
ЦИ БАЙ-ШИ

Е.В.Завадская

Содержание

[От автора Бабочка Бредбери и цикада Ци Бай-ши](#)

Мастер, владеющий сходством и несходством

[Жизнь художника, рассказанная им самим](#)

[Истоки и традиции](#)

[Каллиграфия и печати, техника и материалы](#)

[Пейзаж](#)

[Цветы и птицы, травы и насекомые](#)

[Портрет и жанр](#)

[Эстетический феномен живописи Ци Бай-ши](#)

[Заключение Человек — мера всех вещей](#)

[Иллюстрации в тексте](#)

О книге

ББК 85.143(3)

3—13

Эта книга—первая, на русском языке, большая монография о великом китайском художнике XX века. Она подробно знакомит читателя с биографией Ци Бай-ши и дает представление о всей многогранности его универсального творческого дарования. Ци Бай-ши с одинаковой свободой владел даром поэта, каллиграфа, резчика печатей и живописца. В последнем своем увлечении он обнаружил тонкое понимание секретов средневековой китайской живописи и способность современного их усвоения. В книге приводятся многочисленные репродукции с произведений резчика, каллиграфа и живописца Ци Бай-ши, а также разделы трактата XVII века, под воздействием которого формировался Ци Бай-ши.

4903040000-023 025(01)-82

Издательство «Искусство», 1982

Я был беден в юности, в детстве работал пастушонком, затем плотником. Я часто отправлялся работать, не имея с собой даже скромной пищи. Я был чрезвычайно предан литературе и искусству. Я провел более чем восемьдесят лет моей жизни, близящейся к столетию, в занятиях ими, результатом чего явились тысячи моих картин и стихов, а также более тысячи печатей. Мои картины высоко ценятся и на родине и за рубежом. Я удивляюсь, что люди в них видят. Сравнительно мало знают мои стихи и печати. Я не уверен, что те, кто утверждают, что знают их, действительно знают о них что-нибудь; с другой стороны, я не удивлюсь, если те, кто признаются в своем незнании, на самом деле знают часть истины. Надо ждать суждения от мира и последующих поколений. Я стар и бессилён, моего сына Ляна призвал я и, посоветовавшись с господином Ли Шао-си, напечатал несколько произведений, которые нравились мне, но редко показывались другим. На этом мое искусство завершается. Это все, на что я могу надеяться. Тот, кто хочет знать правду о Ци Бай-ши,— возможно, она здесь! Возможно, она здесь! Посмотрите на меня здесь!

Ци Хуан Бай-ши

От автора Бабочка Бредбери и цикада Ци Бай-ши

Удивительно не то, что за последние годы в науке резко выдвинулась проблема равновесия человека и биосферы, проблема сохранения природы; странно, скорее, то, как поздно это произошло. Думается, что мы спохватились бы раньше, если бы серьезнее относились к стихам и сказкам, к живописи и прикладному искусству. В искусстве первой половины нашего столетия особую ценность в этом, условно говоря, экологическом измерении представляет живопись Ци Бай-ши, и, в первую очередь, конечно, его живопись жанра «цветы и птицы», «травы и насекомые». Его искусство важно в этом отношении не только потому, что воспитывает внутреннее отношение человека к природе, но и потому, как оно это делает. Последнее время социологи, точнее, экологи пытаются выявить почти неуловимые связи между стереотипами культуры, закрепленными в мифах, играх, сказках, в живописном образе, и политико-экономическим самочувствием стран и народов мира. Они как бы вооружились сачком в надежде поймать бабочку, на которую наступил герой рассказа Р. Бредбери, оказавшийся на машине времени в прошлом и искаживший тем самым весь ход истории. Иногда такая бабочка попросту конструируется, создается в ходе рассуждения как «артефакт». Например, крупнейший современный английский философ истории А. Тойнби сожалеет, что забыты традиции античной культуры, когда «природа оставалась богом», а не превратилась в «природные ресурсы и промышленное сырьё»¹. Разумеется, такой внеисторический взгляд на связь античности с современностью слишком прямолинеен. И все же бабочка Бредбери там пролетела. Стереотип культуры дает некоторую возможность употребления (и злоупотребления) богатствами природы, которую другой стереотип не дает или дает в меньшей степени. На бабочек опасно наступать! Вот пафос живописи Ци Бай-ши и прозы Бредбери. Уже Ф. Шиллер, И. Гете и с особой четкостью и страстностью К. Маркс опозитивировали детство человечества как недостижимый образец. Но эти истины казались не столь важными, пока миллионам людей был очень нужен хлеб, и перед этой нуждой эстетические запросы отступали на задний план. Сейчас же вдруг выяснилось, что непоэтичное отношение к миру, низкий уровень эстетического осознания его, ограбление

¹*Toynbee* A. The Religious Background of the present Environmental Crisis.— "International Journal of Environmental Studies", New York, 1972, vol.3, N 2, p. 142.

природы может оставить человека не только без хлеба, но и — без воздуха для дыхания. И в этой связи стало совершенно очевидно, что изгнание нимф и наяд, цветов и бабочек из искусства было не только эстетической потерей. Попутно терялось (пусть не всегда, но достаточно часто) то чувство природы, которое заставляло невольно, не думая, беречь дерево, ручей, цветок и птицу.

Современная рационалистическая культура еще не стала законченным целым. В ней много брешей, и в эти бреши пролезает элементарное бескультурье, которое способно разрушить человеческую жизнь и в этическом и в экологическом аспекте. Чем же заполнить эти бреши? Чем заменить нимф, которых оплакивал Ф. Шиллер и о которых сожалел К. Маркс? Решить эту задачу если и возможно, то только комплексно. Но мне кажется, что одним из средств в одолении этой проблемы всегда было искусство, а сейчас оно могло бы стать особенно активным, в частности, эстетически воспитывая в человеке обостренное чувство прекрасного в природе. Может быть, прелесть цветов и птиц, трав и насекомых, красота мира спасет мир. Все произведения Ци Бай-ши проникнуты любовью к творениям природы, восхищением перед их неповторимой прелестью. Творчество художника призывает людей оберегать эти творения, любоваться ими, уметь восхищаться неприметным, привычным и на первый взгляд даже малопривлекательным. Может быть, именно это не осознанное людьми упование на спасительную миссию его искусства сделало китайского мастера одним из самых популярных художников нашего столетия. В наши дни можно, пожалуй, говорить еще об одном свойстве искусства, которое имманентно ему, но осознано лишь современной эстетической мыслью. Это свойство выступает как чувство самосохранения мира, как охранная миссия искусства в условиях экологической опасности.

Единомышленником Ци Бай-ши на Западе оказался не только Бредбери. Еще в конце XIX века Л. Кэрролл написал о «безумном чаепитии», которое читается сейчас как притча об экологическом кризисе: «Теперь у нас всегда—шесть часов».— У Алисы блеснула неожиданная мысль: «Не потому ли здесь наставлено так много чайных приборов?»—спросила она.— «Да, поэтому,—сказал, вздохнув, Шляпочник.— У нас постоянно время пить чай, и мы не успеваем помыть посуду в промежутках».— «Значит, вы должны передвигаться вокруг стола?» — сказала Алиса.— «Так и есть,— подтвердил Шляпочник.— Мы меняемся местами, как только нам нужна чистая посуда».— «Но что происходит, когда вы снова возвращаетесь к началу стола?» — осмелилась спросить Алиса². «Охранную грамоту» природе создавали крупнейшие писатели и художники XX столетия, и среди них одним из первых мы называем имя Ци Бай-ши.

Имя это неизменно рождает в нашем представлении совершенно особый круг образов и ассоциаций, в равной степени характеризующих как изображаемую природу, так и овладевающие нами чувства. У Ци Бай-ши свое небо, свои деревья, свои цветы и птицы, никогда нельзя ошибиться и приписать его свиток кому-то другому.

Рисунок 1

Гусь и книга

**Образец рисунка
для почтовой бумаги XVII век**

Красота его природы — простая и чистая, чуждая живописных эффектов, и чувства,

² Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. М., 1957, с.23

охватывающие зрителя, неизменно полны ощущения глубокого и ясного покоя, где к тихой радости бытия примешивается словно отголосок какой-то тихой и светлой печали.

Ци Бай-ши прожил долгую жизнь. Он начинал свой творческий путь в период первых жарких столкновений нового направления в традиционной живописи, представляемого в первую очередь искусством Жэнь Бо-няня, с господствующей ортодоксальной школой. За год до смерти Ци Бай-ши показывал свои работы на второй Всекитайской выставке новой национальной живописи — гохуа. Ци Бай-ши не примкнул ни к одному из многих развивавшихся на рубеже XIX—XX веков художественных направлений, хотя и не остался чужд ни одному из них.

От своих первых учителей, преподававших ему начатки искусства, Ци Бай-ши воспринял присущие классической традиции стремление к четкой проработанной форме, ясность в композиционном построении, уважение к линейному рисунку.

Свитки живописи, созданные Ци Бай-ши, в известном смысле слова «читаются», как произведения плакатного искусства—столько в них ясной программности и стремления включить зрителя в мир осознанных художником истин. Живописный и графический язык Ци Бай-ши — редкий образец сочетания высокого вкуса и наглядной очевидности; они исполнены той внутренней энергии, которая сообщается художественному произведению лишь силой убежденности его создателя. Творчеству Ци Бай-ши присущи необычайная гармоничность и целостность, не позволявшие ему сознательно выделять и подчеркивать какой-то один живописный прием в ущерб другому. У него все полно значения, все способствует полноте общего впечатления, все подчинено тому строгому чувству меры, которое всегда было главной чертой великих китайских мастеров классической поры. Известный мастер живописи «цветов и птиц» Пань Тянь-шоу понимал огромную общечеловеческую значимость искусства Ци Бай-ши, его особую актуальность в наше время. Он писал: «Пока людям дороги мир, солнце, красота земли, искусство Ци Бай-ши будет нужно людям»³.

Подобно Ф. М. Достоевскому, Ци Бай-ши со страстью верил и утверждал своим искусством, что «красота—мир спасет».

В 1953 году Министерство культуры КНР присвоило Ци Бай-ши звание народного художника, и в этом же году он избирается председателем Всекитайского Союза художников. В 1955 году Ци Бай-ши присваивается почетное звание члена-корреспондента Академии художеств Германской Демократической Республики.

Всемирный Совет Мира присудил в 1956 году Ци Бай-ши Международную премию мира.

³Пань Тянь-шоу. Кто сказал, что гохуа обязательно погибнет?— «Мэйшу яньцзю», 1957, № 4, с. 23 (на кит. яз.).

Мастер, владеющий сходством и несходством

Жизнь художника, рассказанная им самим ⁱ

Ци Бай-ши родился 22 ноября 1863ⁱⁱ года (в год свиньи по лунному календарю) в очень бедной семье в маленьком домике, к которому примыкало поле в одно му (144 а). Семья, в которой с рождением Ци Бай-ши стало пять человек, не могла с него прокормиться. Отец и дед мальчика подрабатывали тем, что собирали хворост на продажу. Местечко Синдоутан (Плотина у Звездного прудаⁱⁱⁱ) в деревне Синь-цзыу, в уезде Сянтань, в котором родился художник, расположено в провинции Хунань. По свидетельству деда, семья переехала в эти края из провинции Чзянсу в конце династии Мин (середина XVII века). Прадедушка художника в начале XVIII века поселился в местечке Синдоутан, в Абрикосовой Аллее, как его еще называли. Уезд Сянтань необычайно живописен. Абрикосовая Аллея окружена невысокими горами, среди которых лежат зеленые долины и озера. Виды окрестностей Синдоутан станут постоянным мотивом поэзии и живописи Ци Бай-ши.

Примерно в десяти ли (576 м) от деревушки находился городок Яньдуньлин — местный торговый центр.

ⁱ Автобиография Ци Бай-ши дается в литературной обработке его ученика Чжан Цы-си по изданию: Бай-ши лаожэнь цзычжуань. Пекин, изд-во «Жэньминь мэйшу чубаньшэ», 1962.

ⁱⁱ Определение даты рождения художника представляет серьезную проблему, поскольку данные, которыми располагают ученые, самые разноречивые. Часть исследователей полагается на свидетельства самого художника, в частности на датировку произведений — в последние годы жизни Ци Бай-ши обычно указывает свой возраст в них. В 1957 г. художник писал, что он девяностовосьмилетний старец. Один год своей жизни (семьдесят пятый) он не учитывал (см. об этом ниже), следовательно, он родился в 1860 г. Мы не располагаем данными для включения в дискуссию по этому вопросу и оставляем дату, которая указана самим художником в автобиографических записках.

ⁱⁱⁱ Согласно местным преданиям, такое название пруд получил потому, что неподалеку когда-то упал метеорит.

Предки художника в нескольких поколениях были крестьянами. Крестьянином был и дед художника, о котором Ци Бай-ши писал в автобиографических записках: «Дед был прямым человеком и всякий раз, когда он видел несправедливость, то выражал свое возмущение, поэтому его называли «чжисинцзы» (прямая душа.— *Е. З.*)»¹ Он прошел через все подъемы и падения тайнинской революции и в преклонном возрасте был свидетелем подавления этого движения. Живой, прямой характер деда оказал сильное влияние на формирование личности Ци Бай-ши.

Художник вспоминает, что характер его отца был противоположным дедовскому. «Он был робким, искренним человеком, лишенным внешней аффектации. Он переносил несправедливость и оскорбление безмолвно, но при этом всегда глотал слезы»². Мать художника, по свидетельству самого Ци Бай-ши, обладала иным, чем у отца, темпераментом: «Решительная, очень восприимчивая натура, способная твердо защищать свои принципы»³.

Когда родился художник, деду его было пятьдесят шесть, бабушке — пятьдесят один, отцу двадцать пять, матери—девятнадцать лет. Ци Бай-ши родился преждевременно и был очень слабым ребенком. И доктор рекомендовал включить в рацион питания кормящей матери мясо,

1

¹ Ци Бай-ши. Автобиография (Бай-ши лао-жэньцзычжуань). Пекин, 1962, с. 2 (на кит. яз.).

² Там же, с.3.

³ Там же.

рыбу и другие питательные продукты. В бедной семье, где мясо едят только по большим праздникам, следовать этой рекомендации было очень трудно, но мать проявила здесь силу характера и, жертвуя всем другим, выкормила здорового малыша.

Ци Бай-ши в автобиографии дает ценные сведения о многочисленных своих именах, которыми он впоследствии подписывал работы. Поскольку мальчик был продолжателем рода Ци, его назвали Чуньчжи (Чистый, беспримесный гриб долголетия). В семье мальчика звали Эрчжи (Маленький грибок). Когда Ци стал заниматься столярным делом, его стали называть Столяр Чжи (Чжиму цзян). Но более уважительно в этот период его называли Учитель Чжи (Чжи ши чжу-ань). Псевдонимами (хао) художника были Вэй Цин (Чистый поток реки Вэй), но дед дал ему еще и другой — Ланьтин (Беседка орхидей)— разумеется, в память о знаменитом «Павильоне орхидей» прославленного каллиграфа Ван Си-чжи и его друзей, где были созданы классические образцы каллиграфии.

Имя Хуан (украшение из нефрита в форме полудиска) было дано Ци Бай-ши его учителем, который дал юноше еще прозвище Бинь-шэн (Рожденный у воды). Недалеко от дома семьи Ци, примерно на расстоянии в одно ли, находилась почтовая станция, которая называлась Байшибу. Учитель стал называть юношу еще одним прозвищем— «Белый камень» (Бай-ши). Чаще всего художник подписывал работы именно этим именем. Этому имени суждено было получить мировую известность.

Ци Бай-ши называл себя также «Посвятивший себя дереву», «Деревянный человек», «Старое дерево» и т. п., в чем выражалась привязанность художника к своей первой профессии — столяра. Кроме того, Ци Бай-ши называл себя «Старцем из Абрикосовой аллеи», «Потомком старого дома [на берегу] Звездного озера», «Старым крестьянином из [уезда] Сянтань». Эти имена отражают привязанность художника к родным местам.

Прозвище художника Ци Да является частью известного выражения «Ци да фэйю» (Ци большой, не имеющий равных)⁴. Прозвище Чжи Пин, Лао Пин, Пин Вэн, Чжи Пин Тан, Чжу Жэнь должны были выражать подвижной характер художника, «подобного ряске, гонимой ветром». Прозвище Цзешань иньгуань чжу чжэ (Старец, живущий у горы Цзе), Цзешаньвэн (Старец из нанятого дома) выражают ту мысль, что

Посох и сума
Образец рисунка
для почтовой бумаги
XVII век

Рисунок 2



«художник должен быть доволен, где бы ему ни случилось оказаться»—так разъясняет их

⁴ Там же, с. 6.

смысл сам Ци Бай-ши⁵. Прозвище Богач, владелец трехсот каменных печатей, явилось, по замечанию Ци Бай-ши, «шутливым выражением», напоминающим о том, что он «вырезал около трехсот печатей»⁶.

Из всех названных имен популярными стали Ци Хуан и Ци Бай-ши. И «никто, кроме стариков из моей деревни, не знает имени Ци чунь-чжи»,—с глубокой нежностью к своим односельчанам пишет в своей автобиографии Ци Бай-ши⁷.

Первым учителем художника был его дед, который заставил мальчика писать палочкой на земле свое имя, когда ему еще не было и трех лет. К шести годам мальчик уже хорошо писал, а порой и рисовал. В восемь лет он начал учиться в начальной школе, которая находилась в трех ли от дома. «Прежде всего,— вспоминает Ци Бай-ши,—я должен был сделать церемониальный поклон перед мемориальной стелой Конфуция»⁸. В школе изучались в основном три классических учебника по иероглифике: «Сань цзы цзин», «Бай цзя син», «Сы янь цза цзы». Самой первой книжкой, которая доставила непосредственную радость мальчику, была известная антология классической поэзии «Цянь цзя ши» («Стихи тысячи поэтов»). С этой книжкой поэзия вошла в душу художника. Многие стихи он до конца дней помнил наизусть.

В школе Ци Бай-ши обучали и начаткам каллиграфии. Учитель считал, что прежде всего нужно копировать иероглифы со старых ксилографов. На художественное воспитание мальчика оказало сильное влияние и то народное искусство, которое окружало его в деревне. Ци Бай-ши в автобиографических заметках вспоминает такой случай: «У наших соседей родился сын. Согласно обычаям, на воротах дома, где появился новорожденный, вешают живописный свиток или лубок с изображением бога грома Юй-гуна, чтобы он отгонял злых духов. Этот был нарисован красной тушью на желтой бумаге... Чем больше я смотрел на рисунок, тем больше мне хотелось его скопировать. Придя из школы, я схватил кисть и тушечницу и принялся рисовать... Бог грома, которого я нарисовал, был больше похож на смешного попугая, а я все рисовал и рисовал, но не мог достичь сходства. Тогда я наложил на изображение лист прозрачной бумаги и перерисовал его... В то же время я начал рисовать старых рыбаков. Это было совсем нелегко, но я продолжал рисовать. Я рисовал также цветы, травы, птиц, животных, насекомых, рыб, лошадей, свиней, крабов, лягушек, бабочек, стрекоз и т. п.— одним словом, все, что попадалось на глаза. Это все вещи, которые я очень люблю... Но как ни стремился я запечатлеть Юй-гуна, результаты все еще были неутешительные»⁹.

Осенью, когда Ци Бай-ши приступил в школе к чтению важнейшего философского сочинения древности — «Бесед и суждений» ("Лунь юй") Конфуция, как-то мать позвала его и сказала, что денег в семье не хватает на его учение (родились еще дети), и мальчик вынужден был оставить школу.

В течение трех лет мальчик Ци работал по дому, смотрел за младшими братьями, собирал хворост на продажу. Когда ему было одиннадцать лет, родители купили небольшое рисовое поле в несколько му и буйвола. Ци Бай-ши родился под знаком Меркурия, поэтому, по народным поверьям, считалось, что он может отводить беды. Бабушка подарила мальчику бронзовый колокольчик и повесила ему на шею, велев присматривать за младшими. На шейке младшего братца висела бронзовая пластинка с именем будды Амитабы. Вспоминая об этом

⁵ Там же.

⁶ Там же, с. 7.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же, с. 12.

времени, Ци Бай-ши вырезал печать-подпись «Подвешенный колокольчик» и написал несколько поэтичных строк: «Вокруг Звездного озера цветы абрикосов наполняют ароматом воздух./ Я беру [за поводок] рыжего буйвола и плетусь к востоку. /У меня на шее колокольчик, как хотелось маме. / Нынче я чувствую себя старцем, слушающим колокольчик»¹⁰. Отправляясь «пасти буйвола и братца», мальчик всегда брал с собой книжку, а по возвращении тренировался в каллиграфии. Но семья будущего художника была очень бедна, мальчик не мог позволять себе читать, а должен был собирать как можно больше хвороста на продажу. «Сумку с книжками вешал на рога буйволу»,— напишет Ци Бай-ши несколько десятилетий спустя на одной из печатей.

Согласно обычаю, детей женили очень рано. Когда Ци Бай-ши было двенадцать лет, его женили на девочке из семьи Чэнь по имени Чунь-цзюнь. В том же году умер дед художника. «Когда я думал о нем, о том, как он учил меня писать сосновой палочкой, согрел своим черным теплым халатом, провожал в школу,— эти воспоминания нахлынули с такой силой, что я не мог удержать слез»,— писал Ци Бай-ши спустя полвека¹¹.

Когда Ци Бай-ши было пятнадцать лет, отец, убедившись, что сын не очень пригоден для крестьянской работы, отправил его в обучение к столяру, который ходил по деревням и выполнял простые работы— рамы, двери, столы и кровати. Однако столяр скоро прогнал юношу, так как тот не смог разрубить огромное бревно. Тогда мать отправила Ци Бай-ши к другому столяру, по имени Ци Чан-ли, который был, как вспоминает художник, очень деликатным человеком. Мастер часто повторял: «Коли ты принялся что-нибудь делать, должен довести дело до конца». Однажды юноша увидел, как работают резчики по дереву и понял, как сильно различаются простое ремесло и тонкое искусство. «Я принял решение,— вспоминает Ци Бай-ши,—делать тонкие миниатюрные вещи»¹². Когда юноша поделился с отцом и матерью своей мечтой, они очень обрадовались и обратились к известному в те времена и в тех местах мастеру резьбы по дереву Чжоу Чжи-мэю. Мастер был восхищен одаренностью юноши и с радостью стал обучать его своему искусству и вскоре стал предсказывать своему ученику большое будущее.

В семнадцать лет Ци Бай-ши перенес тяжелую болезнь и, после того как поправился, женился на Чунь-цзюнь, то есть стал фактически ее мужем. Ци Бай-ши продолжал оставаться помощником мастера Чжоу, однако постепенно в округе на сто ли он уже сам приобрел известность как столяр Чжи.

В уезде Сянтань родственник художника Ци Бо-чан считался интеллигентом, и его сын, Гун Фу, стал первым другом юноши Ци Бай-ши. Позже художник посвятил этой дружбе живописный свиток с осенним пейзажем и несколькими стихотворными строками, в которых выразил радость обретения подлинного друга¹³.

Ци Бай-ши отмечает в автобиографических записках, что в те годы в художественной резьбе по дереву преобладали традиционные мотивы: мифические звери (особенно единорог цилинь), цветы и т. п. Юноша быстро овладел этими мотивами. Для сюжетных композиций он черпал материал из средневековых повестей и исторических притч. С этого времени искусство резчика Ци Бай-ши становится популярным, однако материальное положение в семье все еще оставалось довольно трудным.

В автобиографии Ци Бай-ши специально выделяет одно из важнейших событий в своей жизни: в доме некоего Го художник увидел три тома пятицветного издания периода Цяньлун (XVII в.)

¹⁰ Там же, с. 13.

¹¹ Там же, с. 14.

¹² Там же, с. 16.

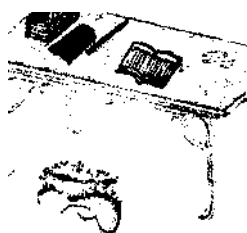
¹³ Там же, с. 23.

известной энциклопедии живописи «Цзецзы юань хуачжуань» («Слово о живописи из Сада с горчичное зерно»). Художник внутренне соизмерил свои работы с этими высокими образцами и понял свое несовершенство; тогда он «принялся копировать каждый штрих, каждый мотив со свойственным ему усердием»¹⁴. «Так как книга была не моя, и я не мог купить другой экземпляр, — вспоминал Ци Бай-ши, — я потратил полгода, перерисовывая оттуда все картины, и с этого времени я пользовался образцами из этой книги как моделями для вырезания».

Но Ци Бай-ши должен был кормить семью, и ему приходилось готовить для продажи много рыночных поделок. Например, табакерки из рога буйвола, которые тогда были очень модны. В 1883 году у Ци Бай-ши родился первый ребенок. В течение последующих пяти лет он продолжает работу резчика по дереву, делает табакерки и усердно копирует образцы из энциклопедии «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно». Изобразить бога грома Юй-гуна теперь Ци Бай-ши считает недостаточно сложной задачей для своего искусства, ибо Юй-гун был плодом фантазии, а фантастические образы, считал Ци Бай-ши вслед за древним мудрецом Хань Фэй-цзы (III в. до н. э.), гораздо легче изображать, чем исторические персонажи¹⁵. Молодого художника в этот период занимали герои древности в старинных костюмах, классические образцы которых также содержались в четвертом томе «Слова о живописи из Сада с горчичное зерно». На характер его изображения героев древности, по мнению Ци Бай-ши, повлияла и музыкальная драма, с которой знакомится молодой

Стол художника Образец рисунка для почтовой бумаги XVII век

Рисунок 3



ч

мастер. Ци Бай-ши становится очень популярным художником в своей округе. Ему постоянно заказывают изображения легендарного правителя Юя, мудреца Лао-цзы, бога—покровителя очага, бога денег, ветра, хранителей ворот (мэншэней), четырех великанов—стражей буддийских храмов. Ци Бай-ши вспоминает, что он не очень любил выполнять заказы такого рода¹⁶. Он предпочитал изображать своих соседей и друзей, людей со странным обликом, и это ему удавалось больше¹⁷. В своем искусстве Ци Бай-ши полагался на принцип, сформулированный народной поговоркой: «говорить надо языком, который понятен людям, и изображать вещи, которые люди видят повседневно».

Семья Ци Бай-ши увеличивалась, старшее поколение старилось и не могло уже работать в полную силу, жить было очень трудно. Ци Бай-ши задолжал некоему Сяо Сян-гаю, живописцу, по профессии изготовителю бумаги. Ци Бай-ши был обязан первым заказом этому энергичному человеку, для которого он создал живописный свиток в счет долга. В 1889 году, когда Ци Бай-ши было двадцать семь лет, он встретился с Ху Цинь-юанем, который пришел в

¹⁴ Там же, с. 25.

¹⁵ Там же, с. 26.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же, с. 27.

восторг от первых живописных работ Ци Бай-ши и предложил ему учиться живописи. Ци Бай-ши сослался на бедность, но Ху Цинь-юань уговорил его. Это был один из самых образованных людей в тех местах, живописец, каллиграф и поэт. В доме Ху часто собирались поэты и художники.

Там Ци Бай-ши встретился с поэтом и каллиграфом Чэнь Цзо-сунем, пораженным его своей эрудицией. Ци Бай-ши казалось, что ему уже поздно начинать учиться живописи, но Ху Цинь-юань привел слова из классического трактата «Сань цзы цзин»: «Су Лао-юань лишь в двадцать семь лет начал серьезно учиться». И Ци Бай-ши со страстью начал овладевать живописным мастерством в стиле Ху. Его учитель дал ему имя Хуан и прозвище Биньшэн, а так как Ци жил около станции «Белый камень», он получил еще прозвище— «Отшельник Белый камень». Чэнь Цзо-сунь наставлял молодого художника, заставляя его учить наизусть антологию «Триста танских стихотворений», но поскольку в детстве, как мы знаем, Ци Бай-ши выучил наизусть «Стихи тысячи поэтов», то эта антология показалась ему знакомой¹⁸. В это же время Ци Бай-ши пристально читает философский трактат древнего конфуцианского мыслителя Мэн-цзы (VI в. до н. э.), классическую прозу (сочинения так называемых восьми мастеров периодов Тан и Сун). Тогда же Ци Бай-ши начал рисовать цветы и птиц, травы и насекомых. Ци Бай-ши вспоминает наставления своего учителя Ху Цинь-юаня: «Камни должны иметь остов, деревья — быть извилистыми, птицы — живыми, а рука [твоя] должна быть подвижной»¹⁹. Ци Бай-ши внимательно изучал коллекцию каллиграфии и живописи, хранящуюся в доме Ху. Учитель познакомил его с пейзажистом Цзань Ли-шэном, который вызвался учить Ци Бай-ши этому жанру живописи. Ху Цинь-юань нередко украшал живописные свитки Ци Бай-ши своей каллиграфией и наставлял его в стихотворчестве. Художник вспоминает, как он впервые написал стихотворение в сложной семисловной форме: «Цветы водяные лилии. Весной друзья Ху особенно много писали стихов и пригласили принять участие и меня (Ци Бай-ши.— Е. З.)»²⁰. В этот год родился у художника сын, и хотя он много писал портретов местной зажиточной знати, семья продолжала жить бедно до такой степени, что порой не хватало даже масла для светильника. Ци Бай-ши тогда готовил для освещения лучину и читал при ней. При лучине, вспоминал художник, он читал томик стихов Бо Цзюй-и. В семьдесят лет, вспоминая об этом времени, Ци Бай-ши написал стихи: «В моей бедной деревушке я начал учиться очень поздно. / И не занимался серьезно до 27 лет. / Была прямо беда—не было даже масла для светильника. / Я зажигал сосновую лучину и читал стихи танских поэтов»²¹.

В начале 90-х годов, когда художнику пошел четвертый десяток, его живописные дела стали идти довольно успешно. Мать, которая раньше хмурила брови, когда занятия живописью отвлекали его от «серьезных дел», смягчилась, а бабушка, вспоминает Ци Бай-ши, как-то, смеясь, сказала: «Я сейчас вижу, что ты сможешь прокормиться своей живописью»²². Ци Бай-ши стал с особым усердием заниматься пейзажем и живописью «цветы и птицы» и совсем немного жанровой и портретной живописью. Однако заказчики как раз хотели, чтобы он изображал исторические сцены и древних героев. Особенно, по мнению женщин округа, Ци Бай-ши удавались героические женские образы прошлого—Му Лань и Вэнь Ци. Они шутя называли его Ци-красавчик, но на самом деле, как утверждает сам художник, «мои рисунки

¹⁸ Там же, с. 30.

¹⁹ Там же, с.31.

²⁰ Там же.

²¹ Там же, с.32.

²² Там же, с.33.

были далеки от совершенства, но они не понимали этого». Местные знатоки искусства нередко заказывали картины Ци Бай-ши, но, поскольку он не принадлежал к элите, просили его не ставить подпись под работой. Художника, естественно, оскорбляло это, однако, как он пишет, «как только они платили за работу, я больше не думал об этом». В эти годы Ци Бай-ши овладевает сложным традиционным ремеслом оформления свитка. Ци Бай-ши примыкает к местной творческой группе, члены которой писали в основном традиционные стихи с прекрасными, строгими рифмами, однако, как отмечает художник, «нередко бездуховные». Ци Бай-ши, напротив, почитал поэзию как средоточие духовности. Хотя форма и очень важна в ней, только одухотворенность, по суждению Ци Бай-ши, дает ей жизнь. В этой творческой группе собиралась молодежь, шли разговоры о поэзии и живописи, о каллиграфии и искусстве резать печати. Они встречались в комнатках монастыря «Холм пяти драконов», и поэтому группа получила название «Поэтическое общество Драконова холма».

Ядро этой группы составляли семь человек: Ван Гун-янь, Ло Чэн-у, Ло Син-у, Чэнь Фу-гэнь, Тан Цзы-чуань, Ху Ли-сань и Ци Бай-ши — так называемые «Семь ученых с Драконова холма». Вскоре и другое поэтическое общество образовалось в местечке Лисунань, у горы Лошань, и стало называться «Лошаньское поэтическое общество». Многие были членами одновременно двух обществ. Ци Бай-ши вспоминает, что его присутствие в обеих группах было желательным «по одной простой причине — я делал рисунки для почтовой бумаги»²³, которая широко использовалась для поздравительных писем и поэтических посланий.

Лишь в 1894 году, когда Ци Бай-ши было тридцать четыре года, он начал серьезно заниматься каллиграфией. Изучение каллиграфии Ци Бай-ши начал с овладения официальным письмом в стиле *син*. Наставником его в этом был Хэ Шао-ци. Ци Бай-ши в автобиографических заметках рассказывает о том, как он в этот период обратился и к искусству резать печати, которое неразрывно связано с каллиграфией. «Я попросил одного человека из Чанша, известного мастера печатей, сделать печать и для меня из кусочка шоушаньского камня. Однако спустя несколько дней, когда я пришел узнать, готова ли печать, он велел мне прежде отполировать камень. Мне он показался достаточно гладким, однако, когда я в следующий раз принес камень, он потребовал, чтобы я его еще пополировал; тогда я решил сам вырезать печать, и она, по мнению заказчика, оказалась более тонкой, чем те, которые делал мастер из Чанша»²⁴. Ци Бай-ши с этого времени стал много и усердно заниматься резьбой печатей, памятуя, по его словам, основной принцип этого искусства—«вырезай и сглаживай».

До тридцати пяти лет Ци Бай-ши не покидал родных мест, не удаляясь от дома дальше, чем на сто ли. Именно в эти годы Ци Бай-ши получает приглашение известного художника Ван Сян-ци посетить его. Ци Бай-ши показал свои работы мэтру, и они вызвали самую высокую оценку. Ван Сян-ци уподобил их творениям монаха Ци-шаня. «Я почувствовал сильное смущение,— вспоминает Ци Бай-ши,— поскольку Ци-шань был совершенным мастером, потомком прославленного сунского поэта и каллиграфа Хуан Шань-гу»²⁵. Ци Бай-ши становится учеником Ван Сян-ци. В этот период он хотя и делает печати для известных людей в округе, но больше времени стал уделять живописи. «С этого времени я отложил долото и взял в руки вместо него кисть для живописи»,— записал Ци Бай-ши в дневнике. Он создает двенадцать пейзажных свитков — виды горы Хэншань. Его известность как мастера печатей и пейзажиста возрастает. На деньги, полученные от продажи свитков, Ци Бай-ши отправляется в местечко Мэйкун, где было много цветущей сливы мэйхуа, строит там небольшой

²³ Там же, с. 36.

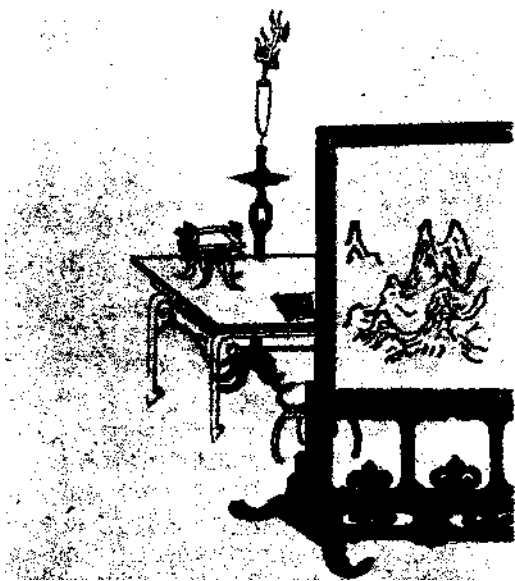
²⁴ Там же, с. 39.

²⁵ Там же, с. 43.

домик-студию и называет его «Кабинет тысячи слив», или «Кабинет поэзии». «Кто-то спросил меня,— вспоминал Ци Бай-ши,— почему я назвал свою мастерскую «Займованная у холма». Я ответил: «Это довольно просто—холм не мой. Я его займовал для удовольствия». Он сажает перед домиком несколько бананов, которые давали, по словам художника, «и плоды и поэтическое вдохновение». Ци Бай-ши питал особое пристрастие к водяным лилиям, которые росли в многочисленных прудах около родной деревни, поэтому и у студии он посадил лилии. В 1902 году Ци Бай-ши был приглашен обучать живописи дочь некоего Яо У-шуаня в Сиань—крупнейший центр древней культуры. Друг Ци Бай-ши, Го Пао-шэн, который тогда находился в Сиани, призывал его совершить наконец столь необходимое каждому художнику путешествие. Ци Бай-ши отправился в Сиань, там он познакомился с известным поэтом Фань Цзэн-сяном и выгравировал ему несколько печатей.

В следующем, 1903 году Ци Бай-ши совершил поездку в Пекин с семьей Ся У-и, в которой он был преподавателем живописи. Художник писал об этой поездке: «Проезжая через горы Хуашань, мы созерцали много красивейших мест. Пересекли Янцзы, видели Суншань». В Пекине Ци Бай-ши был частым посетителем Люличана—района Пекина, известного своими антикварными и букинистическими лавочками. Художник знакомится с древностями, посещает пекинскую музыкальную драму, заводит интересных друзей, среди которых он особенно выделял Цзян Си — поэта и художника. Поездка в Пекин стала первым большим путешествием Ци Бай-ши. В следующем, 1904 году Ци Бай-ши вместе с Ван Сян-ци и другими своими друзьями посетил Наньчань и древности Лушани. Путешествие оставило огромный след в его творческой биографии. К этому же периоду, точнее, к 1905 году относится определяющее, по словам самого художника, событие—Ци Бай-ши впервые увидел прославленный сборник печатей «Эр цинь тянь тан инь пу» («Гравированные печати из дома «Две золотые бабочки»), составленный Чжао Ци-цянем. Художник со свойственным ему усердием и тщательностью копировал образцы из этого сборника, и стиль мастера Чжао в гравировке печатей надолго станет определять художественный стиль Ци Бай-ши. Художник сам писал о становлении своего стиля: «С этого времени я гравировал в стиле Чжао. Раньше я писал в стиле гунби, но после Сиани полюбил стиль сей. Я писал в каллиграфическом стиле Хэ Шао-ци, но после встречи с Ли Юнь-анем в Пекине я стал учиться писать в стиле ханьских памятников. И этот стиль я сохранил по сей день. После этих двух путешествий стиль моей живописи и каллиграфии изменился— это был поворотный момент в моем творчестве»²⁶. Осенью 1905 года Ци Бай-ши посетил Гуйлинь по приглашению Ван Сун-няня, который и впоследствии продолжал заботиться о его образовании. Здесь, в Гуйлине, по свидетельству самого художника, ему открылась красота и смысл пейзажной живописи. «В Гуйлине я утвердился как художник и гравёр»,— писал Ци Бай-ши. В 1906 году Ци Бай-ши, вернувшись домой, узнал, что его брат и старший сын служат в армии в провинции Гуандун. Он решил отправиться туда. В Циньчжоу, крупном культурном центре этого края, Ци Бай-ши знакомится с коллекцией произведений искусства Го Пао-шэна, знатока живописи. Особое пристрастие Го Пао-шэн питал к живописи Сюй Вэя и Чжу Да. Ци Бай-ши был ошеломлен искусством этих мастеров, и с этого времени оно становится основным источником его творческих поисков. Поездка в Гуандун стала третьим большим путешествием художника. Вернувшись домой, Ци Бай-ши узнал, что умер его старый учитель—Чжао Ци-мэй. Тогда Ци Бай-ши оставил свою мастерскую и поселился неподалеку от старого родительского

²⁶Там же, с. 74.



дома, с двадцатью му рисового поля. Он назвал свой новый дом Ци Биньшэн, там находился и его кабинет, названный им «Кабинет восьми печатей». Это поэтическое название связано с тем, что Ци Бай-ши во время путешествия вырезал восемь печатей. В 1907 году Ци Бай-ши опять отправился в Циньчжоу (провинция Гуандун) по приглашению своего друга—Го Пао-шэна. В этот раз Ци Бай-ши вместе с ним много бродит по провинции, доходит до границы с Вьетнамом. Художника поражает пышная, яркая красота южной природы. Ци Бай-ши, по его воспоминаниям, особенно поразила красота спелых плодов личжи: «Я впервые увидел их красоту и стал вводить в свои картины»²⁷.

И, наконец, в 1908 году Ци Бай-ши совершил *еще* одно большое путешествие в Гуанчжоу. На юге, прежде всего в Гуанчжоу, в начале века особым авторитетом пользовалось ортодоксальное искусство XVII века—живопись так называемых Четырех Ванов. (Так называемые Четыре Вана—сокращенное наименование, представляют собой имена четырех живописцев: Ван Ши-минь (1592—1680), Ван Цзянь (1598—1677), Ван Хой (1632—1717) и Ван Юан-ци (1642—1715).)

«Поэтому,— пишет Ци Бай-ши, — Гуанчжоу остался равнодушным к моей живописи»²⁸. Однако искусство печатей Ци Бай-ши получило и здесь свое признание. Ло Син-у, по приглашению которого художник приехал в Гуанчжоу, был чиновником отдела образования города, он был членом группы «Тумэнхой», возглавлявшейся Сунь Ят-сеном. Он использовал Ци Бай-ши как связного. «Я перевозил секретные документы между свитками живописи»,— вспоминает художник²⁹. В начале следующего года Ци Бай-ши из Циньчжоу ездил в Гонконг, вернулся оттуда в Шанхай, заезжал в Сучжоу и Нанкин, тем самым посетив крупнейшие центры классической культуры. Так протекало пятое большое путешествие художника.

Результатом богатых впечатлений от разнообразной природы Китая явилось создание в 1910 году пятидесяти двух пейзажных свитков, объединенных под названием «Цзе шань ту чжуань» («Виды горы Цзе»). Мастер написал еще двадцать четыре свитка для Ху Лэн-ши. Ци Бай-ши обращается к новому стилю в гравировании печатей, в котором, по его словам, «соединяется ханьский стиль и стиль мастера Чжао»³⁰.

²⁷ Там же, с.81.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же, с.83.

³⁰ Там же, с.87.

Десятые годы XX века Ци Бай-ши живет в кругу семьи: «Я решил больше не уезжать далеко от дома, а заняться воспитанием сыновей», — писал художник. Он сажает около дома тридцать грушевых деревьев, памятуя известные слова прославленного Су Ши: «Если сажаешь слишком большие [побеги] — они не смогут вырасти, если же слишком маленькие — в старости не увидишь плодов». Ци Бай-ши именно в этот период начинает питать особое пристрастие к сунской поэзии. Он пытается подражать ее стилю. Им в эти годы было написано около трехсот стихов. Омрачает жизнь художника смерть его старых наставников и учителей — Ху Цинь-юаня (ум. в 1914 году) и Ван Сян-ци (ум. в 1916 году).

В 1917 году, в пятьдесят пять лет, Ци Бай-ши — во второй раз в Пекине. Уговорил его перебраться в Пекин известный художник и его большой друг Фань Цзэн-сян. Другой известный художник, Чэнь Ши-цзэн, увидев печати Ци Бай-ши, пришел от них в восторг и пригласил его к себе. Чэнь Ши-цзэн был мастером «цветов и птиц», и дружба, связавшая двух художников, оказалась очень плодотворной для живописи цветов Ци Бай-ши. По возвращении домой, в Хунань, Ци Бай-ши в течение еще двух лет решает вопрос о переезде в Пекин, и наконец лишь в 1919 году семья переселяется в северную столицу, где художник прожил несколько десятков лет необычайно интенсивной творческой жизни и где оставался до последнего своего дня. Ци Бай-ши поздно начал заниматься живописью — тем тщательнее он приступает к подготовительному периоду. Он предается этому делу с прилежанием школьника и одержимостью фанатика. Работа становится первой потребностью, и кровью, и плотью, и душой — в ней для него все концы и все начала. Ранние свитки художника обладают всеми недостатками ученических работ, кроме одного — ученической робости. Ци Бай-ши всегда чрезвычайно высоко ставил простое мастерство ремесленника, которое дается постоянной тренировкой. Фактически он всю свою жизнь считал себя учеником. Художник был лишен какой-либо рисовки, переоценки собственных достоинств. В искусстве других Ци Бай-ши отбирает только моменты, отвечающие его собственным идеям и представлениям, применительно к интересам собственной работы. Со временем отбор становится все строже. Он ищет и находит себе учителей среди современников — незнакомых лично, но близких ему духовно, и среди великих мастеров далекого прошлого. Но Ци Бай-ши очень отличается от своих учителей. Это закономерно: на определенном этапе развития ученика учитель из образца для следования становится отправной точкой для отталкивания. Так из сходства всегда вырастает различие, если ученик — индивидуальность.

Копируя свитки Ни Юнь-линя и Шэнь Чжоу, Ци Бай-ши совершенно лишает изображения присущей им в оригинале деликатно обволакивающей нежной дымки, мягкости цветовых соотношений — все это сменяет резкий контур, никаких полутонов, никаких недомолвок, отчего все плавно-округлое становится угловатым, определенным и тем самым новым и современным.

Ци Бай-ши стремится овладеть искусством передачи сложнейшего простого, постичь тайну воплощения в одной травинке всего мироздания, в бесконечно малом — выразить космос.

С начала 20-х годов Ци Бай-ши обращается к глубокому изучению творчества Ба-да Шань-жэня (Чжу Да). Искусство этого мастера становится для него эталоном подлинного живописного мастерства. «Чжу Да стал моим богом», — писал Ци Бай-ши. И в творчестве Чэнь Ши-цзэна художника привлекло в первую очередь то, что он следовал традициям Чжу Да. Ци Бай-ши стремится следовать стилю Чжу Да, в частности, его приему, известному под названием «красные цветы, черные листья», то есть сочетающему принципы полихромией и монохромной живописи. Однако в целом еще Ци Бай-ши в изображении этого популярного мотива китайской живописи следовал традициям прославленного сумского мастера Ян Бо-чжи, писавшего очень тонкой, даже изошренной кистью. Чжэн Ши-цзэн, к мнению которого внимательно прислушивался Ци Бай-ши, убедил его, что искусство Ян Бо-чжи не столь созвучно видению человека XX века, как живопись Чжу Да. Высокую оценку известного

мастера того времени Линь Цинь-няня получила живопись на веерах, которой занимался в тот период Ци Бай-ши. Именно в связи с этой живописью Линь Цинь-нянь сказал ставшие впоследствии широко известными слова: «Мастер У [Чан-шо] на Юге, а Ци [Ци Бай-ши] на Севере—разные мастера». Это было признание Ци Бай-ши равным старейшему прославленному мастеру конца XIX — начала XX века.

Жизнь Ци Бай-ши в Пекине в 20-е годы отмечена близким знакомством с известными художниками Хэ Лу-чжи, Чжу У-юанем, Ли Сун-анем, Сюй Бэй-хуном. Значительным событием своей жизни Ци Бай-ши считал встречу со знаменитым актером Мэй Лань-фаном. «Во время первой встречи,— вспоминает Ци Бай-ши,— Мэй Лань-фан попросил меня нарисовать травы и насекомых. Он принес тушь и бумагу. Он поблагодарил меня за работу и исполнил для меня и моих друзей знаменитую сцену «Опьянение Ян Гуй-фэй»³¹. Я написал для него свиток «Цветок и бабочка». Мэй Лань-фан вскоре начал брать уроки живописи, прежде всего «живописи трав и насекомых», у Ци Бай-ши и, по словам самого художника, «он скоро стал прекрасно работать»³². В стихотворении «Встреча с Мэй Лань-фаном» Ци Бай-ши писал: «Я вспоминаю, что в добрые старые дни / Бедный человек мог быть почитаем князьями и принцами. / Здесь в Городе Ласточек[Пекине] никто меня не знает / Кроме мастера Мэя, который приветствует меня по имени».

В 1922 году Чэнь Ши-цзэн ездил с выставкой китайского искусства в Японию, на которой были представлены несколько работ Ци Бай-ши, и все они были проданы. В это же время часть работ художника была отправлена на выставку в Париж.

В середине 20-х годов Ци Бай-ши благодаря знакомству с монахом Бин Кай-нанем, который был увлечен буддизмом, открывает для себя важную область китайской традиционной культуры — философию чань-буддизма. Художник пристально начинает изучать чаньские постулаты, что очень плодотворно скажется в его творчестве. В 1927 году Ци Бай-ши был приглашен крупнейшим мастером того времени Линь Фэн-мянем в Национальную академию искусств, а следующий год его жизни был омрачен тяжелой утратой — смертью большого художника и близкого друга Фань Цзэн-сяня.

Описывая свою жизнь в Пекине в эти годы, Ци Бай-ши с особой нежностью вспоминает прогулки по знаменитым паркам города, которые своей поэтической красотой питали его творческое вдохновение. Так, в саду некоего Чжана художник наблюдал во всех тонкостях жизнь креветок. В этом саду, по словам художника, был написан один из лучших его свитков с изображением креветок. В начале 30-х годов Ци Бай-ши, узнав о смерти матери, едет в родные места. Результатом этой поездки было несколько работ—печати и живопись, исполненная особой глубины и интимности.

По возвращении в Пекин Ци Бай-ши получил приглашение посетить Сычуань. Глубокие культурные традиции Сычуани, в частности ее столицы Чэнду, удивительная по красоте природа («даже красивей Гуйлиня»,— замечает Ци Бай-ши, для которого Гуйлинь со времени его путешествия был эталоном прекрасного), наконец, встречи с коллегами — художниками Фан Су, Хуан Бинь-хуном оказали на Ци Бай-ши сильнейшее влияние. Эта поездка стала значительным этапом его творческой жизни.

В автобиографических записках мастера 1937 год отмечен любопытным лирическим отступлением, в котором раскрывается глубинная связь мироощущения художника с народной мудростью, народными поверьями. Ци Бай-ши писал: «1937-й — для меня 77-й год. Мой настоящий возраст 75, но мне предсказатель велел избегать числа 75, так как я нахожусь под влиянием злых сил в это время. Мне также велели читать буддийские сутры, носить

³¹ Там же, с. 117.

³² Там же, с. 124.

что-нибудь сделанное из золота, избегать людей, рожденных в год дракона, собаки, барана или быка»³³.

Захват японцами Пекина и Тяньцзиня, смерть внука в 1938 году и старейшего друга — художника Линь Юань-ци настраивает Ци Бай-ши на очень мрачный лад. Хотя в это время художник оформляет официально брак со своей второй женой, Бао Чу, он едет вместе с ней осматривать место своей будущей могилы на известном пекинском кладбище. Но смерть распорядилась иначе—через несколько лет (в 1943 году) умирает сорока двух лет от роду вторая жена художника. После падения Пекина под натиском японцев Ци Бай-ши редко появлялся среди людей, хотя и был вынужден вести переговоры о продаже своих работ. На дверях своей мастерской он повесил записку: «У старого Бай-ши большое сердце, и он не в силах принимать гостей».

«Во время оккупации,— писал Ци Бай-ши,— я старался любыми путями избегать, чтобы моя живопись была использована в их [японцев] интересах».

В 30—40-е годы Ци Бай-ши с особой страстью выступает против натуралистического правдоподобия, против вульгарного вкуса и пошлой полезности в искусстве. Он делает следующие надписи на свитках: «Изображая жизнь, я не стремлюсь к явному сходству, я не думаю, что этим я порчу свою репутацию»; «Я обладаю двумя руками для совершенствования в мастерстве, но очень трудно чесать именно там, где чешется». В последней строке Ци Бай-ши цитирует «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», одно из самых любимых его сочинений. В нем раскрывается глубокий смысл этой метафоры (дословно фраза переводится: «чешет место, которое чешется»). «У знаменитой феи Ма Гу были птичьи когти на руках. Как-то Цай Цзин, увидев это, подумал, что хорошо было бы, если она, когда чешется спина, поскребла бы ее когтями. Но Фан Пин, угадав его мысли, приказал хлестнуть Цай Цзина по спине плетью и воскликнул: «Ведь Ма Гу—фея! Возможно ли думать о том, чтобы она сама скребла на спине место, которое чешется»³⁴. Смысл этой притчи в том, чтобы показать, что люди в своих помыслах и желаниях, в поисках их удовлетворения иногда стремятся к недостижимому. Искусство, в частности живопись, призвано служить интересам тех, кто его воспринимает, и удовлетворять их потребность в эстетическом наслаждении, то есть, образно выражаясь, «чесать там, где чешется». Сороковые годы, пожалуй, самые трагические годы в жизни художника, хотя его окружают дети, внуки, любимые ученики, коллеги. Работы Ци Бай-ши этих лет чаще всего наполнены сатирическим смыслом (такова его надпись на свитке художника Ли Кэ-жэня «Бакланы», надписи на свитках «Крысы» и «Крабы», обличающие предателей родины и интервентов). «Я был исполнен негодования по отношению к японским захватчикам,— писал Ци Бай-ши.— У меня было мало возможностей проявлять свои чувства, и когда Ху Лэн-ань попросил меня сделать надпись на его пейзажном свитке, я написал следующее: «Ваш свиток напоминает мне о прошедших днях, / Когда наша великая страна не была оскверненной./ Под лампой я рассматривал Вашу картину очень долго / И горевал о состоянии наших рек и гор»³⁵.

В эти годы Ци Бай-ши написал картину «Баклан-рыболов и лодка», на которой выразил сходные чувства: «Как прекрасны горы и потоки, но их подвергают осквернению. / Баклан-рыболов ничего не знает, кроме заботы о ежедневной пище. / Рыбак не заботится ни о подъеме страны, ни о ее падении, / Пьяный, он привязывает свою маленькую лодку к ивовой ветке». Ци Бай-ши сделал эту надпись на свитке «Бакланы», написанном его учеником Ли

³³ Там же, с. 127.

³⁴ *Слово о живописи из Сада с горчичное зерно*. Пер. и комм. Е.В.Завадской. М., 1969, с.39

³⁵ *Lait. T. C. Ch'iPaiShih*. London, 1973, p. 105.

Кэ-жанем: «Это птица, пожирающая рыбу. Она не ест ни хлеба, ни себе подобных. Иногда, когда река пересыхает, бакланы умирают от голода. Выживший, но голодный баклан отказывается есть мясо умерших бакланов. Существует поговорка: «Баклан не ест мяса бакланов». «Это было сатирой на предателей, которые грабили народ своей собственной страны», — пояснял это свое высказывание Ци Бай-ши.

С 1946 года, после того как были изгнаны японцы, Ци Бай-ши вернулся к преподаванию в Академии — при интервенции он отклонял все приглашения. Ци Бай-ши устраивает выставки своих работ в Нанкине и Шанхае, опять широко их продает. В 1947 году он становится во главе Академии изящных искусств.

Отточенность руки и живая энергия в сочетании с почти классическим равновесием формы видны в последних работах Ци Бай-ши: в бабочке и цикаде, ползущей, жужжащей, шевелящей лапками, и в изображениях растений, передающих упругость стебля и нежность лепестков. Функция линий и цветowych пятен служит как бы стенографической записью состояний природы, претворенной сознанием художника.

Это — иероглифы неведомого письма.

Следование классическим образцам было для Ци Бай-ши не столько средством овладения техническим мастерством, сколько воплощением его этического принципа как художника. Он отталкивался в этом от известной формулы Конфуция: «Я не творю, а лишь излагаю», — в которой в его переосмыслении утверждался примат природы и культурной традиции над личными творческими исканиями самого художника. Очень показательным для личности Ци Бай-ши осмысление принципов копирования. Сущность копирования, по Ци Бай-ши, состоит не в рабском следовании букве оригинала, а в способности уловить самый дух его через самостоятельное истолкование — интерпретацию, следовательно, это тоже творчество. Копирование осознается Ци Бай-ши как своеобразное «живописное исполнительство».

Художник осознает бытие как текст, который он призван понять и «пересказать» на своем языке людям. Знаки каллиграфии и живописи Ци Бай-ши предстают как личный комментарий к книге бытия, они отмечены и неповторимостью и всеобщностью одновременно, ибо в них соединены и личность художника и объективная реальность. Последние годы жизни старейшего мастера — Ци Бай-ши умер 16 сентября 1957 года — отмечены огромным творческим подъемом и широчайшим международным признанием. Несмотря на преклонный возраст и недуги, Ци Бай-ши за последние годы жизни создал около четырехсот произведений. Именно в 50-е годы Ци Бай-ши были созданы шедевры каллиграфического и живописного искусства, сформулированы в стихах важнейшие суждения о природе художественного творчества вообще и своем искусстве в частности. В них художник ничего не декларировал и, собственно, никого не отвергал, а только желал оставаться самим собой.

Истоки и традиции

Почти столетний жизненный путь Ци Бай-ши предстает как своего рода классический образец становления нового искусства в Китае.

Именно столетний путь развития этого искусства очертил известный китайский ученый и писатель Чжэн Чжэнь-до, относя истоки его к середине прошлого столетия¹. Если же рассматривать вслед за Чжэн Чжэнь-до историю сложения современного стиля в китайской традиционной живописи (гохуа) более глубоко, выявляя глубинные корни, то следует обратиться к более раннему периоду истории живописи в Китае—к середине XVII столетия, то есть к живописи начала периода Цин (1644—1911). Сам Ци Бай-ши ощущал как живой родник своего творчества живопись именно этого времени. Столь длительный и сложный период в истории Китая и его культуры, отмеченный господством иноземной (маньчжурской) династии, начавшийся в период средневековья и завершившийся в новейшее время, должен быть в свою очередь подразделен на три этапа: 1) вторая половина XVII — начало XVIII века; 2) XVIII — первая половина XIX века; 3) вторая половина XIX — начало XX века.

Первый этап развития цинской живописи отмечен серьезными завоеваниями. В это время была создана подлинная энциклопедия китайской классической живописи — «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» («Цзецзы юань хуачжуань»), которая стала первым учебником Ци Бай-ши. Оппозиционный Академии индивидуальный и экспрессивный стиль живописи получил максимальное выражение в творчестве Ши-тао и Чжу Да. Именно этих двух мастеров считал Ци Бай-ши своими главными учителями.

Второй этап характеризуется большой описательностью; в это время были созданы главным образом сочинения по истории и теории живописи (например, трактаты Фан Сюня, Тан Дая, Чжан Гэна, Хуан Юэ и т. д.).

Третий период уже во многом отмечен и предопределен деятельностью самого Ци Бай-ши. В его живописном творчестве и в теории искусства с особой ясностью выявились две линии: одна, условно говоря, конфуцианская концепция искусства, наиболее ярко и последовательно выраженная Ван Сун-нянем и Линь Шу, и другая, тесно связанная с даосско-буддийской традицией осознания миссии художника, которую претворили У Чан-шо, Хуан Бинь-хун и Ци Бай-ши. Никогда в Китае не работало столько живописцев и каллиграфов, как в период Цин, никогда не издавалось столько наставлений по живописи (антологии теоретических трактатов насчитывали сотни томов). Иллюстрированные руководства по живописи создавали словно бы для каждого возможность стать художником; поэзия и живопись становятся необходимым элементом образованности, но очень редко—делом жизни. Предназначение искусства осмысливается художественной интеллигенцией этого времени двояко. С одной стороны, искусство призвано говорить с человеком наедине — появляются более камерные, интимные, чем были ранее, виды искусства. Излюбленной формой у художника Ши-тао, Чжу Да становятся альбомные листы, предназначенные для кабинетного рассматривания. Роль искусства в духовной жизни элиты настолько велика, что отдельные теоретики (например, Ли Юй, крупнейший литератор и критик XVII в.) почитали искусство выше самой природы и возлагали на его творения серьезную миссию. Некоторые художники стремились взорвать традиции созерцательности, холодной виртуозности. Сюй Вэй писал нарочито грубо, скрывая мастерство за небрежностью и угловатостью.

Но все же более сильной тенденцией в культуре была линия демократизации искусства. В растущих в этот период городах расширился и круг людей, «потребляющих искусство»,— заказчик теперь стал определять характер самого искусства.

Графика в форме ксилографии получила необычайно широкое развитие. XVII век отмечен

¹ Чжэн Чжэнь-до. *Гохуа за последние сто лет*. Пекин, 1959, с. 2 (на кит. яз.)

искусством крупнейшего гравера старого Китая Чэнь Хун-шоу, оказавшего серьезное влияние на творчество Ци Бай-ши. Граверы иллюстрировали популярные литературные сочинения, репродуцировали шедевры старой живописи. Созданные ими гравюры в форме народного лубка перекликались с фольклорным народным творчеством, а не противостояли ему, как раньше. В центре внимания теоретиков искусства стояла проблема канона и свободного творчества (особенно серьезно размышлял об этом Ван Гай). И связывалась эта проблема с другой: живопись — это тяжелый труд или легкое занятие? Именно Ван Гай решил эти вопросы весьма показательно для цинского времени: он не отрицал ни то, ни другое, а считал, что существует живопись, связанная с нормами и свободная от них; бывают мастера, которые тратят много усилий, создавая произведения, а бывают и такие, которые творят легко, непроизвольно. И в том и в другом случае могут быть созданы прекрасные творения. Хрестоматийными стали строки Ван Гая, в которых сопоставляются два гения китайской живописи — У Дао-цзы и Ли Сы-сюнь. Первый творил легко и свободно, второй — долго, с затратой больших усилий, в строгом соответствии с установленными правилами. Ци Бай-ши органично воспринял как глубокую эстетическую истину этот постулат Ван Гая о диалектическом единстве трудного и легкого в искусстве.

Внимание теоретиков пейзажа больше всего привлекали проблемы композиции и разработка тончайших приемов изображения элементов пейзажа: дерева, камня и воды (потоков, водопадов, облаков). Появились специальные сочинения о живописи дерева, о живописи камня, о живописи облаков. Истоки высокой живописной культуры Ци Бай-ши в этих областях пейзажного жанра лежат именно в этих памятниках. Не менее подробно трактовались и живописные приемы, применяемые в жанре «цветы и птицы», из которых все большее значение получает прием *сеиэн*, основанный на наблюдении природы. В период Цин было создано огромное число практических руководств по живописи, выражаясь современным языком, «самоучителей игры в живопись», в которых детально описывались и прекрасно иллюстрировались гравюрами живописные приемы великих мастеров прошлого. Такие альбомы учили не только создавать живописные произведения, но и воспринимать искусство других, и тем самым способствовали повышению общественного художественного вкуса.

Текст в этих сочинениях в значительном количестве содержал предостережения и наставления в том, чему должен следовать и чего избегать начинающий художник или ценитель живописи.

Многие теоретические сентенции Ци Бай-ши представляют собой парафраз из этих трактатов. Важнейшими сочинениями такого типа были «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» («Цзецзы юань хуачжуань»), «Альбом живописи из мастерской «Десять бамбуков» («Шичжучжай хуа пу»), «Альбом живописи [мастера] Сяо-шаня» («Сяо-шань хуа пу»).

Две основные тенденции в цинской живописи, которые по-своему повлияли на Ци Бай-ши, нашли свое выражение в двух сочинениях, признанных в китайской истории эстетики едва ли не самыми выдающимися. Это уже упоминавшийся многотомный трактат «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» и небольшое сочинение любимца Ци Бай-ши художника Ши-тао «Беседы о живописи монаха Горькая тыква» («Ку-гуа хэ-шан хуа юй-лу»), относящиеся к XVII столетию.

В «Слове о живописи из Сада с горчичное зерно» почти не разрабатывались специально общеэстетические проблемы: о природе искусства, о характере художественного процесса. В нем не ставился вопрос, что такое красота, а объяснялось, как создаются прекрасные вещи. Авторы этого сочинения стремились выявить в художественной практике правила, соблюдение которых обеспечивает ценность художественного произведения. В отличие от других нормативных сочинений «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» проникнуто стремлением не только создать свод правил живописного мастерства, но и выработать каноны правильного воспитания художника.

Последнее обстоятельство представляло для Ци Бай-ши особую ценность.

Другую линию в живописи наиболее ярко выразили Ши-тао и Чжу Да.

Для творческой манеры этих мастеров характерна повышенная субъективность форм художественного выражения, своего рода экспрессионизм, если пользоваться европейской терминологией. Особенно своеобразен, даже эксцентричен, живописный стиль Чжу Да.

Излюбленной формой для художников этого направления становятся альбомные листы, располагающие к более камерному восприятию живописи. Их стиль был апофеозом эстетства. Художник-профессионал третировался, Ши-тао восхвалял лишь тех мастеров, которые рассматривали живопись как удовольствие, а не как профессию.

Раскованность, естественность утверждалась основным критерием подлинности искусства. «Сверкание интуитивного проникновения — ничто, если ее (естественности.— Е. З.) нет». А как может профессионал быть естественным? Ведь он планирует свои работы. Естественность противопоставлялась даже художественности, так как последняя слишком «профессиональна»². Прославление дилетантизма, естественности, свободной экспрессивности и небрежности живописной формы — таково было кредо мастеров этого направления. Ци Бай-ши оказались необычайно близки идеи такого толка; восхищение художника творениями Ши-тао, например, было столь велико, что он написал однажды о своем желании родиться лет на триста раньше, чтобы быть подмастерьем-учеником Ши-тао, готовить ему кисти и краски, сопровождать его в роли слуги на прогулках.

Выдвинутая в конце XVI столетия известным ученым, коллекционером и художником Дун Ци-чаном концепция «возврата к древности» во многом определила консервативный характер ортодоксальной живописи последующих веков. Художники этого направления не стремились воплотить образы живой природы, отразить явления общественного бытия, а только слепо следовали старым образцам, особенно четырем великим юаньским художникам (Ни Цзяню, Ван Мэну или У Чжэню, Хуан Гун-вану и Чжао Мэн-фу), «обкрадывая форму и содержание произведений этих выдающихся мастеров»³.

Они считали основным методом в живописи как можно более точное копирование древних, рассматривали техническое совершенство, виртуозность как высший критерий при оценке того или иного живописца. Правда, Чэнь Хун-шоу и несколько позже так называемые «Восемь чудаков из Янчжоу» (Ли Шань, Цзинь Нин, Ло Пинь, Чжэн Се, Гао Фэн-хань, Хуан Шэнь, Минь Чжэнь и Ван Ши-чжи) нанесли заметный удар по этому направлению в искусстве. Однако серьезные, качественные сдвиги в сторону оживления, одухотворения этого мертвленного, застылого искусства наметились лишь в конце XIX столетия.

Изменение метода — обращение к непосредственному наблюдению явлений природы и жизни людей, некоторая демократизация образов, большая свобода художественных средств — находит яркое выражение в творчестве целой группы крупных художников второй половины XIX века, искусство которых явилось естественной воздействующей средой для Ци Бай-ши. Среди них были Чжао Чжи-цянь (1829—1884), чей смелый и свободный стиль вызывал резкий протест у эстетов Шанхая, Сюй Гу-хе (1824—1921), который был революционно мыслящим художником (он, подобно деду Ци Бай-ши, активно помогал тайнинским повстанцам), художники из семьи Жэнь, самым крупным из которых был Жэнь И (Жэнь Бо-нянь, 1840—1896), и другие.

Творчество Жэнь Бо-няня, мастера очень восприимчивого к новым впечатлениям и воздействиям, отличается большой сложностью и разнообразием. Его искусство оказало значительное влияние на творческие принципы Ци Бай-ши. Жэнь Бо-нянь попытался вдохнуть

² См.: Leyenson S.-/C. The Amateur ideal in Ming and Early Ch'ing Society; Evidenc Painting. — Chinese Thought and Institut ons. Chicago, 1957, p.381.

³ См.: Чжэн Чжэнь-до. Указ, соч., с.4.

в свои композиции чувства и мысли современников, выйти из камерной замкнутости, свойственной большинству эстетствующих художников того времени.

При этом Жэнь Бо-нянь отрешился от механического понимания национальных традиций. Он увидел в них не только сумму технических норм, но и школу живописного мастерства, воспринял в них широту охвата явлений мира. В его искусстве сочетаются и «архаизмы» сунской живописи «цветов и птиц», и увлечение характерностью образов Лян Кая, и соприкосновение с приемами европейской живописи (например, с элементами светотени). Однако сквозь эти поиски, противоречия и неожиданные скачки проходит одна творческая тенденция—тяга к подлинному искусству, к глубокому проникновению в явления жизни. Его свиток «Разносчик угля» из Музея изобразительных искусств в Шанхае олицетворяет новые черты, которые определяют свободный стиль живописи гохуа второй половины XIX века. Как раз в области жанровой живописи сказалось влияние Жэнь Бо-няня на Ци Бай-ши в наибольшей степени. На первый взгляд фигуры старика и мальчика-служки весьма традиционны, но их значимость в общей композиции свитка изменилась, они стали героями картины. Изображение человеческих фигур занимает почти всю плоскость листа, что позволяет более обстоятельно их характеризовать. Самое же главное, что делает этот свиток этапным событием в развитии гохуа, заключается в оригинальности живописного воплощения этих двух персонажей. В них уже не чувствуется их прототип, то есть таблицы «Человек, несущий тяжести» из «Слова о живописи из Сада с горчичное зерно», отмечал Чжэн Чжэнь-до. Их позы, жесты подсмотрены в жизни, отсюда то чувство непосредственности и свежести, которое усиливается благодаря виртуозной легкости кисти, многообразию штрихов, тончайшим градациям черного и красного цвета.

Нередко исследователи творчества Ци Бай-ши видят тесную связь его искусства с принципами живописи «цветов и птиц» Жэнь Бо-няня. Думается, однако, что в этом жанре воздействие данного мастера на Ци Бай-ши было не очень значительным; более прямая традиция связывает искусство Жэнь Бо-няня с Сюй Бэй-хуном. Правда, с творчеством этого художника Ци Бай-ши познакомился позже. Для Ци Бай-ши имело огромное значение то обстоятельство, что Жэнь Бо-нянь весьма расширил тематику и круг явлений природы в жанре «цветы и птицы». Природа приблизилась, стала, может быть, более будничной, но и более человеческой и понятной. Сколько радостного оживления, весенней суматохи, быстрого движения и шума в свитке «Воробьи»! Ушло из искусства Жэнь Бо-няня спокойное созерцание явлений природы. В его «цветах и птицах» нет философического безразличия к миру, в них остро чувствуется субъективный отбор художником явлений жизни, подчинение их своим вкусам, своей художественной воле. Современный китайский теоретик Цай Жо-хун справедливо отмечал в искусстве Жэнь Бо-няня органичное единство «высокого вкуса и простонародности»⁴.

Демократизация жанра «цветы и птицы» — одного из наиболее аристократических жанров классического искусства — была подлинной революцией в живописи гохуа. Не рафинированная утонченность, не отвлеченная система застывших символов-благопожеланий, а стремление воплотить мир во всем богатстве и красочности стало целью художника. Известный английский исследователь современного китайского искусства М. Саливен совершенно справедливо сравнивает творческий путь Жэнь Бо-няня с судьбой Ван Гога в новом европейском искусстве. «Так же как и Ван Гог, Жэнь Бо-нянь имел мужество порвать с одряхлевшими принципами академизма и провозгласил свое индивидуальное видение мира, и так же, как первый, он оказал большое влияние на сотни других художников, направив их по своему пути», — писал М. Саливен⁵.

В начале XX века, то есть тогда, когда Ци Бай-ши начинает себя ощущать живописцем, в среде

⁴ Цай Жо-хун. Заметки о живописи Жэнь Бо-няня. — «Мэйшу яньцзю», 1959, № 8, с. 9 (на кит. яз.).

⁵ См.: "Studio", 1960, N3, p. 17.

художественной интеллигенции складываются три основные группы, по-разному относящиеся как к национальной, так и ко вновь пришедшей европейской культуре. Большинство художников продолжало оставаться в традиционном русле классической живописи, хотя некоторые из них и искали пути обновления искусства, но только в узконациональных рамках. Другие тянулись к модным течениям европейского, в особенности французского искусства, совершенно отрицая при этом достижения национальной культуры.

И только очень небольшая в то время группа художников стремилась обновить старое китайское искусство, оплодотворив его подлинными достижениями живописи Европы.

Особым влиянием пользовался в Китае в первые два десятилетия нашего столетия знаменитый мастер жанра «цветы и птицы» У Чан-шо (1844—1927). «Живопись У Чан-шо во многом предопределила свободный стиль его младших современников—Хуан Бинь-хуна в пейзаже и Ци Бай-ши в жанре «цветы и птицы»,— писал в предисловии к «Альбому живописи У Чан-шо» известный художник, его ученик Ван Гэ-и⁶.

В 1914 году в Шанхае при Академии изящных искусств У Ши-гуаном был открыт факультет живописи гохуа, где работали многие художники, утверждавшие, как и Ци Бай-ши, новые принципы в искусстве. Наиболее близкими Ци Бай-ши были Хуан Бинь-хун, Пань Тянь-шоу и Ван Гэ-и.

Поиски новых путей развития проявились и в том, что на смену традиционным школам ремесленно-цехового типа приходили студии, и в том, что рисунок с натуры стал играть все большую роль в творческой практике основных художников гохуа. В Пекине группу художников, ратовавших за обновление традиционной живописи, возглавлял известный переводчик европейской литературы, теоретик искусства и художник Линь Цинь-нянь, который обратился к зарисовкам с натуры, создавая пейзажные композиции.

На юге Китая, в Гуанчжоу, где побывал в начале века Ци Бай-ши, небольшая группа художников поставила своей непосредственной задачей соединение принципов национального и европейского искусства. Во главе этой группы стоял известный художник Гао Цзянь-фу (1879—1951), попытавшийся практически обновить традиционный жанр «цветы и птицы» европейскими приемами живописи, с которыми он познакомился, как и многие другие художники в то время, учась в Японии, в токийской Академии художеств. Основанная Гао Цзянь-фу школа «Линьнань хуапай» сыграла значительную роль в формировании нового стиля живописи. Именно в связи с этой школой возникло понятие синь гохуа (новая национальная живопись). Особое восхищение Ци Бай-ши вызывала живопись другого гуанчжоуского мастера — Чэнь Шу-жэня (1883—1948), который вел активную общественную деятельность, был связан с революционным движением и при этом решал художественные задачи, находясь вне оппозиции к сложившемуся национальному стилю, стремясь сохранить лучшие классические традиции.

В Пекине к началу 20-х годов сформировалось довольно много творческих организаций. В 1920 году по инициативе известного художника Чэнь Хэн-кэ было создано «Общество по изучению китайской живописи» («Чжунго хуасюэ яньцзюхой»). Это общество ставило своей задачей, во-первых, популяризацию национального наследия (организация выставок, создание коллекций произведений крупнейших мастеров); во-вторых, члены этого общества стремились по-новому осмыслить национальное наследие. Художник Цзян Хэн-и объединил ряд интересных мастеров в общество «Друзья зимы» («Дун ю»), которое выпускало теоретический журнал и на его страницах довольно часто печатало статьи о Ци Бай-ши, публиковало его поэтические и живописные произведения. При Пекинском университете (Бэйда) в 1928 году открылась Академия изящных искусств, во главе которой встал

⁶ Альбом картин У Чан-шо. Пекин, 1959, с.2.

выдающийся художник Сюй Бэй-хун, вернувшийся к этому времени из Франции, где он обучался живописи в течение нескольких лет. Сюй Бэй-хун сразу же понял в отличие от многих своих коллег огромный живописный дар Ци Бай-ши и привлек его к работе в Академии, тогда как многие в эти годы называли его искусство «шаманством дикой лисицы» (вспоминал Ли Кэ-жань)⁷.

Академия художеств была открыта также в Ханьчжоу. Директором ее стал талантливый художник Линь Фэн-мянь, с которым Ци Бай-ши связывала большая творческая дружба. Пейзажи с бакланами — излюбленный мотив этого мастера; в них он достиг необычайной технической виртуозности и лирической глубины. В этих пейзажах явно сказывается влияние пейзажной живописи Ци Бай-ши. Большой традиционностью отличалась группа нанкинских художников. При Нанкинском университете в 1927 году был открыт отдел изящных искусств, где работали такие крупные мастера, как Чэнь Чжи-фо в жанре «цветы и птицы», Фу Бао-ши в пейзаже. Последний в области теории живописи оказался во многом близким Ци Бай-ши. Много различных художественных школ и обществ возникло и в Шанхае. Пань Тянь-шоу—признанный мастер живописи «цветов и птиц» — открыл в 1926 году Школу изящных искусств, которая просуществовала вплоть до 1937 года. Хуан Бинь-хуном в том же году было организовано общество-студия «Игуань сюэхой». В журнале «Игуань» печатались обстоятельные статьи по теории и истории живописи. Членами общества была создана двадцатитомная антология текстов по теории живописи «Мэйшу цуншу». Пань Тянь-шоу и Хуан Бинь-хун много раз приглашали Ци Бай-ши перебраться из Пекина, где творчество художника не находило отклика, в Шанхай, где уже в 20-е годы Ци Бай-ши считали крупнейшим среди современных мастеров.

Временное поражение революции в Китае в конце 20-х годов в результате предательства клики Чан Кай-ши породило среди значительной части художественной интеллигенции настроения безнадежности и разочарования. Только небольшая группа художников во главе с Лу Синем и Сюй Бэй-хуном, в которую входили и ряд старых мастеров—Пань Тянь-шоу, Чэнь Бань-дин — и в первую очередь, конечно, Ци Бай-ши, сохранили независимость духа в период разгула реакции и японской оккупации. В 1929 году в Шанхае была открыта первая Всекитайская выставка национальной живописи. На ней выставил свои работы наряду с названными мастерами и Ци Бай-ши, утверждая ими в противоположность господствующему на выставке модернистскому духу принципы изобразительной достоверности живописного образа.

Ци Бай-ши несколько раз писал о том, что без поддержки Сюй Бэй-хуна и в материальном и духовном отношениях ему не удалось бы столь последовательно и неуклонно вырабатывать свой индивидуальный стиль в искусстве.

Искусство Сюй Бэй-хуна совершенно не похоже на живопись Ци Бай-ши; более того, эти художники воспринимали и запечатлевали зримый мир весьма различными методами, но главное, что объединило их,— подлинное служение искусству, стремление выработать живой живописный язык современности.

В начале 40-х годов в Чунцине по инициативе Сюй Бэй-хуна было открыто «Общество по изучению национального изобразительного искусства» («Голи мэйшу яньцзю гуй»). В него вошли художники из эвакуированных сюда пекинской и ханьчжоуской Академий художеств—Линь Фэн-мянь, Пань Сюнь-цин и многие другие. Преклонный возраст и обремененность многочисленной семьей не позволили Ци Бай-ши уехать в Нунци. Художник все годы оккупации жил замкнуто— не продавал свои работы, не выставился, не принимал заказов, повесив на дверях мастерской записку о том, что он никого не принимает.

Летом 1944 года в Чунцине состоялась вторая Всекитайская выставка национальной живописи.

⁷ Ли Кэ-жань. О старом учителе Ци Бай-ши и его картинах.— «Мэйшу яньцзю», 1958, № 5, с.26 (на кит. яз.).

Господствующим в гохуа было направление так называемого смешанного стиля, вобравшего в себя и национальные и европейские принципы искусства. Этот стиль воплощали работы Сюй Бэй-хуна, Пань Сюнь-цина, У Цзо-жэня. Собственно национальную традицию, обновленную самой меняющейся жизнью, а не заданным, программным заимствованием, развивали Линь Фэн-мянь и самый талантливый ученик и последователь Ци Бай-ши — художник Ли Кэ-жань. Тысяча девятьсот сорок девятый год—год освобождения всей страны и провозглашения Китайской Народной Республики — явился началом совершенно нового этапа в творческой деятельности художников гохуа. Всекитайская выставка изобразительного искусства, состоявшаяся накануне полного освобождения страны, выявила основную тенденцию в развитии национальной живописи на максимальное раскрытие индивидуальности каждого мастера. Многие художники получили возможность вырваться из замкнутости своих мастерских и отправиться путешествовать по стране, что способствовало серьезным сдвигам в пейзажной живописи Ху Пэй-хэна—друга и исследователя творчества Ци Бай-ши — и уже упоминавшегося нами ученика Ци Бай-ши, пейзажиста Ли Кэ-жэня. Развернувшаяся в июне 1957 года критика правых элементов, и прежде всего Цзян Фэна, была тесно связана с путями развития гохуа. Ли Кэ-жань писал в статье «Антипартийная политика Цзян Фэна по отношению к национальному наследию», что высказывания Цзян Фэна о том, что «картины Ци Бай-ши хотя и хороши, однако у них нет будущего»... для художников гохуа явились смертным приговором⁸.

Такие выдающиеся мастера, как Пань Тянь-шоу, У Фу-чжи, были лишены возможности преподавать и получили работу в качестве хранителей, бухгалтеров и т. д. Старейшему пейзажисту Хуан Бинь-хуну было предложено «переключиться» на занятия жанровой живописью, что привело к творческой бездеятельности выдающегося мастера вплоть до его смерти в 1955 году. Все эти события омрачали последние годы жизни Ци Бай-ши.

Выдвинутый в 1955 году курс на дальнейшее развитие гохуа коренным образом изменил положение дел: в 1956 году в Пекине и Шанхае были созданы специальные институты национальной живописи гохуа юань. Стали устраиваться ежегодные выставки художников гохуа, начал выходить специальный журнал «Китайская живопись» («Чжунгохуа»),

На страницах этого журнала выступили с теоретическими статьями ведущие китайские искусствоведы и художники, единомышленники Ци Бай-ши. Исследование Юй Цзянь-хуа истории теоретической мысли о живописи (о так называемых шести законах китайской живописи Се Хэ, о южной и северной школе в пейзажной живописи), Ху Пэй-хэна о технических нормах классической живописи (о градациях интенсивности цвета туши, о видах кистей, используемых в разных жанрах) и других во многом базировались на теоретических высказываниях Ци Бай-ши; для иллюстрации своей мысли авторы нередко обращались к каллиграфии, печатям и живописи этого мастера. Известный художник и теоретик Пань Цзе-цзы в статье «Итоги развития гохуа за последние десять лет» дал необычайно высокую оценку искусству Ци Бай-ши, которое именно в это десятилетие, последнее в жизни мастера, отличалось удивительной мощью и творческим горением. Ци Бай-ши в отличие от мастеров живописи гохуа в старом Китае удалось, по справедливому суждению Пань Цзе-цзы, избежать так называемых трех изолированностей: от живой природы, от современной действительности, от устремлений народа⁹. Острое современное видение вечной нерукотворной природы и сегодняшних меняющихся деяний человеческих—вот эстетическое кредо старейшего мастера Ци Бай-ши.

⁸ См.: «Мэйшу яньцзю», 1957, № 9, с. 17 (на кит. яз.).

⁹ Пань Цзе-цзы. Итоги развития гохуа за последние десять лет.— «Чжунго хуа», 1959, № 10, с.23 (на кит. яз.).

Каллиграфия и печати, техника и материалы

Общеизвестно, что важнейшим эстетическим параметром китайской живописи является ее связь с каллиграфией. Каллиграфия определяет во многом художественную выразительность собственно изобразительного образа, она присутствует практически в каждом живописном свитке, и как самостоятельное искусство в виде надписи или просто подписи предопределяет характер авторской печати. Китайские критики, характеризуя творчество Ци Бай-ши, прежде всего говорят о нем как о поэте-каллиграфе и резчике печатей, а потом уже как о живописце. Особенности каллиграфического стиля Ци Бай-ши, его истоки и пути становления требуют подробного комментария. Известно, что еще в раннем детстве Ци Бай-ши любил рисовать, его привлекали причудливые очертания иероглифов, и, пытаясь их воспроизвести, он чертил по земле сосновой палочкой, как учил его дед. В школе Ци Бай-ши обучался начаткам каллиграфии. Учитель считал, что прежде всего нужно копировать иероглифы из старых ксилографов, книг. По сравнению с письмом сосновой палочкой по земле это было уже серьезной подготовкой к будущим систематическим занятиям каллиграфией.

Первая тушечница и палочка туши, обе старые и потрескавшиеся, были подарены мальчику его дедом. Затем он купил ему кисть и немного копировальной бумаги, тем самым так называемые четыре драгоценности были собраны, вспоминает Ци Бай-ши¹. С этого времени он стал систематически заниматься каллиграфией, неустанно копируя классические образцы каллиграфического письма.

Когда мальчиком Ци Бай-ши пришлось бросить школу и пасти буйвола, он не оставил занятий каллиграфией; по возвращении с пастбищ брался за кисть и усердно тренировался. Однако сам Ци Бай-ши не считал достаточно серьезными свои занятия каллиграфией в эти юные годы. «Лишь в 1897 году (в тридцать четыре года.— *Е. З.*),— писал он,— я всерьез занялся каллиграфией. Я практиковался в письме в стиле син — придворном, официальном стиле. Моим наставником был Хэ Шао-ци»².

После встречи в Пекине с Ли Юнь-анем Ци Бай-ши вспоминает, что стал писать в стиле ханьской каллиграфии, подобном свободному живописному стилю *сей*. «Это был поворотный момент в моем творчестве»,— писал Ци Бай-ши. Чтобы уяснить, как развивался каллиграфический стиль Ци Бай-ши, надо хотя бы кратко охарактеризовать те образцы, по которым он учился, те виды каллиграфического письма, которое он развивал и модифицировал.

Ци Бай-ши в каллиграфии нередко воссоздает стиль письма на гадательных костях и панцирях черепах—*цзыгуэнь* и *гуэнь*— древнее письмо. Но главное внимание он уделял образцам древних текстов, надписям в стиле *дачжуань* (больших печатей) на бронзовых ритуальных сосудах, которые были особенно широко распространены в середине II — середине I тысячелетия до н. э. В конце III века до н. э., при императоре Цинь Ши-хуанди, был установлен официальный стиль письма *сяочжуань* (письмена на малых печатях) для государственных документов. В период Хань постепенно развивается из *сяочжуань* письмо в стиле *лишу*—официальный стиль. В постханьское время быстро вырабатываются еще три важнейших стиля китайской каллиграфии: *кайшу*—регулярное письмо, *синшу*—рабочее, обычное, деловое письмо и *цаошу*—так называемый травянистый стиль—скоропись. Общепризнанным шедевром письма *дачжуань*, которое представляет собой модификацию письма *гуэнь*, являются надписи на каменных барабанах. Они были обнаружены археологами в провинции Шэньси. Копии-эстампажи с этих надписей хранятся в храме Конфуция в Пекине.

¹ Ци Бай-ши. Автобиография (Бай-ши лао-жэнь цзычжуань). Пекин, 1962, с.11

² Там же, с.19.

Известно, что стиль *дачжуань* каллиграфа У Чан-шо, который, как отмечалось, оказал определяющее влияние на стиль Ци Бай-ши, вырабатывался на копиях с этих шедевров (одна из таких копий, выполненная У Чан-шо, хранится в шанхайском Музее изобразительных искусств). Можно предположить, что Ци Бай-ши если не копировал, то, во всяком случае, видел эстампажи в храме Конфуция, а о том, что он пристально изучал каллиграфию У Чан-шо, написано им самим³.

Стиль *сяочжуань*, упростивший громоздкость стиля *дачжуань* и получивший особое распространение на цинских и ханьских каменных стелах, явился сильнейшим толчком для развития китайской каллиграфии и живописи, подчеркивает Цзян И⁴. Самым известным памятником стиля *сяочжуань* была каменная стела-эпитафия «Ишань-бэй» («Эпитафия с горы Ишань») из провинции Шаньдун. Сохранились копии надписей танских знаменитых каллиграфов (Ли Ян-бина, например), стиль которых изучал Ци Бай-ши. Стиль *сяочжуань* называют также «проволочное письмо», «металлическая нить». Официальный стиль *лишу* формируется во второй половине III века до н. э., его возникновение связывается с именем Чэн Мяо, который отработал три тысячи иероглифов и назвал их *лишу*. Этот стиль письма иногда называют *цзошу*—деловое письмо. В ханьское время он становится официальным стилем. Практически все выгравированные на камне тексты и государственные документы написаны в этот период стилем *лишу*. Он представляет собой гораздо более четкие, простые в очертаниях иероглифы, чем изысканные и сложные иероглифы *сяочжуань*. Его иногда называют *бафэнь*—восьмичленным, то есть очень четким, тяготеющим к квадратной форме.

Рисунок 4

Иероглиф «шоу»

(долголетие)

Эстампаж

с надписи на камне



В конце периода Хань искусство каллиграфии достигает необычайно высокого уровня, что, несомненно, было связано с усовершенствованием кисти. Каллиграфия в этот период становится областью изящных искусств. Крупнейшим мастером стиля *бафэнь* был Цай Юн. Признанным каллиграфом в стиле *лишу* в XVII веке был Ши-тао, чью каллиграфию Ци Бай-ши, как известно, внимательно изучал и следовал ее принципам (образец стиля *лишу* кисти Ши-тао

³ Там же, с. 104.

⁴ Chiang Yee. Chinese Calligraphy. Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1963, p. 52.

хранится в шанхайском Музее изобразительных искусств). Регулярный стиль *кайшу* представляет собой модификацию стиля *лишу*. О стиле *кайшу* нельзя сказать, что он появился вслед за *лишу*, он развивался параллельно. Этот стиль известен как быстрый, сокращенный, но это еще не *цаошу* (скоропись), который появится позже. /Сайшудже называют *чжэньшу*—регулярный стиль. Он вырос из различных вариаций стиля *лишу* в период поздней Хань и развивался особенно интенсивно в течение четырех столетий, от постханьского до ганского времени. Вэйские надписи на каменных стелах были для художников, особенно цинского времени и в первую очередь для Ци Бай-ши, высоким образцом для подражания. Мастер Цзинь Дун-синь (как и так называемые «Восемь чудаков из Янчжоу») оказал, как известно, наибольшее влияние на каллиграфию Ци Бай-ши. Он писал особым стилем, сочетавшим нормы *кайшу* и *лишу*, чем достигался

Рисунок 5

Иероглиф «хун»

(журавль)

Эстампаж

с надписи на камне



эффект необычности, странности, который так ценился этим художником. Для его иероглифов характерны «квадратные» концы линий. Он писал вертикально поставленной кистью, как обычно делают при нанесении глазурной росписи на фарфор, поэтому его стиль письма получил название *цзишу*—стиль глазурной росписи. (Прекрасный образец письма Цзинь Дун-синя хранится в том же Шанхайском музее.) Общепризнанным патриархом стиля *кайшу* считается Чжун Ю. Особенно ценится его надпись «Го кэ цзюэ бяо», выгравированная на камне.

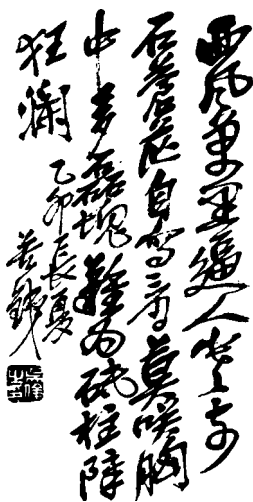
Самый прославленный каллиграф в истории китайской каллиграфии— мастер Ван Си-чжи также писал стилем *кайшу*. Этот стиль получил широкое распространение при танском императоре Тай-цзуне. Его плодотворно претворял Оуян Сюнь. В период Сун его особенно широко применяли Су Дун-по, Хуан Тин-цзянь и Ми Фу, а в период Юань—Чжао Мэн-фу.

Синшу—быстрое деловое письмо—было изобретено Лю Дэ-шэном в конце ханьской династии. Он стал развиваться параллельно *кайшу*. Знаменитый текст из «Беседки орхидей» («Ланьтин сюй») написан стилем *синшу*. В нем есть следы влияния *лишу* и *бафэнь*, отмечает Цзян И⁵. Именно к этому стилю чаще всего обращаются художники, делая надписи на картинах. Сильное влияние на каллиграфию Ци

⁵ *Ibid.*, p. 81.

Рисунок 6

У Чан-шо
Каллиграфия
в стиле дачжуань



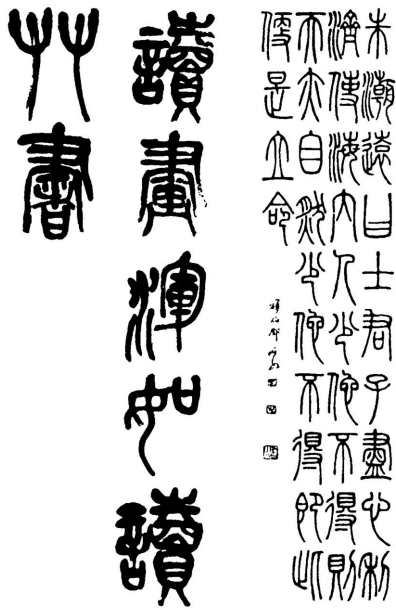
Бай-ши оказал стиль письма Чэнь Лао-ляня — одного из крупнейших художников XVII века и, конечно, стиль Ба-да Шань-жэня, который писал также очень странно, стараясь воспроизвести характер надписи на вэйских каменных эпитафиях. И, наконец, стиль *цаошу*, который под другим названием — *чжанцао*—существовал еще раньше *кайшу*. Возникновение стиля цаошу связывают с именами Чжан Чжи, Цай Юна и Ду Цао. *Чжанцао* собственно означает «травянистое письмо». Развивался этот стиль, как утверждает Цзян И, из *лишу* в его разновидности *бафэнь*. Замечательными мастерами стиля *цаошу* были ханьский каллиграф Чжан Чжи и великий Ван Си-чжи.

Особенно широкое распространение этот стиль получил в период Тан, в частности в среде чаньских монахов (образцом такой каллиграфии *цаошу* может служить автобиография монаха Хуай-су, написанная на банановых листьях). В период Сун Хуан Тин-цзянь писал в стиле *цаошу*, словно воссоздавая «движение ветра и облаков, дракона и змеи»,—утверждал его современник⁶. Особой оригинальностью отличалась каллиграфия У Чан-шо, который умел сочетать принципы *цаошу* с *дачжуань*. Именно его стиль оказал особенно сильное влияние на каллиграфический стиль Ци Бай-ши.

Рисунок 7

У Чан-шо
Образец каллиграфии
Дэн Ши-жу
Образец каллиграфии

⁶ *Ibid.*, p. 98.



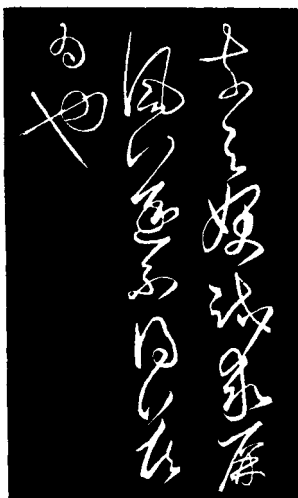
Цзян И связывает эстетику китайской каллиграфии с принципами сюрреализма, отмечая как их общие черты: репрезентативность, логичность, структурную четкость⁷. Многие поэтические названия линий в каллиграфии ведут к их изобразительной основе. Несколько основных типов штрихов стали определяющими. Их называют «семь тайн» (*ци мяо*): 1) горизонтальная линия *хэн* описывается как подобие облаков, распространяющихся на тысячи ли; 2) точка *дянь* создает впечатление падающего с высокой скалы камня; 3) линия *пе*, сильно отклоняющаяся влево, как бы падающая сверху вниз, по форме напоминает лезвие меча или рог носорога; 4) вертикальная прямая *чжи*—как старый стебель винограда, прямой и исполненный силы; 5) линия *вань*—резко изогнутая, подобно сухожилиям и связкам в старом луке; 6) *на*—откидная, противоположная по направлению линии *пе*, то есть идущая сверху вниз слева направо, подобна волне, которая внезапно изгибается, меняя направление, или летящему облаку, полет которого сопровождается раскатами грома; 7) *ши*—буквально «скоблить», «отбрасывать негодное» — пишется почти так же, как и *на*, но более сильно и резко, напоминая свисающие иглы сосны. Вертикальная линия *шу* уподобляется в учебниках каллиграфии ноге барана. Она пишется сверху вниз с небольшим поворотом кисти на конце.

Много разновидностей линий существует в классической каллиграфии, и соответственно много приемов их воспроизведения.

⁷ *Ibid.*, p. 108—109.

Рисунок 9

Ван Си-чжи
Каллиграфия
в стиле цаошу



Изобразительный, живописный характер каллиграфического знака сказывается с особой силой в описательной характеристике некоторых иероглифов. Например, характер иероглифа «синь» (сердце), написанного в стиле *лишу*, напоминает рыбака в лодке; в иероглифе «цзе» (границы), написанном Чжао Чжи-цянем, угадывается летящая сова; в иероглифе «и» (мысль), написанном в стиле *цаошу* Су Дун-по, угадывается фигура сидящего ученого. В иероглифе «суй» (следовать), написанном в стиле *цаошу* Ван Си-чжи, видится прообраз танца с развевающимися лентами, а иероглиф «е» (знак печати, знак подтверждения) напоминает стоящего на одной ноге журавля. Красота китайской каллиграфии — в выразительности пластических элементов, в нахождении их равновесия, в динамичности, отсутствии застывшей симметрии. Именно на каллиграфии разработана была в Китае школа оценок произведений живописи. Главное достоинство произведений живописи и каллиграфии заключается в том, что динамика ощущалась и в покое и в движении. Это достигалось, как утверждал Ван Си-чжи, «[правильным] положением кисти» — *биши*. Каллиграфия, по справедливому суждению Цзян И, теснейшим образом связана с искусством танца⁸. Кстати, можно вспомнить, что танцы на льду оцениваются по оставленным танцорами узорам на льду, по их «каллиграфии». Цзян И отмечает, что в пластике русского балета он увидел каллиграфическую выразительность⁹. Красота движений кистью художника оценивается, как «танец кисти», как «игра кистью».

⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁹ *Ibid.*, p. 129.

Рисунок 10

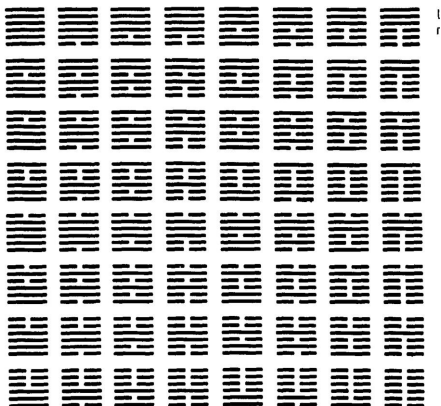
Су Дун-по
Каллиграфия
в стиле синшу

酒 滿
斟 十
時 分
須 浮

Техника каллиграфии и монохромной живописи практически одна и та же. Кисть держат чаще всего совершенно вертикально. Положение всех пальцев при этом столь же важно, как и аббревиатура для пианиста. Положение руки и роль пальцев в письме было предметом специальных сочинений великих каллиграфов — Вэй Фу-жэня и Ван Си-чжи. Обычно кисть держат строго вертикально и сцепленными вместе пятью пальцами, но при этом особую важность приобретает и положение запястья. В целом в искусстве каллиграфии выделяются четыре важнейших положения запястья. Нормальное положение называется *пинвань*, оно связано с особым положением руки — *чжэнь-вэнь*, когда под правую руку подкладывают левую. Эта позиция руки наиболее эффективна при письме маленьких иероглифов и при письме деталей. Положение руки *тивань* (поднятое запястье) дает большую свободу и широту движения руке. Так пишут большие иероглифы на свитках в стиле *сей*. И, наконец, положение руки *сюаньвань* (висящее запястье) представляет собой самое сложное положение руки, но и дающее наибольшие возможности для движения кистью при письме скорописью.

Рисунок 11

Шестьдесят четыре
гексаграммы «И цзина»



В каллиграфии выделяются три важнейших движения кистью: *дунь* (поворот), *ти* (подъем) и *на* (нажим). В иероглифах ценится квадратность, которая достигается техникой письма *дунь*, и округлость, которую выражают приемом *ти*. В каллиграфической технике *дунь* пишут квадратные иероглифы в стиле *кайшу*, а округлые — *синшу* и *цаошу* — в технике *ти*.

Стилистические изменения в каллиграфии от эпохи к эпохе были связаны главным образом с изменениями в композиции иероглифа.

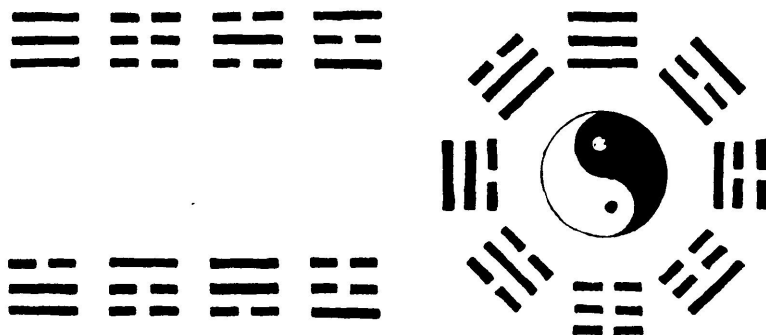
И каллиграфы эпохи Хань, и танский каллиграф Оуян Сюнь, и сунский мастер Ми Фу, и юаньский Чжао Мэн-фу — все они, стремясь к усовершенствованию классических стилей, прежде всего вносили новое в композицию.

Начинается иероглиф с остова композиции (*фэнцзянь*, б/бай), образуется путем деления квадрата на две или четыре части и соблюдения равновесия между пустыми и заполненными линиями местами в квадрате. Иногда делят квадрат, в который вписывается иероглиф, и на девять «полей». Этот метод представляет собой аранжировку линий (подобную аранжировке цветов в искусстве букета). Наставления Ван Си-чжи «О восьми составных линиях иероглифа юн», характеризуют основные приемы композиции. Танский теоретик каллиграфии Оуян Сюнь выявил тридцать шесть правил написания иероглифа. Приводим некоторые из них (для нас представляют интерес те, по которым китайское искусствоведение оценивает искусство Ци Бай-ши).

Первый принцип, который необходимо соблюдать, называется *байшэ* (разъединение и соединение); он необычайно важен именно в живописи, лучшие мастера которой предпочитают нагромождению мелких деталей несколько выразительных крупных штрихов. Второй принцип называется *бицзю* (уходить и приближаться), когда выделяются определяющие элементы и убираются, отходят на задний план второстепенные.

Рисунок 12

Восемь триграмм
«И цзина» и «Тай цзи»
(Великий предел)



Третий называется *цюань ча* (пронзать и прошивать). Вертикальные линии иероглифа должны «пронзать», а горизонтальные «прошивать» (например, в иероглифе «чжун» — середина).

Одним из важнейших принципов построения иероглифа является *сян бэй* (лицевая и обратная сторона). Этот принцип дает впечатление волнового движения текста. Не менее часто встречается в литературе о Ци Бай-ши термин *пяньцэ* (наклон). Цзян И уподобляет его эстетическому эффекту от наклона Пизанской башни¹⁰. Этот принцип утверждает выразительность откидных линий *пе* и *на*.

Принцип *сяньян* (взаимная уступка) выражается в изменениях размеров составных частей иероглифа, когда выделяется правая или левая, верхняя или нижняя его части.

На основе принципа *фугай* (покрывать сверху) строятся иероглифы типа «юнь» — облака, «цзинь» — золото, «сюй» — снег, в которых верхний элемент не подавляет нижний, а находится с ним в строгой пропорции.

Идиоматическое выражение «мань бу яо сюй» (при заполнении не надо оставлять пустот), означает, что при вписывании в квадрат все его поле должно быть заполнено иероглифом (как, например, в иероглифе «го» — государство).

А принцип *шянь* (связь с основной мыслью) чаще всего выдвигается при написании иероглифов короткими, разрозненными точками и штрихами (например, «чуань» — река), между которыми при всей их отдельности должна существовать внутренняя ритмическая связь. Принцип *цзехуа* (обмен) постулирует правило для каллиграфа и художника, дающее возможность обмена местами элементов иероглифа (например, иероглиф «е» — гусь—имеет три варианта написания). Принцип *цзянцзянь* (увеличение и уменьшение) выражает возможность увеличения одной части иероглифа за счет другой и добавления линий для более полного написания иероглифа или, напротив, сокращения их.

Рисунок 13

¹⁰ *Ibid.*, p. 177.

Каллиграфия
линий *чжи*, *бао*,
пе и *на*, *хен*



Принцип *чэнчжу* (нижняя подпорка) характеризует архитектуру знака с особой весомостью нижней части при вертикальной структуре иероглифа.

Принцип *чжао* (приветствие) выражает тесную взаимосвязанность сложных элементов иероглифа, а принцип *хуйбао* (охватывание) — включенность элементов иероглифа в определяющий элемент.

Оуян Сюнь характеризует подлинно совершенную (*цюэ хао*) каллиграфию прежде всего формулой, которая является определяющей и для китайской живописи,— «идея пребывает раньше кисти». В обучении стилю *кайшу* основным источником является руководство Оуян Сюня и другого знаменитого ганского каллиграфа—Сунь Го-цзина. Наставления их во многом сходны с наставлениями в искусстве танца. Оба они считали, что для выработки совершенного стиля большую роль должно сыграть копирование эпитафий (например, известна такая копия Хэ Шао-ци).

Тесную связь каллиграфии с живописью можно легко проследить на лучших образцах китайской живописи. Например, свиток Ши-гао «Хижина в горах» написан каллиграфическим стилем *синшу*. У Чан-шо написал каллиграфией *дачжуань* свиток «Цветы мэйхуа», а Ци Бай-ши стилем *лишу* писал креветок. Наибольший эстетический эффект, по мнению китайских исследователей, в этой работе имеют заключительные линии *хэн* для изображения глаз¹¹.

С каллиграфией связана и аксиология в китайской искусствоведческой литературе. Ху Пэй-хэн, Ли Кэ-жань анализируют работы Ци Бай-ши, пользуясь «шкалой ценностей», выработанной традиционной эстетикой для каллиграфии. Поначалу юный Ци Бай-ши учился каллиграфии по образцам письма из популярного во второй половине XIX века сборника «Гуань гэ цзи» («Собрание каллиграфии из дворцовой библиотеки») и сборника «Као чан цзи» («Экзаменационные образцы»); последний сборник, как отмечал сам Ци Бай-ши, ему не очень нравился. Позднее Ци Бай-ши много и с большим усердием копировал образцы письма на вэйских стелах-эпитафиях VI века.

Рисунок 14

Восемь болезней —
пороков каллиграфии

¹¹ См.: Ху Пэй-хэн, Ху То. Аксиология и живописный метод Ци Бай-ши. Пекин, 1959 (на кит. яз.).



Особенно привлекла его внимание эпитафия Си Лун-сюя и Чэнь Вэнь-гуна. Отметим также, что в мастерской Ци Бай-ши висела каллиграфия Цян-луна (XVIII в.).

В течение пяти с лишним лет Ци Бай-ши изучал каллиграфию прославленных танских каллиграфов Ли Бэй-хая и Оуян Сюня и замечательного каллиграфа XVIII века Цзинь Дун-синя. В последнем Ци Бай-ши особенно привлекала красота простого, даже грубоватого стиля (*чжо*). Непосредственными предшественниками каллиграфического стиля Ци Бай-ши были крупные мастера рубежа XIX—XX веков Чэнь Бань-цяо и У Чан-шо, писавшие в стиле *чжуань*.

На седьмом десятилетии своей жизни Ци Бай-ши, овладевший почерком и стилем письма эпитафий, создал авторский сборник образцов каллиграфического письма «Ци Бай-ши шу цзи». Наиболее ярко выражает особенности каллиграфии Ци Бай-ши в этот период сохранившееся письмо художнику Ху Пэй-хэну. В этом почерке преодолены влияния Ли Бэй-хая и Цзинь Дун-синя, он являет уже самостоятельный авторский стиль. Художник был против механического копирования образцов. Он стремился у прославленных мастеров заимствовать наиболее ценное и органично нужное ему на пути становления собственного стиля. Он писал: «В иероглифах Хэ Шао-ци «есть мясо, но нет костей»; а у Ли Бэй-хая, наоборот, «есть кости, но нет мяса», у Цзинь Дун-синя есть подлинная древняя безыскусность и грубоватость: в вэйских надписях и эпитафиях надо заимствовать цанцзинь (седую старину и внутреннюю силу.— *Е. З.*)»¹².

Ци Бай-ши учился каллиграфии в стиле *синшу* главным образом по надписям Чэнь Бань-цяо. Он много копировал их, и некоторое время его письмо было очень сходно со стилем этого мастера, но, следуя своему методу глубокого проникновения не только в букву, но и дух искусства предшественников, Ци Бай-ши углубил и развил стилистические принципы каллиграфии Чэнь Бань-цяо.

Рисунок 15

Каллиграфия
иероглифа «синь»



Рисунок 16

Каллиграфия

¹² Там же, с. 114.

иероглифа «цзе»
в виде совы



В каллиграфии Ци Бай-ши исследователи отмечают особую выразительность четырех важнейших каллиграфических линий: *пе*, *на*, *хэн*, *шу*, которые Ци Бай-ши писал одним ударом кисти и не двумя контурами, а «растрепанной кистью» (*байшу*) или *фэйбай* («летающий белый»). Поэтому в написанных им иероглифах есть и широта, и тонкость, и сила, и изысканность—то, что традиционная критика называла «одухотворенным ритмом» (*циюнь*). На восьмом десятке жизни художник внес серьезные изменения в свой каллиграфический стиль: иероглифы стали носить подлинно живописный характер. Когда художнику исполнилось девяносто лет, этот принцип живописности в его каллиграфии получает необычайно высокое воплощение. В литературе о Ци Бай-ши исследователи подчеркивают особую эстетическую выразительность иероглифов «хэпин» — мир, написанный мастером в стиле *дачжуань*.

Гравировка печатей, художественная значимость печати в живописном свитке практически не изучались в отечественной синологической литературе, и на Западе только в последние годы появились работы, в которых искусствоведы обратили внимание на этот феномен, но пока рассматривали печати лишь на уровне описания и фактической документации.

Термин «цзиньшисюэ» — изучение металла и камня — означает искусство резьбы печатей: именно этим искусством стал постепенно овладевать Ци Бай-ши. Анализ художественного творчества Ци Бай-ши, признанного мастера гравировки печатей, немыслим без хотя бы краткого знакомства с этой малоизвестной стороной его искусства. На посмертной выставке произведений Ци Бай-ши в 1957 году в Пекине было представлено 306 печатей. В первом разделе выставки, на которой демонстрировались работы, созданные художником в период своей жизни от двадцати до шестидесяти лет, были представлены гравированные печати; они выставлялись впервые. Особую ценность, по мнению китайских специалистов, представляют его гравированные печати в каллиграфическом стиле *чжуань*.

Рисунок 17

Каллиграфия
иероглифа «и»
в виде танцовщицы



Рисунок 18

Каллиграфия иероглифа «и»
в виде сидящего человека



Хотя выражение «в поэзии, каллиграфии, живописи — трижды совершенный» стало шаблонным, оно полностью отражает всеобъемлющую одаренность Ци Бай-ши.

В VIII—XVIII веках было много образцов такого же великолепного единства трех начал, однако не уделялось еще достаточно внимания печатям. Они были лишь охранительным клеймом, знаком принадлежности государству или частному владельцу.

История китайских печатей насчитывает более двух тысячелетий. В качестве охранительной отметки на древних свитках художники стали пользоваться ими приблизительно с VIII века, а примерно с X века — ставить на собственных произведениях¹³. Однако долго еще, вплоть до XV века, художник лишь рисовал иероглифы для печати, а резал их ремесленник. Такое положение сохранялось отчасти и потому, что для печатей в то время использовали довольно твердые материалы — золото, серебро, медь, рог, слоновую кость — и работа ножом требовала специальной подготовки и значительной сноровки. В середине XV века для изготовления печатей стали пользоваться каменными породами, добываемыми в местечках Цинтянь и Чанхуа в провинции Чжэцзян. Гравировка мягкого камня не представляла уже такой трудности, и многие художники и каллиграфы начали теперь сами и рисовать и резать печати.

В XVII веке это искусство вступает в фазу необычайного подъема. Уже подавляющее большинство художников и каллиграфов отличается и в резьбе печатей. Гравировка в стиле *чжуань* получила признание как особый вид искусства, и постепенно печать превратилась в важную и неотъемлемую часть любого произведения живописи. Великие мастера прошлого, которым поклонялся Ци Бай-ши, — Чжу Да, Ши-тао, Цзинь Дун-синь, и его современники —

¹³ Там же, с.92.

Чжао Чжи-цянь и У Чан-шо были и прославленными мастерами гравировки печатей в стиле чжуань.

Рисунок 19

Каллиграфия
иероглифа «хун»
в виде цапли



Рисунок 20

Ци Бай-ши
Образец каллиграфии
1951



Следуя принципу, провозглашенному известным теоретиком искусства Лю Се, Ци Бай-ши, «поднявшись на гору, всеми чувствами отдавался горе; глядя на море, все мысли сосредоточивал на море»¹⁴.

¹⁴ Там же, с. 97.

Стиль гравировки печатей, выработанный художником, оказал влияние на японских резчиков печатей. Ци Бай-ши сам так охарактеризовал свое творчество: «У меня поэзия — на первом месте, гравировка в стиле чжуань—на втором, каллиграфия — на третьем, живопись—на четвертом»¹⁵.

«В гравировке печатей я не связывал себя правилами предшественников, и потому современники не считали мои произведения подлинными; эта тупость моих современников вызывала у меня сожаление. Не думаю, чтобы люди, жившие в периоды Цинь и Хань, были невежественны, а вот мы — невежды. И не думаю также, что у меня есть личные достижения, узрев которые, мои предшественники непременно стали бы мною восторгаться»¹⁶.

В 30-е годы XX века наметился некий спад в искусстве гравировки печатей. Большой заслугой Ци Бай-ши является тот факт, что он не только сохранил древние традиции, но и успешно стал развивать это искусство.

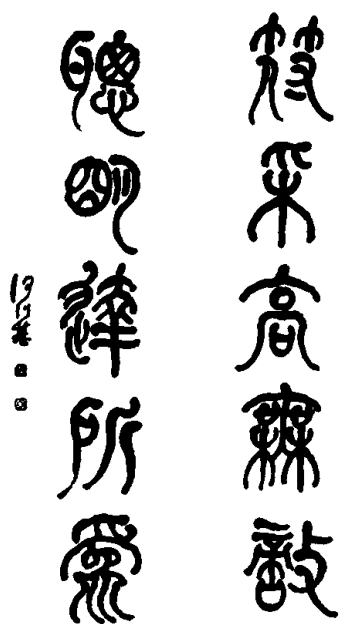
В юности Ци Бай-ши работал в традициях школы Чжэ, так как она была господствующим, ортодоксальным направлением. К работам этого времени относится превосходная печать «Куда поведет кисть». Однако примерно в тридцать лет Ци Бай-ши порывает с традициями школы Чжэ и обращается к искусству Чжао Чжи-цяня. Он часто делал в этот период «белые оттиски» (или врезанные оттиски), например: «Личная печать Ци Хуана» на восьмом пейзаже в цикле «Двадцать восемь видов Шимэня», два иероглифа «Родившийся в Пинсине» над одним из пейзажей. Однако некоторая манерность стиля Чжао Чжи-цяня раздражала Ци Бай-ши, была ему чужда. В другом оттиске тех же знаков («Родившийся в Пинсине») явно выражена тяга Ци Бай-ши к циньским и ханьским образцам.

Рисунок 21

Хэ Шао-ци

Каллиграфия в стиле

сяочжуань



¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, с.98.

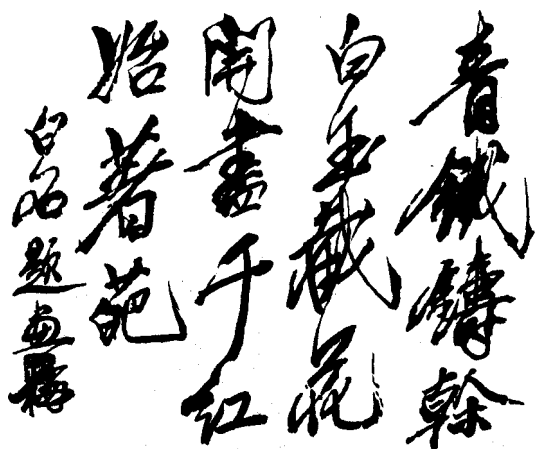
В дневнике, в год создания свитка «Шелковичные черви», Ци Бай-ши записал: «В гравировке печатей в стиле чжуань обладали вкусом лишь в периоды Цинь и Хань. В ту пору были мастера, которые не уподоблялись глупым копошащимся червям, смело и самобытно творили. Вот почему их произведения восхищают нас через века»¹⁷.

Ци Бай-ши постиг и применял в гравировке печатей не только древние стили *дачжуань*, *сяочжуань*, *мючжуань*, но и официальный стиль *кайшу*. Но Фу Бао-ши отмечает, что, например, иероглиф «мэнь» (ученик) в обеих печатях: «Ученик Лу Баня» и «Ученик большого мастера» вырезан нарочито просто, словно вне стиля¹⁸. Художник работал и в стиле так называемых «печатей на скорую руку», хотя резчики всех поколений им пренебрегали. «Долголетие человеку», «Уроженец Чанша, уезда Сянтань в Китае», «Учусь у рабочих и крестьян», «Для народа» — великолепные образцы такого типа печатей. В них чувствуется мощная кисть, способная, по словам древних, «поднять бронзовый треножник дин».

В китайской критике творчество Ци Бай-ши оценивается иначе, чем в зарубежной. Для нас он прежде всего живописец, затем каллиграф, потом поэт и теоретик искусства, и совсем уже немногие знают, что печати на его свитках являются порой чуть ли не доминирующим элементом.

Рисунок 22

Ци Бай-ши
Каллиграфия
в стиле *кайшу*
1956



Для китайцев Ци Бай-ши прежде всего цзиньшцзя — мастер гравировки каменных и металлических печатей, потом — крупнейший поэт и теоретик искусства, затем прославленный каллиграф и лишь в последнюю очередь первоклассный живописец. Примером подобной оценки творчества художника могут служить стихи Чэнь Ши-цзэна на свитке Ци Бай-ши из цикла «Виды горы Цзе»:

«Когда-то в гравировке печатей я знал господина Ци./
Господин Ци был искусен в печатях, но в живописи слаб. /
Но теперь я вновь гляжу на его живопись. /
Она подобна тексту, написанному в стиле чжу-ань. /

¹⁷ Там же, с. 99.

¹⁸ Там же, с. 101.

Достоинства трудно выделить, они и там и тут».

Традиции высокого значения печатей в живописи идут у Ци Бай-ши от Ши-тао и У Чан-шо. Первый имел более тридцати печатей-псевдонимов (вспомним обилие имен и прозвищ Ци Бай-ши), второй был сам мастером печатей, которые содержали не только имена, но и сентенции художника. Этот способ выражать свои заветные мысли особенно широко применялся в искусстве Ци Бай-ши.

В 1896 году, тридцати четырех лет, Ци Бай-ши всерьез занялся изучением этого сложного искусства. Отец его друга, молодого художника и соратника по поэтической группе, Ли Сун-ань был известным мастером печатей. Ци Бай-ши был чрезвычайно счастлив, когда впервые вырезал печать с тремя иероглифами «цзинь ши пи» (одержимый металлом и камнем).

Рисунок 23

Ци Бай-ши
Печать



Последующие три года Ци Бай-ши и Ли Сун-ань занимались вместе этим искусством. Поначалу Ци Бай-ши обучался стилю резьбы печатей самого Ли Сун-аня, а позднее учитель стал его знакомить с искусством прославленных цинских мастеров, прежде всего Дин Лун-хуна и Хуан Сяо-суна. Ци Бай-ши неустанно копировал их печати и спустя некоторое время понял, по его словам, что «начинает проникать в искусство печатей Дина и Хуана». Спустя несколько лет Ци Бай-ши обратился к изучению искусства печатей еще одного известного цинского мастера — Чжао Вэй-шу.

Одновременно с этим он вдохновенно изучает прекрасные образцы каллиграфии в сборниках «Гяньфашэнь ши бэй», «Саньгуншань бэй» и других, то есть в основном каллиграфии ханьских и вэйских стел, стремясь прежде всего, по его собственному свидетельству, чтобы «вертикаль и горизонталь, прямизна и ровность были исполнены единства и естественности»¹⁹.

В этот период Ци Бай-ши, по справедливому суждению Ху Пэй-хэна, отходит от педантичного следования высоким старым образцам и начинает вырабатывать свой индивидуальный стиль. Стиль Ци Бай-ши как резчика печатей предопределялся, с одной стороны, тем, что он вырезал в юности цветы, птиц, одним словом, тонкие, требующие большой тщательности мотивы. Это сделало его движения ножом чрезвычайно точными, позволяющими резать самые тонкие линии.

Вместе с тем Ци Бай-ши прошел школу плотницкого дела — простого, деревенского, неприятельного. Тайе—диким, варварским называли его стиль, который шел не от утонченности большого искусства, а от деревенского примитива. Ци Бай-ши писал о путях

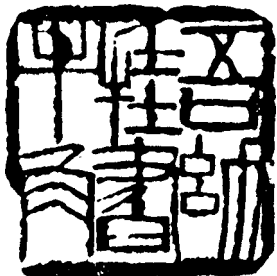
¹⁹ Там же, с. 126.

становления собственного стиля в этом виде искусства: «В искусстве печатей я лишь короткое время работал согласно классическим образцам, позднее я стал резать иероглифы свободно, выражая по воле воображения живое дыхание. Когда хвалят за это—горько, и когда ругают—тоже горько».²⁰

Рисунок 24

Ци Бай-ши

Печать



Ци Бай-ши подчеркивает в своих высказываниях об этом искусстве центральную для всего творчества мастера в целом мысль о том, что как бы ни были прекрасны образцы классического искусства—для Ци Бай-ши в этой области особенно дороги каллиграфия по камню мастеров циньского и ханьского времени, — каждый подлинный художник должен найти свой почерк даже в таком строго каноническом искусстве.

В этом взгляде на искусство печатей Ци Бай-ши оказался особенно близок У Чан-шо. Художник считал, что «в народных изделиях ценится прежде всего их привлекательность—тункуан, тем более это относится к резным печатям»²¹. И Ху Пэй-хэн уточняет смысл этого понятия: *тункуан* значит сочетание высокой техники резьбы самых разнообразных линий с гармоническим соотношением вертикалей и горизонталей и выявление собственного вкуса художника с претворением глубоких древних традиций²².

Ци Бай-ши пользовался ножом, словно кистью, в его печатях выразилось прежде всего его мастерство каллиграфа. Ци Бай-ши подчеркивал, что искусство гравировки печатей очень сходно с каллиграфией. «Я никогда не исправлял однажды проведенную линию,— вспоминал Ци Бай-ши.— Точно так же и нож мой не касается более однажды высеченной линии. Нож мой двигается только в ширину и в длину, не делая хаотичных линий, подобных трещинам»,— отмечал мастер.

Художник посвящает стихи своей кисти:

«Я рисовал и писал так много, /
Мои сломанные, истертые кисти нагромоздились
подобно могильному холму./
Но что доброго принесло это миру?/
О, мои кисти! Мои кисти! /
Я был бы рад разделить вашу судьбу».

Особого совершенства достиг мастер в искусстве композиции, где пустоты и наполнения, тонкие и широкие линии находятся в точном равновесии и соответствии. Такое искусство композиции получило образное лаконичное выражение в известном афоризме: «Широкий (иероглиф.— *Е. З.*) — конь может пройти, узкий — и ветер не пройдет».

²⁰ Там же.

²¹ Там же, с.32.

²² Там же, с.33.

Рисунок 25

Ци Бай-ши
Печать



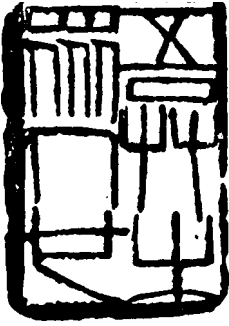
В резьбе печатей Ци Бай-ши обычно пользовался двумя типами ножичков — с односторонним и двусторонним лезвиями для передачи разного характера линий, которые классифицируются так же, как и в каллиграфии. Искусство печатей в творчестве Ци Бай-ши имеет теснейшую связь с его каллиграфией и живописью. Характер печати зависит от того, для какого свитка она предназначена, и наоборот, печать, ее стиль и смысл сентенции определяют особенности живописи и каллиграфии того или иного свитка. Среди нескольких сотен печатей Ци Бай-ши большую часть составляют именные—как мы знаем, художник обладал многими именами, псевдонимами, прозвищами и поэтично-образными самоназваниями. Огромный интерес представляют печати, содержащие суждения художника о жизни и искусстве. Например, в последние годы жизни им были вырезаны две печати, свидетельствующие о его скромности и одновременно жизнеутверждающей цельности: «Учусь у рабочих и крестьян», «[Тружусь] для народа».

Ху Пэй-хэн комментирует несколько сентенций на печатях Ци Бай-ши. Так, печать «Домик, словно глиняный горшок для варки пищи» ученый разъясняет следующим образом: художник поселился в скромной маленькой комнатке в Пекине, и она напоминала ему глиняные горшки, в которых готовили пищу в их деревне. Он уподобил свои занятия живописью приготовлению пищи и, как всегда, с мягкой иронией и присущей ему скромностью заметил, что, к великому сожалению, он «не может еще сварить кашу столь же вкусно, как готовила его мать»²³. В 1935 году Ци Бай-ши сделал печать «Дом печального ворона». Она была вырезана по возвращении из поездки художника на родину, где он горько оплакивал недавнюю смерть матери, посетил могилы своих родных. По свидетельству самого художника, ему запомнились в родном селе лишь вороны — символ одиночества. Многие печати Ци Бай-ши говорят о его связи с родными местами, с глубокими народными истоками. «Я — уроженец [местечка] Сянтань, [что около] Чанша в Китае», «[Я] из простого народа».

Рисунок 26

Ци Бай-ши
Печать

²³ Там же, с. 36.



Печати с именем Лу Баня напоминают о первой профессии Ци Бай-ши, когда он был плотником. В них содержится нередко описание характерных черт его детства и юности: «Белый домик у Звездного озера не растит чиновников», «От рождения не имея рисового поля, я поселился на разбитой тушечнице», «Когда я был маленький, я вешал [сумку с] книжками на рога буйволу», «Ученик Лу Баня».

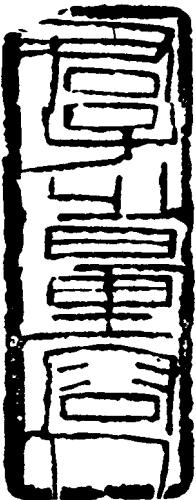
Ци Бай-ши утверждает своими сентенциями простоту и непритязательность жизни как источник подлинного творчества: «Кухня для приготовления картин»,— говорит он о своей мастерской, «Бедность создает поэзию», «Я обычный человек, подобный обычным травам и растениям», «Голодный старик», «Богач с тремястами печатями», «Старец из Абрикосовой аллеи», «Не от мира сего», «Моя жизнь всегда была трудной».

В печатях Ци Бай-ши выразил и свои мечты о более тесной связи с природой. «Радуюсь облику Западных гор в полнолуние», «Я мечтаю увидеть рыбок в пруду», «Хочу держать удочку в руке, как в юные годы», «Любящий камни», «Я купаюсь в орхидеевой воде, мою волосы ароматом цветов».

Значительное число печатей выражают этические принципы художника: «Не стоит говорить о слабостях других», «Совершенный человек весьма терпимый», «Презираемый толпой», «Личность, чье поведение совершенно, обычно осуждается», «Если я буду уважать людей, то и они будут платить мне тем же», «Почему стремятся [люди] к пустой славе» (печать со свитка «Головастики»), «Пустая слава заслуживает только улыбки», «В горе дружба испытывается, полученное добро нельзя забывать», «Трудящийся ради хлеба насущного подобен лошади или буйволу».

Рисунок 27

*Ци Бай-ши
Печати*



И, конечно, наибольший интерес для нас представляют те печати Ци Бай-ши, в которых выражено его понимание сути творчества и искусства. «Попробуй сравниться [с ними] в виртуозности!» — восклицает Ци Бай-ши в печати на свитке «Бакла-ны», «Хвала миру вовсе не заключается в ценных созданиях» (свиток «Стрекозы»), «Я рисую так, как мне нравится», «Нет вещи, которая не может быть сделана, но есть вещи, которые не должны быть сделаны» (свиток «Креветки»), «Цветы не бывают все распутившиеся, а луна не бывает до конца полной», «Моих картин много в мире, но большая часть их—подделки», «Это духами вдохновлено, а не человеческое ремесло», «Я буду учиться — пока буду дышать», «Только цветущая слива знает меня», «Небо вознаграждает усердие», «Из народа вышел, с народом иду», «Радею всей душой», «Истина тихого уединения», «Куда поведет кисть».

Особой каллиграфической выразительностью отличаются, по авторитетному мнению ученика Ци Бай-ши — художника Ли Кэ-жэня, следующие надписи мастера на живописных свитках: «Сосна вздымается вверх до синих небес, прямая, без единого излома» (на свитке «Сосна»);

«В маленьком зале нет пыли мирской, тихи шаги людей. /

У кущи цветов лазоревый источник. /

Чего это испугалась курица? /

Лишь тень бабочки в косых лучах солнца»

(на свитке «Курица, бабочка и цветок», пер. С. Н. Соколова);

«Ветер подует, и оживают ивы вокруг. /

Нет волн, и можно сосчитать чешуйки на рыбах в пруду. /

Это вот как раз и делает радостной жизнь человека. /

Вечернее солнце; сию, углубясь беззаботным взором в марево заката»

(на свитке «Ловля на леску мелкой рыбешки», пер. С. Н. Соколова).

Рисунок 28

Ци Бай-ши
Печати



Выразительность печатей во многом предопределена каллиграфией. При письме кистью используют четыре положения кончика кисти, которые дают разный художественный эффект: прямостоящий кончик (*чжэн фэн*), наклонный (*пяньфэн*), повернутый (*хойфэн*) и спрятанный (*цанфэн*). Важно также и то, какой след оставляет кончик кисти — точки (*дянь*) или линии (*сянь*). Точки пишут коротким движением прямостоящей кисти.

Что же касается техники письма тушью, то здесь важным моментом является интенсивность тона, то есть сухость и влажность кисти. В четких терминах закреплены в китайской теории живописи достоинства письма кистью: это сила, умудренность, живописность, округлость, щедрость, так называемое *ганьжунь*—соотношение влажности и сухости кисти, *цяочжо*—тонкое соответствие между искусностью и примитивностью. Вместе с тем в теории были определены и пороки.

Главные из них три, определенные еще в XI веке Го Жо-сюем: бань—плоскостность, одеревенелость, кэ—изрезанность, измельченность, цзе—узловатость. К ним присоединяют обычно еще пять: излишняя гладкость письма, мягкотелость линии, напряженность в

движении кистью, излишняя тяжесть нажима кистью на бумагу, слишком долгие остановки при письме кистью, небрежность и хаотичность движений. Искусство Ци Бай-ши в оценке китайского искусствознания и критики совершенно лишено вышеназванных пороков при письме кистью.

Художник использовал несколько десятков видов кистей. Охарактеризуем здесь лишь важнейшие из них.

Материал для изготовления кистей применяется самый разнообразный— шерсть овцы, козла, медведя, соболя, волка, лисы, кролика, мыши. Тонкие кисти обычно делаются из шерсти кролика. Ци Бай-ши любил работать кистью, сделанной в середине из усов крысы и окаймленной шерстью овцы,— такой кистью писали любимые его мастера сунского времени Су Ши и Хуан Тин-цзянь. Порой Ци Бай-ши, подобно прославленному художнику Ми Фу (XI в.), писал просто палочкой сахарного тростника.

Рисунок 29

Ци Бай-ши
Печать



Особое внимание уделял Ци Бай-ши, разумеется, и качеству туши.

Китайская тушь делается из сажи, получаемой после сжигания сухой сосны или ели, и растительного масла. Сажу смешивают с небольшим количеством клея в различных пропорциях. Обычно берутся десять частей сажи и пять частей клея, но для лучших сортов—десять частей сажи, три части порошка нефрита и одна часть клея.

Наибольшей славой пользуются два сорта туши— *суньяньмо* и *цзяо-мо*. Лучшие сорта выделяются в провинции Шаньдун в местечке Таньо. Для этих сортов используется клей из ослиной кожи, и варят его на воде из реки Тун — в ней много минеральных солей, поэтому клей получается высокого качества.

Теория живописи закрепила в четких понятиях несколько приемов письма: *даньнунмо*, выявляющий соотношение светлой и темной туши; *дяньцзин*, используемый для выражения взаимосвязи между насыщенностью тона и густотой туши; *ганьжунь* связан с пропорциональным соответствием сухости и влажности; *нэньло* выявляет красоту свежей и старой туши.

При использовании туши Ци Бай-ши, согласно традиционной китайской терминологии, никогда не допускал, во-первых, застылости (*дайбань*), то есть отсутствия оттенков, разнообразия тонов (такое письмо еще называют «мертвой тушью»), и, во-вторых, несоответствия между тяжестью и легкостью, то есть между темными и светлыми оттенками черного. Наиболее ценится старая тушь, то есть двух-трехлетней давности приготовления, но иногда возраст палочек туши исчисляется несколькими десятками лет.

Ци Бай-ши была написана специальная работа о красках, используемых в живописи. Он называет пять групп красящих веществ: растительного происхождения, животного, минерального, растительно-минерального и угли

Рисунок 30

Ци Бай-ши
Печать



Основные минеральные краски — синяя, зеленая, киноварь, желтая, умбра. Растительные краски следующие— гарциниевая желтая, индиго, белая, зеленая.

Цвет в работах Ци Бай-ши столь выразителен и интересен, что имеет смысл, пожалуй, дать аналоги его краскам, которые существуют в арсенале европейских художников.

Малахитовая сине-зеленая (шицин) получается из минерала малахита. Процесс превращения малахита в краску очень трудоемкий. Густые и темные тона этой краски Ци Бай-ши применял редко, как и старые мастера, только в жанровой живописи, светлые и чистые — часто в пейзаже и в жанре «цветы и птицы». Лучший сорт этой краски называется мэйхуалянь. Излюбленным сортом ее у Ци Бай-ши, по свидетельству Ху Пэй-хэна, был сорт, называемый «спина лягушки» (хамабэй).

Ци Бай-ши уделяет большое внимание в своих записках о красках самой популярной в Китае, которая лишь одна может соперничать с черной тушью,— это киноварь (чжуша). В китайской живописи применяется киноварь натуральная и искусственная. Лучший сорт киновари, по свидетельству Д. И. Киплика, до сих пор в Европу привозится из Китая. С производством искусственной киновари в Китае были знакомы еще древние алхимики. Тогда все цвета имели символическое значение. В какой-то мере это их свойство сохраняется в китайском искусстве, в частности в живописи Ци Бай-ши. Киноварь считалась олицетворением светлого, мужского, огненного, солнечного начала мира—ян.

Ци Бай-ши считает важной еще одну минеральную краску—минеральную желтую (шихуан), как символ земли. Среди растительных красок на первом месте, естественно, стоит индиго (дяньхуа). Ци Бай-ши подробно описывает способ приготовления индиго, который очень близок к известному описанию этого процесса у Леонардо да Винчи: «Чтобы сделать индиго, возьми цветов синили и крахмала в равных долях и замешай вместе с мочой и уксусом, сделай из этого пасту и высуши ее на солнце и, если это окажется слишком белым, добавь цветов синили, делай пасту той темноты цвета, какая тебе потребна»²⁴.

Рисунок 31

Хэ Шао-ци
Образец каллиграфии
для печатей

²⁴ Леонардо да Винчи. Избр. произв., т. 1. М., 1935, с. 160.

繞器大
坐璠石
於琴案
石芭陳
盤蕉設
笏圍古

Природным материалом для другой растительной краски, которую описывает Ци Бай-ши,— растительной желтой—служат корни, листья, кора и плоды различных растений, и называется она «гарциние-вая желтая» (*тэнхуан*), так как чаще всего ее получают из гарцинии — растения семейства гуммигутовых с вечнозеленой кроной и продолговатыми овальными листьями. Она выделяет смолу— камедь, или гумми, которая идет на изготовление красок. Красящим сырьем являются и семена растения.

Особое внимание Ци Бай-ши уделяет качеству водных связующих веществ, которые, отличаясь значительной клейкостью, не влияют на тона красок. Клей (цзяо) лучше всего готовить, считает Ци Бай-ши (как и многие знатоки техники живописи прошлого, прежде всего авторы «Слова о живописи из Сада с горчичное зерно»), из оленьих рогов, из рыб, из кожи вола, иногда его можно готовить из мякоти мыльных бобов (цзяоцзю).

Исследователь техники живописи Ж. Вибер дает пояснение, как отождествлять старую рецептуру изготовления клея с современной:

«Когда в рецептах упоминается о раковинах устриц, глазах раков, о перламутре, жемчуге—значит, речь идет об углекислом кальции, одним из видов которого является мел. Когда говорят о толченых насекомых, крови свиньи, о яичном желтке—то все это, по существу, казеин, фибрин и вителлин, а белок—альбумин. Если встретите предложение использовать коровьи хвосты, бараньи ноги, то вместо всего этого возьмите желатин»²⁵.

Важнейшими в китайской живописи считаются пять красок: киноварь, охра, умбра, зеленая, индиго. Эти пять основных цветов делятся на холодные и теплые. Теплые—красные, оранжевые, желтые и некоторые зеленые; холодные—сине-зеленые, голубые, фиолетовые. Ци Бай-ши обращает внимание на законы последовательного контраста цветов (*дуйби*), на соотношение основных и дополнительных цветов (*чжюфу*).

Чрезвычайно важным компонентом в технике живописи Ци Бай-ши, как и всякого подлинно восточного мастера, является бумага. Китайская бумага отличается от бумаги других стран, что является результатом применения особых видов сырья. Из-за недостатка древесной массы и целлюлозы в Китае используют отходы хлопка и пеньки, тряпье, отбросы бумаги, бамбуковую и тростниковую целлюлозу. Вследствие использования такого рода сырья китайская бумага обладает особым свойством — гигроскопичностью: она очень быстро впитывает тушь и краски. Поэтому в процессе работы никакие поправки невозможны. Сорта китайской бумаги очень различны.

Самый лучший сорт называется «чэнсиньтанмин» (бумага из «Павильона чистое сердце»). Ее

²⁵ Вибер Ж. Живопись и ее средства. М., 1961, с.92.

начали производить из побегов молодого бамбука в VIII веке. На ней писали мастера танского, сумского и юаньского времени. Ци Бай-ши редко писал на бумаге этого сорта, его излюбленным сортом была бумага сюаньчжи. Этот сорт бумаги бывает двух видов: шэнчжи, которая прекрасно впитывает влагу, и шучжи, относительно более плотная, хорошо задерживающая воду. Бумага сюаньчжи, лучшие ее сорта, выделялась до последнего времени в уезде Цзянсань, округа Сюань, провинции Аньхой (отсюда и название сорта). Она делается из коры камфарного дерева и рисовой соломы. Прекрасно отбеленная, тонкая, глянцеви́тая и мягкая, она почти не желтеет от времени.

Ци Бай-ши иногда писал даже на простой оберточной бумаге. Его ученик, художник Ли Кэ-жань, вспоминает, что видел одну работу учителя, которая была написана на обертке из-под ботинок, на ней отчетливо выделялось красное фабричное клеймо²⁶.

Иероглиф с его графической выразительностью предстает в китайской культуре в целом, и в искусстве Ци Бай-ши в частности, как идеальная структурная модель художественного произведения. Иероглифические формы угадываются и в архитектуре, и в изделиях прикладного искусства, и даже в самой природе — в сплетении стеблей трав или ветвей деревьев.

В. М. Алексеев видел истоки своеобразия китайской культуры в «иероглифическом мышлении» ее создателей. В этом смысле Ци Бай-ши — плоть от плоти китайский художник; в структуре его живописного свитка всегда проглядывает иероглифическая основа (не только, разумеется, в каллиграфии написанного им текста, а и в архитектонике произведения в целом): в соотношении пустых и заполненных изображением частей свитка. Каллиграфия надписи на свитке и печати — лишь более очевидная форма воплощения этого «иероглифического мышления», «иероглифического видения» мастера. Поэтому, восприняв, например, графическую выразительность надписи на печати, мы тем самым поднимаем каллиграфическую построенность всего свитка. Эстетическая ценность произведения осознается как при движении от общего к частному, так и от части к целому.

Высокий этический смысл каллиграфии был претворен Ци Бай-ши во всей полноте. Восприятие каллиграфического знака в традиционной китайской культуре осознано как особая область не только эстетики, но и этики. Каллиграфия текста выступает в исповедальной роли; в своеобразии каллиграфического рисунка иероглифа, в его нервности или благостности угадывается душевное состояние автора и, более того, структура его личности. Такое видение каллиграфии присуще и европейской культуре. Достаточно вспомнить изысканную каллиграфию князя Мышкина в «Идиоте» Ф. М. Достоевского, которая выступает как воплощение душевной тонкости героя. И в творчестве Ци Бай-ши именно каллиграфия, по сути дела, самый верный знак удивительной личности мастера.

Пейзаж

Пейзажная живопись Ци Бай-ши представляет собой очень своеобразную и вместе с тем органичную часть его творчества. Этот жанр считается факультативным в искусстве мастера, он и сам не считал себя пейзажистом по профессии. Но тем самым именно пейзажи оказались наиболее личным, даже интимным искусством во всем многообразном творческом наследии Ци Бай-ши. Можно рассматривать их как своего рода дневник, зарисовки жизни художника. Личностный их характер «усугубляется» еще и тем, что к пейзажам Ци Бай-ши обратился главным образом в годы дальних поездок и пеших путешествий по родной стране.

²⁶ Ци Бай-ши. Сборник статей о творчестве художника (пер. с кит.). М., 1960.

Китайские исследователи, в первую очередь Ху Пэй-хэн, подчеркивают чрезвычайное своеобразие пейзажной живописи Ци Бай-ши, ее принципиальное отличие от господствовавшего в начале XX столетия стиля в пейзажной живописи. Не случайно именно в связи с пейзажем на одном из пейзажных свитков Ци Бай-ши постулирует собственную творческую самостоятельность, раскованность, независимость от традиций. Художник писал: «Используя кисть и тушь, я по-своему пишу горы и воды»¹.

Это не значит, разумеется, что Ци Бай-ши не прошел серьезной школы, не изучал традиций классической пейзажной живописи. Еще юношей, работая столяром, он увидел в одном доме замечательное пятицветное ксилографическое издание энциклопедии китайской живописи «Цзецзы юань хуачжуань» («Слово о живописи из Сада с горчичное зерно») и стал с присущим ему усердием копировать классические образцы из разделов о деревьях, цветах, камнях и горах, воспроизведенные в этом тексте. Сохранилась копия, сделанная Ци Бай-ши со страницы с образцом рисунка гор крупнейшего юаньского мастера Ни Юнь-линя из «Книги о горах и камнях», воспроизведенной в названной энциклопедии. Авторы «Слова о живописи из Сада с горчичное зерно» так комментируют особенности стиля Ни Юнь-линя: «Его штрих очень прост и полон жизненности. Он писал кистью с большой скоростью, скалы у него круто наклонны и дышат мощью. Этот метод очень трудный. Если приступить к его изучению и сразу не начать с овладения методом Бэй-юаня [X в.] ... то невозможно будет достичь той степени [мастерства], с которой Ни Юнь-линь передавал форму, не делая почти ни одного штриха»².

Первым наставником Ци Бай-ши в пейзажной живописи, когда, по его словам, ему было около тридцати лет, стал художник Ху Цинь-юань. Он учил традиционным способом бесконечного копирования классических образцов. В самых ранних пейзажах, например в пейзаже на круглом веере «Гора Хуашань», созданном Ци Бай-ши примерно в возрасте тридцати пяти лет, ясно видно влияние пейзажной школы У, прежде всего крупнейшего мастера этой школы Шэнь Чжоу (1427—1507). Ци Бай-ши, можно думать, привлекла в искусстве этого мастера его глубокая связь с традициями Ни Юнь-линя. Кроме того, работы Шэнь Чжоу, по точному определению Н. А. Виноградовой, «отличаются резкой и очень отчетливой графической манерой, сближающей монохромную живопись с гравюрой на дереве»³, что, естественно, было понятно и близко Ци Бай-ши в те годы, когда он главным образом резал по дереву—столярничал и гравировал печати. Но господствующей традицией в пейзажной живописи во второй половине XIX века было искусство так называемых Четырех Ванов. Произведения этих художников отличала педантичная верность штриху или мотиву прославленных мастеров прошлого, стремление следовать букве традиции, чтобы сохранить своеобразие китайской живописи, которая именно в XVII столетии переживает этап решительной ломки и обновления. Ци Бай-ши считал важным передать дух великих образцов древности, а не букву. Копируя пейзажи старых мастеров, художник не стремится к слепому подражанию и смело вносит изменения там, где считает нужным. Так, уже спустя пять лет в пейзажном свитке «Храм на горе Тайшань», который осознал сам Ци Бай-ши как копия Шэнь Чжоу (Ши-тяня), колористическое решение гораздо более яркое и сочное.

В начале XX века мастер в течение нескольких лет совершил пять больших путешествий по стране. В 1902 году друг Ци Бай-ши пригласил его в Сиань, и это стало началом длительного периода бродячей жизни художника. Из Сиани Ци Бай-ши отправился в Пекин, а потом, заехав в Шанхай, возвратился домой в Хунань—это было его первое большое путешествие. В 1904

¹ Цит. по кн.: Ху Пэй-хэн, Ху То. Аксиология и живописный метод Ци Бай-ши. Пекин, 1959, с.96.

² Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. Пер. и комм. Е.В.Завадской. М., 1969, с. 122.

³ Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. М., 1972, с. 136.

году он посетил провинцию Цзянси, побывал в Наньчане и Лушане—второе путешествие. «После этих двух путешествий стиль моей живописи и каллиграфии изменился. Это был поворотный момент в моем творчестве»⁴,— писал Ци Бай-ши. Третье путешествие (1905) проходило в основном по югу Китая, в провинции Гуаньси, в прославленном своей живописностью Гуйлине. Лишь в 1906 году Ци Бай-ши, проехав через провинцию Гуандун, вернулся домой, в Хунань,— это и было его третьим путешествием. В следующем году Ци Бай-ши еще раз побывал в провинции Гуандун. И, наконец, в 1908 году художник отправился в пятое путешествие в Гуандун, которое длилось почти год. Он побывал и в Шанхае и лишь осенью 1909 года вернулся в Хунань. За восемь лет почти непрерывных поездок по стране Ци Бай-ши увидел шесть провинций —Чжэнси и Хэбэй, Цзянси и Гуаньси, Цзянсу, Гуандун, великие реки Янцзы, Хуанхэ, Чжэцзян, знаменитые горы Хуашань, Лушань, Хэншань.

Художник чрезвычайно обогатил свои зрительные впечатления, «прошел десять тысяч ли», выполнив тем самым традиционное обязательное требование к художнику-пейзажисту. Им было сделано много зарисовок с натуры, особенно пейзажей Гуйлиня. «В Гуйлине я утвердился как художник»,— писал Ци Бай-ши. Потрясенный красотой места, Ци Бай-ши даже отклоняет как источник своего пейзажного творчества традиции прославленных пейзажистов прошлого Цзин Хао и Гуань Туна—«я учусь, созерцая пейзажи Гуйлиня»⁵.

Поворотным моментом в становлении творческого метода Ци Бай-ши явилась не только встреча с живой природой, но и с неведомым ему до сего времени прекрасным искусством прошлого. В Циньчжоу, крупном культурном центре провинции Гуандун, Ци Бай-ши знакомится с первоклассной частной коллекцией живописи нескольких художников XVI—XVIII веков, чьи имена тогда были по сравнению с Четырьмя Ванами значительно менее известны, но чье искусство выразило обновление традиционной живописи. С этого времени искусство Сюй Вэя (1521—1593), Ши-тао (1630—1717) и Чжу Да (1625—1705) становится для Ци Бай-ши мерилем подлинности. В живописи именно у этих трех мастеров обрел Ци Бай-ши близкие собственным исканиям традиции. В области пейзажа наибольшее влияние на художника оказала философия искусства и художественное творчество Ши-тао. Эклектизм, загроможденность «цитатами» из великих мастеров прошлого, отличающие пейзажные свитки ортодоксальных художников, сменились у Ши-тао нарочитой, вызывающей простотой, неожиданностью, странностью композиционных решений. Ци Бай-ши привлекла, как он писал, «естественность пейзажей Ши-тао»⁶. Он редко пишет большие торжественные свитки — альбомный небольшой лист, камерный пейзаж, рисунок для себя становятся его излюбленной формой. Когда Ци Бай-ши было тридцать восемь лет, он написал для одного зажиточного купца, торговца солью, двенадцать свитков с видами горы Хэншань. Эти большие красочные (во вкусе заказчика) свитки укрепили материальное положение художника и сделали его еще более популярным в округе. Однако такого типа живописные свитки были едва ли не единственным примером отхода от естественного пути становления собственного стиля. Ши-тао оказал огромное влияние на Ци Бай-ши не только как великолепный живописец, но и как яркая, свобододлюбивая, даже в чем-то эксцентричная личность. Особую ценность видел Ци Бай-ши в центральной философско-эстетической идее Ши-тао о том, что художник, когда пишет картину, когда проводит лишь одну линию, уподобляется творцу мира, создает целый мир, свое небо и землю, воду и камни.

Пейзажные циклы Ци Бай-ши, созданные им в конце 1900-х и в начале 10-х годов XX века,

⁴ Ци Бай-ши. Автобиография (Бай-ши лао-жэнь цзычжуань). Пекин, 1962, с. 74.

⁵ См.: Ху Лэй-хэн, Ху То. Указ, соч., с.97.

⁶ Там же, с. 98.

явились результатом его проникновения в живую природу и подлинное искусство. Художником были созданы два пейзажных цикла: «Двадцать четыре пейзажа Шимэнь» и «Виды горы Цзе», включающие пятьдесят два листа (Очень многие из этих ранних работ Ци Бай-ши не сохранились.).

Рисунок 32

*Образец рисунка
деревьев из «Слова
о живописи из Сада
с горчичное зерно»
Конец XVII века*



Работы первого цикла отличает большая колористическая свежесть, художник добивается необычайной выразительности, используя и спокойные серо-зеленые, серо-синие и травянисто-зеленые и яркие тона. Ци Бай-ши пишет широким свободным мазком — одним мазком краски передает, например, вечернюю зарю.

Пейзажи из цикла «Виды горы Цзе» отличаются еще большей свободой композиции, насыщенностью живописного пятна. В них почти нет контура линейного рисунка. Всю поверхность листа заполняют дымки тумана, облака. Вершины гор, прорывающие облака, написаны лишь более плотным пятном, но не противостоят туману и облакам, а образуют с ними органичное единство. Пейзажная композиция «Восход солнца» получила впоследствии огромную известность. Ярче всего она выражает то новое, что обрел в этот период Ци Бай-ши. Его искусство с этой поры будет отличать поразительное сочетание глубокой мудрости и детской наивности. На небе, словно в детском рисунке, круглое красное солнце, но само небо, легкие облачка на нем, окрашенные розовым восходом, исполнены тончайших вибраций цвета. Море внизу передано полосами волн то черного и синего, то красного и розового цветов. Сам рисунок, передающий движение волн, предельно прост и по-детски наивен. Но в целом, по меткому замечанию Чжи Ань-чжи, «это подлинный гимн солнцу»⁷.

Рисунок 33

*Образец рисунка гор
из «Слова о живописи
из Сада с горчичное*

⁷ Чжи Ань-чжи. О пейзажах Ци Бай-ши.— «Мэйшу яньцзю», № 3, с. 103.

зерно»
Конец XVII века



В пейзажах названных двух циклов — и в монументальных свитках и в небольших листах—ощущается непосредственное влияние пейзажей Чжу Да и Ши-тао, каллиграфии Цзинь Дун-синя.

К концу 10-х годов в пейзажной живописи Ци Бай-ши происходят дальнейшие изменения. Особенно показателен в этом отношении пейзаж «Ивовая роща», в котором сочетается широкий, свободный размыв с тонкой тщательностью штриха, словно бы сплавливающий воедино традиции Шэнь Чжоу и Ши-тао, преодолевающий противостояние детали и общего, тщательности и раскованности. Это преодоление станет позднее творческим источником для становления собственного стиля в жанре «цветы и птицы». К этому же периоду относится выразительный пейзаж, запечатлевший скалу, грозно нависающую над бурным речным потоком, подаренный позднее Ци Бай-ши известному художнику Сюй Бэй-хуну. В Пекине Ци Бай-ши познакомился с большой группой художников и поэтов. О пейзажном цикле Ци Бай-ши «Виды горы Цзе» поэт Чэнь Ши-цзэн сказал, что в картинах чувствуется возвышенность устремлений автора, но сама живопись еще не создает ощущения величия. Этот мастер очень поддержал Ци Бай-ши, дружески наставляя его вырабатывать собственный стиль, не считаясь с вульгарным вкусом среднего обывателя.

Пекинский поэт и художник Фань Цзэн-сян был восхищен поэзией Ци Бай-ши и написал предисловие к сборнику его стихов. В конце 10-х годов Ци Бай-ши также продолжает много заниматься пейзажными зарисовками с натуры, углубляя свои впечатления от гор, лесов и потоков, накопленные в путешествиях по стране. Он часто рисует в пекинских парках. Сохранилась выразительная натурная зарисовка живописного уголка в парке Бэйхай: окутанные сумерками угол темно-красной стены и золотисто-желтая крыша павильона.

Для пейзажной живописи Ци Бай-ши 20-х годов характерен альбомный цикл из двенадцати листов. Безудержная беспорядочность мазков, словно утверждающих хаос, случайность сочетаний как основные принципы композиции. Это стремление к колористической свободе, к линейной необусловленности сказывалось уже в пейзажном цикле «Виды горы Цзе». Но в нем эти принципы не нарочиты, как задача или программа, а естественны, как выражение собственного видения и собственного стиля художника. Этот цикл единодушно относится

исследователями к вершине пейзажного творчества Ци Бай-ши⁸.

Но именно в этот период Ци Бай-ши подвергается нападкам со стороны ортодоксальной элиты, для которой эти «поделки столяра» были слишком грубыми, «дикими», раздражающими изощренный вкус. Пейзажи Ци Бай-ши признавали лишь немногие художники, правда, среди этих немногих были известный пекинский художник Чэнь Ши-цзэн, шанхайский мастер Хуан Бинь-хун, молодые талантливые художники Сюй Бэй-хун и Ху Пэй-хэн. На первом листе в цикле «Двенадцать пейзажей» Ци Бай-ши писал: «Мои пейзажи вызывали хулу у современников, и я едва не бросил кисть. Но теперь нашелся коллега* (Ци Бай-ши имеет в виду художника Чэнь Ши-цэна), который настоял на том, чтобы я написал этот альбомный цикл. Он сказал: «Этот альбом значительно превосходит работы того направления, которое умерло с альбомной живописью Ши-тао». Он очень просил меня записать эти слова»⁹.

Пейзажный лист «Горная деревушка после дождя», по справедливому суждению Ху Пэй-хэна, воплощает виртуозную технику размывов. Свиток «Горы мастера Ми Фу» раскрывает глубокую связь Ци Бай-ши с лучшими традициями китайской живописи. Пейзаж написан особым техническим приемом — *мидянь* (точки мастеров Ми), виртуозными создателями которого были прославленные сунские художники Ми Фу и Ми Ю-жэнь. Горы, деревья, хижинки — все тает в дымке дождя, теряет очертания, предстает миражем, туманным видением. Свиток «Джонки в тумане» написан широкими горизонтальными размывами, передающими полосы тумана, среди которых еле видны очертания парусов. В традиционной пейзажной живописи не применялись такие широкие, свободные размывы, и Ци Бай-ши написал на этом свитке: «В старой живописи не бывало таких широких размывов». Выделяется своей причудливостью и странностью пейзаж «Две тени от каменных глыб». Подобное состояние природы художник наблюдал в Гуйлине. Строгими штрихами передана структура гор, но не контурной линией (*гоу*), не прожилками (*цунь*), не точками (*дянь*). Ху Пэй-хэн считает эту работу образцом письма в технике *мэйгуфа* (бескостной живописи)¹⁰. Все написано одним дыханием, одним, не членящимся на отдельные штрихи мазком. Именно в этом пейзаже сказалась, по мысли Ху Пэй-хэна, глубокая связь Ци Бай-ши с эстетикой Ши-тао, с его теорией «единой черты».

Пейзаж «Рассвет на озере Гунцзинь» явился результатом поездки художника в Сиань. Озеро озарено восходящим солнцем, темны лишь силуэты парусных джонок. Ци Бай-ши почти не касается кистью поверхности листа, не наносит узора водной ряби — широкий поток волн все равно накатывает на берега. Точным соотношением белого листа и небольшим числом изобразительных пятен создается впечатление водной шири. На одном из свитков Ци Бай-ши написал: «Коли в душе пребывают горы, то и рука одухотворена». Ху Пэй-хэн вспоминает, что в 1928 году для номера журнала «Хушэ юэкань» он предложил Ци Бай-ши написать снежный пейзаж. Создание снежных пейзажей считалось самым трудным в классической живописи. Ци Бай-ши прибегнул к традиционному методу: «взяв землю, сделать снег». Этот пейзаж он сопроводил пространной автобиографической надписью: «Когда мне было несколько лет от роду, я учился рисовать людей, после тридцати лет стал учиться писать пейзажи, после сорока принялся писать цветы и травы, птиц и насекомых». В этом смысле показательна надпись на пейзажном свитке, подаренном девяностодвухлетним художником известному писателю Лао Шэ: «Я презираю тех людей, которые льстиво говорят о великих мастерах Цзин Хао и Фань Куанё. Их хвастливая приверженность меня заставляет краснеть. Твердость — вот мое чувство природы, воспитываемое постоянно вершинами Гуйлиня. Среди сосен я делал свой посох и отправлялся вон к тому берегу реки, где тает снег и весна веет голубизной. Ощувив себя

⁸ См.: Ху Пэй-хэн, Ху То. Указ, соч., с.98.

⁹ Ци Бай-ши. Автобиография, с. 107

¹⁰ Ху Пэй-хэн, Ху То. Указ, соч., с. 101

легендарным мастером Е-гуном, дрожу всем телом, увидев, что берег реки похож на дракона». Чэнь Ши-цзэн, как вспоминает Ху Пэй-хэн, сказал об этом свитке: «В нем своя оригинальная живопись, свое понимание древности и современности»¹¹. В пейзажных композициях, созданных в 30-е годы, особенно после поездки на родину, Ци Бай-ши выступает как нежный лирик; пейзажи родных мест художника предстают через призму далеких воспоминаний, видятся через дымку слез, застилающих глаза художника.

Особой известностью пользуются пейзажные композиции «Под соснами на палочке-лошадке», «Поучение». На свитке «Старый дом Бай-ши в прежние дни» изображена мастерская молодого Ци Бай-ши, расположенная, как описывает сам художник, примерно в ста ли к югу от Сянтань, у подножия горы Бай-ши («Это место и дало мне имя», — замечает Ци Бай-ши), где он занимался каллиграфией и живописью. В своих воспоминаниях он часто возвращается к этим благословенным местам. У небольшого домика растут темно-зеленые кипарисы. Своеобразие зелени, ее рисунка и цвета, узловатость и изогнутость старых стволов с особой тщательностью воссозданы художником. Кипарис, согласно китайской традиционной символике, — знак вечной памяти и верности.

В, казалось бы, аналогичном мотиве: в пейзаже, изображающем мастерскую Ху Пэй-хэна, Ци Бай-ши выражает совершенно иное мироощущение — тонкую поэтичность и одухотворенность владельца этой мастерской художник передает особой утонченностью орнаментального узора крон гвоздичных деревьев, поразительным зеленовато-голубым оттенком их листвы.

Ци Бай-ши считал, что только Чэнь Ши-цзэн, а также и Сюй Бэй-хун идут с ним по одному пути в искусстве. Стремление же создать свой собственный стиль было столь велико, что он стал все больше уклоняться от написания пейзажей, ибо именно в этом жанре связь с классической традицией была совершенно неизбежной.

В поисках своего стиля в пейзаже художник прибегал к самым различным приемам. Один из ранних пейзажей художника «Камни и поток» представляет собой смелое в композиционном и цветовом отношении произведение. Вдали — голубеющий лес на фоне розовой зари, широкими, свободными мазками передана структура камней, вода же почти совсем не прописана, лишь мостик с фигуркой путника заставляет увидеть на этом листе поток воды. Передний план срезан — видны лишь верхушки деревьев, слегка тонированных блекло-рыжим.

Другой же пейзаж, напротив, в сущности педантичная копия со старинного свитка с архитектурным пейзажем. Художник изображает здание библиотеки — высокое сооружение, вздымающееся над пустотой широкого пространства. Крона светло-зеленых ив еще увеличивает массу здания, делает его более величественным и значительным. Такого типа пейзажи Ци Бай-ши больше никогда не писал, сразу же ощутив чуждость своей натуре нарочитой значительности и монументальности.

Программным произведением можно считать пейзаж «Рассвет», написанный в 1902 году. Художник ясно членит композицию на три плана: в предрассветной мгле поднимается солнце — задний план, небольшая отмель, на которой примостилась хижина — средний план, а весь лист — это широкая спокойная река, по которой плывет одинокий парусник, занимающий передний план. Этот ранний пейзаж в пространственной и цветовой композиции и прежде всего в том особом настрое светлого покоя и приятия жизни уже выражает неповторимое видение художника, каким оно станет во всей полноте и всеохватности спустя еще довольно долгое время, когда художник достигнет завершения своего стиля.

В этом же году был создан пейзаж «Ивы у квадратного дворика».

¹¹ Там же, с. 100.

В этой работе еще много ученического, в ней очевидны поиски, а не находки. Хотя по цвету он решен в уже полюбившемся художнику сочетании рыжего и блекло-зеленого, которое позднее, в ином жанре — в изображении трав и насекомых—получит необычайно совершенное воплощение.

Пейзаж, изображающий кабинет-мастерскую художника, расположенную у подножия горы, также скорее студия, упражнение, чем законченное произведение. Сосны на горах, молодые побеги бамбука, кипарис у дома—все это технические упражнения в отдельных штрихах старых мастеров, буквальные заимствования из «Слова о живописи из Сада с горчичное зерно».

Пейзаж, датируемый 1903 годом,— один из лучших в пейзажной живописи Ци Бай-ши. Он написан в широкой, свободной манере, очень влажной кистью. Как и обычно, художник выделяет три плана: невысокие, нечетких очертаний холмы, словно случайно сорвавшиеся с кончика кисти кляксы туши, расположены на заднем плане. Гладь водного потока с едва намеченной береговой отмелью—средняя часть. Но большую часть плоскости листа занимает группа персиковых деревьев, практически закрывающая обязательный для классического пейзажа центр. Широкие кроны деревьев и динамичная устремленность отдельных ветвей вверх создают необычайно выразительный линейный рисунок, смягченный легкой влажно-туманной дымкой. Особой выразительностью отличается рисунок вцепившихся в землю корней деревьев, подобных когтям птицы. Каллиграфическое богатство живописи Ци Бай-ши начинается, пожалуй, именно этим пейзажным свитком. В пейзаже «Дворец господина Тэна» (1903) с предельной достоверностью выявлено умение художника построить лист в классических традициях, показана его живописная культура, но художественно эта работа сравнительно малозначительна, тогда как пейзаж того же года с домиками среди холмов поражает чрезвычайно высокой степенью самостоятельного видения мастера. Пейзаж написан в технике *мидянь*, то есть в традициях прославленных сунских мастеров Ми Фу и Ми Ю-жэня. Пейзажи Ци Бай-ши нередко увидены как бы с птичьего полета, что сообщает им широкую всеохватность и некоторую созерцательную остраненность. Но художник часто населяет их одним-двумя пешеходами. Эти маленькие фигурки «запущены» Ци Бай-ши в широкий мир, чтобы приблизить его, сделать своим, они сообщают некоторую интимность грандиозной природе. Чаще всего эти путники никуда не торопятся—любуются, стоя на мостике, закатом или созерцают луну. Они вносят в пейзаж неторопливый ритм странничества и выключенности из условностей человеческого общежития. Диалектика монументального, значительного и камерного, интимного выражена Ци Бай-ши в том, что бескрайние водные глади воспринимаются как хорошо знакомая река, а каждая травинка несет в себе печать монументальности стиля мастера.

Относительность границ наброска и законченности произведения очевидна в работах Ци Бай-ши, она подобна относительной разнице в его творчестве между графикой и живописью. Ци Бай-ши еще в Хунани спешил запечатлеть, поймать на кончик кисти все бесконечное богатство мира, «пока сады не перестали цвести», и результат этого—небывалая легкость. Ускоряя движение, рука становится все точнее в передаче образов бытия.

Линия и пятно способны воплотить не только растрепанность дерева и мягкость травы, но и отразить состояние и настроение природы. Одни только изображения деревьев у Ци Бай-ши могут составить настоящую «кардиограмму» состояний гармонии и дисгармонии в мире. Линии стволов могут быть спокойны и величавы, но гораздо чаще его деревья рвутся кверху, словно одержимые стремлением к росту и жизненной силой.

Пейзаж «Красные деревья, светлый поток» (1906) построен на основе декоративных принципов. Сиренево-желтая заря и легкие кроны деревьев, их зеленые стволы и крыши построек очерчены, они отделены от мира, от переднего плана свитка так называемым «белым драконом» (*байлун*) — водой, которая на переднем плане вьется как небольшая речушка, а

вдали разливается, образуя широкий поток с узкими сиреневыми отмелями. Столь же декоративен, но написан в другой, измельченной манере пейзаж «Лотосовый пруд». Красные огоньки—точки цветов — и блекло-зеленые пятна листьев почти сплошь покрывают поверхность листа. Лишь один домик на сваях да мосток и едва различимые вдали холмы прерывают этот «стаккат-ный» орнамент из точек и пятен.

Пейзаж с ивами на ветру (1908) словно иллюстрирует известный постулат Ши-тао о том, что горы — это застывшие волны моря. Вечное противостояние гор и вод нарушено, они образуют органичное целое, столь слитное, что гора подобна волне, а волна—горе. Этим окаменевшим волнам противостоит нежно-трепетный рисунок разметавшихся на ветру длинных, тонких и изящных ивовых ветвей.

В современной пейзажной живописи можно, пожалуй, выделить два основных творческих направления, связанных с исканиями и находками Ци Бай-ши: философско-эпический пейзаж Хуан Бинь-хуна, Цинь Чжун-вэня, Ху Пэй-хэна, Хэ Тянь-цзяня и лирический пейзаж Фу Бао-ши и Ли Кэ-жяня.

В новой пейзажной живописи значительное место занимает философско-эпический, героический пейзаж, который был так распространен в классической живописи и теперь возрожден на новой основе. Признанными мастерами такого рода по праву считаются названные художники старшего поколения. Природа в их картинах полна мощи и особого величия. Их произведения наводят на размышление о силе и вечной красоте ее. На первый взгляд кажется, что эти художники лишь следуют лучшим достижениям прошлого. Как будто те же, что и раньше, раскидистые сосны, нежные ивы, гладь озер живописно воссозданы этими мастерами. Но иные ритмы, иная гамма чувств стала определять строй их пейзажных композиций.

Целую эпоху в развитии нового пейзажа в Китае составило творчество старейшего пейзажиста Хуан Бинь-хуна (1864—1955). В пейзажной живописи он столь же известен, как Ци Бай-ши в искусстве изображать цветы и птиц, словно Ци Бай-ши специально оставил область пейзажа своему близкому другу и единомышленнику. О них говорили: «На севере Ци, а на юге Хуан—два великих художника в сегодняшнем Китае». В пейзажах этого мастера прежде всего поражает необычайная мощь изображаемой природы, экспрессивность и пластическая выразительность живописного языка. Художника всегда привлекали значительные явления природы. В его свитках обычно изображен не перелесок, а могучий лес, в них гуляет не легкий, весенний ветерок, а свистит сильный ветер. Хуан Бинь-хун никогда не умиляется мелкими горными речушками и хрупкими горбатыми мостиками, а воспекает огромные широкие реки, всесокрушающие, оглушительно шумящие горные водопады. Цельность и законченность стиля мастера проявляется прежде всего в том, что его сильные, одним ударом кисти лепящие форму линии, скорее наплыв, чем размыты цветовых пятен, наполненность всего пространства листа, как будто этим громадам тесно на нем, образуют единую систему художественных средств выразительности, удивительно прочно и органично связанную с идейным и эмоциональным строем всего творчества Хуан Бинь-хуна.

Хуан Бинь-хун еще в начале нашего века, как и Ци Бай-ши, выступил против механического подражания старым мастерам, за творческое восприятие природы, за отношение к природе как единственному источнику искусства. Он писал в своем сочинении «Девяносто пестрых заметок»: «Главное, надо, следуя велениям древних художников, постоянно рисовать с природы. Они писали родные им края, поэтому и выработали свой, неповторимый стиль и оригинальные творческие приемы»¹².

Многие теоретические высказывания Хуан Бинь-хуна очень близки суждениям об искусстве Ци Бай-ши. Оба придавали огромное значение тонкому соотношению классического

¹² См.: «Мэйшу яньцзю», 1957, № 2, с. 16.

прообраза и натурального объекта. Хуан Бинь-хун писал об этом так: «Мне хочется пройти по всему Китаю для того, чтобы, с одной стороны, наблюдать причудливо изменчивые разнообразные пейзажи страны; с другой—чтобы сообразоваться с искусством пейзажистов, изображавших эти места. Сосредоточив внимание на реальных объектах, исследуя искусство художников, в то же время делать зарисовки с натуры»¹³. Хуан Бинь-хун, как и Ци Бай-ши, совершил несколько путешествий по стране, результатом чего явились пейзажные работы. Повсюду он делал зарисовки, количество которых достигает десятка тысяч. Многие его широко известные пейзажи представляют собой композиции, сделанные прямо с натуры. Однако, подобно Ци Бай-ши, Хуан Бинь-хун подчеркивал, что в пейзаже хотя и должно быть сходство с объектом, но сходство неполное.

Индивидуальная особенность стиля этого мастера резче всего проявляется в стремлении как можно больше сказать, подробнее изобразить, предельно насытить композицию. Его стиль метко охарактеризовал художник Чжан Дин как «сложение», «наслоение» штрихов в противоположность лаконизму и обобщенности стиля Ци Бай-ши¹⁴.

Сильнейшей стороной пейзажных работ Фу Бао-ши и Ли Кэ-жаня является стремление выразить новое мироощущение человека не показом примет преобразующей природу деятельности человека, а всем художественно-образным строем произведения. Художники, следуя заветам Ци Бай-ши, не стараются казаться современными, а оказываются таковыми из-за присущего им нового мировосприятия. Сюжеты пейзажных композиций Фу Бао-ши (1904—1962) обычно весьма традиционны, однако они пронизаны чувствами, присущими современнику. Классическая выразительность линии и цветового пятна приобретает под кистью Фу Бао-ши образный и эмоциональный строй, близкий к европейской пейзажной живописи с ее стремлением скорее передать интенсивность и смятенность чувств, чем гармонию в природе. Искусство монохромного пейзажа проявилось у Фу Бао-ши в его работе «Зимний лес» (1953): облетели листья, оголились деревья, лишь кое-где трепещет на ветру одинокий лист. Серая пелена заволочла все серо-белой туманной дымкой, соединив в одно землю, горы и небо. Крупными легкими размывами очень убедительно передана рыхлая масса снега, в которой тонут стволы деревьев.

Ощущаются влажность, насыщенность снегом и, хочется сказать, весомость воздуха. Воздушный простор передан очень точным рисунком ветвей, образующих каллиграфически красивый узор. Фу Бао-ши поразительно точно строит пространство: он делает цвет туши все менее насыщенным по мере удаления предметов.

Ярким лирическим талантом отличается художник Ли Кэ-жань (1907—1967?). Он прошел замечательную школу в художественных училищах Шанхая и Ханьчжоу, где изучал приемы европейской живописи. В 30—40-х годах он учился у Хуан Бинь-хуна и Ци Бай-ши, овладевая принципами национальной пейзажной живописи. Пейзажи Ли Кэ-жаня весьма разнохарактерны. Центральную линию его творчества представляют лирические, камерные пейзажи. С поразительной тонкостью мастер передает низко склонившиеся над водой ветки прибрежной ивы, неподвижную гладь воды, по которой плывут два буйвола с примостившимися на мокрых и скользких их спинах мальчишками-пастухами («Разговор»). Несколькоими короткими штрихами мастер изображает воду, расходящуюся кругами от движений буйволов. В этом пейзаже передана не только атмосфера жаркого летнего дня, разнообразная фактура предметов, но и звуки живой природы — вы слышите шелест ветвей дерева, плеск воды, тяжелое дыхание буйволов и звонкие голоса ребят.

В китайской пейзажной живописи отсутствовало «остановленное мгновение» — картина

¹³ Там же, с. 18.

¹⁴ См.: «Мэйшю яньцзю», 1958,

природы разворачивалась в пространстве и во времени. У Ли Кэ-жаня же в построении пейзажа больше кадровости, случайности.

Очень интересен Ли Кэ-жань в письме тушью в технике *ца*—светлой тушью с редкими переплетающимися линиями, передающими рябь воды,—технике, идущей от искусства Дун Юаня (X в.). Техника письма структуры скал, называемая «свисающие длинные нити», была разработана еще Цзин Хао (X в.) и получила особенно выразительное применение у Ци Бай-ши и вслед за ним у Ли Кэ-жаня. Искусство Ли Кэ-жаня впитало в себя две тенденции, в которых есть некоторое сходство, но они во многом и очень различны: лаконизм, стремление через малое, через деталь, случайное передать целое и вечное идут от искусства Ци Бай-ши; нагромождение линий и пятен, стихийное движение и первозданный хаос как принципы композиции, адекватные самой природе, были восприняты Ли Кэ-жанем у Хуан Бинь-хуна. Излюбленным пейзажным мотивом Ци Бай-ши, Ли Кэ-жаня и Линь Фэн-мяня было изображение ловли рыбы в тихой заводи с помощью бакланов. Пейзаж Ци Бай-ши «Ивы на берегу и бакланы», сочетающий в себе и широкую свободу штриха, и насыщенность его глубоким черным тоном, и тонкую линейность, и изысканность цвета, стал своеобразным эталоном живописного мастерства в монохромной технике.

Мотив восхода солнца также стал одним из основных лейтмотивов творчества художника. Например, пейзаж «Восход» из цикла «Виды горы Цзе», большой свиток «Восход солнца», созданный в 30-е годы, и написанный мастером на девяносто третьем году жизни свиток «Одинокий парус на озере Дунтин» образуют единую светлую, оптимистичную струю в его пейзажном искусстве.

По справедливому суждению Чжи Ань-чжи, пейзажи Ци Бай-ши не призваны удивлять или ошеломлять зрителя, они призваны по мере возможности обращать его взор к ранее не увиденной, не замеченной им красоте мира, красоте непритязательной и скромной¹⁵. Необычайно тонко воспринимал пейзажную живопись Ци Бай-ши его друг и ученик Ли Кэ-жань. Так, об известном свитке «Ловля на леску мелкой рыбешки» он писал: «Я невольно вспомнил свое собственное детство, хотя нет,— сказать «вспомнил» — не совсем точно,— я ощутил этот особенный, щемящий аромат детства»¹⁶. На этом свитке сам мастер сделал весьма поучительную надпись, определив в ней источник света и радости, неизменно пронизывающих все его работы:

«Ветер дует, и оживают ивы вокруг. /

Нет волн, и можно сосчитать чешуйки на рыбках в пруду. /

Это и делает радостной жизнь человека. /

Вечернее солнце... Сижу, устремясь беззаботным взором в марево заката».

Сходное с этим настроение беззаботной созерцательности выражено художником и в надписи на свитке «Маленький пруд»:

«Пруд перед моим домом голубой и чистый. /

Но у меня нет желания пользоваться им для рыбалки и пропитания. /

Маленькие рыбки, по-видимому, знают, о чем я думаю. /

И безмятежно плавают, будто никого и нет вблизи».

Как уже говорилось выше, пейзаж не был в творчестве Ци Бай-ши центральной темой — количественно пейзажные работы составляют очень небольшую часть его обширного живописного наследия. Но Ци Бай-ши было свойственно пейзажное художественное видение, и поэтому в главной области своего искусства—в жанре «цветы и птицы, травы и насекомые» —художник нередко отпаивался от общих принципов пейзажной живописи. Многие его работы трудно классифицировать по традиционным китайским жанровым признакам — они

¹⁵ Чжи Ань-чжи. Указ, соч., с.115.

¹⁶ Ли Кэ-жань. О старом учителе Ци Бай-ши и его картинах.— «Мэйшунь яньцзю», 1958, № 5, с.65 (на кит. яз.).

могут быть отнесены в равной мере и к пейзажу и к жанру «цветы и птицы». И все же будем следовать принятой в Китае классификации живописи Ци Бай-ши — разделим пейзажные композиции «горы и воды» (*шаньшуй*), и «цветы и птицы» (*хуаняо*). Отметим еще одно обстоятельство в пейзажном искусстве Ци Бай-ши, которое необычайно ярко выражает его главную эстетическую позицию—единство и взаимопроникновение естественного и искусственного, рукотворного и нерукотворного, достоверного и условного. За свою жизнь художник не только написал много пейзажных свитков, но и создал немало естественных пейзажей-садов. Следуя традиции своих любимцев — Ни Юнь-линя и Ши-тао, Ци Бай-ши осознал искусство пейзажа как высокую миссию создания микромира, адекватного всему мирозданию. Какая же картина мира спроецирована в пейзажах и садах Ци Бай-ши, в его двупостасном претворении природы?

Источником возникновения эстетической идеи об органичном единстве естественной, словно бы спонтанно возникшей картины и соразмерного, продуманного совершенства было снятие в философии оппозиции научного и мифопоэтического мышления. Гармония перестала исчерпываться проверкой алгеброй, ее границы расширились. Не только строгая закономерность, но и «божественный случай» стали выражать сущность мира. Механическое противопоставление «царства небесного» — «царству земному» было преодолено в социальной философии начала XX века и преломилось в эстетическом сознании. Объекты, принадлежащие земле и небу,—дерево, камень, вода (и как ее инварианты — облако, туман, дымка), выступают как архетипы культуры. Проследим на примере поэтики камня, как был связан с традицией и что обновил в ней Ци Бай-ши.

Поэтика камня, эстетическое осознание и художественное освоение гор составляют одну из важнейших граней практики и теории китайского искусства. Границы эстетического осознания камня китайскими художниками и поэтами очень широки. Они определяются даосской традицией уподобления себя простоте обычного камня (*ши*) и конфуцианским стремлением к самосовершенствованию, доведенному до изысканности яшмы и нефрита (*юй*). Эстетическая значимость камня в сунской и юаньской культуре, развивавшихся при сильном влиянии чань-буддизма, сказалась с особой определенностью в знаменитых «садах камней» при монастырях.

В истории китайской культуры сложилось так, что обработка яшмы, создание тончайших изделий из нефрита стали делом народных мастеров — безымянных творцов прикладного искусства, тогда как простой камень обрел свое место в элитарной поэзии и живописи. Прославленные своей красотой горы, фантастические по форме камни—частые объекты поэзии и живописи. Для некоторых художников камень был столь значим, что они вводили в свой псевдоним иероглиф «ши» (камень).

Рисунок 34

Пейзаж
Ли Кэ-жань
Дождь
1956

Двух крупнейших китайских живописцев — Ши-тао и Ци Бай-ши — порой называют «эр ши» (два камня) национальной живописи. Пейзаж, осознанный китайскими художниками как «горы — воды», несомненно, имеет дальним истоком известный афоризм Конфуция:

*«Того, кто мудр,— радуется вода,
Того, кто гуманен,— радуют горы.
Мудрый [ценит] движение.
Гуманный—покой.*

*Мудрый [обретает] радость,
Гуманный—долголетие»¹⁷.*

Теоретики живописи часто приводят эти слова Конфуция. Особенно важными они представлялись, например, Цзун Бину (IV в.). В китайском пейзаже мир гор и воды существует в органичном единстве, однако можно выявить акценты на том или другом из них в творчестве некоторых художников при сохранении, разумеется, единства двух начал.

Сущность камня, его философско-эстетический смысл пытались раскрыть в своих сочинениях многие теоретики живописи, особенно во второй половине XVII — начале XVIII столетия. Ши-тао, Ван Гай, Ван Юань-ши, Тан Дай — крупнейшие эстетики этого времени — посвятили значительные разделы в своих трактатах описанию природы, «души» камня.

В «Слове о живописи из Сада с горчичное зерно», крупнейшем сочинении этого времени, «Книга о горах и камнях» открывается теоретическим введением.

Рисунок 35

*С книжкой
Образец рисунка
для почтовой бумаги XVII век*

Рисунок 36

*Ли Кэ-жань
Пастухи
под цветущей сливой
1954*

*«В оценке людей необходимо исходить из их духа и остова—цигу.
То же и в камнях, они—остов Неба и Земли, обитель духа.
Поэтому их порой называют «юньгэнь» (корень облаков).
Камни, лишённые духа, становятся бездушными камнями,
Подобно тому, как остов, лишённый духа,—всего лишь прогнивший костяк.
Как же может изысканная кисть утонченного человека создавать прогнивший костяк?
Писать неодухотворенные камни—совершенно недопустимо.
А писать одухотворенные камни—значит найти [в них] едва уловимое место, где обитает дух.
Нет ничего более трудного.
Не постигнув душой, как Ва-хуан, сути камней,
Не обладая искусством ощущать кончиками пальцев природу камней, Невозможно приниматься за живопись»¹⁸.*

В «Слове о живописи из Сада с горчичное зерно» подробно проиллюстрированы и описаны в прекрасных гравюрах основные живописные приемы воплощения «духа» и «остова» камня, даны копии с известнейших свитков крупнейших мастеров с изображением камней, показано в таблицах все многообразие типов штрихов *цунь*, имеющих самые разнохарактерные названия—от «черепа черта» или «зубов лошади» до «прожилок на листе лотоса»¹⁹. В этом

¹⁷ Конфуций. Луньюй («Беседы и суждения»). Пекин, 1957, с.21.

¹⁸ Слово о живописи из Сада с горчичное зерно, с. 108.

¹⁹ Там же, с. 108—115.

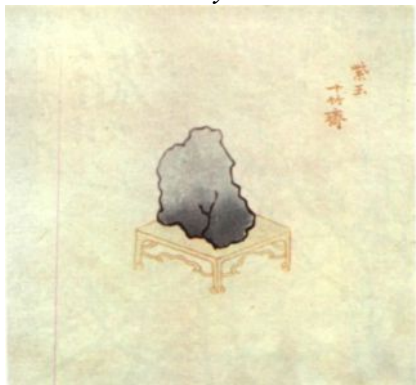
трактате сделана попытка «алгеброй поверить гармонию».

В трактате «Хуа юй-лу» («Беседы о живописи») Ши-тао, по справедливому мнению Юй Цзянь-хуа, наиболее глубоко раскрыта природа гор в их единении с водой²⁰.

Признанными мастерами живописи камней были мастера: Дун Юань (X в.), Ми Фу (конец XI в.), Си Ши (конец XI в.) и так называемые «Четыре великих мастера периода Юань». Ци Бай-ши многое заимствовал у этих мастеров в живописи камней.

Рисунок 37

*Камень для любования
Образец рисунка
для почтовой бумаги XVII век*



Тринадцатая глава «Море и волны» в трактате Ши-тао посвящена раскрытию двуединой цельности гор и вод:

«Море обладает огромной раскованностью.

Гора обладает скрытыми возможностями.

Море поглощает и изрыгает,

Гора простирается и склоняется.

Море может проявить душу,

Гора может передавать пульсирующий ритм».

Гора противопоставлением своих вершин, последовательностью своих обрывов, своими тайными долинами и глубокими безднами, своими вздымающимися пиками, которые внезапно заостряются, своими испарениями, туманами, росами, своими дымками и облаками заставляет думать о море — его раскованностях, поглощениях и повторяющемся выбрасывании фонтана брызг. Но все это не душа, которую проявляет само море, это только те качества моря, которые присвоила гора.

Море тоже может присвоить характер горы: его огромность, его глубины, его дикий смех, его миражи, его киты, которые подпрыгивают, его драконы, которые вздымаются, его приливы и отливы с последовательными волнами, подобными вершинам, — вот через все это море и присваивает качества горы, а не гора—качества моря. Таковы качества, которые море и гора присваивают [друг у друга], и у человека есть глаза, чтобы это видеть.

Но кто понял море только в противовес горе, а гору—в противовес морю, тот поистине обладает тупым восприятием. Но я, я воспринимаю! Гора—это море, а море—это гора. Гора и море знают истинность моего восприятия: все пребывает в человеке и [рождается] свободным взмахом только кисти, только туши!»²¹.

²⁰ Ши-тао. Хуа юй-лу (Беседы о живописи). Пекин, 1963, с. 56 (на кит. яз.).

²¹ Там же, с. 55—57.

Рисунок 38

Причудливый камень
Образец рисунка
для почтовой бумаги XVII век



В отличие от Ван Гая, который говорил о сущности камня в самых общих чертах, измерил камень категориями первого и второго закона живописи — *ци* и *гу* (дух и остов), Ши-тао дал более глубокую характеристику философской природы камня, обратясь к понятию «ритм» (тоже из первого закона живописи Се Хэ), но гораздо менее разработанному и сложному. Кроме того, знак «юнь» (ритм) в тексте Ши-тао дан в сочетании с «май» (артерии, пульс). Художник, по Ши-тао, призван воплотить в искусстве ритм биения пульса камня, словно у живого существа. Юй Цзянь-хуа, комментируя понятие *май юнь*, ссылается на древние верования, согласно которым земля, подобно человеческому телу, имела свой пульс и артерии. И в линиях гор они видели выражение внутренних артериальных течений земли²². Ван Гай лишь одним словосочетанием *юньгэнь* («корень облаков») утверждает внутреннее единство мира — камня и воды. Понятие *юньгэнь* обобщило огромный творческий опыт китайских пейзажистов, изображавших облака, как горные пейзажи-миражи, и одновременно с этим трактуя вершины гор, как спустившиеся облака. Это открывало широкие художественные возможности в передаче пространства и воздушной среды.

В тексте Ши-тао это единство раскрыто как важнейший принцип, без которого, собственно, нет ни камня, ни воды. Только их взаимопроникновение и метаморфозы, только единство души и ритма, органичное слияние мудрости и гуманности, движения и покоя, радости и долголетия (в терминологии Конфуция) рождает целостность ощущения бытия, рождает прекрасное в искусстве. О мире воды, претворенном в живописи, в частности об эстетико-философском смысле облаков, подробно уже говорилось автором в статье, опубликованной ранее²³. Здесь лишь остановимся на разговоре об облаке в сочетании с камнем, — сочетании, выражающем одну из важнейших структурных оппозиций в теории китайской живописи — пустое и заполненное (иллюзорное, воображаемое и реальное, действительное) — *сюй ши*. Мир камня — это область реального, обладающего строгой формой и структурой. Камень в китайской культуре осознан с точностью и всеохватностью научного знания.

Рисунок 39

²² Там же, с. 56.

²³ См.: Завадская Е. В., Традиции философии Лао-цзы и Чжуан-цзы в китайской эстетике живописи. — В кн.: История и культура Китая. М., 1971, с.61—74.

*Причудливый камень
Образец рисунка
для почтовой бумаги XVII век*



. Ни один другой объект живописи не получил такой разработанной теории линии, выражающей сущность камня. Знаменательно, что Ши-тао вводит в эстетический словарь понятие *лун май*—«артерии (или пульс) дракона», взятое из геомантии. В геомантии это понятие означает внутреннюю энергию камня, которая может повлиять на судьбы людей. Именно в «пульсе дракона» теоретики периода Цин (например, Ван Юань-ши) начинают видеть сущность пейзажа. В соответствии с этим основным принципом разработана Ши-тао и теория штрихов *цунь*, которыми художник стремится выявить этот внутренний пульс камня. Таким образом, даже, казалось бы, техническая сторона живописи камней в контексте эстетической системы Ши-тао перерастает в философскую проблему. В своем живописном творчестве Ши-тао, как и в теоретических суждениях, стремился выразить поэтическую, философскую, одухотворенную сущность камня. На листе из альбома изображен каменистый пейзаж — отмель с несколькими замшелыми валунами. Пейзаж сопровождает каллиграфия Ши-тао, воспроизводящая стихотворение Ван Вэя «В девятый день девятой луны вспоминаю братьев, живущих в Шаньдуне» и небольшую ремарку художника к нему:

*«Один живу я гостем на чужбине,
Вдали от милых сердцу моему,
Но каждый раз, когда настанет праздник,
Мне с новой силой вспомнятся они.
На горный склон взойдут сегодня братья,
Украсят волосы цветком чжуньюй.
В кругу друзей, пирующих беспечно,
Одно лишь место будет пустовать»²⁴.*

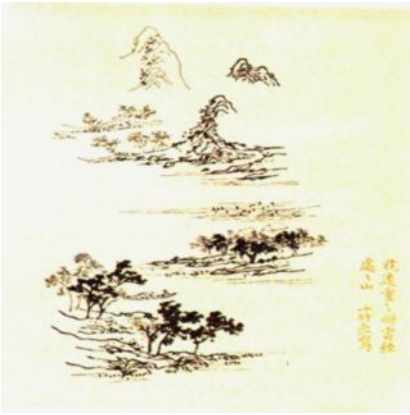
Это стихотворение Ван Вэй создал на чужбине в память о своих братьях во время среднеосеннего праздника. Я написал [этот пейзаж] в стиле Фань Куаня»²⁵.

Рисунок 40

*Пейзаж
Образец рисунка
для почтовой бумаги
XVII век*

²⁴ Цит. по кн.: Антология китайской поэзии, т.2. М., 1957, с.65.

²⁵ См.: *Fantasies and Ec-centrics in Chinese Painting*. New York, 1967, p. 84.



Этот альбомный лист мастера как бы вобрал в себя всю философско - эстетическую программу Ши-тао, наиболее полно выразил его поэтику камня. Прежде всего важно отметить, что художник часто обращается к камерной форме альбомного листа, то есть адресуется зрителю-читателю достаточно интимно и лирично, что является весьма характерным для живописи и графики второй половины XVII столетия Китая, да и не только Китая — вспомним «малых голландцев».

В этом Ши-тао—просто художник своего времени. Индивидуальность его сказывается в другом — в обращении к поэзии Ван Вэй и к живописной манере Фань Куаня. Ван Вэй, наиболее ярко воплотивший чаньскую линию в эстетике,—частый объект реминисценций Ши-тао, исповедовавшего *чань* в период господства конфуцианской ортодоксии.

Обращение к стилю Фань Куаня, одного из самых прославленных мастеров живописи гор и камней, создателю известных «портретов» знаменитых гор и вершин, указывает на те традиции, на которые опирался Ши-тао, считавшийся среди современников яростным разрушителем всяких традиций. Метод освоения традиций у Ши-тао действительно очень сложен и необычен. Он словно идет от противоположного, от антитезы. Фань Куань известен своими монументальными свитками с детально разработанной каллиграфией, созданной тщательной кистью (*гунби*), тогда как живопись Ши-тао, и в частности рассматриваемый здесь альбомный лист, производит впечатление эскизности и незавершенности, свойственных противоположной манере письма—*сеи* («писать идею»). И все же в живописи Фань Куаня было нечто, что несомненно оказалось необычайно созвучным эстетике Ши-тао, особенно его поэтике камня. Вот как характеризует Ван Гай искусство Фань Куаня в живописи камней: «Вначале он писал в стиле Ли Чэна, позднее следовал стилю Цзин Хао. Он любил писать много деревьев на вершинах гор и большие плоские камни воды. Фань Куань говорил обычно, что нужно наблюдать и замечать «Чем учиться у древних, лучше учиться у природы». Он жил в Тайхоу, около Чжуннани,— там он мог повсюду созерцать красивые картины природы. Штрих художника был чрезвычайно сильным и выразительным. Он действительно передавал структуру гор. Слава Фань Куаня подобна славе Гуань Туна и Ли Чэна. В поздних работах, *однако, он начинает применять слишком много туши, так что трудно бывает отличить землю от камней в его свитках*»²⁶ (подчеркнуто мной.— Е. З.). Можно сказать, что в этом «однако» Ван Гай резко противостоит Ши-тао, для которого именно последнее обстоятельство в искусстве мастера Фань Куаня, в его преодолении дуализма воды и камня, земли и неба, пустого и заполненного, которые определяли структуру классического пейзажа *шаньшуй*, содержалась праидея его собственной поэтики камня.

Искусство Ши-тао, его эстетика оказали огромное влияние на Ци Бай-ши, который писал, что хотел бы родиться на триста лет раньше только для того, чтобы растерать тушь для этого

²⁶ Слово о живописи из Сада с горчичное зерно, с. 117—118

великого художника²⁷. Известное пушкинское противопоставление «волна и камень» — это дань классически ясному взгляду на мир, взгляду, еще не пораженному релятивизмом и скепсисом. Ши-тао, увы, перешагнул этот рубеж; он почувствовал, что абсолютные, неизменные истины пошатнулись; при взгляде на его пейзажи вспоминаются горы-волны и выпрыгивающий из стихии белый кит Германа Мелвилла, оказавшегося, как и Ши-тао, необычайно близким современному видению мира, и в первую очередь, разумеется, мировосприятию Ци Бай-ши. Пейзажная живопись в творчестве Ци Бай-ши предстает как поэтический образ судьбы художника, ощущавшего себя скитальцем, путником или странником на земле. Лик земли, запечатленной Ци Бай-ши, слегка отстранен от зрителя легким «сфумато», некой дымкой, сообщающей пейзажам зыбкость образа-воспоминания. В них найдена мастером истинная мера «сходства» и «несходства» с природными реальными объектами, которые созерцал художник на дорогах своих долгих странствий.

²⁷ Ху Пэй-хэн, Ху То. Указ, соч., с.29.

Цветы и птицы, травы и насекомые

Жанр *хуаняо*—живопись «цветов и птиц» — зародился в период Тан, в IX веке, а в последующие два века в нем сложились основные стилистические направления, важнейшие понятия и технические термины. Периоды Пяти династий и Сун — время расцвета этого жанра. Ряд исследователей связывает это обстоятельство с распространением неоконфуцианства (например, известный теоретик искусства и художник Фу Бао-ши). Раздел о цветах и птицах в «Слове о живописи из Сада с горчичное зерно» основан на неоконфуцианской терминологии, что лишний раз подтверждает эту связь¹. «Акцент на существе, принципе вещей», по определению Я. Б. Радуль-Затулов-ского, — отправной пункт неоконфуцианского учения о *ли*². Крупнейший мыслитель-неоконфуцианец Чжу Си утверждал, что весь одушевленный мир и даже все вещи, события и отношения управляются принципом *ли*. И весь мир представал скорее как совокупность принципов, чем просто мир вещей. Субстанцией мира в неоконфуцианстве считалось общее непостижимое начало—*тайцзи*, во многом аналогичное *дао* в даосизме. При этом соотношение отдельных вещей регулировалось материальной частицей *ци*. По неоконфуцианскому учению, *ли* наделяет вещи сущностью, а *ци* облачает их в материальную форму. Познать *тайцзи* данного объекта—значит выявить его принцип *ли*. Как и Чжу Си в собственно гносеологии, крупнейший поэт, художник и теоретик искусства сумского времени Су Ши в эстетике утверждает интуитивный метод в постижении *ли*: проникновение в *ли* идет путем самосовершенствования, а не средствами науки; глубина познания определяется силой интуиции, а не мощью рационального анализа. Поскольку в основе каждой вещи лежит общее начало *тайцзи*, значит, у каждой есть предопределенное значение, которое и служит базой для живописного символа, детерминирует его. Символическое значение мотива было не меньшим, чем эстетическое. Важность этого аспекта живописи «цветов и птиц» очевидна, если посмотреть, например, соответствующий раздел известного сунского трактата «Сюань-хэ хуа пу» («Каталог коллекции живописи [периода] Сюань-хэ»): «Духовное значение жанра «цветы и птицы» в живописи то же, что и в поэзии. Так, например, разные сорта пиона и породы птиц, подобные фениксу и зимородку, символизируют богатство и благородство, тогда как сосна, бамбук, хризантемы, гуси воплощают уединение и праздность»³.

Подлинными создателями этого жанра считаются художники Хуан Цюань и Сюй Си (X в.). Они положили начало двум основным стилистическим направлениям в живописи «цветов и птиц», которые дожили до современности. «Мастер Хуан Цюань славил богатство и красочность жизни. Сюй Си в сельской жизни предавался фантазии»,— писал об этих мастерах известный сунский теоретик Го Жо-суй⁴. Сюй Си писал преимущественно размытыми туши, методом *мэйгу* («бескостная живопись»), тогда как Хуан Цюань любил чистый тон и тонкую линию. Сюй Си начал ту линию в этом жанре живописи, которую спустя несколько столетий продолжили Сюй Вэй и Чжу Да, а позднее, уже в XX веке, У Чан-шо и Ци Бай-ши. Живописный стиль Сюй Си китайские критики называют *ей* (грубый, необработанный), когда художник пишет широкими мазками. «Сюй Си был прекрасным мастером цветов, всех сортов трав и насекомых, бамбука, деревьев и бабочек. Он часто бродил, созерцая цветы в заброшенных садах, выискивая мотивы для живописного свитка. Он даже

¹ Слово о живописи из Сада с горчичное зерно, с. 218.

² Там же, с. 221.

³ «Сюань-хэ хуапу» («Каталог живописи периода Сюань-хэ»). Пекин, 1962, с. 31 (на иез.).

⁴ Го Жо-суй. Тухуа цзяньвэнь чжи (О живописи: что видел и слышал). Пекин, 1961, с. 13 (на кит. яз.).

изображал в своих произведениях простые овощи и злаки. В стиле *сей* он превзошел древних и достиг совершенства в своей манере. Он увеличивал выразительность [монохромной] живописи, добавляя цвет»,— писали о нем в старых трактатах⁵.

Этот стиль жизни и искусства, называемый *ей*, подобный «диким» — фовистам — во Франции, был эстетическим идеалом Ци Бай-ши, которому он стремился следовать. Ци Бай-ши вошел в историю китайского и мирового искусства как гениальный мастер жанра «цветы и птицы». Наследие его в этой области огромно—исчисляется несколькими тысячами работ, из которых, правда, значительная часть не сохранилась, а часть представляет собой подделки (о чем очень сетовал сам художник), но они растеклись по свету под именем Ци Бай-ши.

В современной китайской живописи жанр *хуаняо* осознается достаточно широко— в него включается и изображение мелких зверьков — белок, кошек, мышей — и предметов быта—сосудов для цветов, тушечниц, кистей, корзин, стульев и столов, удочек и т. п. Ци Бай-ши включил в свои работы очень широкий круг предметов и явлений, хотя при этом значительная часть его произведений представляет собой разработки какого-нибудь одного мотива. Из так называемых «благородных цветов» излюбленными объектами для него были пион, лотос, цветы дикой сливы — мэйхуа. Из обычных цветов— вьюнок, бегония, петушиный гребень. В его свитках летают бабочки и пчелы, богомолы и стрекозы, цикады и мухи. Особое пристрастие питал художник к миру водной фауны: рыбешки, головастики, лягушки, крабы и креветки были эстетически осознаны мастером и введены в живопись как объекты чрезвычайной художественной выразительности. Богат и разнообразен мир птиц в живописи Ци Бай-ши—гуси, утки-мандаринки, райские птицы и зимородок, орлы и сороки. Но излюбленным героем среди птиц на его полотнах был непритязательный и шустрый, невзрачный и грациозный, вездесущий воробей. Полнокровность и жизнеутверждающий взгляд на мир с особой силой выразил художник, живописуя мир плодов—гранаты, плоды личжи, вишни, виноград. Их сочность, свежесть и яркость ошеломляли Ци Бай-ши, заставляли постоянно писать их. «Когда я вижу насекомое, цветок или травинку, я желаю им всей полноты жизни. Как невыносимо мне видеть подобную благодать и красоту уничтоженной!» — часто говорил художник. Однако ортодоксальная критика считала, что в работах Ци Бай-ши «нет корня традиций», что «это живопись плотника». Ци Бай-ши, отвечая на такого сорта нападки, писал, что он не связывает себя с какой-либо одной живописной школой, хотя его и порицают за это, он будет следовать своему внутреннему голосу. Художник, следуя философско-эстетическим принципам Ван Гая и Ши-тао, видел источник творчества в диалектическом единстве двух начал — так называемых *юфа* (владеть традиционным методом) и *уфа* (быть свободным от него).

Ци Бай-ши придавал огромное значение работе с натуры, «созерцанию метаморфоз природы» (по его выражению). Первой ступенью к широким обобщениям послужила для художника простейшая, непосредственная фиксация видимого. Тут встречаются примеры удивительной, иногда чарующей наивности, которая сродни убежденной достоверности детского рисунка.

Тончайшая скоропись разнообразных линий воссоздает свет солнца сквозь цветущие ветви деревьев, всю свежесть утра, легкую прозрачность воздуха.

В 40-е годы Ци Бай-ши избегает контрастов, темп работы относительно спокойный. Художник осторожно и легко касается кистью бумаги, и сам рисунок от этого становится мельче и изящней. Художнической интуицией, посредством простого и легкого касания кистью бумаги Ци Бай-ши обнаруживает под косной корой материи шевеление, трепет и тепло живого дыхания. Так Ци Бай-ши воочию показывает внутренний рост трав и деревьев. В его свитках все исполнено живого дыхания, воистину дышит не только человек и животное, а, оказывается,

⁵ См.: Ми Фу. Хуаши (История живописи). Пекин, 1959, с. 7 (на кит. яз.).

решительно все: не только деревья, цветы, но даже камни и вещи.

Ци Бай-ши ритмическим (линейным и цветовым) строем своих работ одушевляет вещи. Так, заговорили грабли и удочки, корзины и чайники, светильники, палочки для еды и даже бухгалтерские счета.

Ци Бай-ши стремился к выражению человеческого в мире через его окружение. Поворотным моментом в этом плане явились путешествия художника по стране, во время которых Ци Бай-ши делал много пейзажных зарисовок, что сказалось на его живописном стиле. Но особенно действенным метод натурных зарисовок преломился в жанре «цветы и птицы». Ху Пэй-хэн отмечает, что в 10-е годы XX века, лишь в возрасте пятидесяти пяти — шестидесяти лет, Ци Бай-ши обращается к живым объектам природы, а до этого времени он исходил только из классической живописи. До этого времени Ци Бай-ши работал в жанре «цветы и птицы» только в стиле *гунби*. Высокое мастерство его в этой технике выразилось в свитке «Восемь бабочек», в котором тонкость и изящество линейной и цветовой композиции создают впечатление увеличенного узора прожилок и цветочных пятен крыла бабочки. Контрастирует с этим свитком композиция «Две бабочки», созданная Ци Бай-ши в восьмидесятилетнем возрасте в свободной монохромной технике *сеи*.

Общепризнанным является мнение о том, что Ци Бай-ши достиг вершины мастерства именно в искусстве изображения креветок. Он рисовал креветок часто и много. Но, как вспоминает Ху Пэй-хэн, художник огорчился, что некоторые видят в нем лишь мастера изображать креветок. Убедительным свидетельством тому служит надпись Ци Бай-ши, сделанная им на свитке «Креветки», подаренном Ху Пэй-хэну. Художник писал: «Мне уже 78 лет, но я слышу часто, как люди говорят, что я умею только рисовать креветок. Как это несправедливо!»⁶

Ци Бай-ши любил изображать не экзотических морских креветок, а обычных речных, которых называют «креветки с длинными лапками». Они бывают двух видов — белые и зеленые. В ранний период творчества художник чаще рисовал зеленые, а позже больше любил изображать белые, так как их блеклый тон требует большей изощренности в работе тушью.

Речные креветки относительно небольшие по размеру. Особым изяществом отличается лист «Маленькая зеленая креветка», созданный восьмидесятилетним мастером⁷.

Ци Бай-ши, естественно, основывался в искусстве изображения креветок на опыте традиционной живописи. Нередко к этому объекту обращались, например, минские и цинские мастера, однако они трактовали этот мотив очень жестко и орнаментально. Лишь Чэнь Бань-цяо, Чжу Да и Ли Фу-тан представлялись Ци Бай-ши подлинными мастерами в искусстве рисовать креветок. Художник примерно до шестидесяти лет ограничивал себя изучением образцов классического искусства, но не стремился при этом к слепому копированию, а старался творчески переосмыслить общепризнанные нормы. На одном из свитков с изображением креветок Ци Бай-ши написал: «Чжу Сюэ-гэ (Чжу Да.— Е. 3.) изображает креветок, но в них нет [духа] древности и простоты».

В шестьдесят два года художник обратился к изучению и изображению своего излюбленного «героя» с натуры, наблюдая его в речках, озерах и прудах в пекинских парках. Каждый день Ци Бай-ши пристально наблюдал жизнь этих существ, стараясь уловить своеобразие их движений, изменения цвета в разной воде, взаимосвязь друг с другом.

Свиток с изображением креветок, сделанный мастером, когда ему было шестьдесят три года, уже органично соединяет в себе, по справедливому суждению Ху Пэй-хэна⁸, опыт натурных

⁶ Ху Пэй-хэн, Ху То. Аксиология и живописный метод Ци Бай-ши. Пекин, 1959, с.42.

⁷ Там же, с. 59.

⁸ Там же, с. 59.

наблюдений и знание классической традиции. Когда Ци Бай-ши спросили, как ему удается передавать с такой точностью все детали в строении креветки, он ответил: «Я рисую каждый день. Нельзя пропускать ни одного дня».

Однако свитки, созданные мастером в последние двадцать лет жизни, качественно отличаются от прежних работ и большей полнотой структурной сложности объекта, и колористической тонкостью, и поразительной точностью композиционного построения свитка. Китайские исследователи, прежде всего Ху Пэй-хэн, подробно описывают каждый штрих, каждое движение кистью, которые использует Ци Бай-ши, рисуя креветок. Сначала наносится штрих светлой тушью кончиком кисти, потом поперечный центральной частью прямо стоящей кисти (сверху он острый, снизу—округлый), затем делается сильный поворот кисти—так тремя штрихами передается туловище креветки

Рисунок 41

Бабочка

Образец рисунка

для почтовой бумаги

XVII век



Далее наклонной кистью делаются два штриха по бокам туловища. Для изображения усиков креветки применяются несколько видов прямо поставленных кистей — сначала большая, потом поменьше и под конец совсем тонким кончиком кисти пишется кончик усиков. И при завершении рисунка наклонной кистью широким движением пишется хвост. Глаза креветок Ци Бай-ши пишет двумя горизонтальными короткими линиями⁹. Красоту и совершенство произведений Ци Бай-ши с изображением креветок китайский зритель нередко видит именно в этих последних горизонтальных штрихах: они считаются наиболее трудными в каллиграфическом отношении. Общеизвестный мастер именно в этой области живописи, Ци Бай-ши все же ощущал эстетическую неисчерпаемость любого явления бытия и всю обреченность и ограниченность художника при попытке ее постичь. «Я рисую креветок уже несколько десятков лет, и [кажется] только начинаю немного постигать их характер», — писал Ци Бай-ши. На праздновании 93-летия Ци Бай-ши известный писатель Лао Шэ сказал: «На картинах Ци Бай-ши движения креветок в воде переданы так, что кажется, будто они живые. Однако, создавая свои картины, он никогда не стремился к простому копированию природы. Как-то Ци Бай-ши сказал: «Слишком много деталей на ножках у креветки, но я не собираюсь писать эти штучки». Он умеет отбирать главное».

Художник создал два основных типа живописно-графической композиции в изображении креветок. Традиции Чэнь Бань-цяо были развиты Ци Бай-ши в альбомных листах и небольших свитках, на которых изображены одна или две креветки. Увеличенные художником в размере,

⁹ Там же, с.60.

они, словно под микроскопом, рассмотрены им со всей тщательностью, но при этом в отличие от механического глаза око художника видит не то, что объективно, а то, что ему видится.

Рисунок 42

Цапля

Образец рисунка

для почтовой бумаги

XVII век



Ци Бай-ши воспроизводит сложную «арматуру» — линейный остов креветок, особенно членения лапок и изгибы усиков, но не передает их с анатомической достоверностью, а опускает детали, выделяет главное. Написанные монохромно, лишь черной тушью, но во всей полноте ее оттенков — от блекло-серого тельца до глубокой черноты глаз — креветки Ци Бай-ши стали высочайшим эталоном живописного искусства. Ранее столь неприметный, случайный и редкий мотив под кистью мастера превратился едва ли не в центральный образ в этом излюбленном жанре. Если у художников-классиков таким объектом для монохромного воплощения всего многообразия жизни был бамбук, то в новейшее время, особенно под влиянием искусства Ци Бай-ши, не терпящего многозначительности, глубокомысленный бамбук (аналог мыслящему тростнику в европейской традиции) сменили суетливые и ничтожные существа. Изображая их, Ци Бай-ши выразил свое художественное кредо, словно внутренне споря с Пушкиным: человеку не нужен возвышающий обман, он в силах увидеть и постичь прекрасное во тьме истин обыденного существования.

Ци Бай-ши создал шедевр монохромной живописи уже в восемьдесят пять лет, изобразив две креветки во всем их непритязательном естестве и причудливой, даже странноватой грации. Эта работа была тиражирована в пекинской прославленной граверной мастерской «Жунбаочжай», благодаря чему получила очень широкую известность. Другой, уже ставший классическим, образец живописи Ци Бай-ши с изображением креветок относится к 1935 году. Этот вертикальный свиток значительного размера (200x70 см) решен совсем иначе. Словно поток, проливающийся из сосуда сверху вниз, устремляется стая креветок. Неповторимость каждой и вместе с тем органичная связанность с другими существами, естественная простота и динамизм жизни запечатлены мастером в этой работе. Она стала общепризнанным, общенародным достоянием. Французский писатель Андре Мальро (министр культуры Пятой республики, занявшийся в послевоенные годы теорией искусства, бывший в Китае и писавший о его культуре) определял современное западное искусство как «создание мира, чуждого реальному».

Рисунок 43

Гриб долголетия
Образец рисунка
для почтовой бумаги
XVII век



«Это искусство — не религия, но вера... не божество, но абсолют». Оно «обесценивает реальность, как ее обесценивает христианство и всякая другая религия»¹⁰. У Ци Бай-ши же, напротив, была единственная вера, единственная религия—это реальность, это окружающий нас мир. Но этому художнику удалось с полной очевидностью преодолеть дихотомию предметного и абстрактного в изобразительном искусстве. Живописная контрастность каллиграфии, выявляющая древний изобразительный прообраз письменного знака, и каллиграфическая отвлеченность, абстрактная отрешенность, возникающая благодаря частоте повторения хорошо известных мотивов живописи, разрешаются в едином гармоничном звучании, не деля мир на абстрактные знаки и изобразительные образы. Креветки, написанные Ци Бай-ши, могут быть восприняты как абстрактная иероглифическая письменность, но эти письмена выведены в самой природе, они лишь увидены и прочтены человеком. Можно, пожалуй, сказать, что художник в этом подобен дешифровщику древних забытых текстов. Ци Бай-ши прочитывает для нас самый древний и подлинный язык— язык самой природы. Благодаря его живописи этот язык стал более внятен для нас. С точки зрения принятого эталона красоты и привлекательности что, например, живописного в обыкновенных головастиках? Ци Бай-ши же, нанеся энергичными ударами кисти пятна черной туши и к этим черным овальным кляксам присоединив блеклой тушью волнистую линию, воссоздал светливое оживление едва появившихся на свет существ. В девяносто лет Ци Бай-ши еще раз возвращается к этому мотиву—пишет головастиков, гоняющихся за отражением лотоса в воде. Обостренное чутье к фальши в искусстве и в жизни, к фальши расхожих понятий прекрасного и возвышенного во вкусе академических ремесленников толкает Ци Бай-ши к полемически заостренной некрасивости изображаемого.

Рисунок 44

Пион
Образец рисунка
для почтовой бумаги
XVII век

¹⁰ *Malraux A. Le de l'absolu. Paris, 1950, p.81.*



Живопись цветов дикой сливы мэйхуа является одной из самых распространенных и вместе с тем одной из самых утонченных тем в жанре «цветы и птицы». Естественно, что и Ци Бай-ши нередко обращается к этому образу. Зацветающие ранней весной маленькими чистыми по тону цветами (похожими на цветы багульника) — белыми, желтыми, розовыми и красными, небольшие, изящных очертаний деревца дикой сливы — один из самых частых декоративных мотивов в прикладном искусстве Китая и глубоко философских тем — в живописи и поэзии. Живопись жанра «мэйхуа», по мнению большинства исследователей, существует в Китае с начала периода Сун. Однако Ван Гай в «Слове о живописи из Сада с горчичное зерно» утверждает, что уже в период Тан были художники, посвятившие себя живописи «мэйхуа». Живопись эта развивалась параллельно с живописью «бамбука» и была особенно любима поэтами-даосами, которые в период Сун пополнили свое мировоззрение пантеистическими элементами чань-буддизма. Большая популярность живописи «мэйхуа» в период Сун и позднее объяснялась философским содержанием, заложенным в ней, ее поэтической интерпретацией и особенно общенациональной этической символикой. Подобно бамбуку, мэйхуа символизирует благородную чистоту, негибаемость, так как живые соки сохраняются в деревьях мэй и в лютый мороз.

Крупнейшими мастерами живописи «мэйхуа» в прошлом были чань-ский монах Чжун-жэнь (XII в.), написавший об этом искусстве один из самых популярных трактатов, и великий его последователь художник Ян Бо-чжи (XII в.), которого Ци Бай-ши называл своим наставником в живописи «мэйхуа». Ян Бо-чжи также оставил сочинение об этой живописи, сопроводив текст подробными иллюстрациями, по которым учился писать мэйхуа Ци Бай-ши. Особенно популярен этот мотив был среди художников в XVI—XVII столетиях, что нашло выражение в многочисленных специальных сочинениях о живописи «мэйхуа». Но важнейшим, наиболее полным и обстоятельным оказывается раздел о живописи «мэйхуа» в «Слове о живописи из Сада с горчичное зерно».

Рисунок 45

*Цветущий персик
Образец рисунка
из «Слова о живописи
из Сада с горчичное зерно»
Конец XVII века*



Разумеется, именно по этой книге Ци Бай-ши учился писать мэйхуа. Смысл цветов мэйхуа раскрыт в этой книге с особой полнотой и конкретностью. Значительная часть образной символики связана с ментально-философскими книгами древнейшего китайского трактата «И цзин» («Книга перемен»), образность дерева мэй и есть его живое одухотворяющее начало *ци*. Цветы олицетворяют солнечное начало, они построены по принципу *ян*; само дерево, ствол и ветви полны соками земли, выражают ее таинственную силу *инь*. Цветоножка символизирует абсолютное начало мира—*тайцзи*.

Чашечка, поддерживающая цветок, воплощает три силы (*саньцай*) — небо, землю и человека,— и поэтому рисуется тремя точками. Сам цветок является олицетворением пяти первоэлементов (*усин*), и поэтому изображается с пятью лепестками. Кончики ветвей символизируют *багу*—восемь мистических триграмм — и поэтому имеют обычно восемь узлов и развилок. По «И цзину» четное число выражает земное начало *инь*, поэтому у дерева всегда четное количество ветвей. В «И цзине» развитие всего мироздания и мельчайшей частички его предстает как четкая смена фаз—девять перерождений. Эти же ступени развития проходит мэйхуа—завязь, бутон, форма с закрытыми лепестками, когда же лепестки выявляются, бутон постепенно раскрывается, потом — полуоткрытый бутон, затем полное цветение, оно сменяется полуувядшими цветами, которые, опадая, превращаются в зеленый плод.

Из четырех так называемых благородных растений — орхидея, бамбук, мэйхуа и хризантема—цветы и дерево мэй в большей мере, чем этическую символику (что свойственно и остальным трем растениям), олицетворяют и символизируют космогонические принципы, общие закономерности природы.

Непосредственными предшественниками Ци Бай-ши были Инь Хэ-бо и У Чан-шо. Инь Хэ-бо был уроженцем Хунани из родной Ци Бай-ши Сянтани. Он писал в традициях Ян Бо-чжи. Ци Бай-ши сначала учился у Инь Хэ-бо писать мэйхуа. После пятидесятилетнего возраста Ци Бай-ши начал учиться писать прежде всего тушью ветви этого дерева у Цзинь Дун-синя. Этот ученический рисунок сохранился. Однако Ци Бай-ши не вполне устраивал этот метод, и он обращается к изучению приема *мэйгуфа* У Чан-шо. Его свиток «Красные мэйхуа и попугай [жако]» написан уже целиком в духе У Чан-шо, и на нем написано: «Так написать ветки Цзинь Дун-синя не смог бы».

В 1928 году Ци Бай-ши получил заказ написать мэйхуа и стихи о ней, в которых он воспел искусство Ян Бо-чжи и Инь Хэ-бо. Стихи и веточка образуют единую композицию. Ху Пэй-хэн очень высоко оценивает эту работу, уподобляя целостность ее творениям великого Ван Си-чжи. Критик считает, что в ней нашел воплощение известный принцип китайской классической живописи: «Случайное собрано воедино». Ци Бай-ши обратился к изображению лотоса, когда ему было немногим больше пятидесяти.

Сохранился ранний свиток с изображением лотоса и зимородка.

Очевидно, что в этой работе Ци Бай-ши еще только учится рисовать листья лотоса. В этот

период он копирует работы Ли Фу-тана, Чжу Да, выбирает более близкие себе по характеру приемы. Кроме копирования старых образцов Ци Бай-ши обращается к рисункам с натуры. Ци Бай-ши написал на одном из свитков, что любил рисовать лотосы после дождя в парке Бэйхай в Пекине. С натуры же сделан свиток «Лотос и стрекоза» (1925) уже в совершенно другой, свободной манере. Художник изображает только два больших листа и распустившиеся цветы. Больше всего Ци Бай-ши любил писать скромную красоту осенних лотосов — коробочки и пожухлые листья и стебли. Красота, которая не бросается в глаза, а требует вглядывания и тонкого чувства прекрасного, воплощена Ци Бай-ши в увядающих лотосах. На одном из таких свитков он написал:

«Женщина средних лет идет мимо пруда лотосов, /
 С подобранными волосами, она тайно вздыхает. /
 Она долго размышляет и смотрит на воду, /
 Это не место, чтобы причесывать волосы. /
 Вчера листья лотосов были зелеными, сегодня — они желты. /
 Когда они зелены, то пруд может служить зеркалом. /
 Когда желты, вся ясность [воды] исчезает».

В работах о Ци Бай-ши исследователи часто повторяют афоризм художника: «В живописи секрет мастерства находится между сходством и несходством. Излишнее сходство—заигрывание с обывателем, несходство—обман».

Образцом равновесия, «простоты» и «сложности», «сходства» и «несходства» по традиционной терминологии, которой пользуется Ху Пэй-хэн, является свиток «Увядший лотос» (1936). Признанным шедевром является свиток «Лотос и стрекоза», написанный в 1956 году. В 1955 году Ци Бай-ши создал свиток «Цветы лотоса отбрасывают тень», который поразил художественную критику необычайным новаторством старейшего мастера.

Лотос — метафорическое и символическое выражение этической поэзии художника; растущий на грязных, заболоченных прудах, он остается безупречно чистым, листья его, лежащие на поверхности воды, не намокают. Так же стремился жить и Ци Бай-ши — не отделяясь от обыденного мира холодной стеной отчуждения даже ради прекрасного искусства. Он был самим собой, не заботясь особо о незамутненности своего бытия. В грязноватом, узком переулочке



Рисунок 46

*Орхидеи
 Образец рисунка
 из «Слова о живописи
 из Сада с горчиное*

зерно»

Конец XVII века

Пекина расцветало искусство Ци Бай-ши, подобное своим чистым цветом и ясной линией его любимому цветку—лотосу.

Пион—один из центральных образов живописи Ци Бай-ши. Художник обращался к этому мотиву несколько десятков раз, но особой известностью пользуются примерно десять его работ. Среди них—свиток «Пион», одна из самых последних работ художника. Создавались многочисленные теоретические трактаты о пионах, поскольку пион в Китае считается царем цветов с эпохи Тан, с тех пор, как Ли Бо воспел этот цветок вместе со знаменитой красавицей Ян Гуй-фэй. Аристократия ввела его в моду, и каждый год в сезон цветения пионов масса людей стекалась в столицу, которая считалась самым прекрасным городом в мире, чтобы восхищаться роскошными садами, не только императорскими, но и частными, где распускались пионы. Одним из самых прекрасных пионовых садов почитался сад Ван Ши-аня. Позднее пион становится цветком города Лояна, который в период Сум воспел Ли Кэ-фэй в «Записках о знаменитых садах Лояна» («Лоян мин юань цзи») и «Записках о цветах Лояна» («Лоян хуабэнь цзи»). Пион там был представлен в 170 разновидностях. А в более позднее время, чтобы любоваться пионами, надо было отправляться в Янчжоу. Среди всего их многообразия знатоки, поэты и художники выделяют сорт «цзиньдаивэй» — словно опоясанный золотом цветок необычайного цвета (между киноварью и алым цветом крови), увенчанный золотым кольцом, которое образуют тычинки посреди венчика. Китайский пион имеет определенное отличие—у него поникшие листья и кустарниковый стебель. Он достигает больших размеров, обладает большим числом оттенков цвета. После переезда в Пекин Ци Бай-ши можно было видеть, пишет Ху Пэй-хэн, в пекинских городских парках, любующегося цветением пионов. В искусстве писать пионы Ци Бай-ши испытал на себе особенно сильное влияние живописных приемов Пань Тянь-шоу и У Чан-шо. Ли Кэ-жань вспоминает, что в начале 20-х годов Чэнь Ши-цзэн привез из Японии несколько альбомов У Чан-шо. Ци Бай-ши смотрел их всю ночь, а наутро не посмел взять кисть в руки. «Я прожил несколько десятков лет в деревне, совершил пять путешествий, и я несу в себе массу вещей, которые мне хочется нарисовать. Но вот, увидев альбомы У Чан-шо, я лишился самостоятельности»,— писал Ци Бай-ши. На свитке «Желтый пион и красная мэихуа» пион огромен, черной тушью переданы листья, которые гармонично сочетаются с желтым цветком пиона и красными цветами мэихуа.

На свитке 1925 года с изображением пиона художник следует традициям У Чан-шо. Особой выразительностью отличается свиток «Пион», писанный черной тушью (1945). А в девяносто шесть лет Ци Бай-ши создал замечательный свиток с темно-красным пионом. В последних работах художник использовал очень яркий цвет и делал контур темным. Ху Пэй-хэн вспоминает, что попросил Ци Бай-ши написать для него свиток «Весенний парк после дождя». Ци Бай-ши изобразил лишь магнолию, мэихуа и пион. Все пропитано влагой и свежестью.

В известном трактате конца XVI века «Ваньии» («История сосудов для цветов»), раскрывающем принципы аранжировки цветов, мастером Юань Чжун-ланом постулируются правила композиции цветов, дается их классификация и, что особенно интересно, перечисляются двадцать четыре предостережения против того, что может испортить цветы, повредить им. Ци Бай-ши хорошо знал этот текст. «Цветы выбирают так, как выбирают друзей»,— так начинает свое сочинение Юань Чжун-лан. Сильно мешают этой дружбе человека с цветком следующие обстоятельства: «Хозяин, который докучает приглашенным [гостям] своими ухаживаниями; [некто] неприятный и невоспитанный, который неожиданно появляется и начинает рыться в цветах; монах, который вульгарно рассуждает о чань-медитации...; дурнушка, которая срывает цветок, чтобы воткнуть в свои волосы; разговоры о чиновничьей карьере...; поиски рифмы в словаре...; подделка классической

живописи, сфабрикованная в Сучжоу...; на свитке пошлая каллиграфия типа «Чистое золото и белый снег» или «Розовая заря спускается на срединную землю»; болтовня сорок; толкотня для того, чтобы идти наслаждаться цветами; восхваление всех без исключения цветов; аллегии, в которых женщины уподобляются прекрасным цветам»¹¹.

Юань Чжун-лан в специальном разделе трактата анализирует подчинение цветов друг другу, их гармоничное соответствие. «Цветок сливы имеет своих «камеристок»: магнолию, дафнию, камелию; цветок арния — своих: это цветы яблони, садовый жасмин; у пиона «камеристки» — шиповник, роза, боярышник; у белого пиона — магнолия и алтей; у цветов граната — цветы пурпурного мирта, ноготки, тысячелистник; у лотоса «камеристки» — цветы *горной дафнии и тубероза*; у резеды — фикус; у хризантемы «камеристка» — бегония; у цветов сливы мэйхуа — нарцисс»¹². Наиболее близки к натюрморту в европейской живописи композиции Ци Бай-ши «Вишни на блюде» и «Плоды личжи в плоской корзине». В этом случае художник четко определяет несомые и несущие элементы в структуре свитка. Без какого-либо зримого обозначения поверхности стола или любой другой подставки под основное изображение художник добивается впечатления устойчивости, ощущения весомости предметов и естественности их пребывания в пространстве.

Подавляющая часть композиций из жанра «травы и насекомые» построена Ци Бай-ши по принципу диалога. Два начала в мире, два принципа творения — намек и подробный рассказ, обобщение и детализация, принципы сей и *гунби* сосуществуют в его работах, как две грани единого целого. Чем свободнее, эскизнее и обобщеннее изображен цветок или былинка, тем педантичнее и детальнее рисуется бабочка или цикада. Так, в композиции «Лотос и стрекоза» (1955), словно расплывшаяся клякса туши, растекаясь лист увядающего лотоса, чуть намечены язычками пламени последние лепестки цветка — жизнь уходит, растекается, растворяется в белесом небытии листа бумаги. Но как точны, упруги и порывисты тончайшие линии, очерчивающие парящие крылышки стрекозы, ее грациозное тельце. Нет — жизнь продолжается, вьется вокруг нас, ее вездесущность запечатлена и утверждена четкой линией, точным рисунком. Ци Бай-ши написал для своего ученика Ли Кэ-жэнь небольшую картину — две обращенные друг к другу орхидеи в стакане — и сделал надпись: «Диалог». Вспоминаются строки:

«Тая улыбку, друг против друга, /
Ведут беседу от сердца к сердцу».

Подобный же диалог воплощен в известной композиции Ци Бай-ши «Лист дерева Бодхи и цикада» (1952). Красота листьев этого экзотического дерева не раз привлекала живописцев, поэтов и писателей, что, конечно, усугублялось и его буддийской символикой — дерева просветления Будды. Ци Бай-ши любовался такими деревьями во время путешествия по югу страны, в провинции Гуандун. Он несколько раз обращался к этому мотиву и, следуя традиции, довольно долго писал широкие листья дерева Бодхи в детальной манере *гунби*, но в этой композиции он написал их широким свободным размытием блекло-рыжей туши. И лишь цикаду воспроизвел во всех тонкостях манеры *гунби*.

Цикада, подобно креветкам, — постоянный спутник художника; ее также можно считать излюбленной «героиней» картин Ци Бай-ши.

Цикады у китайцев, подобно птицам, держались в клеточках, словно щеглы или канарейки. На свитке «Магнолия» (Юйлань) Ци Бай-ши написал:

«Бессердечное, даже слишком бессердечное дерево юйлань! /
В одну холодную ночь оно сбросило все листья /

¹¹ Юань Чжун-лан. Ваньши (История сосудов для цветов). Шанхай, 1936, с. 7 (на кит. яз.).

¹² Там же, с. 9.

И оставило бедную цикаду без крова. /

Цикада жалуется и поет вместе со мной на холодном, черном ветру».

В восемьдесят семь лет Ци Бай-ши написал ставший очень популярным свиток «Краски и звуки осени», изобразив на нем хризантемы и двух сверчков. Ци Бай-ши вспоминает в одной из надписей о том, как уютен был сверчок в доме его детства, и пишет, что «пение» сверчка ему не менее дорого, чем пение птиц. Сохранилась ранняя работа художника—зарисовка с натуры сверчка с надписью: «По мере ваших сил жалейте эти [слабые] создания». Так, Ци Бай-ши были созданы «Записки об изображении пчел», в которых он подробно анализирует образ жизни, повадки и особенности облика пчел.

Уютное, домашнее, обычное привлекало художника и в мире птиц. Ци Бай-ши писал птиц в традициях Чжу Да. Поначалу он не очень любил изображать воробьев. В 20-е годы были в Пекине два мастера, которые посвятили свою кисть изображению воробьев. Цзинь Хун-бэй писал строгой кистью (*гунби*), а Ван Мэн-бо—в свободной манере *сей*. Работы этих художников произвели сильное впечатление на Ци Бай-ши, и он стал сам изучать этот живописный мотив. Ци Бай-ши говорил: «Изображать голову воробья в левом повороте очень легко, а в правом очень трудно». И поэтому непрестанно рисовал воробья в этом трудном повороте. Спустя несколько лет он превзошел обоих названных мастеров. Первые опыты Ци Бай-ши в рисунке воробьев довольно слабые (например, рисунок «Воробей на камне»), свиток же «Воробей на ветке», написанный через десять лет, воплощает поразительное единство опыта Чжу Да в рисунке птиц и опыта Ци Бай-ши в натуральных зарисовках. В этой работе мастеру удалось передать самое трудное: в единичном — всеобщее, в конкретном воробье — всю специфику и характер этой птичьей породы. Художник подчеркивал, что он следует традиционному принципу—«идея воплощена и там, где нет штрихов».

В последние годы жизни Ци Бай-ши написал два интересных свитка с изображением воробьев: «Мэйхуа, камень и воробей», в котором стремился передать высоту полета птиц, и «Орхидеи и воробьи», в котором, напротив, выразил их приземленную, суетливую возню. Ци Бай-ши нередко обращается к мотиву домашнего очага, к изображению тепла и уюта простого и незатейливого быта; здесь лежат счеты, а там стоят грабли; здесь—курица с цыплятами у плетеного своего домика, а там фрукты лежат на блюде.

С кажущейся неразборчивостью запечатлевает художник окружающий его обыденный мир. Часто Ци Бай-ши изображает простой старинный масляный светильник с едва мерцающим язычком пламени— то к нему стремится неосторожный ночной мотылек, то пчелка, а то и мышка, прибежавшая полакомиться маслом. Художник написал с мягкой иронией о такой маленькой мышке, ворующей масло:

«Мой масляный светильник такой тусклый, что вызывает досаду.

А ты будешь прибегать каждую ночь, чтобы воровать масло. /

Я не смогу писать стихи в темноте. /

Моя живопись, увы, не дает столько выручки, чтобы я смог купить необходимое масло».

На свитке «Капуста и перец» художник сделал полемическую надпись: «Пион — король цветов, личжи — король фруктов, но почему никто не говорит, что капуста— король овощей?» — стремясь тем самым разрушить иерархию объектов, достойных и недостойных живописи. На свитке с изображением японской тыквы вэйгу: «Южане называют эту тыкву южной. Она сладкая и ароматная. В урожайный год она может служить лакомством, а в голодный она может заменить рис. Весной не забудь ее посадить. И хорошенько ухаживай!»

Цветы вьюнка—еще один программный мотив творчества Ци Бай-ши. Скромная и вместе с тем яркая, ясная красота вьюнка-повилики еще раз утверждает тезис художника о ценности всего живого на земле. Ли Кэ-жань писал о поражающей зрителей жизнеутверждающей силе этих композиций: «Вьюнки нарисованы до предела ярким красным цветом. Их радостно

обращенные к утреннему солнцу лица как будто только что омыты росой»¹³.

Ци Бай-ши редко включает вазы для цветов в свои композиции — их можно чаще видеть в произведениях жанровой живописи. И все же в этих редких работах вазы, сосуды и т. п. выступают как очень важный элемент композиции. И в этом Ци Бай-ши развивает традиции своего любимого художника Чжу Да, в произведениях которого, по справедливому суждению Л. Вандермерша, есть черты сюрреализма — несколько хризантем, свисающих по краю вазы, напоминают головы на кольях, изогнутый лист ириса подобен сабле¹⁴.

Ци Бай-ши сочетал в своем творческом методе три начала, как свидетельствует Ху Пэй-хэн: копирование, рисунок с натуры, работу в мастерской. Ци Бай-ши говорил своим ученикам: «Учиться на моем искусстве—это жизнь, подражать же—смерть». И при этом копирование, добротное, традиционное копирование мастер почитал основой мастерства. Художник сам прошел такую школу, переводя через промасленную бумагу образцы живописи из «Слова о живописи из Сада с горчицею зерно» в течение трех-четырех лет и свято верил в действенность такого способа овладения техникой живописи старых мастеров. Ци Бай-ши позднее столь же педантично овладевает путем копирования искусством Четырех Ванов, затем техникой гунби (в рисунке красавиц, литературных и исторических героев). Открытое им в начале XX века искусство Ши-тао и Чжу Да также стало объектом копирования. Ци Бай-ши овладевает сложной техникой письма помо—разбрызганной тушью. Художник знал «наизусть», мог воспроизвести по памяти многие работы своих любимых художников¹⁵.

Сохранился ранний рисунок Ци Бай-ши — копия с работы Чжу Да «Утка», на которой художник спустя много лет написал: «Пытаюсь до сих пор научиться писать в технике бескостной живописи, мастером которой был Чжу Да»¹⁶. Отдельные живописные работы художника в этом жанре решены внешне иллюстративно. В них выражается не глубокий ассоциативно-сложный образ, а какая-нибудь конкретная сентенция. Так, в надписи на свитке с изображением ствола старой сосны с несколькими молодыми побегами говорится о том, что червь-древоточец поедает зелень и лишь ураган может спасти дерево: «Дед мне рассказывал, что летом в год Кэнь-у все иглы на соснах, окружавших наш дом в селении «Плотина у Звездного озера», съели насекомые. Однажды разразилась гроза с невероятной молнией, громом, и она истребила всех этих паразитов. А теперь насекомые вновь пожирают наши сосны. Хоть бы опять разразилась такая гроза, как в год Кэнь-у». Исследователи творчества Ци Бай-ши единодушно комментируют этот текст как надежду на революционную бурю, которая сметет чанкайшистскую реакцию. Особую страницу творчества Ци Бай-ши представляют его рисунки для почтовой бумаги и конвертов. В «поэзии приветов», как очень точно определил это искусство В. М. Алексеев, в искусстве «конверта и почтовой бумаги» с поразительной силой проявилась изысканность и утонченное изящество китайской живописи и графики. Ци Бай-ши еще в юности обратился к этой области искусства, позволяющей художнику сочетать свободу фантазии и педантичную точность традиционной образности. Развившееся с особой силой в середине и второй половине XVII столетия, это искусство как бы возымело целью поменять местами элитарно-аристократическое и простонародное.

Художники должны были теперь не уклоняться от простого, рассчитанного на вульгарного зрителя искусства, а, освоив его, сделать равным по художественной ценности с классическим. Именно такую задачу поставили художники и граверы мастерской «Десяти бамбуков»

¹³ Ли Кэ-жань. О старом учителе Ци Бай-ши и его картинах.— «Мэйшу яньцзю», 1958, № 5, с.49.

¹⁴ См.: "Arts Asiatiques". Paris, 1965, N 3, p. 17.

¹⁵ См.: Ху Пэй-хэн, Ху То. Указ, соч., с.39.

¹⁶ Там же, табл. 18.

(«Шичжучжай»), создав столь прекрасные образцы для почтовой бумаги, что в последующие столетия художники учились на этих образцах (среди них был и Ци Бай-ши), не притязая на большее. Лишь в 30—40-х годах XX века в Пекине, где работала целая группа прекрасных живописцев и первоклассная печатня «Жунбаочжай», возможно было обновленное возрождение этого вида искусства. Сам Ци Бай-ши и другие художники старшего поколения—У Чан-шо, Ван Гэ-и, их ученики, уже ставшие прославленными мастерами, стали создавать образцы для так называемой пекинской почтовой бумаги. Среди этих мастеров самым известным стал последователь Ци Бай-ши — мастер Чэнь Бань-дин. Работы Ци Бай-ши, Ван Сюэ-тао, Ван Ши-цзе и других были изданы вслед за образцами из мастерской «Шичжучжай», подразделенные на восемь видов¹⁷. Рисунки Ци Бай-ши совершенно непохожи на известные классические образцы — в них новые мотивы (капуста и перец, воробей, мышка, вишни и т. п.), они созданы в другой, более свободной манере, в иной локальной, открытой красочной гамме (например, «Попугай», «Вьюнок»). Печатня «Жунбаочжай» прославилась мастерским репродуцированием живописи. Оттиски этой мастерской столь совершенны, что нередко авторы не могли отличить оригинал от копии. Графичность, некоторая сухость рисунков из печатни «Шичжучжай» противостоит жунбаочжаевской живописной сочности, мягкости линии. Лишь в рисунке насекомых (особенно бабочек) Ци Бай-ши следует традиции мастеров из печатни «Десяти бамбуков».

Ци Бай-ши создал для пекинской почтовой бумаги такие получившие необычайную популярность работы, как «Лист дерева Бодхи и цикада», «Иволги», «Дрозды», «Мэйхуа», «Виноград», «Дерево Бодхи», «Капуста», «Вишни», «Камень и ива», «Лотос и зимородок», «Лягушки», «Бамбук», «Мохнатая синица на осеннем ветру», «Утка» (в традиции Чжу Да), «Перец и капуста», «Личжи», «Гранат», «Лотос», «Увядаяющий лотос», «Листья лотоса и стрекоза», «Воробей», «Курица», «Головастики», «Юйлань» (Магнолия), «Ветка глицинии», и т. д. Тиражируемые на бумаге и конверте, эти популярные образы Ци Бай-ши становились знаками коммуникаций между людьми, приобретали еще одну активную функцию—символического языка. Разумеется, символика живописного образа составляет чрезвычайно важную составную часть в его структуре, но семантический уровень при всей его значимости уступает эстетическому, собственно художественному. В почтовой же бумаге, соотнесенной с определенными случаями, с определенной личностью, прагматика символа разрастается до самодовлеющей роли. Цветы и птицы говорят, наставляют, желают, сообщают почти так же, как и в речевом языке. Полисемантизм, свойственный изобразительному образу, суживается; пион перестает быть воплощением сложной философской жизни, а становится лишь пожеланием богатства; карп словно лишается живой стихии — воды и многообразия движения, превращаясь в неизменный знак—символ пожелания успехов в продвижении по службе. Мэйхуа, глубокая космогоническая символика которой вошла в плоть и кровь китайской живописи, выступает лишь как символ весны.

Однако важно помнить, что в отличие от многих других художников, которые иерархически разделяли высокое и низкое искусство, Ци Бай-ши не проводил грани между ремеслом и искусством, поэтому его рисунки для почтовой бумаги пронизаны свойственной всему творчеству художника глубиной и значительностью образов.

Когда речь идет о современной живописи «цветов и птиц», то обычно называют прежде всего имена Ци Бай-ши, Чэнь Бань-дина, Пань Тянь-шоу и Юй Фэй-аня. Во многом близко Ци Бай-ши творчество Пань Тянь-шоу (1697—1959) и Чэнь Бань-дина (1875—1963). Они оба, подобно Ци Бай-ши, учились у мастера У Чан-шо. Работы Пань Тянь-шоу больше тяготеют к монументальному и пейзажному решению композиций «цветы и птицы». Для его работ характерна колористическая сложность, колебания от созерцательной умиротворенности до

¹⁷ См.: Рисунки для почтовой бумаги. Пекин, 1952

бурной экспрессивности. Работы последних лет отличают четкость графического языка, спокойствие и гармоничность цветовых сочетаний, что отражает цельность и ясность мироощущения художника. Особой выразительностью отличается свиток Пань Тянь-шоу «Лотос». Сильной и резкой линией мастер передает прочный стебель, широким размывом — разлапистые листья, и все это различными оттенками туши. И только слабый, пробуждающийся бутон, горящий, как язычок пламени среди потухших серых углей, написан красным. Символика здесь так наглядна и эмоционально убедительна, что не требует сложной системы ассоциаций; мастерски, предельно просто, в рамках условности данного жанра воплощена идея рождения нового, прекрасного и радостного.

Любимым мотивом живописи Чэнь Бань-дина были блекло-сиреневые хризантемы и желтые тыквы, сплетающиеся сложной гирляндой. Слегка варьируя оттенки цвета, форму свитка, пропорциональное соотношение компонентов, художник передает самые разнообразные настроения и мысли. Так, на одном из свитков старый мастер с легкой иронией писал: «Юность подобна хризантеме, а я — как старая тыква». В предисловии к сборнику картин Чэнь Бань-дина художник Пань Тянь-шоу написал, что характеристика, данная У Чан-шо стилю Ци Бай-ши, может быть отнесена и к творческой манере Чэнь Бань-дина: «Замечательные традиции Сюй Вэя и Ши-тао стали в его руках средством создания собственного стиля»¹⁸.

Во многом противоположным Ци Бай-ши по мироощущению и по стилю письма был художник Юй Фэй-ань (1889—1958). Его яркие, броские, написанные «прилежной кистью» свитки читаются скорее как декоративные шпалеры, чем как живопись. Самой сильной стороной работ Юй Фэй-аня является их колористическое богатство и стройность. Мастер работает локальным цветом, плотным мазком. Ярко-голубой фон в его свитке «Магнолии и иволги» столь насыщен, что воспринимается как решающий элемент цветовой композиции. Белый, желтый и голубой звучат полным мажорным трезвучием. Глубокие исследования по технике письма в стиле *гунби* и колорита, обобщенные в двух его книгах: «Как я рисую цветы и птицы в стиле гунби» и «Изучение колорита в живописи стиля гунби» — получили высокую оценку Ци Бай-ши, художник нередко обращался к ним как к серьезному источнику.

Не менее пристально изучал Ци Бай-ши и искусство своих старших современников, в первую очередь, конечно, живопись У Чан-шо. Сохранилось несколько копий Ци Бай-ши с произведений мэтра, в частности копия со свитка «Бальзамин». «Но это уже, — справедливо отмечает Ху Пэй-хэн, — самостоятельная работа Ци Бай-ши, несущая на себе черты его индивидуального почерка»¹⁹.

Ци Бай-ши в одной из своих надписей подчеркнул, что именно при работе над копиями со свитков У Чан-шо он вдруг осознал, что изучение искусства больших мастеров не исчерпывается овладением отдельными элементами техники, а заключается в стремлении по возможности проникнуть в суть их творческого процесса. И в этом глубинном смысле Ци Бай-ши ощущал очень сильную связь с искусством У Чан-шо; он говорил даже, что у него не было работы, в которой бы он не следовал У Чан-шо.

В 20—30-е годы Ци Бай-ши знакомится и с европейским искусством, особенно через Линь Фэн-мяня и Сюй Бэй-хуна, вернувшихся из Франции. Уже тогда, в отличие от большинства художников, видевших лишь противоположности в китайской и европейской живописи, Ци Бай-ши, как и его упомянутые выше друзья, считал, что «в истоках китайской и европейской живописи лежит общий, единый принцип»²⁰.

Если Ци Бай-ши больше всего любил писать лотос, то Юй Фэй-аня можно назвать певцом

¹⁸ Чэнь Бань-дин хуацзи (Собрание картин Чэнь Бань-дина). Пекин, 1956, с.2

¹⁹ Ху Пэй-хэн, Ху То. Указ, соч., с. 17.

²⁰ Ци Бай-ши. Автобиография (Бай-ши лао-жэнь цзычжуань). Пекин, 1962, с.81.

красоты пиона. Художника привлекает в этом цветке сложная структура лепестков, богатая и яркая палитра красок. Чтобы почувствовать сущность эстетического отношения художника к действительности, достаточно сравнить его свитки с изображением пионов с аналогичными работами Ци Бай-ши. Ци Бай-ши прежде всего стремится передать напоенность влагой лепестков цветка, густую затененность там, где лепестки образуют шапку цветка, и тонкую, почти прозрачную ткань каждого из них. Юй Фэй-ань же старается запечатлеть и выявить орнаментальное разнообразие, неповторимый контур каждого лепестка, передать интенсивность яркого цвета. Природа у Ци Бай-ши предстает могучей, молчаливо-сосредоточенной, она не каждому раскрывает свою красоту. У Юй Фэй-аня же она говорлива, привлекательна, ее яркость сразу бросается в глаза. Ци Бай-ши не только восхищенный созерцатель природы, он вступает с ней в самые тесные и дружеские отношения. Художник уподобляет себя простым и удивительным творениям природы, ощущает себя «обыкновенным человеком, подобным обычной траве и растениям»; ему кажется, что только слива мэйхуа понимает и знает его. Ци Бай-ши утверждает, что «хвала творцу мира заключена не в ценных созданиях—художник естественно и свободно пребывает на созданном им духовном лугу», «он купается в орхидеевой воде, моет волосы ароматом цветов». Пань Тянь-шоу в статье о судьбах жанра «цветы и птицы» высказал уверенность, что, «пока людям дороги мир, солнце и красота земли, живопись этого жанра будет развиваться»²¹.

²¹ Лань Тянь-шоу. Кто сказал, что гохуа обязательно погибнет?— «Мэйшу яньцзю», 1957, № 4, с. 9 (на кит. яз.).

Портрет и жанр

В огромном живописном наследии Ци Бай-ши работ в области портрета и жанра—*жэньу* («люди и вещи») относительно немного, хотя спорадически художник обращался к ним всю жизнь. Более того, поначалу Ци Бай-ши был теснее всего связан именно с этими двумя жанрами живописи. Два истока питают и воспитывают живописный стиль Ци Бай-ши в портрете и жанре — это портретная живопись на свитках (традиционный погребальный портрет, так называемая «живопись красавиц», экспрессивный гротескный портрет мастеров школы чань) и народная картина-лубок. Ци Бай-ши соединил в своем творчестве простоту, непосредственность народного искусства и мастерскую отточенность художников-литераторов (*вэньжэньхуа*). Это направление в живописи, возникшее в X—XII столетиях и получившее особое распространение в XVI—XVII веках, объединяло художников, считавшихся не профессионалами, а главным образом коллекционерами-эрудитами, писавших картины на основании изучения знаменитых классических образцов. Художники этого направления писали один-два мотива всю жизнь (бамбук, хризантемы и т. п.) и обращали особое внимание на совершенство технических приемов. С конца периода Тан с отчетливостью намечаются две линии в портретной живописи. Одна—продиктованная конфуцианской официальной традицией социально-этической значимости человека, другая— опирающаяся на даосско-буддийскую философию ценности личности и потому посвященная раскрытию неповторимой, определяющей данного человека черты характера или свойства. Ци Бай-ши писал в русле обеих традиций, но ближе ему была, естественно, вторая. В традициях первой он писал мемориальные портреты исторических и государственных деятелей, чиновников высокого ранга или знаменитых придворных красавиц. В традициях второго направления Ци Бай-ши создавал образы поэтов и художников, отшельников, персонажей народной мифологии, фантастические портреты архатов и святых. Ци Бай-ши, развивая традиции первого направления, чаще всего работал в цвете, в детальной, скрупулезной манере; обращаясь к традициям второго,— писал обычно одной тушью (лишь иногда с легкой подцветкой), в свободном, эскизном стиле. Еще мальчиком Ци Бай-ши пытается копировать лубочное изображение бога грома Юй-гуна, которое привлекало его острой характерностью рисунка, яркостью и звучностью цвета. Художника в течение всей жизни много раз привлекали популярные образы народной мифологии. Несколько раз Ци Бай-ши изображал бесов Чжун-куя (или Пхара). Чжун-куй — один из самых популярных героев народной картины-лубка. Ци Бай-ши, сохраняя связь с народной традицией изображения Чжун-куя, привносит в канонический образ свое прочтение. В старом Китае были очень распространены народные картины-заклятия, на них обычно изображаются духи, которые могут или сразить беса, или хотя бы отогнать от дома. Самый обычный способ заклинания состоит в наклеивании на обе половинки ворот и дверей дома изображений воинственных и страшных генералов (так называемых духов мэньшэней). Другой тип заклинания связан с изображением главы бесов—Чжун-куя. «Моление ему,— по остроумному замечанию В. М. Алексеева,— есть как бы просьба к главному вору отогнать мелких»¹. Знаменательно, что традиция связывает сложение иконографии Чжун-куя с именем великого художника У Дао-цзы (VIII в.) — одного из самых любимых Ци Бай-ши, который, согласно легенде, по поручению императора первым создал изображение главы бесов.

Одним из самых частых в старом китайском лубке было изображение Лю Хая — смеющегося человека с растрепанными волосами, с полным обрюзгшим телом, в скромном одеянии и босого. Неизменными спутниками-атрибутами этого божества являются связка монет и

¹ Алексеев В. М. Китайская народная картина. М., 1966, с. 220.

трехлапая жаба—символ богатства и процветания. Изображения Лю Хая обычно вывешивают под Новый год. В отличие от распространенного в народном искусстве изображения Лю Хая в виде пританцовывающего на жабе человека в работе Ци Бай-ши образ Лю Хая решен в спокойном, благожелательно-радостном ключе. Фигура Лю Хая, дышащая довольством, заполняет весь лист, что еще более подчеркивает рыхлость и одутловатость тела. Лю Хай держит в руках «укрошенную» жадную жабу, стремящуюся поглотить монеты, широкая улыбка играет на его лице.

Особым совершенством отличается живописная каллиграфия этого свитка. Высокая степень обобщения образа, его линейная выразительность роднят это изображение с иероглифом. Свиток Ци Бай-ши читается как символ-знак этого популярного божества. Лю Хай изображен лишь черной тушью—линии и пятна с виртуозной стремительностью очерчивают фигуру, лепят лицо, передают копну волос на голове, развевающуюся одежду. Отточенность живописной техники, использование самых сложных каллиграфических приемов (например, штриха *фэйбай*—«летающий белый», который пишется сухой кистью, причем тушь ложится не сплошь, а оставляет просветы бумаги) не противоречат простонародности образа. В связи с творчеством Ци Бай-ши особенно ясно осознается диалектическое единство канона и импровизации. Несколько раз изображает Ци Бай-ши еще один персонаж—Ли Те-гуая, одного из так называемых «восьми бессмертных» даосского пантеона. Ли Те-гуай (Ли с железным костылем) изображается в виде горбатого, хромого нищего с костылем. Легенда повествует, что однажды, воспарив душой на небеса, он тело свое поручил охранять ученику, но тот его не сберег, и душе Ли пришлось вселиться в первую попавшуюся телесную оболочку—в тело только что умершего горбатого и хромого нищего.

Художник в двух листах, посвященных этому образу, раскрывает разные грани характера Ли Те-гуая, разные эпизоды его легендарного бытия. На одном листе он только что вместил свою душу в искалеченное тело нищего. Кисть Ци Бай-ши движется нервно и напряженно, в рисунке много угловатых, импульсивных линий. Совсем иначе написан Ли Те-гуай — легкий и беспечный странник. Широкой линией мастер намечает общие очертания фигуры, легкой подцветкой, теплой охрой выделено лицо, руки и босые ноги. Мажорно звучит лимонно-желтое пятнышко, окрашивающее тыкву-горлянку— популярный знак долголетия и бессмертия в даосской символике. Ци Бай-ши нередко писал острохарактерные, экспрессивные образы чаньских святых и монахов и, напротив, исполненные спокойного величия и сдержанности образы персонажей из пантеона классического буддизма. Если сопоставить свитки с изображением чаньского монаха и буддийского святого, написанных кистью Ци Бай-ши, то со всей очевидностью предстанет глубина различия воплощаемых ими философско-эстетических систем. Первого Ци Бай-ши изображает сидящим в довольно неудобной позе, с резким поворотом головы, быстрыми движениями рук; штрихи быстрые и короткие, все изображение сдвинуто в правый нижний угол и уравнивается лишь соответственно большей пустой поверхностью листа. Изображение буддийского божества написано длинными, плавными линиями, заполняет всю поверхность листа. От этого образа, его спокойной округлости, плавных линий, передающих складки широкого одеяния, открытых навстречу людям рук исходит настроение покоя и гармонии.

Ци Бай-ши создан ряд традиционных полихромных портретов в технике тщательной кисти (*гунби*), построенных по классическим канонам, то есть согласно физиогномической символике черт лица, одежды и цветового решения образа. В традиционном образе красавицы мастер исходит из художественных принципов, выработанных лучшими мастерами этого жанра — Тан Имя (XV в.) и Чоу Ина (XVI в.). Как и в области других жанров, в портрете и бытовой живописи Ци Бай-ши почитал за высочайший образец рисунки из «Слова о живописи из Сада с горчицное зерно». Он специально изучал также работы прославленного портретиста XVIII века Шангу-ань Чжоу. Сохранилась копия его работы «Человек, который чесалкой

чешет спину». При сопоставлении ее с оригиналом с особой ясностью предстает метод копирования Ци Бай-ши: свободно отбрасывая линейную сухость и тщательность в трактовке складок одежды, табурета, на котором сидит человек, он предельно точно воспроизводит позу, общую архитектуру фигуры. Канонический эталон красивого женского типа—довольно полное лицо, мягкие, округлые его очертания, высокий разлет узких бровей, очень маленький ротик. Лицо членится по вертикали: лоб, нос, рот и подбородок. Цвет лица обусловлен яркой косметикой — белой пудрой, румянами и помадой. Женская фигурка едва угадывается под многочисленными складками длинного одеяния с широкими рукавами. Изысканную утонченность красавицы передает легкий наклон головы, тонкая рука и нежно-розовый тон плаща, накинутого на белое платье. В этой композиции Ци Бай-ши с большим радением и благоговейной тщательностью живописно исполнил один из свитков с изображением красавиц Тан Иня.

Особой выразительностью отличаются портреты поэтов, художников, легендарных людей прошлого, сделанные Ци Бай-ши в свободной манере, воссоздающей условно-обобщенный характер, портрет-символ, портрет-знак. В этой манере созданы портрет сумского поэта Су Дун-по с его любимой разбитой тушечницей, цинского художника Ши-тао, который одним стремительным движением кисти старался воплотить все мироздание. Особой поэтичностью отличается портрет дедушки художника. «В школу» — так называет Ци Бай-ши этот лист, на котором мальчонка со страхом прижимается к дедушке. В рисунке нет ни одной резкой или тяжелой, темной линии. Фигуры очерчены широким контуром блекло-серой тушью. В рисунке как бы передана некоторая нечеткость и приблизительность далекого воспоминания, вся композиция полна мягкости и задушевности.

К этой серии портретов примыкают свитки с изображениями чиновников-бюрократов, чиновников-пьяниц, содержащие в себе, по справедливому суждению Ху Пэй-хэна, черты, сближающие их с карикатурой². Так, чиновник-подхалим и трус изображен Ци Бай-ши в виде куклы ваньки-встаньки. Мастер с нарочитой серьезностью педантично изображает шапочку чиновника, тщательно вырисовывает на спине буфан — знак отличия в чиновничьей иерархии. На буфанае изображен золотистый фазан, следовательно, эта кукла-чиновник высокого ранга (второго по принятой в старом Китае восьмиступенчатой системе). Фигурка разместилась в самом низу листа и словно придавлена и сражена длинными строками сатирической надписи. В строгом смысле слова Ци Бай-ши не работал в жанровой живописи, однако ряд его работ китайскими исследователями, на наш взгляд, не без основания относится к жанру *женью* («люди и вещи»). Чаще всего это автобиографические или дневниковые зарисовки из дорогой художнику поры детства: мальчик с колокольчиком на шее ведет на веревке буйвола, дети играют «в лошадки», дедушка ведет в школу внука и т. д.

² Ху Пэй-хэн, Ху То. Аксиология и живописный метод Ци Бай-ши. Пекин, 1959, с. 112.

Эстетический феномен живописи Ци Бай-ши

Анализ феномена живописи Ци Бай-ши представляется плодотворным вести в нескольких измерениях:

1) Общая философско-культурная традиция, то есть особая онтологическая и гносеологическая природа китайской живописи в целом, ее особые социальная, религиозная и этическая функции,— и, как яркое воплощение ее особенностей, живопись Ци Бай-ши. Этот аспект охватывает и проблему происхождения живописи и ее связи с общей философией бытия; в гносеологическом круге проблем анализируется теория творчества и восприятия живописного произведения.

2) Высказывания китайских философов, художников и критиков об этом искусстве, в первую очередь, разумеется, самого Ци Бай-ши, выявляющие особенности природы живописи и ее восприятия.

3) Определение специфики живописи Ци Бай-ши с точки зрения европейского подхода к искусству.

В этом последнем взгляде эстетический феномен живописи Ци Бай-ши таит больше всего неожиданностей для западноевропейского или русского читателя, ибо кажущиеся поначалу весьма оригинальными свойства этой живописи оказываются довольно естественно вплетенными в образный строй искусства нашего времени. И, напротив, многие качества, сближающие европейскую и китайскую живопись XVII столетия, например, теперь воспринимаются как далекий и малопонятный анахронизм.

Нам представляется не столь существенным пространное повторение здесь эксплицитной характеристики живописи Ци Бай-ши как традиционной китайской живописи, с которой читатель многократно встречался в каждой книге об искусстве Китая, то есть выявление внешних несоответствий европейского и китайского искусства. Например, чаще всего авторы обращают внимание на форму свитка, вертикальную или горизонтальную, как характерную для живописи дальневосточного региона (в отличие от заключенной в раму картины) и большее сродство китайской живописи с графикой и декоративно-прикладным искусством. Если следовать европейской классификации искусства, этот род искусства скорее графика или декоративная шпалера, чем станковая живопись. Бросающаяся в глаза плоскостность изображения, тяга к монохромному строению образа и к чистым, локальным цветовым решениям, сюжетное своеобразие и оригинальность мотивов и живописных жанров, наконец, отличная от европейской живописи техника и материалы — таковы его приметы. Существенной проблемой стало раскрытие природы перечисленных внешних свойств живописи, выявление самых глубинных черт, определяющих эстетическое своеобразие этого искусства.

Важно заметить при этом, что бросающаяся в глаза европейцу своеобычность живописи Ци Бай-ши обладает любопытными неожиданными особенностями. Ведь в ней нет таких свойств, которых нельзя было бы обнаружить в той или иной мере, в то или иное время в европейском искусстве. Своеобычность китайской классической живописи и искусства Ци Бай-ши объясняется иным соотношением этих свойств, смещением акцентов. При этом неискушенный европейский зритель, непосредственно воспринимающий китайскую живопись в контексте европейской традиции, нередко наделяет ее свойствами, которых она объективно лишена. Например, один из самых популярных живописных мотивов — веточка цветущей сливы — осознается обычно европейским зрителем как лирическая весенняя картина, полная импрессионистической свежести и непосредственности, тогда как в традиционной китайской эстетической системе восприятия этот мотив представляет собой художественное символическое осознание сложнейших космологических проблем, в нем меньше всего

«незаинтересованного удовольствия». «В цветах мэйхуа заключен образ-символ. Это и есть, по сути дела, их дух, сущность. Цветы построены по принципу *ян* (мужское, светлое начало), как и небо, тогда как деревья, их стволы и ветви — по принципу *инь* (женское, темное начало), как и земля... Цветок, растущий из чашечки, символизирует пять первоэлементов и потому изображается с пятью лепестками. Тычинки, идущие из центра, означают семь планет, вернее, пять планет, луну и солнце, поэтому их обычно рисуют семь»¹.

То же можно сказать и о знаменитом китайском пейзаже, который воспринимается европейцем как светское, лирическое искусство, тогда как объективно в Китае и Японии до самого последнего времени пейзажная живопись была гораздо ближе к иконописи, чем к европейской пейзажной живописи нового времени. Пейзажный свиток был иконой и потому, что он изображал божество (*дао*, или абсолютное начало в даосизме, или абсолютное тело Будды, согласно буддийской философии, получившей распространение в Китае и Японии), и потому, что он должен был выполнять религиозные функции очищения и просветления. Но европейцу ведь почти невозможно отступить от своей позиции в восприятии искусства других регионов. Поэтому, характеризуя отдельные черты живописи Ци Бай-ши как «своеобразные», «необычные», мы отправляемся от эталона классического европейского искусства. Важно, однако, тут же оговориться. Эти «необычные» черты можно обнаружить и в искусстве Европы, но в ином контексте, в иной пропорции. Учеными не раз отмечались общие черты росписей в известном буддийском храме «Тысяча будд» и Равенны, пейзажей прославленного китайского пейзажиста Го Си (XI в.) и пейзажных фонов в «Св. Себастьяне» Поллайоло и Мантеньи.

Краткое описание и анализ эстетического феномена живописи Ци Бай-ши мы начнем с глубинных субстанциональных слоев и завершим рассмотрением системы знаков, выявляющих эстетическую сущность этой живописи, ее морфологию и синтаксис. В отличие от философии, сказавшей свое важнейшее слово еще в древности, китайская живопись достигла вершины в период средневековья (в V—XVII веках). Именно тогда она стала классической: сложились и развились основные виды и жанры, сформировался ее неповторимый облик, который безошибочно угадывается каждым. Почти полторы тысячи лет средневековья отмечены серьезными изменениями. В этой эволюции можно выделить три основных периода в ходе развития искусства. Характер искусства V—IX веков определялся в основном монументальной скульптурой и живописью; в X—XIV веках—при всей значимости и высоком уровне развития различных видов искусства—прежде всего живопись на свитках и каллиграфия выявляли дух эпохи; XV—XVII века можно назвать веками декоративно-прикладного искусства (главным образом, фарфора), графики (станковой и книжной иллюстрации и лубка) и деревянной ансамблевой архитектуры, хотя в это время работали сотни крупных живописцев. Подвижным было и соотношение жанров— на первый план выдвигались то бытовая, повествовательная живопись (в первый и третий отмеченные периоды), то пейзаж, то живопись «цветов и птиц» (второй период), то портрет (первый и третий периоды). Причем это соотношение выражалось не столько в количественных показателях, сколько в значимости, в общественно-философской миссии того или иного жанра. Но при всех этих колебаниях важнейшая роль чаще всего отводилась пейзажу и живописи «цветов и птиц». Ци Бай-ши органично вобрал в свое искусство огромный многовековой опыт развития классической живописи. В его искусстве нашли продолжение две тенденции, господствовавшие в классическом искусстве, которые в большой степени определялись конфуцианством и даосско-буддийским мировосприятием. Конфуцианская линия в искусстве—воплощение достоверности и красочности, откровенной плоскостности и ограниченного пространства, реальной временной протяженности, соотносенной с челове-

¹Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975, с.351.

ским опытом, прямой и непосредственной связи со словом. Отсюда иллюстративная символика и дидактика, творчество осознается как вершина профессионального мастерства. Наилучшее восприятие искусства обеспечивает литературная и историческая эрудиция зрителя, умение ценить тонкость художественной техники. Вера художника в силу ремесла, тяга Ци Бай-ши к многозначительным, наставительным надписям на печатях и живописных свитках во многом предопределены названной тенденцией. Даосско-буддийская линия — это намек и недосказанность, воплощение вечности как мига, пространства как беспредельной пустоты: монохромный, сдержанный язык, опосредованная связь с поэзией, понимаемая как внутреннее поэтическое созвучие, аналогичное состояние души. Творчество предстает здесь как откровение и наитие, истинное искусство воздействует ошеломляя, преображая, границ творчества и восприятия практически не существует. Виртуозность в искусстве — лишь подспорье, а не самоцель, и порой не важна совсем или даже мешает непосредственному выражению истинного; художник — не творец искусства, как утверждали сторонники первой тенденции, а лишь инструмент, которым осуществляется «самотворчество» искусства.

Постулирование художником зыбкости границ «сходства» и «несходства» в изобразительном искусстве, любовь Ци Бай-ши к нерукотворному искусству стали выражением его связи со второй тенденцией в классическом китайском искусстве.

В структуре живописи Ци Бай-ши можно выделить несколько уровней, или своего рода культурных слоев. Наиболее глубокий и наиболее опосредованный в ней — это уровень, или слой, философский. Онтология связана с его живописью как эстетическое осознание художником структуры мира и личности. Гносеология предопределяет пути художественного творчества, соотношение субъекта и объекта, степень познаваемости художником себя и вещи. Социологическая природа живописи Ци Бай-ши, иначе говоря, ее социальная функция, особенности эстетического воздействия и теория восприятия образуют второй слой в сложной ее структуре. Доступность живописи, соотношение в ней религиозного и светского, этического и эстетического, общественного и индивидуального составляют социологическую ее природу. Все отвлеченные философские и социологические проблемы реализуются Ци Бай-ши в структуре живописного образа. Живописный язык метафизических и этических категорий весьма сложен, включает разработанную символика, изощренную технику, многообразные материалы. Художественный образ в живописи Ци Бай-ши практически не содержит преходящих, случайных деталей — все они читаются лишь в контексте определенной культурной традиции.

По справедливому суждению академика Н. И. Конрада, в китайской и японской культуре все дороги ведут к «Книге перемен» («Ицзину») — древнейшему памятнику философской мысли на Дальнем Востоке (XII—XI вв. до н. э.)². «Книга перемен» состоит из гадательного текста и так называемых «десяти крыльев», которые представляют собой самый ранний его комментарий. В эстетику и практику китайской живописи в целом, и в искусство Ци Бай-ши в частности, вошли в огромном объеме как графическая, так и комментаторская часть «Книги перемен».

Графическая символика «Книги перемен», его триграммы и гексаграммы, образуемые комбинацией целой и прерванной горизонтальных черт, вошли в искусство Ци Бай-ши и как изобразительные мотивы, и как прообразы, и как структурная основа многих живописных изображений. Дуалистическая структура, провозглашенная в «Книге перемен», выраженная графически и символически как мужская, солнечная, активная сила *ян* и женская, темная, пассивная *инь*, явилась, пожалуй, самой устойчивой в Китае космогонической системой, которая пронизывает все сущее от мала до велика. Характер живописного образа, построение

² См.: Шуццкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». М., 1960.

пространства, проблема светотени и даже количественная, цифровая характеристика в живописных свитках Ци Бай-ши во многом предопределены этими двумя началами. Таинственный мистический смысл «Книги перемен», философская и сакральная осмысленность числа в пифагорейском духе, его неразрывности с важнейшими принципами мироздания сказались в строгой эстетической числовой норме в его живописи.

В «Книге перемен», в графических ее символах многие исследователи видят прообразы иероглифических знаков и начало живописи.

Целая и прерванная черта в триграммах и символах «Книги перемен» содержала в себе потенциально триединое начало: мантический смысл, письменный знак и изображение.

При всей четкости дуализма, изложенного в «Книге перемен», единство, нерасторжимость этих названных двух начал воплотились в символе великого первоначала, имеющего зримый образ зародыша круглой формы. Внутри его два начала—*ян* и *инь*—выражены двумя половинками этого зародыша, напоминающими пару головастиков— черного и белого, каждый из которых в утолщенной части имеет по небольшому кружку противоположного цвета. Этот символический образ издревле стал центральным в изобразительном искусстве дальневосточного региона; достаточно часто он в прямой и преображенной форме встречается и в искусстве Ци Бай-ши. В структуре эстетического феномена живописи Ци Бай-ши глубинный слой образован даосской философией, учением Лао-цзы (IV—V вв. до н. э.) и Чжуан-цзы (IV в. до н. э.)- Осознание цельности бытия и небытия, их диалектической модификации легло в основу эстетического феномена его живописи. Небытие, неизображенность в живописном свитке какого-нибудь объекта не означало его отсутствия, он просто пребывал в другом бытии, в другом знаке. В «Дао дэ цзине», древнейшем даосском трактате, сказано, что «пространство между небом и землей подобно кузнечным мехам или флейте. Оно изнутри пусто и прямо. Чем больше движения, тем больше эта пустота»³. Динамичная напряженность и глубокая осмысленность живописных пустот в работах Ци Бай-ши берут свое начало из этой метафоры Лао-цзы. Ци Бай-ши, как и все китайские художники, считал, что труднее всего в картине выразить пустоты. Художественное воплощение пустой поверхности свитка требовало, согласно традиционной китайской теории живописи, большего мастерства, чем любой, самый сложный изобразительный мотив.

Значимость пейзажной живописи в творчестве Ци Бай-ши, этимология понятия «пейзаж» как «горы и воды» были предопределены даосским уподоблением *дао* (абсолютного начала и закона бытия) воде. Водные просторы рек, водопады, дымки и облака—все эти ипостаси абсолюта *дао*—приобрели огромное значение в его пейзажной живописи. Искусство изображать водную гладь и рябь, струи водопада, причудливые формы облаков стало издавна в Китае объектом пристального изучения, о них созданы специальные трактаты, которые были настольными книгами Ци Бай-ши. В даосизме был предначертан еще один важный эстетический принцип живописи этого мастера: «Великое совершенство похоже на несовершенство». Постулат Лао-цзы о внешней непривлекательности истины и, напротив, привлекательности лжи призывал художников бежать красоты, миловидности, стремления нравиться и не страшиться истины, как бы ни была она сурова и непривлекательна. Многие китайские художники обращались к изображению самых обычных, даже уродливых, с позиции общего вкуса, объектов. Так, швабра и грабли, креветки и крысы нашли живописное воплощение в искусстве Ци Бай-ши.

Прочтение многих живописных образов Ци Бай-ши и включение многих объектов, неведомых живописи других стран, теснейшим образом связано с текстом «Чжуан-цзы»⁴. Сухое, узловатое, нарочито уродливое, с точки зрения норм классического европейского искусства,

³ См.: Антология мировой философии. Философия древности и средневековья, т. 1. М., 1963

⁴ См.: Атенсты, материалисты, диалектики древнего Китая. М., 1967.

дерево стало в «Книге деревьев» китайской живописи одной из центральных фигур. Такое дерево, согласно философу Чжуан-цзы, прежде всего олицетворяло идею о подлинной пользе внешне бесполезного: из такого дерева не мастерят луков и стрел, не делают бочек, поэтому его не срубают молодым, как прочие, внешне привлекательные деревья, и, разросшись, оно дает тень— отдых человеку. Сухое дерево, согласно Чжуан-цзы,— символ состояния медитации, оно выступает как символ мудреца Лао-цзы. Изображение бамбука в контексте философии Чжуан-цзы считается подобием «истинного», то есть «опустошенного» человека. Благодаря этому в нем, как и в свирели из бамбука, звучит сама природа, на которую человек откликается не намеренно, а как бы непроизвольно, точно эхо. Глубокий философский смысл заключен и в изображаемом очень часто в китайской и японской живописи мотиве — мотылек, бабочка. В притче о бабочке из трактата «Чжуан-цзы» раскрыт глубинный смысл относительности понятий различия и тождества, относительность сна и яви. Чжуан-цзы приснилось, что он — бабочка; проснувшись, он погрузился в сомнения: ему ли приснилась бабочка, или бабочке снится, что она—Чжуан-цзы. Бабочка, претерпевающая особенно очевидные метаморфозы своего бытия, призвана иллюстрировать философскую идею о том, что тождество—это одна из форм различия.

Особая социально-этическая природа искусства дальневосточного региона во многом была предначертана философией Конфуция (551—479 гг. до н. э.). Акцент в учении Конфуция на прошлом как образце для подлинных деяний сказался в искусстве Ци Бай-ши как тенденция к подражанию, как концепция следования заданному образцу—готовому прообразу изображаемого объекта. Утверждение непререкаемого образца для всякого рода деятельности и сведение реальных и неповторимых явлений к застылой заданности сказались на осмыслении прагматики искусства, в установлении строгой субординации видов искусства, в соблюдении иерархии живописных образов согласно большей или меньшей их этической насыщенности. На концепции художественного творчества Ци Бай-ши сказалась вера Конфуция во всемогущество знания и умения. В эстетической теории конфуцианского толка творческий процесс осознается как искусное ремесленничество, а трудности творчества выступают как технические трудности.

В учении Конфуция о церемониях и ритуале ли, в которых искусство занимало важнейшее место, подчеркивались общественная значимость и действенность искусства, этическая заостренность образов. В такой концепции роли искусства Ци Бай-ши увидел большой гуманистический смысл: искусство не становилось формалистичным и отчужденным от задач развития человечности и прогресса. Категория жэнь, переводимая обычно как человеколюбие, окрасила определенным образом трактовку человека в его живописи, сделав его носителем и выразителем человечности в конфуцианском духе. Этическая ценность, согласно Конфуцию, была мерилем и гарантией эстетического, вне общественной прагматики у искусства не было иных задач и каких-то своих локальных целей. Даже отдельные слова из «Бесед и суждений» Конфуция станут важным эстетическим атрибутом многих живописных образов Ци Бай-ши. Например, понятие «благородный муж» (*цзюньцзы*) станет атрибутом целого жанра классической китайской живописи, жанра «четырёх благородных» (сливы мэйхуа, бамбука, орхидеи и хризантемы), получившего блистательное воплощение в искусстве Ци Бай-ши.

Рассмотрим здесь еще один очень важный слой в структуре эстетического феномена живописи Ци Бай-ши, который образован философией и этикой чань-буддизма. Учение чань сложилось в Китае в IV—VI вв. н. э. в результате китаизации буддизма Махаяны, а позже, в VIII—X веках, получило распространение в Японии и оказало в последующие века огромное влияние на искусство. Учение чань не является ни верой, ни формой интуитивного знания. Основу его составляет ощущение сомнения, которое рождает озарение, но озарение это—не открытие какой-либо конкретной истины, не получение объективного знания. Оно означает, что в человеке пробуждается его истинное «я». По учению чань, «озаренный» человек и есть Будда,

и не существует Будды гетерогенного и трансцендентного, отличного от человека. Поэтому и в чаньской живописи изображались простые люди, отмеченные знаком озарения и просветленности. Типичный образец чаньского осознания Будды виден в работах Лян Кая (XII в.). Изображение плода хурмы чаньским мастером Му Ци (XII в.), циклы пейзажей Юй-цзяня не менее значимы, чем иконическое изображение самого Будды. Художники этой школы сбросили путы книжной догматики, освободились от веры в священного, трансцендентного бога, в рай и вообще от всякой мифологии. Традиции школы чань нашли яркое воплощение в искусстве Ци Бай-ши, особенно в портретной живописи и в жанре «цветы и птицы». Японский исследователь чаньского искусства профессор С. Хисамацу выделяет ряд важнейших свойств, которые делают это искусство особым явлением: асимметрия и простота, строгость и естественность, изощренность, абсолютная свобода и спокойствие⁵. Этими параметрами поразительно органично измеряется живопись Ци Бай-ши. Свойство, названное асимметрией, заключается в том, что художник не видит красоты в регулярности, внешней законченности, точности, а, напротив, считает, что только преодоление этих норм дает возможность создания асимметричного образа, в котором совершенство и точность присутствуют незримо. Для художника представляет эстетическую ценность разорванная линия, скорописный иероглиф, деформация и неравномерность. Именно в этом он видит красоту, которую нельзя найти ни в равновесии, ни в симметрии. В литературе о китайской живописи часто идет речь об асимметрии как принципе композиционного построения. Думается, правомерно рассматривать вслед за известным математиком Г. Вейлем «асимметрию как редкий вид симметрии, подобный переносной, поворотной или орнаментальной»⁶.

Ярчайшим образцом свойства строгости, согласно чаньской эстетике, является старая сосна, утратившая свою юность, свежесть и гибкость в долгие годы борьбы против ветра и снега. Она стала «ядром», остовом, обладающим достоинством и силой. Эти качества отсутствуют в вещи новой, молодой, которую отличают наивность, незрелость. Воплощение в живописи этой «холодной строгости» потребовало от Ци Бай-ши как бы «сдирания кожи» с вещей и воспитания в себе характера «крутого и неприступного».

Спокойствие, «тишина» художественного образа вытекают из душевного состояния художника—«без шума и без волнения». Оно означает не только «тишину среди тишины», но и «тишину среди шума». У чаньского поэта сказано: «Когда птицы поют, горы становятся более тихими и спокойными».

Существенно отметить, что в китайской эстетике живопись измеряют двумя параметрами: философией и каллиграфией. Это означает, что лицо художника выражают дух и линия. Причастность к той или иной философской доктрине (например, северной или южной школе чань) определяет и принадлежность художника к северной или южной школе живописи. Искусство Ци Бай-ши исследователи относят к южной школе. Характер, тип штриха, применяемый в рисунке камней и деревьев (например, штрих «зубы лошади», «кожа черта» и т. п.), свидетельствует о причастности мастера к тому или другому стилю. Связь живописи с каллиграфией не исчерпывается лишь зависимостью и предопределенностью техники живописи каллиграфическими приемами. Между изобразительными формами живописи и иероглифическим письмом существует сущностное, природное единство. Самая простая линия представляет собой в китайской живописи условное обозначение на плоскости элементов объективной реальности. Иероглиф—это линейная структура, он несет в себе прежде всего плоскостную выразительность. Знаки иероглифического типа, то есть изображения, читаемые или понимаемые не непосредственно, а умозрительно, стали

⁵ Hisamatsu S. Le Zen et les Beaux-arts.— "Arts Asiatiques", t.VI. Paris, 1959.

⁶ Вейль Г. Симметрия. М., 1968, с.21.

важнейшей особенностью живописи дальневосточного региона и живописи Ци Бай-ши. Свиток читается практически так же, как иероглиф. Прежде всего близостью к иероглифу объясняется канонизация основных живописных элементов в искусстве мастера. Камни, деревья, водные потоки, цветы и птицы и даже человек даны в типизированном, а не индивидуализированном виде. К. Леви-Строссу китайская живопись представляется наиболее яркой иллюстрацией единства письменности и живописного языка: «Графические символы, особенно символы китайского письма, обладают эстетическими свойствами независимо от интеллектуальных значений, которые они обязаны передавать»⁷. В этом измерении особенности живописи Ци Бай-ши наиболее четко предстают, если обратиться к традиционной аксиологии. Основным пороком живописи всеми теоретиками искусства считалась вульгарность, в которой выделялось несколько уровней: вульгарный дух, вульгарный ритм, вульгарная кисть, вульгарный замысел, вульгарный человек-художник. Бегство от вульгарности — альфа и омега творческой жизни в русле дальневосточной эстетики.

Известный теоретик живописи XVII века Цзоу И-гуй перечислил шесть моментов, которые могут разрушить подлинность художественного творчества: «В живописи сторонись шести духов. Первый называется духом вульгарности, который подобен простоватой девице, густо нарумяненной; второй — это дух ремесленничества, лишенный одухотворенного ритма; третий — горячность кисти, когда следы самого кончика ее слишком явны в свитке; четвертый — небрежность, в искусстве мало изысканности, интеллекта; пятый — дух женских покоев — кисть слабая, нет структурной силы; шестой — пренебрежение тушью»⁸. Показательны для этой эстетики и противоположные по смыслу критерии оценки живописного произведения, раскрывающие достоинства живописи. Эстетический феномен китайского и японского искусства был раскрыт известным поэтом Хуан Юэ (1750—1841). В поэме Хуан Юэ названы неотъемлемые свойства подлинного произведения искусства и важнейшие грани подлинного творчества, которые с поразительной четкостью характеризуют живопись Ци Бай-ши. Исходным началом всего подлинного в живописи является первый закон этого искусства *ци юнь* (одухотворенный ритм), который «как звук, что гнездится в струне». Академик В. М. Алексеев, который перевел и проанализировал эту поэму, раскрывает природу этого ритма как сообразность со стихиями, а смысл художественного претворения вещей видит в сбрасывании с них вещественности и в раскрытии «исходно-стихийного абсолюта». Необычайно важна и другая категория — *дань* (пресность, бескрасочность), раскрывающая природу живописи Ци Бай-ши. *Дань* — это простота и безыскусность: «В стихах — Тао Цянь, Юань-мин этим полон;/ Во времени года — осенний пейзаж»⁹. Простота и безыскусность осознаются как атрибуты *дао*. Вдохновение художника Хуан Юэ уподобляет ливню. Поэтическим комментарием к этой грани творчества Ци Бай-ши могут служить строки М. Цветаевой:

*«Вскрыла жилы: неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих».*

Хуан Юэ обращает также внимание и на важность в картине детали, в которой порой скрыта вся сущность, хотя простоте и пустотности он отводит важнейшую роль.

Живопись в Китае практически никогда не была «искусством для искусства», но всегда содержала задачу нравственного совершенствования личности. Так же осознавал миссию своего искусства и Ци Бай-ши. Разница между двумя типами живописи, о которых говорилось выше, сводилась к способу воздействия искусства на человека. Даосско-чаньская

⁷ Семиотика и искусствометрия. М., 1972, с.36.

⁸ Завадская Е. В. Указ, соч., с. 189.

⁹ Алексеев В.М. Артист, каллиграф и поэт о тайнах в искусстве письма.— «Сов. востоковедение», т. 4. М., 1947, с. 145.

эзотерическая линия живописи воздействовала преимущественно в рамках индивидуального восприятия и ритуала. Экзотерическое искусство в рамках конфуцианской традиции способствовало развитию более демократического по форме ритуала. То обстоятельство, что живописный свиток Ци Бай-ши насыщен фило-софско-символическим содержанием, способствует тому, что в сфере восприятия искусства развивается система ассоциаций, ибо прочтение символов (бамбук, бабочка, сосна) требует ассоциативного мышления. Стремление раскрыть идею, смысл бытия наделяло китайскую живопись дидактической функцией, которая свойственна искусству Ци Бай-ши. Но живое и непосредственное эстетическое начало прорывалось в его искусстве. Нередко детали пейзажа не содержат глубокомысленного символа, а идут от непосредственного восхищения художника природой и этим радуют и творца и зрителя. Многие художники Китая и Японии умели сочетать в своем искусстве черты и конфуцианской и даосско-буддийской тенденций. Наиболее ярким примером синтеза этих двух тенденций может служить творчество Ци Бай-ши.

Заключение Человек — мера всех вещей

При анализе творчества того или иного художника мы чаще всего акцентируем в его художественной манере пристальное всматривание в мир и доверие к материальной красоте мира как важнейшему гаранту прекрасного, то есть выявляем присущее ему особое видение, при котором художник использует зримые формы словно как предлог для выражения глубинных, духовных основ бытия. Такая раздвоенность встречается, пожалуй, в любых формах художественного творчества, и даже заранее невозможно отдать предпочтение той или другой манере художника, выразить свое отношение к миру. И только художники, подобные Ци Бай-ши, каким бы внутренним творческим складом личности они ни обладали, исповедуют одну истину: «Аз есмь альфа и омега», в которой в двуединой цельности выступают и буква и дух, или, говоря словами известной старой формулы, которую особенно почитали Хокусай и Ци Бай-ши, «искусство лежит на грани сходства и несходства, полное сходство—вульгарно, несходство— обман». В предисловии к одному из последних сборников стихов Ци Бай-ши писал: «Я был беден в юности, в детстве работал пастушонком, затем плотником. Я часто отправлялся работать, не имея с собой даже скромной пищи. Я был чрезвычайно предан литературе и искусству. Я провел более чем восемьдесят лет моей жизни, близящейся к столетию, в занятиях ими, результатом чего явились тысячи моих картин и стихов, а также более тысячи печатей. Мои картины высоко ценятся и на родине и за рубежом. Я удивляюсь, что люди в них видят. Сравнительно мало знают мои стихи и печати. Я не уверен, что те, кто утверждают, что знают их, действительно знают о них что-нибудь; с другой стороны, я не удивлюсь, если те, кто признаются в своем незнании, на самом деле знают часть истины. Надо ждать суждения от мира и последующих поколений. Я стар и бессилён, моего сына Ляна призвал я и, посоветовавшись с господином Ли Шао-си, напечатал несколько произведений, которые нравились мне, но редко показывались другим. На этом мое искусство завершается. Это все, на что я могу надеяться. Тот, кто хочет знать правду о Ци Бай-ши,— возможно, она здесь! Возможно, она здесь! Посмотрите на меня здесь! *Ци Хуан Бай-ши*».

Эстетический феномен искусства Ци Бай-ши, пожалуй, должен быть рассмотрен еще в одном аспекте — в типологическом сопоставлении с европейским искусством. Такое сопоставление еще раз очертит своеобразный облик художника и вместе с тем выявит, что в мировой культуре нет замкнутых, чуждых и непонятных другим регионам художественных явлений. Порой кажется, что история жизни Ци Бай-ши будто нарочно кем-то задумана как драматическая притча о тернистом пути художника; в этом отношении его судьба может быть

сопоставлена с судьбой Ван Гога. Родившийся в одно с ним время, Ци Бай-ши, как и Ван Гог, только в двадцать семь лет решил стать художником. Но в отличие от Ван Гога, чья художественная биография сводится к десяти годам, Ци Бай-ши творил семь десятков лет. За недолгий срок Ван Гог сделал свыше восьмисот работ и еще больше рисунков, Ци Бай-ши — несколько тысяч произведений; интенсивность труда двух мастеров была примерно одинаковой. В связи с искусством обоих мастеров возникает вопрос: почему одни и те же картины как Ван Гога, так и Ци Бай-ши сначала не вызывали ничего, кроме равнодушия или раздражения, а потом стали цениться на вес золота? Родословная Ци Бай-ши, как и Ван Гога, прослеживается вплоть до XVII столетия. Детство Ци Бай-ши, как и Ван Гога, проходило в тихом местечке. Земля его родины осталась у него в крови — неумный странник, он всюду носил ее с собой. Сельская природа и у Ци Бай-ши и у Ван Гога была первой любовью, искусство — второй. И тот и другой каллиграфически, линейно воспринимали зримое, словно читали какой-то текст. «Черные колючие изгороди на снежном фоне напоминали ему (Ван Гогу.— *Е.З.*) черный шрифт на белой бумаге — текст Евангелия»,— очень верно отмечает Н. А. Дмитриева.

Ни Ци Бай-ши, ни Ван Гог с самого начала не уповали на свой талант и полагались только на упорство, терпение и бесконечный труд... «Ни одного дня без линии», как бы утверждали оба мастера. Основную часть дня Ци Бай-ши посвящал живописи, а оставшееся время резал печати. Он говорил, что стихи сочиняет во время поездок и прогулок. Он почитал основой искусства беззаветную преданность ему и трудолюбие. На печатях его вырезано: «Глупец думает, что день—это длинная веревка», «Высшая истина—вознаграждение за усердие». Одна из последних дарственных надписей учителя Ци своему любимому ученику—Ли Кэ-жаню была: «Искусен в трудолюбии». И Ци Бай-ши и Ван Гог стремились запечатлеть не мгновение жизни, а то, как протекает жизнь природы. Их живопись похожа на знаки удивительной стенографической записи, в которой сочетается графика с живописью, контур—с сияющим цветом. Скрытый символический смысл сообщает их работам некое четвертое измерение. Они не только одухотворяют мир—цветы, камни, деревья, они открыли новое ощущение космического единства сил, действующих в природе и в человеке. Оба мастера работали с поразительной быстротой. «Старик Бай-ши одним мазком» — нередко подписывал свои работы художник.

Обостренное чувство независимости, отсутствие каких-либо честолюбивых помыслов также роднит этих мастеров. Ци Бай-ши писал на одном из свитков:

«Смеюсь над собой.

Какая польза от официального звания?/

Я владею моим искусством,и [мне] этого достаточно. /

Гравируя до позднего вечера, я забываю о сне. /

Я занимаюсь каллиграфией вместо того, чтобы прислуживать Двору./

...Я живу своим собственным трудом, а не за счет народа. /

Я не слепой, и мои руки все еще ловкие; /

И я смеюсь над собой, что я такой старый чужак».

Существенная близость этих мастеров сказывается и в отношении к традиции. Остроумно и точно высказался о соотношении традиционности и оригинальности в творчестве Поль Валери. Он писал: «Нет ничего более личностного, более органичного, нежели питаться другими. Но нужно их переваривать. Лев состоит из переваренной баранины»¹.

Ци Бай-ши всю жизнь ощущал себя учеником великих старых мастеров. «Я буду учиться до тех пор, пока буду дышать»,— выгравировал он на одной из печатей. И вместе с тем он

¹ Поль Валери. Об искусстве. М., 1976, с. 135.

непрестанно повторял, что ищет и утверждает свой стиль в искусстве. Он считал, что
«Сюй Вэй и Чжу Да высоко стоят над толпой. /
У [Чан-шо] в преклонном возрасте дал гениальные ростки. /
Но я не думаю, что я—собака, бегущая на свалку [их искусства] /
И вскормленная под крышей их мастерства».

Для Ци Бай-ши и Ван Гога не существовало проблемы отношений искусства с жизнью, для них их жизнь была заключена в искусстве, весь мир—был живописной мастерской, а жить—значило писать. Ци Бай-ши говорил Ху Пэй-хэну: «Мне уже за девяносто, я пока не умер—раз глаза видят, пальцы держат кисть,— когда же я не смогу рисовать, это значит—смерть одолела меня». И при этом оба художника со страстью относились к миссии служения человеку и в этом видели пользу искусства. Ци Бай-ши вел огромную общественную работу, он был государственным деятелем (членом Всекитайского собрания народных представителей), верящим, что прекрасное и доброе столь же важны для народа и государства, как истинное и справедливое.

Но главное, что сближает этих двух мастеров, разумеется, лежит не в этих внешних совпадениях, оно гораздо глубже и серьезней. Ван Гог в отличие от многих современников, которые увлекались внешним подражанием Востоку, «хотел понять, как чувствует и рисует японец», искал у художников Востока не оригинальные, броские приемы, а глубокий опыт связи художника с природой. Так, в Сен-Реми Ван Гог пишет картину «Ветка цветущего миндаля», в которой весь образный строй — композиция, цвет, линейный рисунок—очень близок приемам старых китайских мастеров. Картина Ван Гога «Кипарисы», где сияют одновременно луна и солнце, справедливо связывается исследователями с древней космогонией «Ицзина», с пантеистическим осмыслением мира в метафизике чань-буддизма. Названные философские доктрины, как известно, оказали сильное влияние и на мировосприятие Ци Бай-ши.

Свободная вдохновенная импровизация, частое использование черного и белого как остродиссонансных цветов, повышенная звонкость колорита, раскрытие объекта не как изолированного объемного тела, а как одной из фигур, включенной в общую структуру мира, который подчинен вселенскому ритму, виртуозность рисунка, где каждый штрих словно обнажен,— все это общие свойства искусства Ван Гога и Ци Бай-ши.

При всей принципиальной разнице творчества Ван Гога и Анри Матисса оба эти мастера органично связаны с искусством Ци Бай-ши, выразив, как и китайский мастер, наиболее остро основные тенденции в новом искусстве. Исходной эстетической позицией Матисса было очень близкое взглядам Ци Бай-ши утверждение, что точность не есть правда. Матисс писал в своих «Записках живописца», что он пристально изучал искусство Востока и оно оказало влияние на его творчество. Призвание Матисс понимал как одержимость: «Мне нечего возразить, когда Хокусая называют «стариком, одержимым манией рисунка». Мастер высокой техники рисунка, Матисс следовал тем же, что и Ци Бай-ши, художественным принципам. Высказывания обоих мастеров об искусстве нередко совпадают почти дословно. Например, выглядят «переводом с китайского» следующие слова Матисса: «Страница написана—никакие исправления невозможны. И если она не удалась, то нужно начать все вновь»².

Огромную выразительную роль в рисунках Матисса, как и в свитках Ци Бай-ши, играет белый фон. Комментарием к тонкому чувству и четкому знанию Ци Бай-ши соотношения изображения и пустой поверхности листа может служить высказывание Матисса: «На листе бумаги данного размера я намечаю рисунок соотносительно формату листа. Я не повторяю тот же рисунок на другом листе, если его пропорции отличны от предыдущего, если он, скажем,

² *Анри Матисс*. Сборник статей о творчестве. М., 1960, с.48.

прямоугольный вместо квадратного. Но я не удовольствуюсь также и простым увеличением рисунка, если мне предстоит перенести его на лист той же формы, но вдесятеро больший. Рисунок должен обладать выразительной силой, которая оживляет окружающие его предметы. Художник, желающий перенести композицию с меньшего холста на больший, должен для сохранения выразительности продумать всю композицию заново, видоизменить ее, а не просто увеличить картину, разбив ее на квадратики»³. Такое же понимание соотношения изображения и плоскости листа в творчестве Ци Бай-ши явилось причиной повторов в изображении одних и тех же мотивов, своего рода «тем и вариаций», подобных в этом смысле матиссовским. Ци Бай-ши дает особую живописную трактовку временного начала. Он добивается, чтобы изображение сразу же читалось на белом листе. Вместе с тем подробное разглядывание разнообразия линий и оттенков цвета требует протяженности во времени и тем самым достигается двойной эффект: мгновенность видения целого и длительность созерцания отдельной линии. Л. Арагон говорил о Матиссе, что он, скорее, не рисует рот, а пишет его, как китайский иероглиф⁴. Ци Бай-ши стремится не изображать того, что можно опустить, он заставляет линию нести двойную нагрузку—и пластическую и пространственную, а интервалы, незаполненные места делает столь же важными и выразительными, как и сами линии. По словам В. Жоржа, «Матиссу знакомо искусство заставить говорить пустоту... пустоты сами по себе красноречивы»⁵.

Матиссу представлялись существенными два момента в восточном искусстве. По его убеждению, на Востоке была открыта основная закономерность структуры художественного образа. «Старая китайская поговорка гласит: «Когда рисуешь дерево, нужно чувствовать, как оно растет»,— записывает Матисс слова одного из самых любимых поэтов Ци Бай-ши — сумского поэта Су Ши. Более подробно Матисс пишет о цвете, и в этой области высказывает очень близкие Ци Бай-ши мысли: «В течение долгого времени цвет был всего лишь дополнением к рисунку. Художники Возрождения строили образ при помощи рисунка, а затем уже добавляли локальные цвета. Напротив, итальянские примитивисты и особенно художники Востока пользовались цветом как средством выражения. ...Есть некоторое основание в том, что Энгра окрестили неведомым Парижу китайцем, поскольку он первым начал применять открытые цвета, положив тем самым предел искажению»⁶.

Матисса привлекало в восточных художниках их стремление к раскованности творчества, к свободе личности от самых разных пут, в частности от пут славы, которые нередко портили европейских художников. Как известно, Ци Бай-ши был в огромной степени наделен таким стремлением к свободе, духовной независимости. Следующее высказывание Матисса как нельзя более подходит к характеру Ци Бай-ши: «Никакой художник не должен быть ни пленником у себя самого, ни пленником какой-либо манеры, ни пленником своей славы, ни пленником успеха. Кажется, братья Гонкур рассказывали, что японские художники эпохи расцвета несколько раз в течение своей жизни меняли свои имена. Это мне нравится: они хотели сохранить свою свободу»⁷.

Большая часть рисунков Матисса сделана китайской тушью. Но этим, пожалуй, их внешнее сходство с рисунками китайского мастера ограничивается, ибо характер линии у Матисса совершенно иной, чем у Ци Бай-ши,— она очень мягкая, округлая. Однако подход к модели у обоих мастеров сходен: рисунок очень условен и орнаментален, огромную нагрузку в создании образа несет белый фон, характеристика дана предельно обобщенными и вместе с тем

³ Там же, с. 11—12.

⁴ Aragon L. Matisse en France. Paris, 1943, p.24

⁵ George W. Dessins. Paris, 1925, p.10

⁶ Анри Матисс. Указ, соч., с.34.

⁷ Там же, с.21.

точными чертами. И что особенно важно отметить, и Ци Бай-ши и Матисс искали равновесия и гармонии—этот, по существу, классический идеал. Творчество Ци Бай-ши и Матисса — творчество классиков XX столетия, у которых выразительность цвета и выразительность линии находятся в гармонии и равновесии. «Поверх барьеров» индивидуального стиля и житейских судеб даже Пикассо и Ци Бай-ши едины в своих универсалиях.

Китайские теоретики искусства любят повторять известное изречение: «Картина подобна ее автору, кисть бывает высокой и низкой, так же как моральные качества человека».

Поиски современного стиля в искусстве, стремление найти художественные формы, лишенные национальной замкнутости, способные эстетически воздействовать на людей самых разных национальных традиций, включают и творческий опыт лучших китайских и японских художников.

Список иллюстраций

Иллюстрации в тексте

1. стр. 9 Гусь и книга Образец рисунка для почтовой бумаги XVII век
2. стр. 15 Посох и сума Образец рисунка для почтовой бумаги XVII век
3. стр. 18 Стол художника Образец рисунка для почтовой бумаги XVII век
4. стр. 22 Уют Образец рисунка для почтовой бумаги XVII век
5. стр. 39 Иероглиф «шоу» (долголетие) Эстампаж с надписи на камне
6. стр. 40 Иероглиф «хун» (журавль) Эстампаж с надписи на камне
7. стр. 41 У Чан-шо Каллиграфия в стиле *дачжуань*
8. стр. 42 У Чан-шо Образец каллиграфии
9. стр. 42 Дэн Ши-жу Образец каллиграфии
10. стр. 43 Дзинь Дун-синь Каллиграфия в стиле «квадратные иероглифы»
11. стр. 44 Ван Си-чжи Каллиграфия в стиле *цаошу*
12. стр. 45 Су Дун-по Каллиграфия в стиле *синшу*
13. стр. 46 Шестьдесят четыре гексаграммы «И цзина»[^]
14. **стр. 47** Восемь триграмм «И цзина» и «Тай цзи» (Великий предел)
15. стр. 48 Каллиграфия линий *чжи* баоне, *не* и *на*, *жен*
16. стр. 49 Восемь «болезней»-пороков каллиграфии
17. стр. 50 Каллиграфия иероглифа «синь»
18. стр. 50 Каллиграфия иероглифа «цзе» в виде совы
19. стр. 51 Каллиграфия иероглифа «и» в виде танцовщицы
20. стр. 51 Каллиграфия иероглифа «и» в виде сидящего человека
21. стр. 52 Каллиграфия иероглифа «хун» в виде цапли
22. стр. 53 Ци Бай-ши Образцы каллиграфии 1951
23. стр. 54 Хэ Шао-ци Каллиграфия в стиле *сяочжуань*
24. стр. 55 Ци Бай-ши Каллиграфия в стиле *кайшу* 1956
25. стр. 56 Ци Бай-ши Печать
26. стр. 57 Ци Бай-ши Печать
27. стр. 58 Ци Бай-ши Печать
28. стр. 59 Ци Бай-ши Печать
29. стр. 60 Ци Бай-ши Печать
30. стр. 61 Ци Бай-ши Печати
31. стр. 62 Ци Бай-ши Печать
32. стр. 63 Ци Бай-ши Печати

33. стр. 64 Ци Бай-ши Печать
34. стр. 65 Ци Бай-ши Печать
35. стр. 66 Хэ Шао-ци Образец каллиграфии для печатей
36. стр. 72 Образец рисунка деревьев из «Слова о живописи из Сада с горчиное зерно»
Конец XVII века
37. стр. 73 Образец рисунка гор из «Слова о живописи из Сада с горчиное зерно» Конец
XVII века
38. стр. 75 Ши-тао Пейзаж XVII век
39. стр. 77 Фу Бао-ши Пейзаж Конец XIX века
40. стр. 79 Ши-тао Пейзаж XVII век
41. стр. 80 Сюй Бэй-хун Конь 1932
42. стр. 81 Ли Кэ-жань Пейзаж
43. стр. 84 Хуан Бинь-хун Пейзаж 1927
44. стр. 85 Хуан Бинь-хун Пейзаж 1928
45. стр. 87 Фу Бао-ши Пейзаж 1920-е годы
46. стр. 89 Фу Бао-ши Пейзаж
47. стр. 91 Ли Кэ-жань Дождь 1956
48. стр. 92 С книжкой Образец рисунка для почтовой бумаги XVII век
49. стр. 93 Ли Кэ-жань Пастухи под цветущей сливой 1954
50. стр. 94 Камень для любования Образец рисунка для почтовой бумаги XVII век
51. стр. 95 Причудливый камень Образец рисунка для почтовой бумаги XVII век
52. стр. 96 Причудливый камень Образец рисунка для почтовой бумаги XVII век
53. стр. 97 Пейзаж Образец рисунка для почтовой бумаги XVII век
54. стр. 103 Бабочка Образец рисунка для почтовой бумаги XVII век
55. стр. 104 Цапля Образец рисунка для почтовой бумаги XVII век
56. стр. 105 Гриб долголетия Образец рисунка для почтовой бумаги XVII век
57. стр. 106 Пион Образец рисунка из «Слова о живописи из Сада с горчиное зерно»
Конец XVII века
58. стр. 107 Цветущий персик Образец рисунка для почтовой бумаги XVII век
59. стр. 109 Орхидеи Образец рисунка из «Слова о живописи из Сада с горчиное зерно»
Конец XVII века
60. стр. 110 У Чан-шо Хризантемы. Фрагмент 1890-е годы
61. стр. 113 У Чан-шо Цветущая юйлань Начало XIX века
62. стр. 117 Юй Фэй-ань Цветущая дриандра 1940-е годы