

В.Г. Белозёрова*

Анатомия традиционной китайской живописи

АННОТАЦИЯ: На материале трактатов VIII–XVIII вв. исследуются четыре термина китайского искусствознания: *гу* («костяк»), *цзинь* («жилы»), *жюу* («мышцы»), *сюэ* («кровь»). Четвёрка терминов была устойчивым понятийным блоком, представлявшим специфическое единство техники письма и эстетических принципов традиционной живописи. Будучи заимствованными из каллиграфии, анатомические термины выражали основы синтеза каллиграфии и живописи в Китае.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *гу* (костяк), *цзинь* (жилы), *жюу* (мышцы), *сюэ* (кровь), *ци* (энергия), *сянь* (линия), *цунь* (штрих), *дянь* (точка), *мофэнь у сэ* (пятиступенчатая тоновая шкала туши), *ца* (растущёвка), *жань* (окрас), *кун* (пустотность), *сюй* (пустынно́сть), *шэнь хуй* (духовная сопричастность).

Терминологический аппарат традиционной китайской живописи изначально формировался в устной практике бесед мастеров между собой, а также между наставниками и учениками. В ходе этого общения выкристаллизовывались лаконичные поговорки и словосочетания, понятные в профессиональной среде, но далеко не всегда за её пределами. Авторы первых трактатов по живописи IV–VI вв. заложили основы традиции иероглифической фиксации устной терминологии, после чего включился обратный процесс влияния письменной терминологии на исторически менявшиеся устные формы передачи художественного опыта. Начиная с династии Тан, некоторая часть терминов по искусству включалась в общие толковые словари и энциклопедии,

* Белозёрова Вера Георгиевна, доктор искусствоведения, Институт восточных культур и античности Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ), Москва, Россия; E-mail: vera@belozerov.ru

но большинство терминов использовались в многочисленных трактатах по живописи без какого-либо комментария к ним. Вплоть до второй половины XX в. объяснения профессиональных терминов оставались преимущественно устными, что неизбежно рождало расхождения в их понимании. Только в 1987 г. под редакцией Шэнь Жоу-цзяня вышел в свет фундаментальный «Терминологический словарь китайского искусства» [20], составители которого собрали воедино основную терминологию по национальной живописи, каллиграфии, архитектуре и прикладному искусству. В терминологических статьях китайские специалисты дали объяснения терминов и собрали примеры их использования в старинных трактатах, а также в высказываниях прославленных мастеров живописи *гохуа* XX века. Актуальность начинания Шэнь Жоу-цзяня побудила специалистов продолжить работу и в 2002 г. был подготовлен «Большой терминологический словарь китайского искусства» [21], ставший вехой в развитии современной синологии.

До появления китайских академических словарей работа западных исследователей над переводами трактатов по живописи осложнялась трудностями понимания традиционной профессиональной терминологии. Первые серьёзные попытки решения данной проблемы были предприняты в 50-е гг. XX в. в монографии У. Экера «Некоторые Танские и до-Танские тексты по китайской живописи» [25] и в публикации А. Сопера о трактате Го Жо-сюя [34]. Оба издания сопровождались словарями терминов, которые послужили основанием для последующих исследований. Рубежным событием для отечественного искусствознания стал выход в свет в 1969 г. выполненного Е.В. Завадской перевода трактата «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» [12]. Созданный Е.В. Завадской словарь на 500 теоретических понятий и технических терминов по многим позициям превосходил разработки западных авторов того времени. Словарь Е.В. Завадской по сей день не утратил своей актуальности¹. Следующим важным шагом по изучению китайской терминологии искусства стал академический труд Сусаны Буш «Ранние китайские тексты о живописи», выполненный совместно с Ши Сяо-янем [27]. Со дня публикации в 1985 г. и до сих пор это издание считается самым авторитетным как по

¹ Китайский раздел терминологического словаря «Традиционное искусство Востока» 1997 г. [17] был подготовлен Н.А. Виноградовой в научно-популярном ключе, мал в объёме и, к сожалению, не стал новой вехой в изучении китайского искусства.

качеству переводов, так и по своему научному аппарату. В новом столетии начинание Е.В. Завадской по изучению терминологии китайской живописи было продолжено авторами многотомной энциклопедии «Духовная культура Китая» 2010 г. [6]. Тем не менее, западным специалистам удалось охватить лишь часть терминологического наследия традиционного китайского искусства.

В настоящей статье ставится задача рассмотреть четыре широко используемых термина традиционного китайского искусствознания, а именно *гу* 骨 («костяк»), *цзинь* 筋 («жилы»), *жоу* 肉 («мышцы»), *сюэ* 血 («кровь»). Данные термины образуют устойчивый понятийный блок, неразрывно связанный как с техникой китайской живописи, так и с её теорией. Термины пришли в сферу живописи из каллиграфии, где они применялись для характеристики ключевых свойств каллиграфической пластики с первых трактатов по XX в. включительно [1, с. 95–96]. Аналогичная преемственность в использовании интересующих нас четырёх терминов наблюдается и в китайской живописи, благодаря чему при интерпретации терминов правомерно обращаться как к старинным трактатам [11, 12, 16, 19, 24], так и к современным руководствам по технике живописи [3, 5, 7–10, 14, 15, 18, 22, 23].

В истории китайского искусства анатомические термины были не просто метафорами, а сущностными категориями, выразившими понимание изобразительной формы как «тела» *ти* 體 вселенских циркулирующей энергии *ци* 氣. По законам корреляции энергетических связей нарисованное «тело» (человека, животного, гор, вод, растений) обладало такой же жизненной реальностью, как и его натурный прототип. Этим объясняется популярность рассказов о случаях оживления изображённых художниками персонажей (драконов, тигров, красавиц и пр.). На зрелом этапе развития художественной традиции архаическая по своей сути концепция магического оживления отошла в прошлое, как то было и в других регионах мира. Уникальность китайской эстетики заключается в том, что концепция телесности предопределила как структуру художественной формы, так и сам процесс её создания, а именно технику письма. Данная особенность до сих пор затрудняет понимание западными исследователями анатомической терминологии трактатов по живописи.

Попробуем хоть немного разобраться в данном вопросе. Для этого пойдём от высказываний современных мастеров к лаконичным постулатам древних трактатов. В. Фостер пишет: «Если штрихи туши это скелет изображения, тушь и краски — его плоть, то *ци* — это его жизненная сила» [18, с. 212]. Исследователь Тай Мэн-на

при интерпретации анатомических терминов исходит из традиционного различения функций кисти (*юн би* 用筆) и функций туши (*юн мо* 用墨). Он подчёркивает: «Использование кисти и туши есть признак национальной живописи; [произведение, в котором] нет кисти и туши, нельзя назвать китайской живописью» [15, с. 220]. Функции кисти и туши по созданию анатомических характеристик художественной пластики видный мастер *гохуа* Лю Сун-янь разъясняет так: «В китайской живописи кисть создаёт жилы (*цзинь*) и кости (*гу*), тушь — кровь (*сюэ*) и мышцы (*жоу*). Это называется „кистью улавливать энергию (*ци*), тушью улавливать ритм (*юнь*) [её циркуляцией]“» [8, с. 150]. Далее он уточняет «... жилы (*цзинь*) связаны с пластичностью движений кисти; кости (*гу*) есть проявляемая вовне внутренняя сила; мышцы (*жоу*) это внешняя форма; энергия (*ци*) есть внутренняя жизненная сила» [8, с. 157].

Утверждение нерасторжимой связи изобразительной формы с техникой письма присутствует во множестве старинных трактатов. Чжан Гэн 張庚 (1685–1760) в трактате *Гочао хуа чжэнлу* 國朝畫征錄 («Краткие заметки о национальной живописи») 1750 г., обсуждая разницу техник письма Дун Юаня 董源 (ок. 934–962) и Цзюй-жэня 巨然 (X в.) писал, что Дун Юань «прячет кости (*гу*) в мышцах (*жоу*)» (*цан гу юй жоу* 藏骨于肉), а у Цзюй-жэня «кости (*гу*) проступают [сквозь] мышцы (*жоу*)» (*жоу тоу юй гу* 肉透于骨) [20, с. 8]. Высказывание Чжан Гэна означает, что у Дун Юаня окрас затмевает работу кисти, в то время как у Цзюй-жэня всё наоборот. Постулат о том, что работа кисти созидает кости (*гу*) и жилы (*цзинь*), в то время как тушь и краски наполняют эти структуры мышцами (*жоу*) и кровью (*сюэ*) формулировался авторами трактатов различными способами. Живописец Шэнь Хао 沈顥 (1586–1661) в трактате *Хуа лу* 畫塵 («О живописи с мухогонкой [в руках]») 1650 г. писал: «тушью посредством кисти создаются жилы (*цзинь*) и кости (*гу*); кистью посредством туши создаются эмоциональность и выразительность» (墨以筆為筋骨, 筆以墨為精英) [8, с. 153]. В знаменитом трактате Цзин Хао 荆浩 (ок. 855–915) *Би фа цзи* 筆法記 («Записки о методах кисти») сказано, что настоящий мастер должен «владеть кистью, владеть тушью» (*ю би ю мо* 有筆有墨), а это значит, что у него «кость и мышцы [пребывают] во взаимодействии» (*гу жоу сяньфу* 骨肉相輔) [19, с. 50]². Цзин Хао понимает анатомические термины

² Показательно, что для Цзин Хао творчество даже таких корифеев танской живописи как У Даоцзы 吳道子 (685/700?–758/760?) и Ван Вэй 王維 (699/701–759/761) не соответствовало критерию идеальной телесности. Так

как различные аспекты пластической динамики, которые посредством кисти сообщаются художественной форме: «Во всех [случаях работы] кистью имеются четыре [вида] траекторий сил (*ши*)³, именуемые жилами (*цзинь*), мышцы (*жоу*), кости (*гу*), энергия (*ци*). [Когда динамика движения] кисти заканчивается, но не обрывается, [это] называют жилами (*цзинь*). [Когда] подъёмы и касания [кисти] создают наполненность [пластических форм, это] называют мышцами (*жоу*). [Когда формы] появляются и исчезают [досл. «рождаются и умирают»] твёрдо и уверенно, [то это] называют костяком (*гу*). [Когда] следы [движения кисти в] живописи без огрехов, [это] называют энергией (*ци*). Поэтому увлечение переизбытком туши, [вызовет] утрату его [изображения] телесности; слабость колорита разрушит правильность [циркуляций] энергии (*ци*); омертвелость жил (*цзинь*) [обернётся] отсутствием мышц (*жоу*); разрывы в следах [движения кисти обусловят] отсутствие жил (*цзинь*); небрежность и медлительность [приведут к] отсутствию костей (*гу*)» (凡筆有四勢，謂筋、肉、骨、氣。筆絕而不斷，謂之筋。起伏成實，謂之肉。生死剛正，謂之骨。跡畫不敗，謂之氣。故知墨大質者，失其體；色微者，敗正氣；筋死者，無肉；跡斷者，無筋；苟媚者，無骨) [19, с. 50].

Завершает наш краткий исторический экскурс трактат Се Хэ 謝赫 (479?–502?) *Гу хуа пинь лу* 古畫品錄 («Заметки о категориях старинной живописи»), где сформулированы шесть законов живописи. Второй закон гласит *гу фа юн би* 骨法用筆 [11, с. 301], что переводится Е.В. Завадской как «структурный метод пользования кистью» [12, с. 355]. Главную трудность в понимании этого закона многочисленными западными исследователями до сих пор составляет термин *гу* (кость). Законы Се Хэ свидетельствуют о том, что в китайской эстетике теорию живописи не отделяли от её технической проблематики, что констатируют все западные специалисты. Показательна гравюра периода династии Мин, на которой изображён коллекционер, рассматривающий вертикальный свиток (рис. 1).

У Дао-цзы «владел кистью, [но] тушь отсутствовала» *ю би у мо* 有筆無墨, а Ван Вэй «владел тушью, [но] кисть отсутствовала» *ю мо у би* 有墨無筆 [19, с. 50].

³ О категории *ши* см. [2].

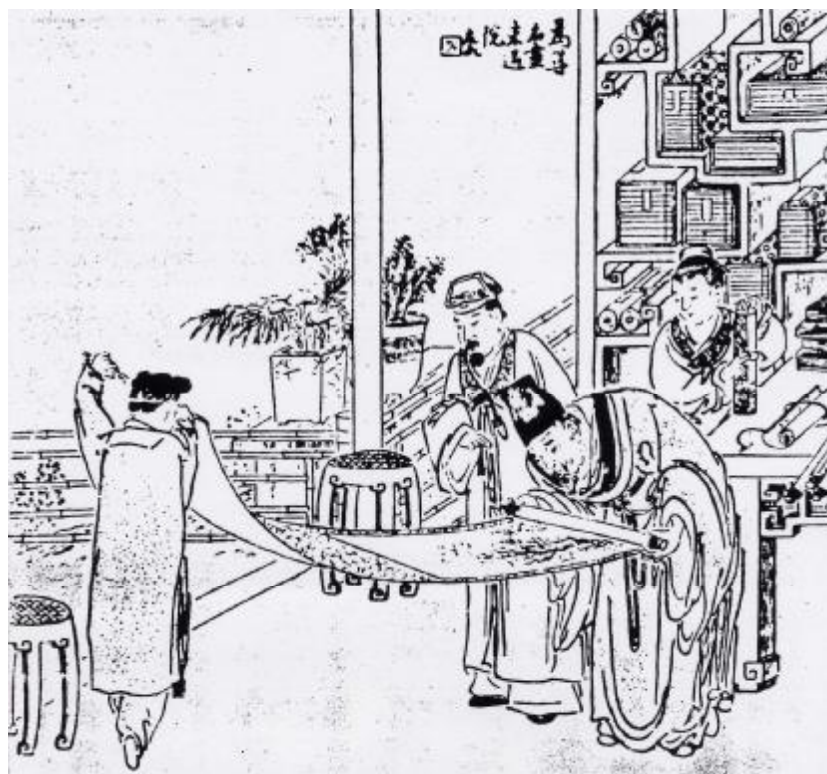


Рис. 1. Гравюра «знаток, разглядывающий свиток», династия Мин [29, с. 56].

В отличие от западной станковой живописи осмотр живописи на свитках (как вертикальных, так и горизонтальных) начинался не с дальнего, а с ближнего расстояния, не с общего вида композиции, а с разглядывания всех нюансов техники письма.

Китайская традиционная техника живописи является самой трудной в мировой практике, но всё её разнообразие и сложность проистекают из двух базовых различий, обуславливающих бинарную стилистическую структуру живописной традиции в целом. Со времён династии Тан существовали два основных вида техник: первая — *гунби* 工筆 («прилежная кисть»)⁴, когда подробно выписываются все мельчайшие детали природы, и вторая — *цзяньби* 簡筆

⁴ Вариант названия *сиби* 細筆 («тонко [пишущая] кисть»).

(«лапидарная кисть»)⁵, для которой характерно обобщение. Техники имеют диаметрально противоположные психологические и духовные установки: в «прилежной кисти» требуется выдержать единство «десяти тысяч штрихов», в «лапидарной кисти» необходимо вмещать в одном штрихе пластику «десяти тысяч штрихов». Техника *гунби* воплощает принцип *се шэн* 寫生 («писать натуру»), техника *цзяньби* — принцип *се и* 寫意 («писать идею»)⁶. Прошлые и нынешние теоретики китайской живописи не проводят строгой дифференциации между терминами техническими и теоретическими, а потому в своих трудах технике *гунби* обычно противопоставляется принцип *се и*. Теоретик времён династии Северная Сун Хань Чжо 韓拙 (раб. на рубеже XI–XII вв.) в трактате *Шаньшуй чуньцюань цзи* 山水純全集 («Всеобъемлющие записи о пейзаже») писал: «[когда] работа кисти лапидарная, упрощённая, [то] замысел целостен; [когда она] искусственная, доскональная, [то] эмоциональный [настрой] утончён» (用筆有簡易而意全者, 有巧密而精細者) [15, с. 181]. Техника «прилежной кисти» традиционно соотносилась с пластикой уставных почерков, а техника «лапидарной кисти» — с пластикой скорописи. Произведение может быть выполнено в одной технике или в двух техниках одновременно. Смешанная техника, при которой фон пишется в технике «лапидарной кисти» (дали, скалы, растительность), а главное изображение (человек, птица, животное) в технике «прилежной кисти» именуется *цзю си сяньцзянь* 粗細相間 («чередование грубого и утончённого»). Подвидом смешанной техники является техника *цзю чжун ю цзянь* 粗中有細 («внутри грубого имеется утончённое»), когда цветы и травы пишутся обобщённо, а насекомые изображаются в мельчайших деталях [15, с. 181]. Смешанная техника появилась в академической живописи при династии Сун, и сохраняет свою популярность до сих пор. Успешное совмещение полярных техник требует от художника помимо технического мастерства, сложной психологической подготовки и духовной зрелости. Важно отметить, что анатомическая терминология применяется китайскими авторами при описании всех видов письма.

Выше говорилось, что китайские мастера различают «методы кисти» (*би фа* 筆法), создающие кости (*гу*) и жилы (*цзинь*) и «методы туши» (*мо фа* 墨法), связанные с мышцами (*жюу*) и кровью (*сюэ*). Первые методы касаются техники ведения кисти, вторые — способов разведения туши и вариантов тушевого окраса. Рассмотрим,

⁵ Варианты названия *суби* 速筆 («быстрая кисть») или *цуби* 粗筆 («небрежная/грубая/кисть»)

⁶ Вариант перевода — «выражение сути» С.Н. Соколов-Ремизов [13 с. 43].

как техника ведения кисти создает анатомические характеристики изобразительных форм. Вначале о самой кисти. За счёт подборки волоса разных сортов и длины китайская кисть совмещает в себе полярные пластические качества. Она имеет острый, но мягкий кончик и упругую основную часть. Задействуя то кончик кисти, то весь волосяной пучок, можно разнообразить толщину линии, не меняя размера кисти (рис. 2).

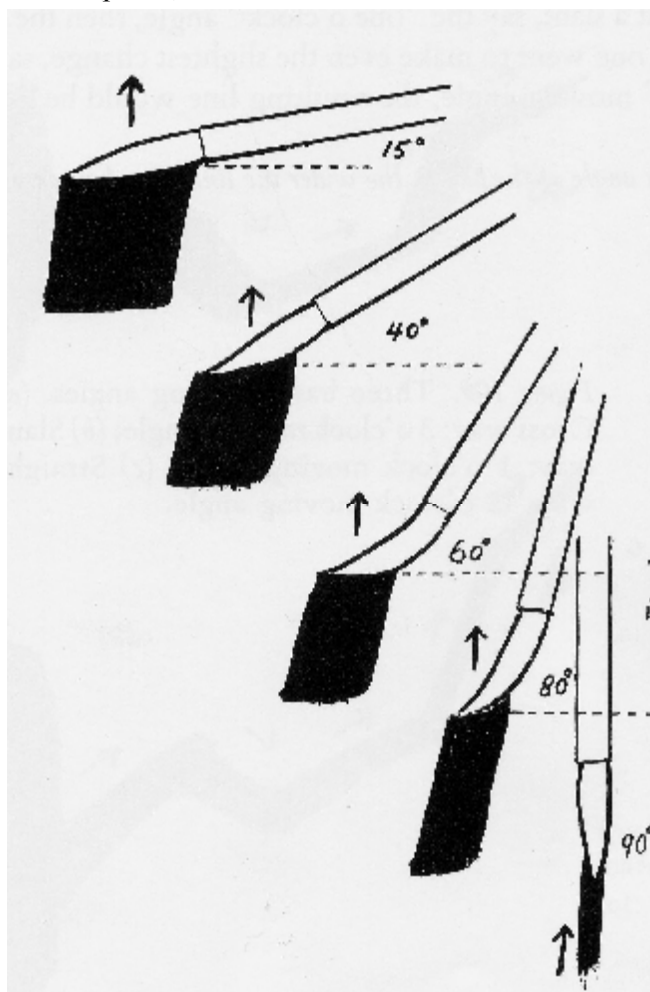


Рис. 2. Примеры ведения кисти под разными углами наклона [33, с. 137].



Рис. 3. Методы работы кистью: верхний рисунок — приём *чжун-фэн* 中鋒 («сцентрированный кончик»), средний рисунок — приём *цэ-фэн* 側鋒 («косой кончик»), нижний рисунок — приём *пянь-фэн* 偏鋒 («наклонный кончик») [7].

Существуют три основных метода письма собранным кончиком кисти:

1) *Чжунфэн* 中鋒 («сцентрированный кончик») ⁷ — кисть ведётся в вертикальном положении, и её кончик приходится на середину линии, благодаря чему оба её края получаются ровными (рис. 2, рис. 3 верхний). При равномерном нажиме толщина линии одинакова, при изменениях нажима она варьируется. И в каллиграфии и в живописи такая техника называется *юаньби* 圓筆 («кисть овалом»); она соотносится с полярностью *ян* из онтологической оппозиции *инь-ян*, символом которой является круг, а коррелятом Небо. Ведение кисти может быть лёгким или с нажимом, медленным или быстрым. Нажим свидетельствует о чувстве гравитации, а скорость ведения — о восприятии времени. Вся эта информация раскрывается пластикой линии. Техника используется в почерках *чжуаньшу*, *цзягу*, в живописи — для контуров форм, в складках одежды и пр.

2) *Цэфэн* 側鋒 («наклонённый кончик») ⁸ — кисть движется под небольшим углом, при этом её кончик не удерживается по центру

⁷ Варианты названия *цанфэн* 藏鋒 («спрятанный кончик») и *чжэнфэн* 正鋒 («прямо стоящий кончик»).

⁸ Вариант названия *цэби* 側筆 («косая кисть») или *луфэн* 露鋒 («высунутый кончик»).

черты, а скашивается в бок, в результате чего один край линии выходит ровным, а другой — нет (рис. 3, центральный). В каллиграфии и живописи данная техника называется *фан-би* 方筆 («кисть углом»), и она соотносится с полярностью *инь*, символом которой является квадрат, а коррелятом Земля. Метод используется в почерках *лишу*, *кайшу*, а также в скорописных почерках; в живописи — для изображения листьев бамбука, ивы и пр. [15, с. 228].

3) *Пяньфэн* 偏鋒 («косой кончик») — кисть ведётся с сильным наклоном, в результате чего оба края линии выходят неровными (рис. 3, нижний). Приём используется в скорописи, в живописи — для изображения больших деревьев, камней и пр. [15, с. 228].

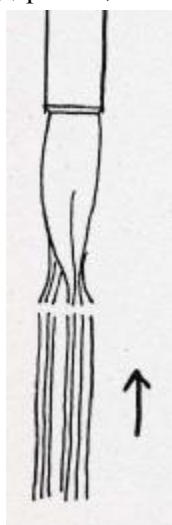


Рис. 4. Приём *сань-фэн* 散鋒 («раздробленный кончик») [33, с. 160].

Когда собранный после обмакивания в раствор туши или краски кончик кисти распушают сплюсывающим ударом, перпендикулярным поверхности тушечницы, то получают *саньфэн* 散鋒 («раздробленный кончик») ¹⁰, при этом кисть держат в вертикальном положении (рис. 4). Прописываемые таким кончиком линии и точки приобретают неопределённые очертания, а внутри них возникают белые просветы. Подобным кончиком рисуют оперенья птиц, шерсть животных и пр. [22, с. 4].

⁹ Вариант названия *нифэн* 逆鋒 («непослушный кончик»).

¹⁰ Вариант названия *поби* 破筆 («расщеплённая кисть»).

«Ведение кисти» (*лянь-би* 連筆) по одному из вышеперечисленных методов может быть «ровным» (*тинби* 平筆), с «поворотами» (*чжуаньби* 轉筆), с «задержками» (*люби* 留筆), с «заломами» (*чжэ-би* 折筆), с «накатами» (*гуньби* 滾筆) или с добавлением вибрации (*чжаньби* 顫筆, «дрожащая кисть»). Последний приём используется при изображении складок одежды, листвы, водных потоков и пр. [20, с. 8]. Приём популярен и в скорописи, причём некоторые каллиграфы мастерски работают им даже в уставных почерках. Из каллиграфии в живопись пришли такие приёмы и их терминология как *чжуй хуа ша* 錐画沙 («шилом [писать] черты на песке») ¹¹, *чжэ чайгу* 折釵股 («сломанная шпилька») ¹², *у лоу хэнь* 屋漏痕 («следы [подтёков] от протекающей кровли») ¹³ и пр. Одним из главных требований в работе кистью является воплощение принципа метаморфоз (*бяньхуа* 變化), что достигается неумолимой сменой техник письма. Работа кисти не сводится к видимым следам её движения; там, где кисти нет, она всё же должна быть в общем замысле произведения, что выражается максимой «замысел достигается [и там, где] кисть не присутствует, кисть прерывается — замысел не обрывается» (*и дао, би бу дао, би дуань, и бу дуань* 意到筆不到, 筆斷意不斷) [15, с. 224].

Приёмы «использования туши» (*юн мо* 用墨) связаны с соотношением воды и красочного пигмента в тушевом растворе, а также способами окраса. Тушь должна быть «живой» (*шэн мо* 生墨), т.е. обладать тональным богатством, иначе она становится «мёртвой» (*сы мо* 死墨) ¹⁴, т.е. не способной создать полноценный пластический образ.

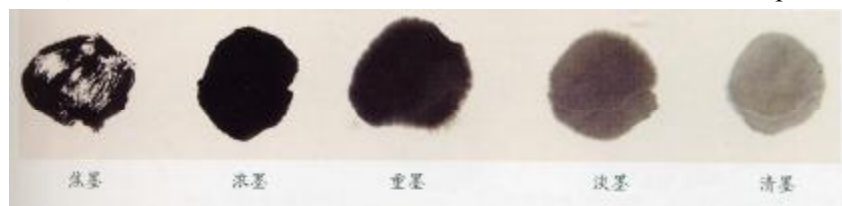


Рис. 5. Пятиступенчатая тоновая шкала туши *мофэнь у сэ* 墨分五色 [23, с. 5].

¹¹ Техника письма вертикально ведомой кистью со сцентрированным кончиком, но при этом края линии выходят неровными из-за сухой туши, неравномерности нажима и изменениях в скорости ведения кисти.

¹² Техника письма с резкими поворотами в ведении кистью.

¹³ Техника письма, создающая волнистый силуэт черт из-за избытка жидко разведённой туши.

¹⁴ Вариант названия *дайбань мо* 呆板墨 («одеревеневшая тушь»).

Пятиступенчатая тоновая шкала туши (*мофэнь у сэ* 墨分五色) упоминается ещё в трактате Чжан Янь-юаня 張彥遠 (812/815–874/907) *Лидай мин хуа цзи* 歷代名畫記 («Записи о прославленных художниках разных эпох»). Шкала состоит из следующих тонов (рис. 5):

1) *цзяо-мо* 焦墨 или *цянь-мо* 乾墨 («сухая тушь») — тушь, разведённая в малом количестве воды, а потому прокрашивающая неравномерно с прогалами фона;

2) *нун-мо* 濃墨 («густая тушь») — тушь густого разведения, создающая глубокий чёрный тон;

3) *чжун-мо* 重墨 («тяжёлая тушь») или *ши-мо* 濕墨 («влажная тушь») — тушь, разведённая в значительном количестве воды, легко растекающаяся, со слабо различимыми подтёками тёмно-серого тона;

4) *дань-мо* 淡墨 («бледная тушь») — тушь, разведённая до серого тона, свободно растекающаяся, с хорошо видимыми подтёками;

5) *цин-мо* 清墨 («светлая тушь») — прозрачная тушь светло-серого тона.

Концепция метаморфоз (*бяньхуа* 變化) предопределяет эстетику не только работы кистью, но и туши¹⁵. Тай Мэн-на пишет: «Тушь не должна быть только густой (*нун-мо*) или только бледной (*дань-мо*). Густая тушь и бледная тушь порождают друг друга, внутри густой туши необходимо присутствие бледной туши, внутри бледной — густой. Надо чтобы густой туши было то много, то мало, бледной туши — то меньше, то больше. Между тональностями нет чётких границ» [15, с. 221]. Сюй Юн-вань уточняет, что на колористические характеристики тушевого раствора влияют наполнение кисти раствором и скорость её ведения. Например, если размашисто вести кистью с переполненной густой тушью (*нун-мо*), то она будет смотреться как влажная (*ши-мо*) [14, с. 1].

В зависимости от степени налитости волосяного пучка тушевым раствором кисть бывает «сухой» (*гань-би* 幹筆)¹⁶ или «влажной» (*ши-би* 濕筆). При письме тушью любой тональности сухая кисть создаёт прогалы, именуемые *фэйбай* 飛白 («летающее белое»).

¹⁵ Воплощение метаморфоз (*бяньхуа*) пластических свойств — приоритетная цель китайских мастеров, обусловленная онтологией китайской культуры. Она включает все аспекты традиционной техники живописи. Важно отметить, что принцип метаморфоз ускользал от корейских, вьетнамских и японских последователей китайской техники живописи. Это стоит иметь в виду её западным энтузиастам, которые зачастую забывают о непреодолимости онтологических барьеров.

¹⁶ Варианты названия *ку-би* 枯筆 («увядшая кисть»), *кэ-би* 渴筆 («жаждущая кисть»), *цзяо-би* 焦筆 («пересохшая»).

Прославленные мастера династии Сун предпочитали работать влажной кистью, тогда как большинство корифеев династии Юань были виртуозами письма сухой кистью. При этом каждый живописец по-своему соблюдал принцип метаморфоз сухости и влажности кисти.



Рис. 6. Многослойная техника нанесения туши: верхний рисунок — нижний слой сухой, средний рисунок — нижний слой мокрый; нижний рисунок — нижний слой полусухой [33, с. 89].

Если в каллиграфии допустимо письмо только одним слоем, то в живописи преобладает многослойная техника нанесения туши, которая применяется как при широком окрасе, так и для тонко прописываемых линий. В многослойной технике решающее значение имеет степень просушки нижележащих слоёв. В этом вопросе различают три основных варианта (рис. 6): первый — если нижний обычно светлый слой полностью просох, то линии тёмной туши проступают чётко, но слои не объединены; второй — если нижний слой влажен, то тёмные линии расплываются, что в зависимости от ситуации, как и в первом варианте, является либо достоинством, либо недостатком; третий — если нижний слой полусухой, то светлые и тёмные тона гармонично сочетаются друг с другом. Каждый вариант взаимодействия слоёв используется как самостоятельный художественный приём. Нередко в одном произведении в разных местах применяются все три варианта. Овладение этими приёмами оттачивает чувство времени, поэтому настоящее мастерство работы со слоями тушевого окраса приходит только с годами.

В процессе работы кистью и тушью рождаются графические элементы, из сочетания которых возникают изобразительные формы. Главные графические элементы китайской живописи имеют каллиграфический генезис и аналоги, прописанные в трактатах. Как в каллиграфии, так в живописи разнообразие форм создаётся минимальным набором исходных графических элементов: в каллиграфии это «черты» (*хуа 畫*) и «точки» (*дянь 點*), в живописи — «линии» (*сянь 線*), «штрихи» (*цунь 皴*) и «точки» (*дянь 點*). Различие элементов обуславливается характером движения кисти: линии прописываются последовательным ведением вертикально удерживаемой кисти; штрихи возникают в результате отмашек наклонной кисти; точки же наносятся разовыми отрывистыми касаниями кисти. Существует широкий диапазон вариантов трёх базовых элементов. Написание каждого варианта разучивается как отдельный вид движения кистью, который задействует определённые энергетические циркуляции, связывающие художника и его произведение с энергопотоками окружающего мира.

Линия *сянь 線* используется либо как самостоятельная техника «контурного рисунка» (*баймяо 白描*)¹⁷, и тогда она именуется *мяо 描*, либо для линейной прорисовки (*гоулэ 勾勒*) формы до и после её проработки моделирующими штрихами и наложения цвета. Начальная обводка создаёт *гоу* («общий контур»), повторная — *лэ*

¹⁷ Рисунок *баймяо* бывает либо чисто линейным, либо со слабым тушевым окрасом или с лёгкими цветовыми размывами.

(«обводку») [20, с. 7]. В технике *баймяо* линии, как правило, прописываются тёмной тушью, не переполняющей кисть, но иногда художники пишут влажной кистью со светлой тушью [9, с. 5].



Рис. 7. Вариант линии *чжэлу-мяо* 折簾描 («сломанный тростник») [4].

Наибольшую популярность у поздних авторов получила подборка 18 видов линий *мяо* 描, впервые встречающаяся в трактате Цзоу Дэчжуна 鄒德中 (XV в.) *Хуй ши чжи мэн* 繪事指蒙 («Указатель [для] начинающих в делах живописи») [20, с. 8]¹⁸. В терминологии линий выдерживается принцип уподобления их конфигураций формам различных объектов: железной нити (*тесянь-мяо* 鐵線描), листу орхидеи (*ланье-мяо* 欄叶描), листу бамбука (*чжусе-мяо* 竹葉描), торчащей шляпке гвоздя (*цзюэтоудин-мяо* 擗头丁描), сломанному

¹⁸ В трактате «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» перечень 18 видов линий приводится в изложении минского художника Ван Ло-юй [12, с. 301–302].

тростнику (*чжэлу-мяо* 折簾描) (рис. 7), косточке сливы (*ганьлань-мяо* 橄欖描), косточке финика (*цзаохэ-мяо* 棗核描), хвосту крысы (*шувэй-мяо* 鼠尾描), лозе ивы (*лю'е-мяо* 柳葉描), струнам циня (*цинсянь-мяо* 琴絃描), дождевому червю (*цюинь-мяо* 蚯蚓描), хвосту (*чайби-мяо* 柴筆描), движению облаков и течению вод (*синъюнь-люшуй-мяо* 行云流水描) и пр. Некоторые линии имели универсальное применение, другие использовались преимущественно в рисунке одежды и пр. Варианты линий соответствовали психологическим характеристикам персонажей или ситуациям, в которых они изображались. Типология линий охватывала основные виды линейной динамики — течёт ли линия плавно или резко заламывается, скручивается или собирается, сжимается или растягивается; толщина линии равномерна или пульсирует изменениями, сходит на нет плавно или резко обрывается.¹⁹

Линии контурных набросков *гоулэ* 勾勒 китайские авторы часто сравнивают с чертами в почерках *чжуаньшу* и *лишу*. Как и в каллиграфии, в живописи ещё в древности была разработана наиболее эффективная последовательность движений кисти при создании контуров различных объектов. Так, прописывая контур овального камня, кисть проделывает два движения, аналогичные написанию иероглифа *коу* 口 («рот») в почерке *чжуаньшу*. Кисть движется вначале слева направо по верхнему контуру камня, а затем отрывается и повторяет то же самое направление движения по его нижнему краю (рис. 8).



Рис. 8. Последовательность и направление ведения кисти при прописывании контура камня [10, с. 7].

¹⁹ Virtuозом контурного рисунка был Ли Гун-линь 李公麟 (1049–1106).

Очерчивая форму, кончик вертикальной кисти центрируют, но при поворотах кисть немного наклоняют. Этот приём обозначается взятым из каллиграфии термином *фан чжун дай юань* 方中带圆 («круги в квадрате»). На поворотах не должно быть чрезмерных рубцов, лишних клякс и угловатых выступов. Хорошо выполненный контур воплощает один из двух принципов: *вай фан нэй юань* 外方内圆 («снаружи квадратно, внутри округло») или *нэй фан вай юань* 内方外圆 («внутри квадратно, снаружи округло») [23, с. 15]; оба принципа также заимствованы из каллиграфической эстетики. Выполнить эти установки на должном уровне можно, только глубоко прочувствовав различие, взаимосвязь и взаимопревращения полярностей *инь-ян*²⁰.

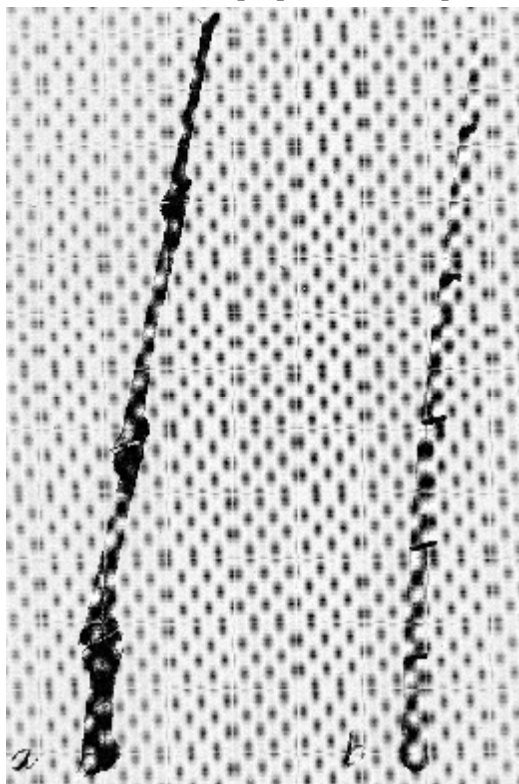


Рис. 9. Изображение бамбука по методу *сань чжэ фа* 三折法 («правило трёх поворотов») и обычным способом [33, с. 64].

²⁰ Показательно, что дуализмом *инь-янской* пластики китайской линии не смогли овладеть ни каллиграфы, ни живописцы соседних с Китаем стран.

Из каллиграфии в технику живописи пришёл метод тоекратного изменения направления движения кисти при написании линий, именуемый *сань чжэ фа* 三折法 («правило трёх поворотов»). В трактатах по живописи метод стали именовать *и бо сань чжэ* 一波三折 («три поворота одной волны») (рис. 9). Изменение направления ведения кисти в ходе прописывания начала и конца линий позволяет при движении по горизонтали «не удаляться и не возвращаться» (*у ван бу фу* 無往不復), при вертикальном векторе — «не свисать и не сходиться на нет» (*у чуй бу со* 無垂不縮) [15, с. 228]. Повороты кисти создают внутренний костяк (*эу*) линий, сообщают им жилистую упругость (*цзинь*), о чём собственно и говорится во втором законе живописи Се Хэ.

Намеченный контурной линией силуэт, моделируется штрихами (*цунь* 皴). В отличие от западной штриховки (в том числе и индийской *патрака*), изображающей объём и фактуру объекта, китайский штрих не только моделирует выпуклости и впадины форм, но одновременно передаёт и их внутреннюю структуру. Неотъемлемым компонентом этой структуры является внутренняя пустотность *кун* 空, присущая всем китайским живописным формам. Эта внутренняя пустотность должна соединять изображение с внешней пустынностью фона *сюй* 虛, обеспечивая тем самым единую циркуляцию энергетических потоков *ши* 勢, которые нигде и ничем не должны прерываться. В. Фостер подчёркивает, что «писать штрихи надо на выдохе, а, отрывая кисть от бумаги, делать вдох» [18, с. 41], тогда «энергия будет перетекать через разрывы штриха и придавать ему живость» [18, с. 76]. В техническом плане китайский *цунь* отличает от западного живописного мазка, во-первых, наличие заданного традицией вектора движения кисти, во-вторых, обязательная к исполнению программа изменения скорости ведения кисти в начале, в середине и в конце штриха, в-третьих, нормированная последовательность прописывания штрихов. Перечисленные особенности сближают *цунь* с каллиграфическими чертами *хуа*. Несоблюдение норм работы кистью при написании штрихов меняет их пластические характеристики к худшему, и как результат портит произведение в целом.

М. Салливан считает, что репертуар *цуней* сложился к концу династии Тан, но их кодификация произошла значительно позднее, ибо терминология *цуней* в трактатах династии Сун далеко не всегда совпадает с терминологией династии Цин [36, с. 123]. Разработчиками всё новых видов *цуней* были выдающиеся живописцы династий Тан–Юань. Преемственность мастеров определялась критиками династий Мин–Цин по использованию типов штрихов, авторство которых приписывалось корифеям прошлого. Формы *цуней* рождались из стремления живописцев как можно достовернее запечатлеть геологическое

строение скал различных регионов. Натуралистическая точность *цуней* позволяла знатокам узнавать географию изображённых скал, что подключало череду историко-культурных ассоциаций, к сожалению, до сих пор ускользающих от западных исследователей китайской живописи. Как правило камень или гора прописываются одним видом *цуней*. В пейзаже нельзя применять слишком много видов штрихов, чтобы геология гор не выглядела противоестественной; вместе с тем сочетание нескольких видов *цуней* придаёт изображению гор и камней необходимое разнообразие.



Рис. 10. Штрих *тима-цунь* 披麻皴 («штрих распущенная конопля») [14, с. 6].

Названия *цуням* давались по их внешнему сходству с каким-либо предметом природным или рукотворным. Как и в случае с линиями *мяо* каждый вид штриха изучается и отрабатывается отдельно. Перечень даже самых популярных штрихов крайне обширен, поэтому за недостатком места представим лишь некоторые из них:

1. Штрих *тима-цунь* 披麻皴 («штрих распущенная конопля»²¹) напоминает свисающие параллельными прядями волокна конопли. Различают два варианта штриха — длинный *чантима-цунь* 長披麻皴²² и короткий *дуаньтима-цунь* 短披麻皴 (рис. 10). Штрих пишут

²¹ В переводе Е.В. Завадской «расчёсанная конопля» [20, с. 488]. В Большом китайско-русском словаре под ред. М.И. Ошанина, М., 1984, термин *тимацунь* переведён как «штриховка растрёпанными листьями конопли» (№ 10452), что представляется неточным.

²² Вариант названия *луаньма цунь* 亂麻皴 («спутанная конопля»).

наклонным кончиком кисти, которая движется сверху вниз. Требуется, чтобы в расположении штрихов всё было «хаотично, но без хаоса» (*луань эр бу луань 乱而不乱*). Современный пейзажист Сюй Юн-вань предупреждает, что «если штрихи будут параллельными и ровными, то изображение выйдет омертвелым и одеревенелым» [14, с. 6] (рис. 16, нижний правый).



Рис. 11. Штрих *фути-цунь* 斧劈皴 («штрих насечки топором») [14, с. 6].

2. Штрих *фути-цунь* 斧劈皴 («штрих насечка топором») напоминает след от насечки топором. Штрих имеет два варианта — большой *дафути-цунь* 大斧劈皴 и малый *сяофути-цунь* 小斧劈皴 (рис. 11). Штрих пишут наклонным кончиком кисти, наполняемой густой (*нун*) и бледной (*дань*) тушью попеременно. Из-за сухости кисти возникают характерные для скорописи прогалы «летающее белое» (*фэйбай*). Штрихи прописываются параллельно один за другим, в их расположении недопустим хаос. Мастера советуют рисовать этим штрихом на проквасцованной бумаге *шучжи* 熟纸 сорта *сюаньчжи* 宣纸 или проквасцованном шёлке. На не проквасцованной бумаге *шэн чжи* 生纸 штрих расплывётся и выйдет некрасивым [14, с. 6].

3. Штрих *хэ'е-цунь* 荷叶皴 (штрих «лист лотоса») похож на прожилки лотосового листа, им удобно рисовать самые верхушки гор. Штрих пишут вертикальной кистью, перемещающей сверху вниз.

4. Штрих *ма'я-цунь* 馬牙皴 («лошадиный зуб») выделяет крючковатая квадратная форма. Штрих пишут кончиком наклонной кисти. Мастера советуют рисовать штрихи разнообразными по очертаниям и размерам, но при этом стараться избегать располагать близко друг к другу крупные и мелкие штрихи [14, с. 7].

5. Штрих *чжэдай-цунь* 折带皴 («порванный ремень») отличается прямоугольной удлинённостью своей формы. При его создании важно правильно выполнить повороты сухой кисти, удерживаемой в сильном наклоне [8, с. 11].

Хорошо прописанные штрихи «соприкасаются, не соприкасаясь» (*лянь фэй лянь* 連非連) [14, с. 1]. Их пластика должна быть естественной с тем, чтобы камни и горы обретали «животворную энергию» (*шэн ци* 生气). По нормативам *фэнишуй* горы и камни концентрируют в себе энергию полярности *ян*, что непременно должно ощущаться при рассмотрении пейзажа. Важно, что эта поляризация возникает в процессе нанесения штрихов.

Третий базовый пластический элемент китайской живописи точка *дянь* 點 ставится чаще всего тушью, реже краской²³. В отличие от точек в каллиграфии, написание которых сопровождается сложными противоположно направленными движениями самого кончика кисти [1, с. 78], точки в живописи создаются однонаправленным касанием кисти. Так же как и *цунь* китайские точки не стоит называть «мазками», т.к. техника их письма нормирована и имеет самостоятельную художественную ценность.



Рис. 12. Виды точек [23, с. 4].

В трактатах упоминается свыше 40 разновидностей точек, но всё это разнообразие представляет собою вариации написания пяти основных видов точек:

1. *Юань-дянь* 圆點 («круглая точка») ставится вертикальным кончиком кисти (рис. 12, правый). Первый слой точек делают светлой тушью, затем по просохшему слою наносят более тёмные точки.

²³ Иногда точка вначале ставится тушью, а потом поверну плотной краской так, чтобы тушь проглядывала по краям точки. Данный приём добавляет точке объёма.

2. *Хэн-дянь* 橫點 («горизонтальная точка») ставится сильно наклонённой кистью (рис. 12, центральный). Великими мастерами горизонтальных точек были «Два Ми»: Ми Фу 米芾 (1052–1107?) и его сын Ми Ю-жэнь 米友仁 (1074?–1151?).

3. *Чжи-дянь* 直點 («вертикальная точка») ставится наклонной кистью (рис. 12, левый).

4. *Се-дянь* 斜點 («косая точка») отличается от вертикальной точки боковым наклоном в одну из сторон.

5. *Саньби-дянь* 散筆點 («расщеплённая точка») ставится резким строго вертикальным касанием расщеплённого кончика кисти.



Рис. 13. Виды точек: 1) *сяохунь-дянь* 小混點 («точки маленькие кляксы»); 2) *хуцзяо-дянь* 胡椒點 «точки [в виде] чёрного перца»; 3) *цзецзы-дянь* 介字點 («точки [в виде] иероглифа цзе»); 4) *шучжи-дянь* 鼠趾點 или *шүцзү-дянь* 鼠足點 («точки [похожие на следы] мышиных лапок»); 5) *мэйхуа-дянь* 梅花點 («точки [в виде цветка сливы] мэйхуа»); 6) *гэцзы-дянь* 个字點 («точки [в виде] иероглифа гэ»); 7) *сунье-дянь* 松葉點 («точки, [напоминающие иглы] сосны»); 8) *чүйтэн-дянь* 垂藤點 («точки [в виде] свисающих плетей»); 9) *цзюйхуа-дянь* 菊花點 («точки [в виде] хризантемы») [12].

Комбинируя основные пять типов точек между собой и видоизменяя их конфигурации, художники создают дополнительные типы точек (рис. 13). Точки могут ставиться разреженно, плотными скоплениями или наслаиваться друг на друга. Изобразительная функция точки определяется общим контекстом изображения. Мастера нередко совмещают «горизонтальные» и «вертикальные точки»; тогда первые становятся кустами, а вторые — деревьями. «Горизонтальные точки» в верхней части горы обозначают мшистые горные уступы, внизу — кроны деревьев. «Расщеплённая точка» может изображать мох, перо птицы или мех животного. Подобная неоднозначность точки стимулирует игру воображения. По пластике точка может быть мягкой или жёсткой, а её абрис — острым или тупым. При этом в жёсткости письма должна присутствовать мягкость, а в мягкости — жёсткость. Некоторые удлинённые точки по своим формам визуально приближаются к штрихам, но характер касания и отрыва кисти соответствует технике письма точек. Считается, что пластические и колористические вариации тёмных и светлых точек должны передавать энергопотоки *ци-ши* 氣勢 [7, с. 42].

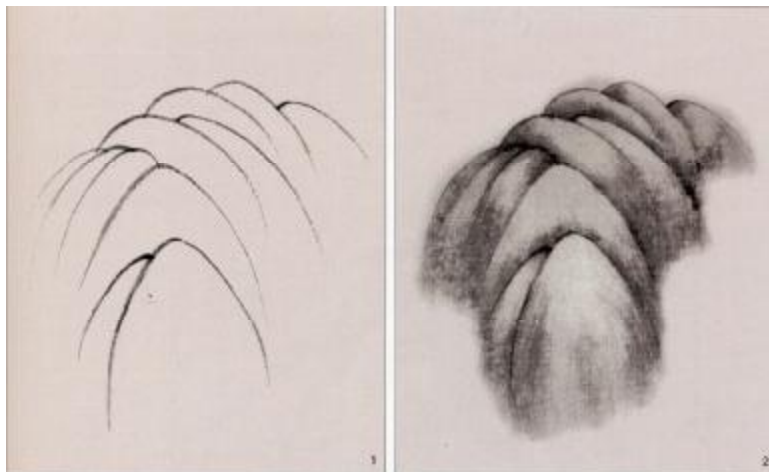


Рис. 14. Растушёвка *ца* 擦 [8, с. 6].

Китайские специалисты различают густую колеровку *чжунцай* 重彩 и лёгкую подцветку *даньцай* 淡彩 [15, с. 179, 181]. В обоих случаях тушь главенствует над краской, которая является заполняющим, но не структурным началом китайской живописи, что и отличает её от западной акварели и гуаши. Диалектика взаимодействия туши и полихромии характеризуется Лю Сун-янем так: «тушь не заслоняет краски, краски не заслоняют тушь; возможно так, [что] внутри красок

имеется тушь, внутри туши имеются краски» [8, с. 152]. Китайская тушь сохнет быстро, после чего она уже не даёт подтёков при наложении следующего слоя, будь то снова тушь или краска. Обычно краска наносится поверх туши, но практикуется и обратная последовательность. К техникам колеровки относятся *ца* 擦 («растушёвка») и *жань* 染 («окрас»), которые могут производиться как тушью, так и красками. Обе техники выполняются мазками наклонной расплющенной кисти, пальцами, комочком бумаги и пр. — всё поверх контуров и штрихов. Растушёванный рисунок иногда похож на штриховой, но при *цунях* видны следы движения кисти, а при растушёвке — нет (рис. 14). Тональная моделировка начинается со светлых тонов и завершается тёмными. Такая последовательность эффективна для передачи динамики изображаемых объектов. С помощью растушёвки выявляют светлые и затемнённые части камней и гор.



Рис. 15. Окрас *жань* 染 [8, с. 6].

Окрас производится светлой тушью или краской лёгкими касаниями наклонной кисти (рис. 15). При окрасе не должно возникать рубцевидных подтёков [14, с. 1]. Особые требования предъявляются к глубине тона. Градации тонов подчёркивают выпуклости и впадины форм, но при этом раскрывают и их внутреннюю пустотность. В конце работы усиливаются тёмные места. Окрас может осуществляться сухой кистью или влажной. В гармоничном произведении сухость и влажность окраса дополняют друг друга. При тушевом окрасе у виртуозов кисти основными считаются три техники, традиционно относимые к «методам туши» *мо фа*:

1. *По-мо фа* 泼墨法 («метод разбрызганной туши») — тушевой раствор обильно наносится на нужный участок изображения так, чтобы он растекался, не оставляя следов движения кисти. При этом необходимо добиваться эффекта естественной мутности тона [23, с. 5]. Применяется при изображении туманов, дождя и пр. Термин упоминается в трактатах, начиная с Чжан Янь-юаня. Когда аналогичным образом работают краской, то метод называется *по-сэ фа* 泼色法 («метод разбрызганной краски»). Разбрызгивание краски может производиться и посредством постукивания верхней пустой кистью по нижней кисти с краской, с которой капли стряхиваются на изображение.

2. *По-мо фа* 破墨法 («метод разорванной туши») — пишут по не полностью просохшим слоям, за счёт чего верхний слой создаёт лакуны в тональности нижнего слоя. Техника известна с династии Тан. Существуют четыре её варианта: 1) *нун по дань* 浓破淡 («густое разрывает бледное») — поверх сухого светлого тона пишут тёмным; 2) *дань по нун* 淡破浓 («бледное разрывает густое») — поверх влажного тёмного тона наносят светлый; 3) *мо по сэ* 墨破色 («тушь разрывает цвет») — вначале прописывают краской, поверх неё пишут тушью; 4) *сэ по мо* 色破墨 («цвет разрывает тушь») — вначале производят тушевой окрас, затем прописывают краской.

3. *Цзи-мо фа* 積墨法 («метод накапливаемой туши») ²⁴ — тушь наносится по полностью просохшим слоям (иногда до 10–25 слоёв) последовательно от светлого тона ко всё более тёмным тонам, что позволяет добиваться особой глубины чёрного цвета.

Многообразие техник окраса дополняют приёмы, использующие водные размывы *шуй фа* 水法 («методы воды»). Разработано много подвидов размывов: техника *пошуй фа* 泼水法 («метод разбрызгивания воды»), техника нанесения воды поверх не просохшей туши *шуй по мо* 水破墨法 («метод воды, разрывающей тушь»), техника предварительного увлажнения бумаги с помощью кисти, пропитанной водой *биньшуй фа* 濱水法 («прибрежные воды») и пр.

Живопись без тушевого контура и тушевых штрихов только красочным пятном или цветной линией называется «бескостной» (*мэйгу фа* 没骨法), т.е. не структурированной ²⁵. Происхождение техники датируется примерно V–VI вв., но сам термин известен с X века [15, с. 179]. Показательно, что техника не пользовалась особой популярностью, хотя некоторые великие мастера туши эпизодически к ней обращались. Особый интерес к *мэйгу фа* проявили мастера Шанхайской школы конца XIX в., затем техника вошла в арсенал живописи

²⁴ Вариант названия *цзы-мо фа* 漬墨法 («метод пропитанной туши»).

²⁵ Условно вся западноевропейская живопись может быть соотнесена с живописью *мэйгу фа*.

гохуа. Современные художники стараются совмещать технику *мэйгу фа* с тушевыми техниками.

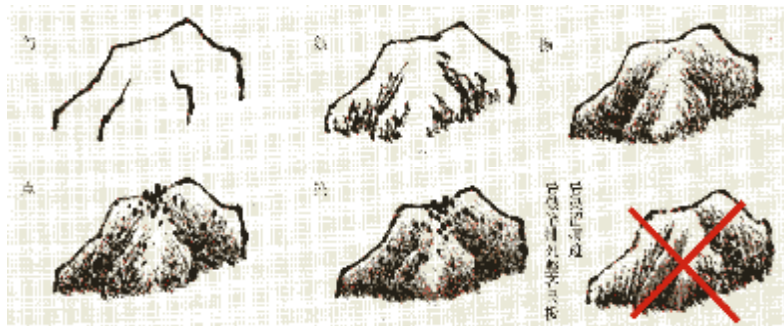


Рис. 16. Последовательность этапов живописных работ [14, с. 9].

Традиционная последовательность создания полихромной живописи состоит из пяти этапов: 1) вначале светлой тушью или карандашом очерчивают контуры (*гоу*) изображаемого объекта (рис. 16); 2) затем прорабатывают формы моделирующими штрихами (*цунь*); 3) по просохшей штриховке наносится растушёвка (*ца*); 4) по растушёвке ставятся точки (*дянь*), но иногда их рисуют после наложения цвета; 5) цвет наносится последним непосредственно по тушевым элементам; окрас (*жань*) начинается со светлых тонов и завершается тёмными; вначале кладутся тёплые, розово-бежевые тона, затем по ним — холодные, сине-зелёные тона. Существует множество инвариантов данной последовательности работ, которые определяют стилистику отдельных художественных направлений.

Анатомические свойства пластики линий, штрихов и точек выражают глубинные мировоззренческие принципы национальной эстетики, а потому их отсутствие остро ощущается представителями китайской культуры при восприятии искусства других стран. Современный художник Лю Сун-янь пишет: «В пейзажной живописи контурные линии *гоулэ* есть кости (*гу*); *цунь*, передающие фактуру камней и деревьев, есть жилы (*цзинь*), растушёвка *ца* — это кожа (*пи*) и мышцы (*жоу*); высветления и затемнения, создаваемые тушевыми разводами и красками, есть кровь (*сюэ*). Если получится с помощью костей, мышц, жил и крови овладеть силой (*ли*) и естественностью (*цзыжань*), то удастся выразить животворную динамику энергетических циркуляций (*ци юнь шэн дун*). Живопись без энергетических циркуляций (*ци юнь*) мертва и застыла» [8, с. 157]. В приведённой цитате Лю Сун-янь цитирует первый закон Се Хэ *ци юнь шэн дун* 氣韻生動 и утверждает, что анатомические свойства живописной пластики необходимы для его выполнения. Минский

теоретик Тан Чжи-ци (1579–1651) 唐志契 в трактате *Хуй ши вэй янь* 繪事微言 («Сокровенное слово о делах живописи») 1620 г., рассуждая о законе Се Хэ, писал, что энергетика произведения включает «наличие энергии кисти (*ци би*), энергии туши (*ци мо*) [и] энергии цвета (*ци сэ*), а также наличие энергетических траекторий (*ци ши*), энергетической иконометрии (*ци ду*) [и] энергетической пружины (*ци цзи*). [То, что возникает] между этим всем, [и] называется циркуляцией [энергий], а место, [где должна проявиться] жизнетворная динамика, но нет циркулирующей [энергий], стоит заменить» (有筆氣，有墨氣，有色氣；而又有氣勢，有氣度，有氣機，此間即謂之韻，而生動處則又非韻之可代矣) [16, с. 265].

В китайской живописной традиции техника письма выполняла функцию иконографии и обладала собственными смыслами вне изображённого сюжета. Даже беглый обзор азов традиционной техники письма показывает, что взаимосвязь микро- и макро-уровней художественной формы в китайской живописи имеет обратную иерархию по сравнению с западными техниками письма. В китайской живописи микроформы (линии, штрихи, точки) сообщают более ёмкую и непосредственную информацию о духовных достижениях автора, чем макроформы (композиция, колорит), чья информация опосредована многослойной семантикой и сложным синтаксисом изображения. Знание основ техники, которая во всех стилях оставалась визуально открытой²⁶, позволяет знатоку осуществлять так называемое «прописывание взглядом», т.е. не просто созерцать, а умозрительно воспроизводить все движения кисти автора²⁷. Подобное сотворчество углубляет понимание психосоматического состояния, духовных достижений автора и является условием «духовной сопричастности» (*шэнь хуй* 神會) отдалённых в пространстве и времени личностей. Поэтому созерцание живописи на свитках начинается с пристального рассмотрения её художественной анатомии, как то и делает знаток, изображённый на минской гравюре (рис. 1).

Литература

1. Белозёрова В.Г. Искусство китайской каллиграфии. М., 2007.
2. Белозёрова В.Г. Роль категории *ши* в теории китайской каллиграфии и живописи // Восток. М., 2013. № 5. С. 75–83.
3. Гу Дэ-жунь. Цяньцзян шаньшуй (Бледно-охристый пейзаж). Ухань: Хубэй мэйшу чубаньшэ, 2003.

²⁶ Открытость китайской техники письма разительно отличает её от западной живописи, в которой мазки скрывались плавями (темперная иконописная техника) или лессировками (классическая масляная станковая живопись).

²⁷ При копировании повторение авторской техники письма может быть весьма точным.

4. Гу Фу хуа пу (Альбом изображений буддийских святых древности). В 2 цз. Сост.: Хуан Цзэ. Шанхай, 1924.
5. *Гэ Гуй-линь*. Сюэ хуа мэйхуа (Обучение рисованию сливы *мэйхуа*). Пекин, 2004.
6. Духовная культура Китая: Энциклопедия в 6 т. Т. 6. Искусство. М., 2010. 1031 с.
7. *Ли Мин-яо*. Шаньшуй (Пейзаж). Шанхай, 2007.
8. *Лю Сун-янь*. Тан Сун Юань ши лю цзя шаньшуй цзи фа ту цзе (Схемы и пояснения по технике письма шестнадцати пейзажистов династий Тан, Сун и Юань). Пекин, 2003.
9. *Лю Фэн-чжэ*. Сюэ хуа мо чжу (Обучение монохроматическому изображению бамбука). Пекин, 2003.
10. *Лю Чжи-бай*. Шаньшуй (Пейзаж). Пекин, 2005.
11. *Се Хэ*. Гу хуа пинь лу (Заметки о категориях старинной живописи) // Хань Вэй Лючао шухуа лунь. Чанша, 1997, 2004.
12. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. с кит., предисл. и комм. *Е.В. Завадской*. М., 1969, переиздание 2001.
13. *Соколов С.Н.* К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 36–48.
14. *Сюй Юн-вань*. Цзяо-мо ку-би шаньшуй (Пейзаж в технике сухой туши и сухой кисти). Хэфэй, 2002.
15. *Тай Мэн-на*. Чжунго хуйхуа вэньхуа (Культура китайской живописи). Пекин, 2008.
16. *Тан Чжи-ци*. Хуйши вэйянь («Сокровенное слово о делах живописи») // Миндай хуалунь (Сочинения о живописи династии Мин). Чанша, 2002. С. 242–298.
17. Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь / *Н.А. Виноградова, Т.П. Кантерева, Т.Х. Стародуб*; НИИ теории и истории изобраз. искусства Рос. Академии художеств. М.: Эллис Лак, 1997. 358 с.
18. *Фостер Вив*. Китайская живопись кистью: энциклопедия: путеводитель по основам китайской живописи для начинающего художника. М., 2007.
19. *Цзин Хао*. «Би фа цзи («Записки о методах кисти») // Лидай луньхуа минчжэ хуйбянь (Собрание текстов о знаменитых живописцах). Пекин, 1962. С. 49–52.
20. Чжунго мэйшу цыдянь (Терминологический словарь китайского искусства). Шанхай, 1987.
21. Чжунго мэйшу да цыдянь (Большой терминологический словарь китайского искусства). Шанхай, 2002.
22. *Чэнь Дэ-хуа*. Лоугэ. (Изображение строений). Ухань, 2003.
23. *Чэнь Чжи-мин*. Гохуа шаньшуй (Пейзаж [техники] гохуа). Шанхай, 2007.
24. *Ши-тао*. Беседы о живописи монаха горькая тыква / Пер. с кит., предисл. и комм. *Е.В. Завадской* // *Завадская Е.В.* «Беседы о живописи» Ши-тао. М., 1978.

25. *Acker W.* Some Tang and pre-Tang Texts on Chinese Painting. 2 vols. Leiden, 1954, 1974.
26. *Bickford M.* Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar Painting Genre. Cambridge, 1996.
27. *Bush S., Hsio-yen Shih.* Early Chinese Texts on Painting. Cambridge, 1985.
28. *Cahill J.* The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China. New York, 1995.
29. *Ch'en Chih-mai.* Chinese Calligraphers and their Art. Melbourne, 1966.
30. *Cheng François.* Empty and Full: The Language of Chinese Painting. Shambhala, 1994.
31. *Hearn M.K.*: How to Read Chinese Paintings. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2008.
32. *Heng Hock-juan.* The Inward Turn in Chinese Painting. A dissertation DPh. Columbia University, 1998.
33. *Kwo Dawei.* Chinese Brushwork. Montclair (N.J.), London, 1981, 1990.
34. *Soper A.* Kuo Jo-Hsu's experiences in painting. Washington, 1951.
35. *Moss P.* Scrolling Images. Chinese Painting and Calligraphy in Handscroll Format. London, 1991.
36. *Sullivan M.* Chinese Landscape Painting: In the Sui and Tang Dynasties. University of California Press, 1980.
37. *Yu Feian.* Chinese Painting Colors: Studies of Their Preparation and Application in Traditional and Modern Times. Trans. *Jerome Silbergeld, Amy McNair.* Hong Kong, Seattle & London, 1988.

V.G. Belozerova*

Anatomy of traditional Chinese painting

ABSTRACT: Four terms of the Chinese art studies: *gu* («skeleton»), *jin* («strings»), *rou* («muscles»), *xue* («blood») are researched based on materials of treatises of the VIII–XVIII centuries. The four terms formed a conceptual block which represented specific unity of the script techniques and esthetic principles of the traditional painting. While adopted from calligraphy, anatomical terms expressed basics of fusion of calligraphy and painting in China.

KEYWORDS: *gu* (skeleton), *jin* (strings), *rou* (muscles), *xue* (blood), *qi* (energy), *xian* (line), *cun* (stroke), *dian* (dot), *mofen wu se* (five-stage tone-density scale of ink), *ca* (stumping), *ran* (dye), *kong* (hollowness), *xu* (solitude), *shen hui* (spiritual involvement).

* Belozerova Vera Georgievna, Doctor of Arts, Russian State University for the Humanities, Institute of Oriental and Classical Studies (Moscow, Russia). E-mail: vera@belozerov.ru