

DOI: 10.31857/S086919080020440-1

ЕДИНЕНИЕ «ЧЕТЫРЕХ СОВЕРШЕНСТВ» (СИ ЦЗЮЭ) В ТВОРЧЕСТВЕ У ЧАНИИ (1844–1927)

© 2022

В.Г. БЕЛОЗЁРОВА ^а^а – Национальный исследовательский университет

Высшая школа экономики (НИУ ВШЭ), Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-1128-6054; Researcher ID: G-1422-2018; vera@belozеров.com

Резюме: Статья посвящена творчеству У Чанши (1844–1927), который сыграл ключевую роль в сохранении преемственности китайского изобразительного искусства на ответственном начальном этапе глобальной модернизации традиционной культуры Китая. Предметом изучения является эстетика единения «четырёх совершенств» (си цзюэ), под которыми подразумеваются поэзия, каллиграфия, живопись и печати. Синтез четырёх искусств представляется уникальным достижением китайской культуры, оказавшим влияние на страны иероглифического ареала. Творчество У Чанши считается кульминацией воплощения принципа единения «четырёх совершенств». Достижения мастера в каждом из искусств вначале рассматриваются по отдельности, после чего изучается их взаимодействие в формате одного произведения.

Каллиграфические и живописные произведения У Чанши сопровождают стихотворения чаще всего его собственного сочинения. Прежде чем творческий импульс У Чанши обретал визуальную реализацию, он неизменно подвергался глубокой философско-поэтической рефлексии, предопределявшей содержание каллиграфических и живописных произведений. Благодаря этому смыслы визуальных форм выходили за рамки их жанровой принадлежности. У Чанши создавал разнообразные пространственные и силовые эффекты в малом формате печатей. Монументальный и героический стиль У Чанши в каллиграфии по своей энергетической мощи не имел себе равных и соответствовал запросам времени. У Чанши реформировал изобразительную традицию в направлении эпиграфической живописи, соединив элитарный интеллектуализм с народной непосредственностью восприятия цвета. У Чанши открыл в китайской изобразительной традиции новые эволюционные ресурсы, актуальные и в начале XXI в.

Работа написана на основании новейших публикаций китайских и западных искусствоведов. Исследование сочетает приемы традиционного китайского искусствознания с методами западного междисциплинарного анализа; сделан акцент на различии между модернизацией художественной традиции и ее вестернизацией.

Ключевые слова: си цзюэ, чжуаньшу, синшу, лишу, куанцао, Ваньпай, Чжэпай, цзинь-шихуапай.

Для цитирования: Белозёрова В.Г. Единение «четырёх совершенств» (си цзюэ) в творчестве У Чанши (1844–1927). *Восток (Oriens)*. 2022. № 3. С. 184–197. DOI: 10.31857/S086919080020440-1

THE UNITY OF THE “FOUR PERFECTIONS” (*SI JUE*) IN THE WORKS OF WU CHANGSHI (1844–1927)

© 2022

Vera G. BELOZEROVA ^a^a – Higher School of Economics

(National Research University), Moscow, Russia.

ORCID: 0000-0002-1128-6054; Researcher ID: G-1422-2018; vera@belozеров.com

Abstract: The article is devoted to the creativity of Wu Changshi (1844–1927), who played a key role in preserving the continuity of Chinese fine art at the crucial initial stage of the global modernization of China’s traditional culture. The subject of the study is the aesthetics of the unity of the “four perfections” (*si jue*), which means poetry, calligraphy, painting and seals. The synthesis of the four arts seems to be a unique achievement of Chinese culture, which influenced the countries of the hieroglyphic area. Wu Changshi’s creativity is considered the culmination of the embodiment of the principle of unity of the “four perfections”.

Wu Changshi’s calligraphic and pictorial works are accompanied by poems most often of his own composition. Before Wu Changshi’s creative impulse gained visual realization, he was invariably subjected to deep poetic and philosophical reflection, which predetermined the content of calligraphic and pictorial works. Thanks to this, the meanings of visual forms went beyond their genre affiliation. Wu Changshi created a variety of spatial and force effects in a small format of seals. Wu Changshi’s monumental and heroic style in calligraphy had no equal in its energy power and corresponded to the demands of the time. Wu Changshi reformed the pictorial tradition in the direction of epigraphic painting, combining elite intellectualism with the folk immediacy of color perception.

The work is based on the latest publications of Chinese and Western art critics. The research combines the techniques of traditional Chinese art studies with the methods of Western interdisciplinary analysis.

Keywords: *si jue*, *zhuanshu*, *xingshu*, *lishu*, *kuangcao*, *Wanpai*, *Zhepai*, *jinshihuapai*.

For citation: Belozerova V.G. The Unity of the “Four Perfections” (*si jue*) in the Works of Wu Changshi (1844–1927). *Vostok (Oriens)*. 2022. No. 3. Pp. 184–197. DOI: 10.31857/S086919080020440-1

Идея единения «четырёх совершенств» (*сы цзюэ* 四絕), под которыми подразумевались поэзия, каллиграфия, живопись и резьба печатей¹, возобладала в китайском искусстве в XIX в. Исторически ей предшествовала концепция единства «трех совершенств» (*сань цзюэ* 三絕), куда печати не входили. Данная концепция зародилась в среде культурной элиты Китая в VIII–X вв. и поддерживалась представителями направления «живописи интеллектуалов» *вэньжэньхуа* 文人畫 в XI–XVII вв. Печати стали четвертым членом триады в преддверии модернизации китайского общества во второй половине XIX в. Эстетику объединения «четырёх совершенств» первым воплотил Чжао Чжицянь 趙之謙 (1829–1884), а ее кульминацией считается творчество У Чанши 吳昌碩 (1844–1927). После него идею «четырёх совершенств» претворяли Ци Байши 齊白石 (1864–1957) и Пань Тяньшоу 潘天壽 (1897–

¹ 詩、書、畫、印四藝合一 [Тао Цзычжэн, Хун Лян, 1993, с. 10].

² Направление *вэньжэньхуа* создали универсально одаренные интеллектуалы, занимавшие различные государственные должности, что делало их независимыми от художественного рынка, и позволяло творить исключительно из собственных побуждений.

1971). Из современных мастеров наследие У Чанши развивает Хоу Цзюньшань 侯峻山 (р. 1958) и др.

У Чанши³ был центральной фигурой, вокруг которой формировались культурные процессы в сфере изобразительных искусств Китая рубежа XIX–XX вв. В наши дни наследие У Чанши активно изучается не только в Китае, но и на Западе, однако в отечественном искусствознании оно лишь упоминается в обзорных работах. Задача настоящего исследования состоит в том, чтобы, анализируя эстетику «четырёх совершенств», выявить те ресурсы обновления традиции, которые использовал У Чанши для сохранения преемственности развития изобразительного искусства в эпоху глобальной модернизации традиционной культуры Китая.

Биография У Чанши досконально изучена в китайском искусствоведении, поэтому в рамках данной статьи мы на ней останавливаться не будем. Отметим только, что в 1865 г. он сдал экзамен на степень *сюцай* 秀才 и в 1899 г. месяц проработал в должности *чжисянь* 知縣 («уездный магистрат») в уезде Аньдун⁴, что позволило современникам считать его единственным представителем *вэньжэньхуа* среди мастеров Шанхайской школы живописи⁵. Биография У Чанши представляет новый тип карьеры художника-интеллектуала, воплощавшего эстетику *вэньжэньхуа* в условиях вестернизации художественного рынка⁶.

У Чанши не писал трактатов и публицистических текстов, однако сочинение стихов было его насущной ежедневной потребностью. Большинство каллиграфических и живописных произведений У Чанши сопровождают стихотворения его собственного сочинения. При жизни вышли два сборника его стихов под псевдонимом Фоулу. У Чанши мог делать значительные перерывы в занятиях живописью, но считал день потерянным без написания стиха [У Чан'е, 1997, с. 22]. Кульминация поэтического дара мастера пришлась на последнее десятилетие его жизни. Стихи У Чанши были рассчитаны на избранный круг эрудитов, способных постичь как глубину его мысли, так и насладиться игрой утонченных аллюзий с поэзией древних. Прежде чем творческий импульс У Чанши реализовывался в визуальных формах, он подвергался глубокому поэтико-философскому осмыслению, предопределявшему содержание каллиграфических и живописных произведений мастера. Благодаря этому смыслы визуальных форм далеко выходили за рамки их жанровой принадлежности. Друг У Чанши поэт и каллиграф Шэнь Цзэнчжи 沈曾植 (1850–1922) писал: «Вдохновение Фоулу в каллиграфии и в живописи исходит из поэзии; простота и древность резной *чжуани*⁷ – из писем на бронзе; неуловимое величие и сокровенная необъятность его композиций во всем и всегда – из поэзии»⁸. Стихи прописывались мастером без зачеркиваний, что позволяет предположить, что они сочинялись заранее, а не в процессе работы над свитками.

Если как поэт У Чанши все же не занимал первых позиций в китайской литературе, то как каллиграф он не имел себе равных среди многочисленной плеяды выдающихся мастеров рубежа XIX–XX столетий. В эпоху, когда модернизация китайской культуры подразумевала вестернизацию, каллиграфия, которая на протяжении трех с половиной тысячелетий играла

³ У Чанши 吳昌碩; имена: У Цзюньцин 吳俊卿, У Чанши 吳倉石, У Чаншо 吳昌碩; прозвания: Далун 大罽, Куте 苦鐵, Лаофоу 老缶, Похэ 破荷, Сянъацзе 鄉阿姐, Фоудаожэнь 缶道人, Фоулу 缶廬, Шицзунъчжэ 石尊者, Шиганьдан 石敢當, Шижэньцзы 石人子 и др.

⁴ Аньдун – ныне уезд Ляншуй в пров. Цзяньсу.

⁵ Шанхайская школа живописи (*Шанхай хуапай* 上海畫派) сформировалась в последней четверти XIX в.

⁶ В 1903 У Чанши составил первый список цен на свои произведения (*жуньгэ* 潤格), который затем периодически обновлял. Он был организатором, лидером и участником различных художественных объединений, которые устанавливали протоколы для транзакций между исполнителями и покупателями художественной продукции.

⁷ Термин «резная *чжуань*», *чжуанькэ* 篆刻, означает печати.

⁸ 缶翁書畫奇氣發於詩，篆刻樸古自金文，其結構之華離杳渺抑未嘗無資於詩者也。[Ху Синь, 2007, с. 2].

лидирующую роль в истории китайского искусства, стала основным транслятором пластических архетипов нации и принципов китайской эстетики. Вестернизировать китайскую каллиграфию невозможно, в чем убеждают неудачные эксперименты начала, а также конца XX в. Радикальные изменения в каллиграфии во времена У Чанши происходили под влиянием интенсивных эпиграфических и археологических исследований XIX в., начало которым было положено еще в XVIII в. «направлением изучения стел» (*бэйсюэпай* 碑學派). Представители направления, опираясь на художественные достижения анонимных авторов стел рубежа н.э., пытались реформировать традицию корифеев каллиграфии IV–X вв., которой следовало «направление изучения прописей» (*тесюэпай* 帖學派). По глубокому замечанию Л. Леддероз, «изменения, которых добились каллиграфы периода Цин, свидетельствуют об автономном процессе модернизации, независимом от западных ценностей» [Ledderose, 1998, p. 206].

У Чанши больше всего интересовал почерк *чжуаньшу* 篆書⁹, служивший основным видом письма в 1-го тыс. до н.э. Историки китайской каллиграфии считают почерк *чжуань* базовым для формирования всех последующих пластических почерков. По технике почерк является одним из наиболее сложных, т.к. он требует предельной концентрации внимания для равномерного ведения удерживаемой строго вертикально кисти. Необходимо сохранять пластическое единство иероглифа, несмотря на то что все элементы прописываются по отдельности. Почерк низкоскоростной, и от каллиграфа требуется мастерство в работе с энергией-*ци* 氣¹⁰, дабы наполнить внешне статичную пластику высокой внутренней динамикой.

Из многочисленного корпуса древних памятников в почерке *чжуаньшу* У Чанши выделял «Письмена каменных барабанов» (*Ши гу вэнь* 石鼓文) (рис. 1–2)¹¹, оттиски с которых были широко распространены по всему Китаю с X в. Первый свой оттиск У Чанши приобрел в 38 лет [Shen, 2000, p. 193] и памятник захватил его воображение. Он писал: «Я изучал *чжуань* старательно копируя [письмена] каменных барабанов. Десятилетиями изо дня в день занимался только ими»¹². В Китае традиционно считалось, что повторение процесса письма способно приблизить знатока к замыслу древних. По мнению Чжу Жэньфу, У Чанши, копируя «проник в стиль “каменных барабанов”, а также явил его подлинный замысел» [Чжу Жэньфу, 1992, с. 532].

Китайские специалисты различают три этапа работы У Чанши почерком *чжуань*: ранний стиль в возрасте 40–50 лет, средний – в 60 лет и поздний – в 70–80 лет. Кульминацией творческих достижений считаются поздние работы мастера, в которых ему удалось объединить стиль «Письмен каменных барабанов» со стилями последующих великих мастеров *чжуани*, таких как Ли Сы 李斯 (280–208 до н.э.), Ли Янбин 李陽冰 (722–785/787?) и Дэн Шижу 登石如 (1743–1805).

У Чанши писал *чжуаньшу*, держа руку на весу, при этом кончик его вертикально ведомой кисти точно двигался по середине черт. Копирование в каллиграфической традиции только на начальном этапе подразумевало точное следование образцу. Чем выше

⁹ Термин *чжуань* не поддается переводу, *шу* означает собственно «каллиграфию». Почерк ассоциируется с печатями, в связи с чем в западной литературе *чжуаньшу* переводят как «стиль печатей», что сужает значение термина. Вариант перевода *чжуань* как «вязь» искажает смысл термина, т.к. в почерке *чжуаньшу* не используются орнаментальные и изобразительные элементы. Китайские декоративные почерки не относятся к *чжуаньшу*.

¹⁰ Термин *ци* 氣 в каллиграфической эстетике означает космическую энергию, потоки (*ши* 勢) которой каллиграф посредством кисти и туши направляет в пластику иероглифических форм, наделяя их жизненной силой.

¹¹ В самом начале VII в. на западе современной провинции Шэньси были обнаружены 10 каменных валунов, на боковых поверхностях которых оказались выгравированы стихи на тему придворной охоты. Валуны представляли собой каменные цилиндры в форме барабанов высотой от 60 до 63 см при окружности от 169 до 235 см. Надписи сохранились с многочисленными утратами. Первоначально камни датировались периодом правления западночжоуского правителя Сюань-вана 宣王 (827–782 до н.э.). Сейчас большинство специалистов считают, что памятник был создан около V в. до н.э. для правителя царства Цинь [Chang, Lawton, Allee, 2000, p. 105].

¹² “餘學篆好臨石鼓，數十載從事於此，一日有一日之境界。” [Чжу Жэньфу, 1992, с. 532].

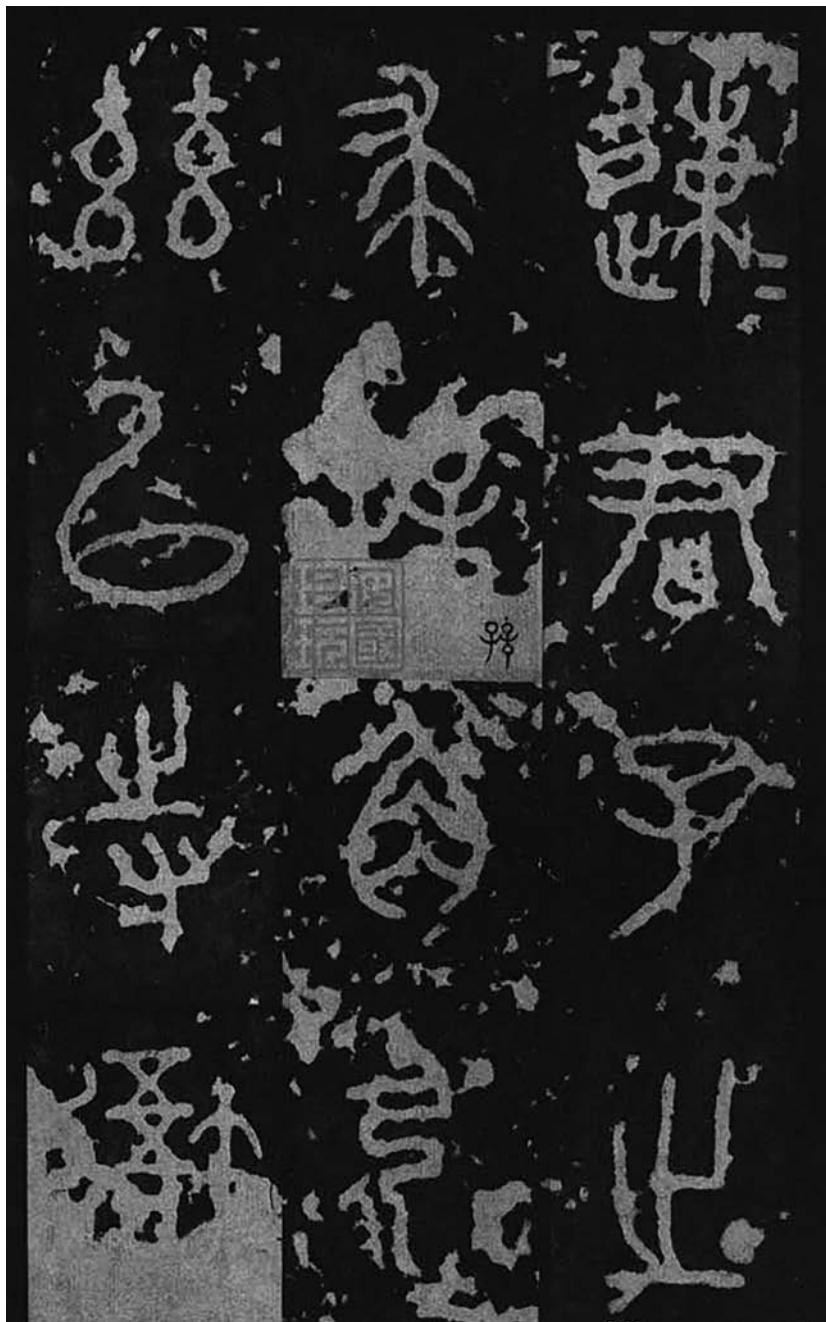


Рис. 1. Отгиск фрагмента «Письмен каменных барабанов» 石鼓文, аноним, VIII–V в. до н.э.; почерк дачжуань.

Fig. 1. An impression of a fragment of an inscription on one of the stones of the ensemble "Writings of Stone drums" (*Shi gu wen*), anonymous, 8th–5th century BC; *dazhuan* script.



Рис. 2. У Чанши. Вариация на тему *Ши гу вэнь*, створка № 4 восьмистворчатой ширмы, 1927, 105,9 × 51,4 см, бумага, тушь, почерк *дачжуань*; Музей провинции Чжэцзян.

Fig. 2. Wu Changshi. Variation on the theme of *Shi gu wen*, leaf No. 4 of an eight-leaf screen, 1927, 105.9 × 51.4 cm, paper, ink, *dazhuan* script; Zhejiang Province Museum.

становилась квалификация мастера, тем он свободнее обращался с оригиналом, и копия превращалась в творческую импровизацию. В поздних копиях У Чанши действовал по принципу «копировать энергию-ци, не копируя форму»¹³. С 1909 г. У Чанши меняет близкий к квадрату формат древних иероглифов на вертикально-прямоугольный. Мастер пишет густо разведенной тушью, дающей интенсивный черный тон и образующей белые прогалы внутри черт. Прогалы, с одной стороны, воспроизводят потертости камня, с другой – свидетельствуют о постоянных изменениях в скорости ведения кисти. Равномерные и плавные овалы древней *чжуани* в исполнении У Чанши то сжимаются, то вытягиваются, за счет чего энергетика и динамика черт возрастает, а «внутри овалов проявляется пластика углов» [Чжу Жэньфу, 1992, с. 533]. Композиция некоторых иероглифов У Чанши строго вертикальна, что соответствует древним нормативам письма, но в большинстве случаев он придает иероглифам еле заметные, а местами и значительные наклоны, тем самым в *чжуане* раскрывается потенциал поздних более скоростных почерков. У Чанши пишет *чжуанью* с редкой уверенностью, ассоциируемой с героикой древних, одновременно с этим из-за прогалов возникает впечатление спонтанности, присущее скорописи. Подобное сложнейшее взаимопроникновение статики и динамики составляет суть стилистического своеобразие *чжуани* мастера. В пластике иероглифов У Чанши «твердое внутри содержит мягкое», а «искусственное внутри содержит первозданное»¹⁴.

Прославленный каллиграф и теоретик каллиграфии XX в. Ша Мэнхай 沙孟海 (1900–1992), обучавшийся в молодости у У Чанши, следующим образом охарактеризовал сходство и различие между стилями своего учителя и его предшественника Чжао Чжицяня: «Чжао Чжицянь в письме *чжуанью* не был косным и, следуя времени, рождал новые идеи. У Чанши в письме *чжуанью* также не был косным и также, следуя времени, рождал новые идеи. Однако Чжао Чжицянь в своих новациях улавливал энергопоток (*цуй ши* 取勢) по критериям привлекательности (*мэй* 媚), а потому не достигал величавой изысканности (*да я* 大雅). У Чанши всеми силами старался избежать такого состояния, когда “при зубной боли хватаются за сердце”. Он собрал и соединил конфигурации энергопоток (*ти ши* 體勢) с [надписей] на колоколах, ритуальных сосудах и керамики Трех эпох¹⁵, поэтому он значительно превосходит Чжао Чжицяня» [Шэнь Иньмо, 1981, с. 227]. Произведения У Чанши властно приковывают восхищенный взгляд зрителя, который не в состоянии оторваться от их могучей энергетики и властной экспрессии. Композиции иероглифов узнаваемы в своих прототипах, но вместе с тем каждый раз поражают оригинальными решениями по балансировке черт.

Как и большинство современных У Чанши каллиграфов, он редко обращался к уставному почерку *кайшу* 楷書. Показательно, что в этом почерке он исходил из наследия Чжун Ю Чунь (ок. 151–230) и Янь Чжэньцина 顏真卿 (709–785), в уставе которых явственно прослеживается связь с *чжуанью*. Зато в протоуставе *лишу* 隸書 У Чанши писал довольно часто, следуя линии преемственности Цзинь Нуна 金农 (1687–1763) и И Биншоу 伊秉綬 (1754–1815). В своем протоуставе У Чанши менял обязательную для *лишу* горизонтальную ориентацию композиции иероглифов на вертикальную, так что абрис иероглифов из нормативного горизонтального прямоугольника превращается в вертикальный.

Самым любимым после *чжуани* почерком для У Чанши был курсив *синиу* 行書¹⁶ (рис. 3). В этом почерке он продолжал наследие Оуяня Сюня 歐陽詢 (557–641), Ми Фу 米

¹³ *линь ци бу линь син* 臨氣不臨形 [Шэнь Иньмо, 1981, с. 226].

¹⁴ 剛中有柔, 熟中有生 [Шэнь Иньмо, 1981, с. 226]

¹⁵ Имеются ввиду эпохи правления Шан, Чжоу, Цинь, XVI–III вв. до н.э.

¹⁶ В отличие от уставных почерков в курсиве *синиу* часть элементов иероглифа прописывается слитно, что существенно увеличивает скорость письма. В скорописи *цаошу* 草書 все элементы иероглифа пишутся безотрывным ведением кисти.

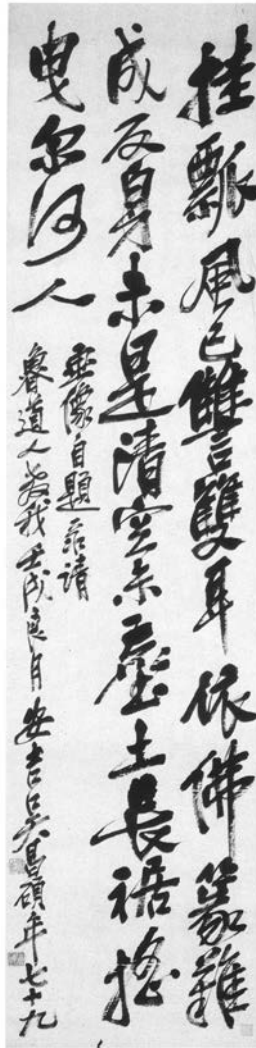


Рис. 3. У Чанши. Вертикальный свиток со стихотворением «Тыква-горлянка», почерк *синшу*, 1922, 138,5 × 34 см, бумага, тушь, собрание издательства Жунбаочжай.

Fig. 3. Wu Changshi. Vertical scroll with the poem “Gourd”, *xingshu* script, 1922, 138.5 × 34 cm, paper, ink, collection of the publishing house Rongbaozhai.

芾 (1052–1108), Хуан Даочжоу 黄道周 (1585–1646) и Ван До 王鐸 (1592–1652). У Чанши привносит в курсив свои новации. Он комбинирует технику наклонной кисти с техникой вертикальной кисти, создавая в скорописи отзвук *чжуани*, но не только это. В курсиве У Чанши пишет со стремительностью выпущенной из лука стрелы. Техника его кисти описывается как движение «без торможения и без ускорения, как с торможением, так и с ускорением»¹⁷. Это означает, что кисть У Чанши то резко разгоняется, то столь же резко

¹⁷ бу сз бу цзи, е сз е цзи 不澀不疾, 亦澀亦疾 [Чжу Жэньфу, 1992, с. 531].

тормозит для того, чтобы под острым углом изменить направление движения по крутым диагоналям. Иероглифы сближены внутри столбцов, за счет чего последние воспринимаются как сплошные вертикали, что напоминает почерк «бешеной скорописи» *куанцао* 狂草. В каждом из почерков У Чанши неизменно выходил за пределы их привычных нормативов, что создавало беспрецедентно сложные пластические аранжировки. Совершенство его техники письма было столь велико, что он позволял себе парадоксальным образом совмещать взаимоисключающие пластические принципы. Тем самым У Чанши обновлял каллиграфическую традицию, не разрушая ее основ.

У Чанши начал свой творческий путь с резьбы печатей *инь* 印, нередко именуемых в Китае «резной *чжуанью*» (*чжуанькэ* 篆刻). Профессиональная поговорка гласила, что «через каллиграфию приходят в печати; печати из каллиграфии выходят» (*и шу жу инь, инь цун шу чу* 以書入印, 印從書出). Еще в III–IV вв. создатели печатей отказались от орнаментальных и изобразительных элементов в печатях и использовали различные подвиды почерка *чжуань*. Зависимость иероглифической пластики от качества работы резцом и ограниченность композиции знаков малым размером заготовки – все это обособило печати в самостоятельную сферу каллиграфической традиции. В XVIII–XIX вв. исследованию печатей стали придавать особое значение, но китайские знатоки не включали свои тексты по истории и эстетике печатей в трактаты по каллиграфии. Подобная практика продолжается и в современных публикациях. В западном искусствоведении искусство китайских печатей из-за сложности материала до сих пор исследовано крайне мало.

Отец У Чанши был умелым резчиком печатей и наставлял сына в этом искусстве с подросткового возраста. В те годы у У Чанши зачастую не было денег на камни, и он резал на кирпичках и плитках. Печати принесли молодому У Чанши первую известность на юге Китая, и на протяжении десятилетий они стали основным источником его существования. У Чанши резал печати ежедневно и только в старости из-за болезни рук ему приходилось делать перерывы в работе. На всех каллиграфических и живописных свитках и альбомах мастера присутствуют отпечатки его именной печати, печатей с псевдонимами и печати с названием его студии; иногда он использовал так называемые «свободные печати» (*сяньчжан* 閒章), содержавшие творческие девизы мастера или распространенные идиоматические выражения. Для своих печатей У Чанши предпочитал квадратный либо прямоугольный формат.

Иероглифическую композицию для печатей каллиграфы создавали, прописывая ее кистью на бумаге в размер формата заготовки. Резьба производилась по перевернутому отпечатку с бумажного эскиза, при этом резчик удалял либо фон – и тогда выходила красноточная печать, либо иероглифические черты – и тогда получалась белоточная печать. Красноточные печати имели обрамления, выделявшие их на общем фоне произведения. Художественных высот печати достигают тогда, когда каллиграфы с XIV в. начали сами резать печати из камней мягких пород, что позволило авторам при создании композиций лучше учитывать влияние работы резца на качество каллиграфической пластики. Также в процессе резьбы своей композиции в зеркально перевернутом виде каллиграф проверял качество внутренних композиционных связей иероглифических элементов. С XIV в. появилась традиция украшения боковых граней тулова печати гравированными надписями, иногда с добавлением фигуративных или пейзажных изображений, которые выполнялись автором печати.

В эпоху Цин в резьбе печатей существовало два течения: направление *Чжэньпай* 浙派 с центром в Ханчжоу (пров. Чжэцзян), основанное Дин Цзином 丁敬 (1695–1765), и направление *Ваньпай* 皖派 (пров. Аньхой), родоначальником которого являлся Дэн Шижу. Представители первого направления следовали архаической простоте печатей и стел рубежа

н.э. и воспроизводили сколы и потертости древних артефактов, в то время как аньхойские мастера предпочитали более отчетливые формы. У Чанши вначале следовал стилю *Чжэпай*, но потом перешел к стилю *Ваньпай* [Chang, Lawton, Allee, 2000, p. 51]. В 33 года У Чанши издал свой первый альбом печатей [Shen Kuiyi, 2000, p. 287], а в 38 лет он добился высокого авторитета в резьбе печатей [У Чао, с. 9]. В зрелые годы У Чанши свободно варьировал и соединял стилистику обоих направлений. К концу жизни он сформировал собственный стиль, который стали именовать его именем *Унай* 吳派. Видное место печати заняли на персональных выставках У Чанши в Японии в 1921 г. и 1926 г. [Wen, 2001, p. 60].

В каллиграфии пластические формы рождаются движениями кисти и следами туши, поэтому требуется «совместное наличие и кисти, и туши» (*ю би цзянь ю мо* 有筆兼有墨). В печатях функцию туши выполняет красная мастика, а роль кисти переходит к резцу. У выдающихся мастеров печатей, в особенности у таких как У Чанши, в вязкой мастике ощущается динамика истечения туши. В подготовительном наброске кисть создает конфигурации черт, а нож в процессе резьбы может сделать абрисы линий неровными. Поэтому в искусстве печатей действует правило «нож и кисть присутствуют на равных» (*дао би бинцунь* 刀筆並存). Для краснознаковых печатей У Чанши характерны неравномерные по толщине и прерывистые рамки, напоминающие оттиски с поврежденных поверхностей древних стел. Прием называется «рамочные повреждения» (*бянькуан дэ цаньпо* 邊框的殘破) и он предназначен для создания эффекта «протечки энергии-ци» (*лоу ци* 漏氣), который позволяет печати соединиться с общими энергетическими циркуляциями каллиграфического или же живописного произведения.

Самое трудное в композиции печатей это создание выверенного баланса «разреженного» (*шу* 疏) и «уплотненного» (*ми* 密). У Чанши был великим мастером сочетания повышенной плотности со значительным разрежением элементов. В краснознаковой печати «Растить сад» (рис. 4)¹⁸ он сдвигает вверх левый иероглиф *юань* («сад») и опускает вниз правый иероглиф *цзы* («растить»), в результате чего в противоположных частях композиции заметно увеличиваются пустые участки фона, регулирующие потенциальную энергетику композиции. В некоторых местах черты иероглифов максимально сближены, и для того, чтобы они не слились друг с другом У Чанши разрывает черты, но делает это так, что активность представляемых чертами энергетических циркуляций не снижается. Местами У Чанши разрушает ровный абрис черт специальными сколами камня¹⁹. Тем самым он «нарушая полноту, создает пустоту» (*по ши вэй сюй* 破實為虛). Все эти приемы усиливают энергетическую пульсацию каллиграфической пластики, благодаря чему его печати способны выдерживать значительное увеличение авторского размера композиции.

В собственной именной белознаковой печати (рис. 5) У Чанши соединил свои глубокие познания в почерке «изогнутая *чжуань*» *моучжуань* 繆篆, встречающимся на печатях династии Восточная Хань (25–220 гг.), с монументальной величавостью знаменитой «Стелы жертвоприношения горе Саньгун» II в. Печати придана неправильная форма, имитирующая сколы древних стел. Белые иероглифы печати напоминают бело-черные оттиски со стел. Шесть иероглифов размещены в три столбца по три иероглифа в каждом. Несмотря на плотность композиции, иероглифы ясно различимы. Тонкими и сложными приемами резьбы У Чанши добивался эффекта емкого пространства в малой форме печати. Интерес к контрастам пространственных масштабов присущ китайскому искусству с древности. Подобно карликовым растениям в *пэньцинах* 盆景, выставляемых в садах, печати на свитках меняют фокус внимания зрителя от макро- к микроформам, так что большое оказывается в малом, а малое – в большом. В эстетике печатей изначально была заложена возможность

¹⁸ Рис. 4–6 находятся на цветной вклейке.

¹⁹ В верхней левой части иероглифа *юань* и др.

метаморфоз размерностей пространства и художественное качество печатей определялось богатством этих метаморфоз. Воспроизводя в своих печатях сколы и стертости древних стел, У Чанши вводил в эту эстетическую игру еще и фактор времени. Он аранжировал сложнейшие композиции из скрытых и явных цитат с прославленных стел, узнавание которых даровало наслаждение знатокам каллиграфии.

В 1904 г. при содействии У Чанши было организовано знаменитое «Силинское общество резчиков печатей» (*Силин инь шэ* 西泠印社). В 1913, когда члены общества окончательно согласовали устав и структуру, У Чанши был избран его первым президентом. У Чанши следующим образом оценивал место печатей в своем творчестве: «Люди говорят, что я хорошо рисую, но на самом деле моя каллиграфия лучше моей живописи; а моя резьба печатей превосходит мою каллиграфию»²⁰.

В конце 1890-х гг. из-за болей в руке У Чанши все реже занимался печатями и переключился на живопись в сочетании с каллиграфией. Теперь он ведущий мастер шанхайского региона, и цены на его произведения постоянно растут. До 1893 У Чанши ориентировался в живописи на стиль Чэнь Чуня 陳淳 (1483–1544), Сюй Вэя 徐渭 (1521–1593), Чжу Да 朱耷 (1626–1705), Чжан Цинина 張賜寧 (1743–1818), Чжан Мэнгао 張孟皋 (работал в первой половине XIX в.). Особая роль принадлежала другу и наставнику У Чанши в живописи художнику Жэнь Боняню 任伯年 (1840–1896) [Shen, 2000, p. 195]. У Чанши пытался понять принципы композиции этих мастеров, их технику кисти и туши, взаимоотношение каллиграфии и живописи. Вначале он писал цветы тушью в технике «небрежной кисти» (*цуби* 粗筆), иногда с легкой подцветкой. С годами движения его кисти стали весомее, а тушь – суше. В отличие от большинства современных ему мастеров Шанхайской школы, продолжавших направление Янчжоуской школы XVIII в., У Чанши следовал эстетике *вэньжэньхуа* [Ху Синь, 2007, с. 2]. Лучшие живописные работы были созданы им в третий, предпоследний период. У Чанши удалось поднять шанхайскую школу на новый, более высокий уровень. Он первым «соединил интеллектуализм эпиграфики»²¹ с народным реализмом и непосредственностью Жэнь Боняня [Wen, 2001, p. 56].

В живописи объектами изображения У Чанши были преимущественно цветы, бамбук, фрукты, овощи и камни. Излюбленный мастером узкий и длинный прямоугольный формат восходил к пропорциям парных каллиграфических свитков. Как в скорописи, так и в живописи У Чанши интересовала внутренняя структура внешне хаотичных форм. Его стремительная кисть прописывала живописные штрихи и каллиграфические черты, подчиняясь точному расчету баланса векторов сил и единой циркуляции энергии-*ци*, объединявшей все элементы изображения в некое безусловное целое. Мастер выстраивал композиции в соответствии с характерным для почерка *чжуаньшу* принципом уплотненного верха и разреженного низа. У Чанши умел находить безупречные решения крайне рискованных композиционных и колористических задач.

Предтечами «эпиграфического направления в живописи» (*цзиньшихуанай* 金石畫派) были Фу Шань 傅山 (1606–1684) и Чжу Да, которые начали применять в живописи приемы работы кистью в каллиграфии древних бронз и печатей. Чжао Чжицян привнес в живопись технику каллиграфии древних стел, а потому считается зачинателем собственно эпиграфического направления в живописи. У Чанши признается самым выдающимся представителем этого направления, а его творчество является кульминацией проникновения техники письма и стилистики каллиграфии в живопись. У Чанши писал: «Я всю жизнь прикладывал усилия к тому, чтобы уметь создавать живопись методами калли-

²⁰ “人說我善作畫，其實我的書法比畫好，而我的篆刻更勝於書法。” [У Чао, 2017, с. 5]

²¹ *цзиньшихуа* 金石學

графии»²². В качестве примера эпиграфической живописи рассмотрим вертикальный свиток «Процветание» (рис. 6), написанный в популярном в Шанхае жанре «натюрморта с древностями» (*богуту* 博古圖). У Чанши использовал композитный оттиск с двух котлов, по всей видимости XI–X вв. до н.э. Под котлами расположены оттиски с дншх внутри котлов, выполненных в почерке *цзиньвэнь* 金文. Справа внизу почерком *синкай* 行楷 написано шесть столбцов стихотворения, а в верхнем левом углу помещены два длинных столбца текстов в почерке *синшу*. В трипод на переднем плане У Чанши поместил ветки мэйхуа, во второй трипод – пионы. Оба растения цветут в разные времена года, и само их размещение в сосудах, изначально предназначавшихся для приготовления ритуального мяса, выглядит условным. Различные оттенки красного цвета даны только в цветах пиона, и с ними переключаются три печати. Хотя в печатях использована мастика одного тона, две белознаковые печати выглядят ярче, чем краснознаковая печать. Каллиграфические приемы кисти активнее всего использованы в ветках мэйхуа, но они же отчетливо видны в веточках пиона и прожилках листьев. Все растения написаны «бесструктурным методом» (*могуфа* 沒骨法)²³, в то время как в оттисках присутствует отчетливая обводка форм. При внешней статичности композиции произведение обладает высокой внутренней динамикой, создаваемой высокой скоростью работы кисти. У Чанши говорил, что он «рисует энергию-ци, не рисует формы» (畫氣不畫形), а когда «энергия-ци возрастает, духовность расцветает» (氣長神旺) [У Дунмай, 1993, с. 60].

В рассматриваемом свитке У Чанши противопоставляет длительность исторического времени краткости природных циклов цветения. Орнамента и каллиграфия древних сосудов упорядочена, в то время как растения хаотичны. Статику оттисков компенсируют спонтанные движения кисти. Сохраняя верность базовым принципам эстетики *вэньжэньхуа*, У Чанши меняет стилистику этого направления и вводит в свои живописные произведения яркие акценты преимущественно красного, реже желтого или фиолетового цветов. Поскольку мастер использовал краски западного производства, обладавшие большей, чем у традиционных китайских пигментов, яркостью тонов, западные специалисты заговорили о прямом влиянии европейской живописи на творчество У Чанши. Подобное мнение представляется ошибочным. Влияние было, но от обратного, т.е. его можно назвать косвенным. В ответ на вызовы западной визуальной культуры У Чанши обратился к народному искусству (лубок, декоративно-прикладные изделия), с которым у эстетики *вэньжэньхуа* была изначальная онтологическая совместимость. Девизом поздней живописи У Чанши стало «воплощать замысел насыщенным цветом» (*чжунсэ се и* 重色寫意). М. Салливан прав, утверждая, что «в начале XX в. индивидуальность творчества ценилась на уровне техники, а не в выражении неизвестных или эпатажных идей» [Sullivan, 1996, p. 6].

На этапе 1919–1927 гг., когда У Чанши было 75–83 года, влияние каллиграфии на его живопись еще более усилилось. Стиль живописи стал проще, естественнее и архаичнее. Густая тушь органично сочеталась с яркими цветовыми мазками, в композициях преобладали диагональные вектора, рискованный баланс пустых и заполненных частей усложнился. Глубину сокровенного содержания произведений У Чанши определяла поэзия, энергетика его изобразительных форм происходила из техники каллиграфии и печатей, а сильный эмоциональный окрас рождала живописность пластических и визуальных образов. У Чанши так оценивал себя: «Я первый в эпиграфике, второй в каллиграфии, третий в жанре “цветы и травы”, в пейзаже я дилетант»²⁴. История показала, что и в эпиграфике, и в каллиграфии,

²² 我平生得力之處在於能以作書之法作畫。[У Дунмай, 1993, с. 45]

²³ Техника *могуфа* 沒骨法 (досл. «лишенная остова») подразумевает отсутствие тушевого контура поверх красного или тушевого окраса.

²⁴ “我金石第一，書法第二，花卉第三，山水外行”。

и в живописи У Чанши был безусловным лидером своего времени. Героическая экспрессия произведений мастера внушала веру в национальную культуру, что соответствовало запросам китайского общества. Не порывая с прошлым, У Чанши сообщил традиции наиболее перспективное направление эволюции, актуальное и в начале XXI в.

В завершении обратимся к содержанию стихотворения У Чанши на свитке, рассмотренном выше (рис. 4). Подстрочный перевод:

«[Отшельником я был подобен] свисающей тыкве-горлянке²⁵, [но] ветер [суеты все же] проник в уши;

полагался на буддистские [практики, но получил] противоположный результат [как при гравировке] *чжуанью* [иероглифа] *нань* (“трудно”)²⁶.

[Я так и] не очистил [свой ум] пустотой²⁷, [но и] не [преуспел посреди] пыли мирской²⁸; длинные полы [халата]²⁹ развеваются, [но] что за человек [я в итоге]?»³⁰.

Современные китайские специалисты, отвечая на этот вопрос, называют У Чанши последним представителем направления *вэньжэньхуа* и первым мастером современного китайского искусства. И это действительно так. После У Чанши никто из прославленных мастеров *гохуа* начала XX в. по уровню конфуцианской подготовки не могут считаться *вэньжэньхуа*, хотя в своем творчестве они активно использовали стилистику этого направления. Доминирующая роль наследия У Чанши в формировании эстетики нового художественного рынка в Китае позволяет считать его основоположником *гохуа*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

Tao Цзычжэн 陶紫正, Хун Лян 洪亮. *У Чанши* (吴昌硕. *У Чанши*). Ханчжоу: Силинь иньшэ, 1993 [Tao Zizheng, Hong Liang. *Wu Changshi*. Hangzhou: Xilin yinshe, 1993 (in Chinese)].

У Дунмай. 吴东迈. *У Чанши тань и лу*. (吴昌硕谈艺录. *Записи бесед об искусстве У Чанши*). Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1993 [Wu Dongmai. *Wu Changshi tan yi lu*. Beijing: Renmin meishu chubanshe, 1993 (in Chinese)].

У Чан'е. 吴长邺. *Во дэ цзифу У Чанши* (我的祖父吴昌硕. *Мой дед У Чанши*). Шанхай: Шанхай шудянь чубаньшэ, 1997 [Wu Changye. *Wo de zufu Wu Changshi*. Shanghai: Shanghai shudian chubanshe, 1997 (in Chinese)].

У Чао. 吴超. *У Чанши инь цунь цзинцуй* (吴昌硕印存精粹. *Суть искусства печатей Учанши*). Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2017 [Wu Chao. *Wu Changshi yin cun jingcui*. Shanghai: Shanghai renmin meishu chubanshe, 2017 (in Chinese)].

Ху Синь 卢忻. *У Чанши, Ци Байши, Хуан Биньхун, Пань Тяньшоу сы да цзя цзопинь цзи* (吴昌硕齐白石黄宾虹潘天寿四大家作品集. *Собрание произведений четырех великих мастеров: У Чанши, Ци Байши, Хуан Биньхун, Пань Тяньшоу*). Ханчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2007. Т. 1. У Чанши. [Hu Xin. *Wu Changshi, Qi Baishi, Huang Binhong, Pan Tianshou si da jia zuopin ji*. Hangzhou: Zhejiang renmin meishu chubanshe, 2007 (in Chinese)].

²⁵ Образ тыквы-горлянки намекает на попытки даосской отрешенности от социума.

²⁶ При изготовлении печатей иероглифы вырезаются в зеркально перевернутом виде. Иероглиф *нань* 難 содержит большое число черт и сложен при гравировке. Выбором именно этого иероглифа, У Чаншо подчеркивает трудности буддийских практик, из-за которых он получил лишь обратный результат.

²⁷ У Чаншо указывает на буддийскую технику очищения ума медитацией на пустоту проявленных форм.

²⁸ У Чаншо говорит, что не добился больших успехов в материальной сфере.

²⁹ Развевающиеся длинные полы халата – указание на зависимое положение в обществе интеллектуала среднего достатка.

³⁰ 挂瓢風已歸雙耳，依佛篆難成反身。未是清空未塵土，長裾搖曳何人。

Чжу Жэньфу. 朱仁夫. *Чжунго гудай шуфа ши* (中国古代书法史. История китайской каллиграфии). Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 1992. [Zhu Renfu. *Zhongguo gudai shufa shi*. Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1992 (in Chinese)].

Шэнь Иньмо. 沈尹默. *Лунь шу цун гао* (论书丛稿. Сборник статей о каллиграфии). Гонконг: Саньлянь шудянь Сянган фэньдянь, 1981 [Shen Yinmo. *Lun shu cong gao*. Xianggang: Sanlian shudian Xianggang fendian, 1981 (in Chinese)].

Chang J., Lawton T., Allee Stephen D. *Brushing the Past: Later Chinese Calligraphy from the Gift of Robert Hatfield Ellsworth*. Washington: Freer Gallery of Art, 2000.

Ledderose L. Calligraphy at the Close of the Chinese Empire. *Art at the Close of China's Empire*. Ed. Ju-his-Chou. Phoenix: Phoebe Occasional Papers in Art History. Vol. 8. 1998. Pp. 189–207.

Shen, Kuiyi. *Wu Changshi and The Shanghai Art World in The Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Dis. PhD. The Ohio State University 2000.

Sullivan M. *Art and Artists of Twentieth-Century China*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Wen, C. Fong. *Between Two Cultures: Late-Nineteenth- and Twentieth-Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

БЕЛОЗЕРОВА Вера Георгиевна – доктор
искусствоведения, доцент, профессор
Национального исследовательского
университета Высшая школа экономики
(НИУ ВШЭ), Москва, Россия.

Vera G. BELOZEROVA, Doctor of Art PhD
(History), Associate Professor, Professor, Higher
School of Economics (National Research
University), Moscow, Russia.

Иллюстрации к статье В.Г. Белозёровой



Рис. 4. У Чанши. Краснознаковая печать Цзы юань 滋園 («Растить сад»), 3,2×3,2×10,4 см
Fig. 4. Wu Changshi. Red-sign seal of Zi yuan 滋園 (“To grow a garden”), 3.2×3.2×10.4 cm



Рис. 5. У Чанши. Белознаковая печать У Цзюньцзин синь-инь дали чаншоу 吳俊卿信印大利長壽 («У Цзюньцина идентифицирующая печать “великая польза и продолжительное долголетие”»), 1885, 3,6 × 3,6 × 7,9 см
Fig. 5. Wu Changshi. The white-sign seal of Wu Junjing xin-yin dali changshou (“Wu Junqing identifying seal “great benefit and long longevity””), 1885, 3.6 × 3.6 × 7.9 cm



Рис. 6. У Чанши. Вертикальный свиток «Процветание» (Диниэн 鼎盛), 180,1 × 96,1 см, бумага, тушь, краска, композитный оттиск; почерки цзиньвэнь и синшу; Музей провинции Чжэцзян

Fig. 6. Wu Changshi. Vertical scroll "Prosperity" (Dingsheng 鼎盛), 180.1 × 96.1 cm, paper, ink, paint, composite impression; jinwen and xingshu scripts; Zhejiang Province Museum