрова В.Г. Искусство китайской каллиграфии. М., 2007.
5. Духовная культура Китая. Т. 1–6. М., 2006–2010.
6. Сторожук А.Г. Введение в китайскую иероглифику. СПб., 2002.
7. Курленин С. Иероглифы шаг за шагом. СПб., 2002.
8. Берёзкин Р.В. Словарь ключей иероглифов древнего почерка *сяочжуань*. СПб., 2003.
9. Кун Модин. Стиль *кайшу*: Чжао Мэнфу. М., 2002.
10. Мамаев К.Н. Письмо и речь. Екатеринбург, 2001.
11. Цюй Лэйлэй. Искусство китайской каллиграфии. М., 2006.
12. Резаненко В.Ф. Семантические элементы иероглифической письменности. Киев, 1989.
13. Малявин В.В. «Небесные письма». Священная каллиграфия даосов. Империя Духа // № 2, 2009.
14. Соколов-Ремизов С.Н. Литература-каллиграфия-живопись. М., 1985.