

«Каллиграфия зримых образов»: произведения Юкэя Тэсима

Н. С. Филоненко, М. С. Третьякова

Уральский государственный архитектурно-художественный университет,
Российская Федерация, 620075, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23
Томский государственный университет,
Российская Федерация, 634050, Томск, пр. Ленина, 36

Для цитирования: Филоненко, Надежда, и Мария Третьякова. «Каллиграфия зримых образов»: произведения Юкэя Тэсима. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 1 (2022): 164–179. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.108>

Послевоенная японская каллиграфия мало изучена в западном искусствознании, в частности отсутствует искусствоведческий анализ творчества одного из крупнейших каллиграфов послевоенной Японии — сампицу эпохи Сёва Юкэя Тэсима (1901–1987). Актуальность исследования заключается в том, что созданная мастером «каллиграфия зримых образов» (яп. «сёсё») является примером построения диалога между принципиально различными традициями западного и восточного искусства, — диалога, который позволяет самому каллиграфу увидеть уникальность японской каллиграфии, в том числе ее духовно-эстетическое содержание. Цель исследования заключается в определении специфики творчества Тэсима на примере его наиболее известных работ — произведения «Хокай» (букв. «Обвал») (1957), содержащего образ разрушающихся друг за другом домов от взрывов авиабомб конца Второй мировой войны, и произведения «Цубамэ» (букв. «Ласточка») (1960), рождающего ощущение полета, «танцующего» движения птицы. В результате исследования авторы приходят к выводу, что, хотя «каллиграфические картины» Тэсима и обнаруживают связь одновременно с китайскими корнями японской каллиграфии и авангардной живописью Запада, каллиграф остается верен японской художественно-эстетической традиции: в отличие от китайской каллиграфии, традиционно понимаемой как инструмент «пестования жизни», или авангардной живописи, порожденной западной концептуальностью, каллиграфия Тэсима выражает буддистские идеалы принятия судьбы (своего пути к просветлению) и отсутствия привязанностей. Каллиграф использует технику письма «хиссёку» (букв. «ржавая кисть»), предполагающую «преодоление» кисти и передачу тактильного ощущения штриха (символ преодоления материальности мира), а также формирует «безграничное пространство» листа — «аки», которое называет «пространством [божественной] любви» и связывает со свободным парением духа.

Ключевые слова: послевоенная японская каллиграфия, сампицу эпохи Сёва, Юкэй Тэсима, сёсё, син-по, фугё-хо, хиссёку, ёхаку, аки.

Японский каллиграф Юкэй Тэсима 手島右卿 (1901–1987) является «сампицу» эпохи Сёва (1926–1989), т. е. одним из трех величайших каллиграфов этого периода. Его основная заслуга заключается в соединении каллиграфии и изобразительно-го искусства — в создании «каллиграфических картин» из одного или нескольких



Рис. 1. Произведение «○△□», написанное дзэнским монахом Сэнгаем в возрасте 69~78 лет (1819~1828). <https://terebess.hu/zen/sengai58.jpg>



Рис. 2. Произведение «Кё» 虚 («Пустота»), написанное Ю. Тэсимой в возрасте 53 лет (1954) [13, с. 15]

иероглифов на бумаге большого формата (это направление письма получило название «каллиграфия [зримых] образов» (象書 — яп. *сёсё*). По тонкому замечанию известного авангардного каллиграфа С. Уэды (1899–1968), письмо Тэсимы создает впечатление, что оно написано «с натуры» [1, с. 35], — в нем есть настроение, как у живописного произведения, поэтому оно понятно даже тем, кто совершенно не знаком с иероглифами. Можно сказать, что «каллиграфия зримых образов» Тэсимы призвана выстроить диалог между искусством Востока и Запада, и для нас важно то, что она также дает нам возможность осознать всю сложность поиска того «промежуточного пространства» общих ценностей, которое необходимо для ведения этого диалога.

Соединение каллиграфии и изобразительного искусства позволяет Тэсимае прийти к общему для Востока и Запада языку искусства — языку авангарда. При этом мастер не просто превращает каллиграфию в современное изобразительное искусство, а стремится создать новую классику, опираясь на трехтысячелетнюю традицию письма, заложенную еще китайскими мастерами.

Такая «многослойность» в творчестве Тэсимы затрудняет его исследование. В частности, интерес мастера к китайским корням каллиграфии делает необходимым обращение к научным трудам современных китайских авторов, занимающихся историко-культурным осмыслением каллиграфического наследия Китая (они представлены в выходящих ежегодно журналах «書学書道史研究» — «Исследования по истории и теории каллиграфии» и «中国书法» — «Китайская каллиграфия») [2–7]. В своей работе мы также опираемся на исследования известных синологов В. В. Малявина [8] и Ф. Жюльена [9], раскрывающих общеэстетическое содержание китайского искусства, в том числе каллиграфии.

Исследование осложняется отсутствием русскоязычных и англоязычных трудов, посвященных творчеству Тэсимы (если не считать выпущенный самими японцами перевод на английский его монографии «書道史における少字数書の意義» (букв. «Смысл письма несколькими иероглифами в истории каллиграфии»), получивший название «The Shosho of Teshima Yukei» /2014/) [10]. Единственной русско-

язычной книгой, касающейся послевоенной и современной японской каллиграфии, является монография А.П.Беляева «Bungeiron. Взгляд на японское письмо» (2018) [11], первая часть которой представляет собой сборник авторских статей и переводов с японского статей и эссе японских каллиграфов и историков, посвященных прежде всего творчеству другого «сампицу» эпохи Сёва — Н.Нисикавы (1902–1989). Первая англоязычная книга по послевоенной японской каллиграфии вышла в свет только в июле 2020 г.: E. Bogdanova-Kummer, «Bokujinkai: Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde» [12]. В ней автор почти не касается творчества Тэсимы, фокусируя внимание на деятельности основателей киотской группы авангардных каллиграфов «Бокудзинкай».

В своем исследовании мы опираемся прежде всего на статьи известных японских авторов, собранных в выпуске авторитетного журнала «Суми» 2001 г., посвященном 100-летию со дня рождения каллиграфа [1; 13–15], а также на сборник с различными интервью каллиграфа, в которых он подробно останавливается на технике письма (1989) [16]. Для анализа буддистского содержания произведений Ю. Тэсимы мы обращаемся к трудам ведущего популяризатора дзэн-буддизма в послевоенный период японского буддолога Д. Т. Судзуки (1870–1966) [17].

Методологическую основу исследования составляет компаративистский метод в рамках искусствоведческого и эстетического подходов, который позволяет рассмотреть влияние китайской и японской каллиграфической традиции, а также японской авангардной каллиграфии середины XX в. на творчество Тэсимы. В ходе исследования мы выявляем художественно-эстетические средства выразительности, используемые мастером и определяющие своеобразие его каллиграфических произведений.

Прежде чем начать разговор о «каллиграфии зримых образов», отметим, что соединение каллиграфии и живописи в творчестве Тэсимы неслучайно. В молодые годы будущий каллиграф больше внимания уделял скорее живописи, чем каллиграфии (хотя каллиграфией он занимался очень серьезно). В пользу каллиграфии Тэсима сделал выбор, когда ему было уже за тридцать, а к «каллиграфии зримых образов» мастер пришел, когда ему было уже за пятьдесят [1]. Японский исследователь Б. Тамия объясняет обращение каллиграфа к написанию одного или нескольких знаков на листе особенностью его личного опыта (в детстве Тэсима участвовал в местных каллиграфических конкурсах по написанию одного знака и даже занял первое место за работу, которую намеренно оставил без каллиграфической подписи [1, с. 32]), хотя, безусловно, за идеей создания «каллиграфии зримых образов» стоит глубокое погружение каллиграфа в дальневосточную традицию письма.

В частности, англо-американская исследовательница Е. Богданова-Куммер проводит параллель между одной из «каллиграфических картин» Тэсимы и известным произведением буддистского монаха Сэнгая (1750–1837), которое представляет собой всего лишь изображение круга, треугольника и квадрата [12, с. 112] (28,4 × 48,1 см) (рис. 1). Согласно японскому буддологу Д. Т. Судзуки, такое упрощение изображения является характерной особенностью японского искусства в целом, поскольку задача дзэн-буддизма — «устранить все ненужное в своем познании высшей реальности» [17]. В каком-то смысле «каллиграфия зримых образов» Тэсимы — это упрощение письма почти до пустого круга «Энсо» (каллиграфического символа дзэн-буддизма). Неслучайно первым произведением из одного знака, ко-

торое Тэсима представил на каллиграфической выставке в 1954 г., был каллиграфически исполненный иероглиф «кё» 虚 (яп. «пустота») (131 × 68 см), который, по словам самого автора, выражал ощущение единства отсутствующего и присутствующего («кёдзицу со иттай» 虚実相一体, букв. «пустое и полное вместе есть одно»), покой в движении, космическую тишину [1, с. 35] (рис. 2). Произведение стало своего рода художественным манифестом Тэсимы, заставившим японских каллиграфов задуматься о том, какой должна быть современная каллиграфия¹.

Подчеркнем, что Тэсима не рассматривает упрощение в каллиграфии как самоцель. В частности, рассуждая об упрощении в манере письма Янь Чжэньцина (709–785), он указывает на то, что упрощенное письмо без связи с традицией может стать «поверхностным» [16, с. 117]. Вероятно, именно поэтому сам Тэсима в своем творчестве возвращается к китайской традиции каллиграфического письма.

Интерпретация идеи взаимодействия инь и ян в «каллиграфии зримых образов» Тэсимы

Тэсима обозначает глубокую связь своего творчества с китайской традицией, обращаясь к самой теме образа «сян» 象.

В китайской традиции образ «сян» понимался как нечто «вдруг увиденное», т. е. некий первообраз. В сущности, «сян» обозначает порождающие схемы восприятия, рассеянные структуры, являющиеся воплощениями «жизненной энергии» [18, с. 257].

Задачу образа в китайской каллиграфии очень точно выразил известный китайский философ и каллиграф XIX в. Лю Сицзай (1813–1881). Он сказал: «Совершенномудрые создали “Книгу Перемен” [с тем, чтобы] через образы раскрывать [свои] мысли-намерения. Интенциональность “и” 意, прежнеебесное (относящееся к миру до форм), есть корень письма; образ “сян” 象, посленебесное (относящееся к динамичному миру форм), есть применение письма» [2, с. 76]. Фундаментальный и наиболее ранний китайский канон, выросший из мантических гадательных практик, — «Книга Перемен» — визуально кодирует варианты взаимодействия двух взаимодополняющих начал инь и ян с помощью 64 гексаграмм, определяя структуру того или иного события. Смысл гексаграмм не может быть ухвачен человеком напрямую, поэтому традиционно он раскрывается через образы «сян». Тот же принцип транслируется Лю Сицзаем и на каллиграфическое письмо: каллиграфия для него есть визуальный ключ к постижению баланса взаимодействия инь и ян через скрытые в ней образы.

Для нас важно то, что зримые внутренним взором образы-очертания «сян», выражающие «сокровенное намерение “и” 意» [3, с. 154], «интенциональность» каллиграфа, разворачиваются через конкретные каллиграфические формы бесконечно (можно сказать, что образы «сян» представляют собой промежуточные структуры между многочисленными «земными» предметными образами и «небесным» по своей природе «сокровенным намерением» каллиграфа). Отсюда возникает

¹ Подход Тэсимы постепенно нашел широкую поддержку, в том числе в консервативных кругах японских каллиграфов. Несколько его работ были отобраны для участия в международной выставке в Брюсселе, посвященной 50-летию современного искусства (1958), и одна из работ каллиграфа вошла в коллекцию Национального музея современного искусства в Токио.

ет известное правило «[поиска] образа вне образа» «сянвай-чжи сянь» 象外之象 [3, с. 155], в соответствии с которым каллиграф в выражении «сокровенного намерения» не привязывается к конкретному предметному образу иероглифа. Его задача заключается в том, чтобы выразить безобразный, а потому великий образ «да-сянь» 大象, или Великий Закон Дао, т. е. процесс бесконечных трансформаций.

Вплощаясь в конкретном иероглифе, образ «сянь» определяет конфигурацию потоков его жизненной энергии «ци» 氣 [18] и соответственно энергетических напряжений «ши» 勢² [9, с. 199, 285] (отметим, что напряжения «ши» 勢 традиционно связываются в Китае с передачей ощущения физической силы знаков [5]). Именно на этом уровне определяется специфика манеры письма каллиграфа. Неслучайно японский искусствовед А. Такэда подчеркивает, что жизненная сила произведений Тэсими отличается от силы в китайской или корейской каллиграфии и имеет японский «вкус» [14, с. 50].

Характеризуя манеру письма Тэсими, известный японский каллиграф Х. Накано использует слово «ацуй» 熱い (яп. «горячий», в том числе о теле) [15, с. 52], иероглиф которого визуально отличается от «ши» 勢 (яп. «сэй», а также «ики-ой») одним радикалом: вместо ключа «сила» 力 в иероглифе «ацуй» используется «огонь» 火. Верхняя часть обоих знаков происходит от изображения согнувшегося на коленях человека, который усердно сажает растения 執 [19, с. 388, 543], и дает оттенок сосредоточенного действия. Можно сказать, что своеобразие жизненной силы в произведениях Тэсими обуславливается тем, что через письмо каллиграф выражает горение своего сердца³, поэтому черты иероглифов, согласно Х. Накано, ощущаются как физически горячие и даже как будто светятся [15, с. 52].

В каком-то смысле образы «сянь» Тэсима понимает как живописные образы-настроения: он освобождает иероглиф от конкретного лингвистического значения и передает только проживаемый сердцем смысл знака (например, ощущение громогласящих гор, над которыми висит гряда облаков, в написании «Санко» 山行 — «Путешествия по горам»). В этом каллиграф опять же интерпретирует китайскую художественную традицию, предполагающую, что художник должен разделять состояние «духа» изображаемого предмета, например «погружаться в спокойствие и неподвижность», свойственные состоянию горы [9, с. 260]. Однако если китайский живописец традиционно выявляет родовое в предмете, изображая то, что отличает гору, например, от облаков (в своем истоке неразличимых друг от друга), то в японском искусстве принято показывать пусть условную, но конкретную реальность, т. е. художник выражает в своем произведении «дух» конкретной горы (неотделимый от «духа» художника).

Возвращаясь к теме образов в каллиграфии Ю. Тэсими, мы не можем обойти вниманием метафору, которую использует каллиграф для определения самого искусства письма. Для него каллиграфия есть «ком Земли» (яп. «катамари», 塊), или, согласно даосской традиции, энергетический «сгусток» человека, в котором Небо и Земля находятся одновременно в единстве и различии [16, с. 42].

² На связь «ши» и «ци» указывает современный китайский исследователь Л. Ван. Он рассматривает «ши» как необходимое условие циркуляции энергии «ци» в иероглифе [7, с. 50].

³ Тэсима даже возрождает письмо левой рукой, не использующееся в Японии с IX в., поскольку, по словам самого каллиграфа, медленное неумелое письмо левой рукой цепляет сердце [16, с. 68].

Образ кома земли восходит к крупнейшему даосскому философу Чжуан-цзы, у которого он выражает «абсолютную неподатливость материи», возникшей в результате сгущения космической энергии, и является «прообразом полной прозрачности духа», в силу своей «прозрачности» беспрепятственно претворяющего «великую правду жизни» [20, с. 239]. Следуя инь-янской логике, В. В. Малявин комментирует образ Чжуан-цзы следующими словами: «Только непроницаемая стена материи может воспитать в духе мужество самоотречения в соучастии неведомым силам творческой бездны мира» [20, с. 239].

Отметим, однако, что у Тэсима фокус смещается от «соучастия неведомым силам творческой бездны мира» к созерцательному опыту конкретного человека, осознающего иллюзорность этого мира: каллиграф понимает под письмом прежде всего слепок человеческой психики, выражение его особенной энергетики, в чем определенно ощущается влияние японской художественно-каллиграфической традиции.

Интерпретация идеи Абсолютного Ничто в «каллиграфии зримых образов» Ю. Тэсима

Если следовать одному из дзэнских коанов (коротких рассказов, описывающих случай достижения человеком просветления) — тайна просветления лежит в первоизданном образе (образе без образа), который человек имеет еще до рождения, в Абсолютном Ничто, в котором десять тысяч вещей не могут быть отделены друг от друга. Неслучайно японское слово «ничто», или «му» 無, которое в известном коане является ответом на вопрос «Обладает ли собака природой Будды?», если следовать различным комментариям к коану [21, с. 229], может быть переведено на русский язык «не различай». Речь идет о «неразличимости» «небесного» и «человеческого» в человеке, потому, собственно, Тэсима и говорит о необходимости через творчество выразить «божественный» дух⁴.

Отметим, что метафорой Абсолютного Ничто в произведениях японской каллиграфии выступает пустота свободного пространства листа, называемая обычно «ёхаку» 余白 (букв. «избыток белого»). «Ёхаку» напоминает поверхность пруда или реки, по которой плывут иероглифы. Оно призвано создавать ощущение «безграничного пространства», поэтому в традиционном представлении каллиграфов замкнутые пустоты, например внутри иероглифа 目 (яп. «глаз»), «ёхаку» не являются. Добавим к сказанному, что в формировании «ёхаку» принципиально важно, что оно должно рождаться естественным образом и не может быть заранее продумано или геометрически выстроено [22]. По словам Д. Т. Судзуки, «ёхаку» — это та пустота, которая рождает ощущение вечности, заставляющее человека размышлять о своей судьбе, а значит, она рождает и чувство одиночества из-за индивидуальной причастности человека к этим всемирным метаморфозам. Можно сказать, что в пустоте «ёхаку» открывается безграничный покой.

Сам Тэсима не использует японский термин «ёхаку», вокруг которого в 1950-е годы велись активные дискуссии. Он называет наполненную пустоту каллиграфического произведения японским аналогом китайского термина «кун» 空 (или «кун-

⁴ Тэсима использует иероглиф «рэй» 霊, который происходит от изображения дождя 雷 и жриц 巫, т. е. представляет обряд поклонения духу дождя [19, с. 712]. Этот иероглиф также обозначает божественное провидение и судьбу.

бай» 空白), обозначающего «пустоту» и «безбрежный простор», — «аки» 空き. Этот иероглиф также имеет значение буддистской «шуньяты», или абсолютной пустоты. «Аки» для Тэсимы — это «[свободное] пространство [божественной] любви» (яп. «ай-но кукав» 愛の空間) [16, с. 97].

В произведениях Тэсимы иероглифы как бы проступают в пустоте листа и кажутся почти иллюзорными. Неудивительно, что Б. Тамия предлагает рассматривать творчество каллиграфа в контексте классической японской эстетики «югэн» (幽玄, яп. «сокровенное», «таинственное»), или красоты намека [1, с. 37].

Слово «югэн» состоит из двух иероглифов: «ю» 幽 (яп. «еле заметный», «смутный», «неясный») и «гэн» 玄 (яп. «тайный», «сокрытый», а также оттенок темноты, который связывается с небом в сумерках, т. е. «фиолетовый», или, по древнекитайским представлениям, «черный, смешанный с красным» [18]; в даосской традиции этот термин обозначает одну из характеристик Дао, а именно «сокровенность» [18]). «Югэн» — это нечто, выступающее из темноты, из космоса, в более широком смысле это приоткрывание высшей реальности, «космической тишины», рождающей у зрителя ощущение внутренней отрешенности от мира.

Обратной стороной такой отрешенности, рождаемой буддистской идеей «отсутствия привязанностей», в японском искусстве является красота неправильных и асимметричных форм «санса-но би» 参差の美. Согласно авторитетному китайскому исследователю Хэ Цзиньсуну, «санса-но би» выражает свободу и живость окружающего мира [6]. Через несовершенство и предельный лаконизм форм в искусстве утверждается внутреннее [17], т. е. в «санса-но би» присутствует правильность и симметрия более высокого порядка [6].

Неслучайно Тэсима в своих произведениях использует технику письма, которую известный японский исследователь К. Исикава называет «хиссёку» 筆蝕 (букв. «ржавая кисть»). Этот термин омонимичен другому каллиграфическому термину 筆触, обозначающему штрих кисти, но включает также тактильное ощущение штриха. Ворс кисти преодолевает бумагу (используется «колебательный» метод письма «фугё-хо» 俯仰法, при котором кисть держится двумя пальцами под разными наклонами), кисть движется медленно с остановками, как резец по камню. Поскольку каллиграф использует длинноворсовую кисть, на бумаге образуется наплыв в начале черты, а сама линия приобретает «случайный» волнообразный изгиб [23, с. 46–9].

Тактильное ощущение штриха в каллиграфии Тэсимы напрямую связано с художественной выразительностью его произведений. Обращая пристальное внимание на оттенки туши, как это изначально было принято в традиционной китайской живописи, Тэсима добивается непревзойденного богатства художественных приемов в каллиграфии. Он использует серую разбавленную тушь, позволяющую создать эффект «расплавленной стали» за счет попадания брызг на черту, или расплывающуюся на текучей бумаге черную тушь, рождающую эффект блестящей «фольги» в месте касания кисти, а также слегка красноватую или голубоватую тушь [24]. Одним из основных приемов каллиграфа, подчеркивающих тактильное ощущение штриха (и одновременно его иллюзорность), является использование «сухой кисти», называемый в китайской традиции «фэйбай» 飛白 (букв. «летающее белое»), в которой он демонстрирует взаимодействие инь и ян, т. е. взаимодействие отсутствующего и присутствующего [17].

Можно сказать, что тактильность каллиграфии Тэсими призвана выразить конкретику индивидуального опыта пишущего в постижении им высшей реальности: произведение словно фиксирует момент просветления каллиграфа в конкретном опыте взаимодействия с миром (просветление в соответствии со своей судьбой). Поскольку в японской традиции просветление не представляется «неким сверхъестественным явлением» и в нем «нет ничего, окрашенного в радужные тона, все серо, чрезвычайно скромно и непривлекательно» [17], в произведениях Тэсими нет стремления понравиться зрителю, напротив, непосвященному его работы скорее покажутся неумелыми. Удивительным образом именно эту умелую «неумелость» мы отчасти обнаруживаем в произведениях авангарда.

Влияние авангарда на «каллиграфию зримых образов» Ю. Тэсими

Под влиянием Запада в середине XX в. в Японии активно развивалась авангардная каллиграфия, на одной из каллиграфических выставок получившая название «бокусё» 墨象 (букв. «[зримые] образы туши»). Основателем «бокусё» считается известный каллиграф Хидай Тэнрай (1872–1939), в свое время оказавший влияние на творчество Тэсими. В отличие от «каллиграфии зримых образов», «зримые образы туши» представляют собой скорее живописные свитки, чем собственно каллиграфические произведения. Формы иероглифов разрушаются до предела, и акцент ставится на художественных средствах выразительности произведений, т. е. каллиграфия рассматривается прежде всего как инструмент эмоционального воздействия на зрителя.

Тэсима одним из первых почувствовал скрытую в авангардной каллиграфии опасность пустого, оторванного от многовековой традиции формотворчества [1, с. 37], поэтому его произведения можно рассматривать как попытку создания новой классики, строящейся на традиционном копировании великих образцов древности⁵. Тэсима объединяет классическую каллиграфию с авангардной и соединяет в названии «каллиграфия зримых образов» иероглиф «образ» 象 с иероглифом «письмо» 書.

В своих произведениях Тэсима развивает традиции китайских каллиграфов Ван Сичжи (303–361) и Янь Чжэньцина (709–785), а также японского монаха Кукая (774–835), одного из основателей японской каллиграфии и создателя одной из главных японских буддийских школ (Сингон) (согласно Ю. Тэсиме, все трое в той или иной степени использовали «инь-янский» по своему философскому содержанию «колебательный» метод письма «фугё-хо» [16, с. 54]). Тэсима трансформирует подход Янь Чжэньцина, заключающийся в превращении иероглифов в «обломки», в письмо в технике «хиссёку» [23, с. 48]. Кукай интересен Тэсиме тем, что он рассматривает инь и ян как «не одно», но и «не два» (в манере Кукая эта идея выражается преобладанием бокового ведения кисти, при котором один край линии получается

⁵ Вероятно, Тэсиме была бы близка позиция Р.Имаи, согласно которому именно копирование образцов позволяет пишущему увидеть свою «манеру схватывать» и через это позволяет понять, «в чем его собственное, субъективное ощущение красоты» [11, с. 68]. При этом «субъективное» не означает «произвольное»: та «личность», которая составляет субъективное начало, по Р.Имаи, «должна быть закаленной и возвышенной» [11, с. 125]. Другими словами, каллиграф «прислушивается» к образцу, чтобы понять, что представляет «небесное» в нем (определяющее его судьбу, карму и в конечном счете путь к просветлению).

ровным, «янским», а другой «рваным», «иньским») [16, с. 136]. Интерпретируя Кукая, Тэсима приходит к неразделенности в письме вкуса «леворукое» и «праворукое» письма. Однако в произведениях монаха Тэсима не хватает настроения. На его взгляд, Кукай пишет слишком «правильно» [16, с. 35], поэтому каллиграф возвращается к эмоциональности, характерной для каллиграфии Ван Сичжи (в отличие от Кукая, Тэсима использует продольное ведение кисти, так называемый прием «центрированного кончика [кисти]»).

Опираясь на многовековую каллиграфическую традицию, Тэсима создает совершенно новую по своему духу манеру письма. По мнению известного японского искусствоведа А. Такэды, Тэсима бессознательно тяготеет к плоскостным композициям, характерным для абстрактного искусства: в процессе письма он проживает процесс лепки каллиграфической формы иероглифа и фокусирует внимание на визуальной конструкции знака, строящейся как бы из отдельных штрихов. По словам самого каллиграфа, он конструирует иероглифы из элементов таким образом, чтобы возникло активное взаимодействие инь и ян, возникло напряжение между элементами [14, с. 51].

Напряжение между элементами знака усиливается благодаря тому, что Тэсима отчасти превращает кисть в резец по камню, делая еще один, по всей видимости интуитивный, шаг к сближению дальневосточной каллиграфии с западной традицией письма заостренными металлическими или деревянными палочками (стилем или каламом), гусиным или металлическим пером. Каждая черта выписывается каллиграфом в соответствии с правилом «тройного поворота», когда кисть делает возвратное движение в начале и конце черты. Согласно К. Исикаве, именно «фиксированность» положения кисти в завершении черты позволяет вернуть каллиграфии логику резьбы по камню, пронизывающую письмо китайских мастеров династии Тан (618–907), в том числе Янь Чжэньцина (трехтактный способ письма в Японии принято называть «новым», яп. «син-по» 新法, в противовес «старому» двухтактному способу без остановки при завершении штриха, яп. «ко-хо» 古法). По словам исследователя, Тэсима возвращает каллиграфии структурированность (Исикава использует термин «ли» 理, обозначающий одну из основополагающих категорий китайской философии) [23, с. 48].

Насколько мы можем судить, «фиксированность» движений дает каллиграфу возможность отделить черты друг от друга и усилить ощущение двухмерности пространства, что характерно для западного абстракционизма. Отчасти даже может показаться, что каллиграфия Тэсимы имеет «европейское лицо», однако при более тщательном анализе становится понятно, что конкретные произведения каллиграфа могут быть адекватно оценены только во взаимосвязи с многовековой традицией дальневосточного письма.

«Каллиграфия зримых образов» Тэсимы: произведение «Хокай» (1957)

Визитной карточкой «каллиграфии зримых образов» Тэсимы принято считать работу под названием «Хокай» 崩壊 (яп. «Обвал») ⁶, которая была отобрана кура-

⁶ Нам представляется важным сохранить в переводе ощущение незавершенности процесса разрушения, поэтому мы не используем вариант перевода А. П. Беляева «Разруха» [22, с. 99].



Рис. 3. Произведение «Хокай» 崩壊 (яп. «Обвал»), написанное Ю. Тэсимой в возрасте 56 лет (1957) [25, с. 4]

тором выставки для представления современной японской каллиграфии на биеналле искусства в г. Сан-Паулу (1957) (рис. 3). Биеналле была посвящена искусству абстрактного экспрессионизма во главе с Дж. Поллоком (1912–1956) (на выставке экспонировались произведения авангардных японских каллиграфов, поскольку тогда ошибочно считалось, что они находятся под влиянием этого направления). Каллиграфия «Хокай» привлекла внимание зрителей потому, что точно передавала ощущение «разрушения», т. е. произведение Тэсимы оказалось понятным даже тем, кто вообще не знал иероглифов (хотя иероглифы оставались иероглифами, а не превращались в изображения, как у представителей авангардной каллиграфии «бокусё»).

Произведение «Хокай» состоит всего из двух знаков, которые написаны на листе большого формата (69 × 140 см). Масштаб иероглифов оказывает сильное эмоциональное воздействие на зрителя. Манера написания знаков рождает образ разрушающихся друг за другом домов от взрывов авиабомб конца Второй мировой войны [1, с. 36]. Поскольку Тэсима сам был свидетелем этих взрывов и его впечатление от них было очень сильным, он смог передать образ разрушающихся на глазах бетонных конструкций даже спустя десять лет после окончания войны. Через «зримый образ» каллиграф запечатлел момент рождения из пустоты самого слова-явления «обвал»: он подчеркнул структурную крепость знаков, передав ощущение волевого напора, который и приводит к разрушению.

На наш взгляд, красота этого произведения имеет прежде всего буддистскую подоплеку и заключается в том, что за волевым напором, направленным на разрушение формы, открывается красота небытия (яп. «му-но би» 無の美), т. е. при взгляде на лист у зрителя возникает ощущение иллюзорности знаков и их принципиальной неотделимости от бесконечного пространства листа. Та же мировоззренческая установка на преодоление любых дуальностей кроется в рассуждениях Д. Т. Судзуки о взаимодействии «я» и «не-я» внутри человека. Согласно японскому буддологу, «божественное» «не-я» в человеке всегда представляется врагом для его собственного «я», и это «я» (эго) старается победить «не-я» с тем, чтобы самоутвердиться, однако только отсутствие противопоставления «я» и «не-я» приводит к подлинному освобождению [17].

Неслучайно в произведении «Хокай» Тэсима использует серую тушь (несмотря на то что каллиграф в своих работах применял также густую тушь, в историю

каллиграфии он вошел прежде всего благодаря «открытию» бледной /разбавленной/ туши и приему «сухая кисть»). Если в традиционной китайской живописи серая тушь символизирует «точку крайней разряженности, на грани исчезновения», позволяя художнику писать «в промежутке между формой и бесформенным» [9, с. 61], то у Тэсимы, на наш взгляд, она обозначает не столько «срединное» положение вещей, сколько их принципиальную хрупкость, и даже служит «эстетизации смерти» (говоря об эстетизации смерти в японской культуре, мы опираемся на выпущенную в 2009 г. в университете Васэда монографию Т. Хиэкаты, который использует выражение «хороби-но бигаку» 亡びの美学, «эстетика смерти», применительно к эпохе Эдо) [26, с. 100–23].

В произведении «Хокай» Тэсима выражает мимолетную красоту обвала бетонных конструкций: крепкие «конструкции» знаков превращаются в «кучевые облака» взрывов, образованные декоративными разводами туши. Пустое пространство между иероглифами как будто светится, рождая «поэтическое чувство» (т. е. эмоциональный отклик) у зрителя. «Хокай» предстает перед зрителем как ослепительная вспышка света, примиряющая человека со своей судьбой (продолжая рассуждение о «я» и «не-я» в контексте буддистской философии, Д. Т. Судзуки пишет: «Подразделение на вопрошающего и вопрос, “я” и “не я”, исчезло. Осталось только одно неразделенное “неизвестное”, в котором он [Будда] был похоронен» [17]).

«Каллиграфия зримых образов» Ю. Тэсимы: произведение «Цубамэ» (1960)

Вторым по значимости произведением Тэсимы, пожалуй, можно считать работу «Цубамэ» 燕 (яп. «Ласточка»), представленную на выставке в немецком городе Фрайбурге в 1960 г. (рис. 4). Эта работа состоит из одного иероглифа, написанного на листе большого формата (70×51 см). В отличие от предыдущего произведения «Хокай», здесь иероглиф написан густой тушью и совсем тонкими линиями. Кисть держится под разными наклонами, она движется медленно, с остановками и как будто слегка неуверенно, самому иероглифу не хватает структуры, благодаря чему произведение рождает ощущение полета, «танцующего» движения птицы, и это движение кажется почти осязаемым.

По словам К. Исикавы, важно не то, что в «Хокай» есть образ разрушения или в «Цубамэ» — чувство полета, а в случайности отношения проявленного (иероглифа-слова) и непроявленного (образа) (насколько мы можем судить, на это отношение указывает само слово «сёсё», или «каллиграфия [зримых] образов», состоящее из иероглифов «образ» 象 и «письмо» 書). Каллиграфические формы иероглифов Тэсимы рождаются в конкретном моменте как бы случайным образом. Японский исследователь называет это «игрой» кисти, возникающей во взаимодействии кисти с бумагой [23, с. 46].



Рис. 4. Произведение «Цубамэ» 燕 (яп. «Ласточка»), написанное Ю. Тэсимой в возрасте 59 лет (1960) [13, с. 21]

Говоря об «игре», Исикава использует японский термин «асоби» 遊び, отсылающий к понятию «асоби-гокоро», или «играющее сердце». «Играющее сердце» — это то, что позволяет человеку отстраниться от реальности и взаимодействовать с миром без привязанностей [27, с. 264–5]. Оно выражает идеал «фэнлю»⁷ 風流 (букв. «ветер и поток»), связанный с эстетическим образом жизни и свободным движением духа в бесконечном пространстве (поэтому на вопрос о том, что важнее, кисть или бумага, Исикава отвечает — бумага, т. е. пространство для творчества [23, с. 48]). Другими словами, «игра» кисти — это то, что дает Тэсима возможность выразить творческую свободу духа, сохранив внутреннюю отстраненность.

Взаимодействие кисти и бумаги символизирует преодоление каллиграфом «абсолютно неподатливой материи», в процессе чего его дух обретает творческую свободу: можно сказать, что Тэсима «играючи» переоткрывает единство каллиграфии и живописи. Именно в произведении «Цубамэ», на наш взгляд, смысл «асоби» проявляется особенно отчетливо.

Как мы уже говорили, актуальность исследования творчества Ю. Тэсимы сегодня заключается в том, что через письмо каллиграф стремится углубить диалог между японской и китайской традициями, традицией и современностью. Неслучайно Тэсима много копирует Кукая, который в своем сочинении «Три учения указывают и направляют» (797) выстраивает диалог между конфуцианством, даосизмом и буддизмом и приходит к выводу: на вопрос, кто такой человек, отвечает конфуцианство, как пребывать в мире — даосизм, а что такое мир — буддизм. Несмотря на то что Кукай делает выбор в пользу буддизма, он понимает, что буддизм связан с двумя другими религиями [28]. Так же Тэсима ставит перед собой задачу не просто передать буддистский смысл японской каллиграфии, а сначала возвращается к китайской каллиграфической традиции, отсылающей к неформализуемому символическому пространству, а затем только интуитивно пытается соединить традиционную для японского искусства репрезентацию условной, но конкретной реальности с обращением к умопостигаемому пространству, порожденному западной концептуальностью.

Анализируя творчество Ю. Тэсимы, мы видим, каким образом каллиграф разрешает «спорные моменты», в частности между японской и китайской традициями каллиграфического письма. Например, несмотря на то что его подход не отрицает китайскую идею собирания энергии «ци» во время занятия каллиграфией [4, с. 79] (что в китайской традиции призвано служить «пестованию жизни»), на уровне теории мастер никак не касается этого вопроса. Вероятно, ключом к пониманию причины этого «умалчивания» может служить разговор даоса и буддиста у Кукая: отвечая даосу, буддист говорит о том, что заботиться о продлении жизни бессмысленно, «ибо сроки нынешней жизни заданы законом воздаяния, а продлевать

⁷ Отметим, что японское (буддистское) понимание «фэнлю» (яп. «фурю») через отношение к миру без привязанностей отличается от китайского, где речь идет прежде всего в даосском понимании о накоплении энергии «ци» (образом которой является ветер-«фэн») и о движении Дао (образом которого служит поток-«лю») [9] или в конфуцианском понимании о моральных качествах благородного мужа, направленных вовне (ветер-«фэн»), и верности своему внутреннему вектору (поток-«лю») [27, с. 132].

ее — значит продлевать страдания» [28]. То есть буддистский смысл каллиграфии заключается в принятии каллиграфом своей судьбы, отсутствии привязанностей к миру, а не в «пестовании жизни».

В каком-то смысле более понятны для нас попытки Тэсими выстроить диалог между Востоком и Западом. Как мы уже говорили, Тэсима «разваливает» знаки на отдельные элементы, используя паузы в конце линий, однако это не аналитическая попытка противопоставления штрихов, а возвращение письму логики резца по камню. Каллиграфия рассматривается как процесс преодоления твердой материи ради как будто случайного момента воспарения «духа». Этот момент рождения «асоби-гокор», или «играющего сердца», позволяет пишущему на мгновение отказаться от привязанностей и достигнуть каллиграфического «просветления». Однако, несмотря на стремление Тэсими приоткрыть буддистский смысл письма западному зрителю через соединение каллиграфии и живописи, через обращение к «авангардному» языку выражения, «каллиграфия зримых образов» в своей философской глубине остается для западного человека такой же непостижимой, как и классические произведения мастеров древности. То есть обращение к западной художественной практике дает Тэсиме возможность прежде всего разобраться в духовно-эстетическом содержании родной для него японской каллиграфии, а также обогатить ее визуальный язык.

Подытоживая сказанное, мы можем заключить, что, несмотря на внешнюю «новизну» произведений, Ю. Тэсима остается глубоко привержен японской каллиграфической традиции, транслирующей прежде всего буддистскую систему ценностей. Его «каллиграфия зримых образов» выражает красоту и живость окружающего мира и потому обладает живописной экспрессивностью, «неправильностью» и даже «наивностью», однако за этой живой красотой скрывается «правильная» красота более высокого порядка, красота Абсолютного Ничто.

Литература

1. 田宮文平. “手島右卿”の芸術. 墨, no. 150 (2001): 31–7. [Тамия, Бумпэй. “Искусство Тэсима Юкэй”. Суми, no. 150 (2001): 31–7]. (На яп. яз.)
2. 周毅. “浅析‘周易’对书法美学思想和创新观的影响”. 中国书法, no. 16 (2018): 75–7. [Чжоу, И. “Анализ влияния ‘Чжоу и’ на эстетическое мышление и инновационный взгляд на каллиграфию”. Чжунго шуфа, no. 16 (2018): 75–7]. (На кит. яз.)
3. 王惠正. “玄妙之意 象外之象 – ‘周易’ 视野下的书法意象思维”. 中国书法, no. 6 (2016): 153–5. [Ван, Хуэйчжэн. “Сокровенность намерения-ощущения, внеобразность образа — размышление о мысленных образах в каллиграфии, восходящих к ‘Чжоу и’”. Чжунго шуфа, no. 6 (2016): 153–5]. (На кит. яз.)
4. 庞晓菲. “周易’ 阴阳思想与书法审美特征的关系”. 中国书法, no. 16 (2018): 78–80. [Пан, Сяофэй. “Связь эстетических особенностей каллиграфии с идеей инь-ян ‘Чжоу и’”. Чжунго шуфа, no. 16 (2018): 78–80]. (На кит. яз.)
5. 陳柏儀. “筆力の構築 ‘骨’ ‘筋’ ‘肉’ の概念より: 漢魏六朝唐の書論を中心に”. 書学書道史研究, no. 23 (2013): 49–62. [Чэнь, Байсинь. “Структурирование силы кисти в соответствии с концепциями ‘костяка’, ‘жил’ и ‘мяса’: с акцентом на каллиграфическую теорию Хань, Вэй, Шести династий и Тан”. Сёгаку сёдо-си кэнкю, no. 23 (2013): 49–62]. <https://doi.org/10.11166/shogakushodoshi.2013.49>. (На яп. яз.)
6. 何勁松. “禅と書法芸術”. 書学書道史研究, no. 1 (1991): 94–102. [Хэ, Цзиньсун. “Дзэн и искусство каллиграфии”. Сёгаку сёдо-си кэнкю, no. 1 (1991): 94–102]. <https://doi.org/10.11166/shogakushodoshi1991.1991.94>. (На яп. яз.)

7. 王力軍. “‘氣’をめぐる書法審美範疇語の研究”. 書学書道史研究, no. 18 (2008): 43–59. [Ван, Лицзюнь. “Изучение эстетических категорий каллиграфии, связанных с Ци”. *Сёгаку сёдо-си кэнкю*, no. 18 (2008): 43–59]. <https://doi.org/10.11166/shogakushodoshi1991.2008.43>. (На яп. яз.)
8. Малявин, Владимир. *Пространство в китайской цивилизации*. М.: Феория, 2014. (Пространство культуры, культура пространства).
9. Жюльен, Франсуа. *Великий образ не имеет формы, или Через живопись — к не-объекту*. Пер. Алексей Шестаков. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
10. Teshima, Tairiku. *The Shosho of Teshima Yukei*. Tokyo: L. H. Yoko Shuppan, 2014.
11. Беляев, Александр. *BUNGEIRON. Взгляд на японское письмо*. М.: РГГУ, 2018. (Orientalia et classica: труды Института восточных культур и античности, вып. 67).
12. Bogdanova-Kummer, Eugenia. “Zen Metaphysics, Calligraphy, and Abstraction”. In Bogdanova-Kummer, Eugenia. *Bokujinkai: Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, 101–18. Leiden: Brill, 2020. (Japanese Visual Culture, 19). https://doi.org/10.1163/9789004437067_00.
13. 田宮文平. “時代とともに見る. 手島右卿の書業”. 墨, no. 150 (2001): 6–29 [Тамя, Бумпэй. “Взгляд эпохи. Каллиграфия Юкэя Тэсимы”. *Суми*, no. 150 (2001): 6–29. (На яп. яз.)
14. 武田厚. “書”と美術. 手島右卿の場合”. 墨, no. 150 (2001): 50–1. [Такэда, Ацуси. “Каллиграфия” и изящное искусство. Случай Юкэя Тэсимы”. *Суми*, no. 150 (2001): 50–1]. (На яп. яз.)
15. 中野北溟. “燃える線のムーブマン” 墨, no. 150 (2001): 52–3. [Накано, Хокумэй. “Движение пылающих линий”. *Суми*, no. 150 (2001): 52–3]. (На яп. яз.)
16. 駒井鶯静. 不滅の書人. 手島右卿と語る. 東京: 雄山閣出版, 1989. [Комаи, Госэй. *Бессмертный каллиграф. Беседа с Юкэем Тэсимой*. Токио: Юдзанкаку-сюппан, 1989]. (На яп. яз.)
17. Судзуки, Дайсэцу. “Введение в дзэн-буддизм”. Дата обращения: август 20, 2020. <http://psylib.org.ua/books/sudzdz01/index.htm>.
18. Лао-цзы. *Дао-дэ цзин*. Пер. Владимир Малявин. М.: Феория; Страдиз, 2019. (Древо).
19. 白川静. 常用字解. 東京: 平凡社, 2012. [Сиракава, Сидзука. *Толкование общеупотребимых иероглифов*. Токио: Хэйбон-ся, 2012]. (На яп. яз.)
20. Малявин, Владимир. *Чжуан-цзы*. Отв. ред. Л. Делюсин. М.: Наука, 1985. (Писатели и ученые Востока).
21. 高島尚堂. “茶席の禅語”. В изд. 煎茶 道具としつらいの知識, ред. 海野彰堂, 228–235. 東京: 婦人画報社, 1992. [Такасима, Наото. “Дзэнские фразы для чайной церемонии”. В изд. *Сенча. Информация об утвари и элементах зонирования*, ред. Умино Сёдо, 228–35. Токио: Фудзингахо-ся, 1992]. (На яп. яз.)
22. Bogdanova-Kummer, Eugenia. “About the Concept of Blank Space *Yohaku* in Japanese Avant-Garde Calligraphy and Euro-American Abstract Painting”. In *Tradition and Transformation in Aesthetics of East Asian Calligraphy*, ed. by Tsunemichi Kambayashi, 384–433. Tokyo: Sangen-sha, 2016.
23. 石川九楊. “筆蝕の‘あそび’ — 手島右卿の書の世界”. 墨, no. 150 (2001): 46–9. [Исикава, Кюё. “Игра” хиссёку — мир каллиграфии Юкэя Тэсимы”. *Суми*, no. 150 (2001): 46–9]. (На яп. яз.)
24. 仲川恭司. “手島右卿と墨色の美”. 墨, no. 150 (2001): 62–3. [Накагава Кёдзи. “Юкэй Тэсима и красота цвета туши”. *Суми*, no. 150 (2001): 62–3]. (На яп. яз.)
25. “光の律動. 書人手島右卿の軌跡”. 墨, no. 150 (2001): 4. [“Пульсация света. След каллиграфа Юкэя Тэсимы. Выставка памяти [Ю. Тэсимы], посвященная 100-летию со дня [его] рождения”. *Суми*, no. 150 (2001): 4]. (На яп. яз.)
26. 稗方富蔵. 日本人の美学. 東京: 早稲田出版, 2009. [Хиэката Томидзо. *Эстетика японцев*. Токио: Васэда-сюппан, 2009]. (На яп. яз.)
27. 藤原成一. 風流の思想. 京都: 法蔵館. [Фудзивара, Сигэкадзу. *Философия Фурю*. Киото: Ходзёкан, 1994]. (На яп. яз.)
28. Трубникова, Надежда. “Распределение задач между тремя учениями в сочинении Ку:кай “Три учения указывают и направляют”. Дата обращения август 20, 2020. <http://trubnikovann.narod.ru/Nara12.htm>.

Статья поступила в редакцию 2 сентября 2020 г.;
рекомендована к печати 2 декабря 2021 г.

Контактная информация:

Филоненко Надежда Сергеевна — канд. искусствоведения, доц.; mashanadya@gmail.com
Третьякова Мария Сергеевна — канд. искусствоведения, доц.; mashanadya@gmail.com

Calligraphy of Images: Artworks by Yukei Teshima

N. S. Filonenko, M. S. Tretyakova

Ural State University of Architecture and Art,
23, Karla Libknekhta ul., Ekaterinburg, 620075, Russian Federation
Tomsk State University,
36, Lenina pr., Tomsk, 634050, Russian Federation

For citation: Filonenko, Nadezhda, and Maria Tretyakova. "Calligraphy of Images: Artworks by Yukei Teshima". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 1 (2022): 164–179.

<https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.108> (In Russian)

Postwar Japanese calligraphy has been little studied in Western art history, and in particular, there is no analysis of the work of one of the most important calligraphers of postwar Japan, Yukei Teshima (1901–1987). The relevance of this research lies in the fact that the Calligraphy of Images (Japanese “Shosho”), created by the master, is an example of building a dialogue between fundamentally different traditions of Western and Eastern art, a dialogue that allows the calligrapher to see the uniqueness of Japanese calligraphy, including its spiritual and aesthetic content. The purpose of this study is to determine the specifics of Teshima’s work, using the example of his most famous artworks: “Hokai” (literally “Collapse”) (1957), containing the image of houses collapsing one after another from the explosions of aerial bombs at the end of World War II; and “Tsubame” (“Swallow”) (1960), giving rise to the feeling of flight through a “dancing” movement of a bird. The authors conclude that, although Teshima’s “calligraphic paintings” show a connection simultaneously with the Chinese roots of Japanese calligraphy and the avant-garde painting of the West, the calligrapher remains faithful to the Japanese artistic and aesthetic tradition. Unlike Chinese calligraphy, traditionally understood as a tool for “nurturing life”, or avant-garde painting generated by Western conceptuality, Teshima’s calligraphy expresses the Buddhist ideals of accepting one’s destiny (one’s path to enlightenment) and lack of attachment. The calligrapher uses the “hisshoku” (“rusty brush”) writing technique, which involves “overcoming” the brush and conveying the tactile sensation of a stroke (a symbol of overcoming the materiality of the world), and also forms the “boundless space” of the sheet, i. e. “aki”, which he calls “Space of [divine] love” and connects with the free soaring of the spirit.

Keywords: postwar Japanese calligraphy, sanpitsu of the Showa era, Yukei Teshima, Shosho, shin-po, fugyo-ho, hisshoku, yohaku, aki.

References

1. Tamiya, Bumpei. “The Art of ‘Teshima Yukei’”. *Sumi*, no. 150 (2001): 31–7. (In Japanese)
2. Zhōu, Yì. “Analysis of the Influence of ‘Zhou yi’ on Calligraphy Aesthetics and Innovation”. *Zhōngguó Shūfǎ*, no. 16 (2018): 75–7. (In Chinese)
3. Wáng, Ghuìzhèng. “The Mysterious of Image, The Image Outside of the Image — Calligraphy Imagery Thinking from the Perspective of ‘Zhou yi’”. *Zhōngguó Shūfǎ*, no. 6 (2016): 153–5. (In Chinese)
4. Pang, Xiaofei. “The Relationship Between the Aesthetic Characteristics of Calligraphy and Yin-Yang thought of ‘Zhou yi’”. *Zhōngguó Shūfǎ*, no. 16 (2018): 78–80. (In Chinese)
5. Chén, Bǎixìn. “Structuring the Force of Brushwork with the Concepts ‘Bony’, ‘Muscular’, and ‘Fleshy’: Focusing on the theory of the Han, Wei, Six Dynasties and Tan”. *Shogaku shodo-shi kenkyu*, no. 23 (2013): 49–62. <https://doi.org/10.11166/shogakushodoshi.2013.49>. (In Japanese)
6. Hé, Jìnsōng. “Zen and the Calligraphy Art”. *Shogaku shodo-shi kenkyu*, no. 1 (1991): 94–102. <https://doi.org/10.11166/shogakushodoshi1991.1991.94>. (In Japanese)
7. Wáng, Lìjūn. “Exploring the Calligraphy Aesthetic Categories related to ‘Qi’”. *Shogaku shodo-shi kenkyu*, no. 18 (2008): 43–59. <https://doi.org/10.11166/shogakushodoshi1991.2008.43>. (In Japanese)

8. Maliavin, Vladimir. *Space in Chinese Culture*. Moscow: Feoriii Publ., 2014. (Prostranstvo kul'tury, kul'tura prostranstva). (In Russian)
9. Jullien, François. *A Great Image has no Form, or Through Painting — to a Non-object*. Rus. ed. Transl. by Aleksei Shestskov. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. (In Russian)
10. Teshima, Tairiku. *The Shosho of Teshima Yukei*. Tokyo: L. H. Yoko Shuppan, 2014.
11. Beliaev, Aleksandr. *BUNGEIRON. A Look at Japanese Writing*. Moscow: RGGU Publ., 2018. (Orientalia et Classica: trudy Instituta vostochnykh kul'tur i antichnosti, iss. 67). (In Russian)
12. Bogdanova-Kummer, Eugenia. "Zen Metaphysics, Calligraphy, and Abstraction". In Bogdanova-Kummer, Eugenia. *Bokujinkai: Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, 101–18. Leiden: Brill, 2020. (Japanese Visual Culture, 19). https://doi.org/10.1163/9789004437067_007.
13. Tamiya, Bumpei. "View from the Epoch. Sho-gyo calligraphy of Yukei Teshima". *Sumi*, no. 150 (2001): 6–29. (In Japanese)
14. Takeda, Atsushi. "Sho' and Art. The Teshima's Case". *Sumi*, no. 150 (2001): 50–1. (In Japanese)
15. Nakano, Hokumei. "Movement of the Burning Line". *Sumi*, no. 150 (2001): 52–3. (In Japanese)
16. Komai, Gasei. *Immortal Calligrapher. Talk with Yukei Teshima*. Tokyo: Yuzankaku, 1989. (In Japanese)
17. Suzuki, Daisetsu. "Introduction to Zen Buddhism". Accessed August 20, 2020. <http://psylib.org.ua/books/sudzd01/index.htm>. (In Russian)
18. Lao-zi. *Dao-de Jing*. Rus. ed. Transl. by Vladimir Maliavin. Moscow: Feoriii Publ.; Stradiz Publ., 2019. (Drevo). (In Russian)
19. Shirakawa, Shizuka. *Interpretation of Commonly Used Characters*. Tokyo: Heibon-sha, 2012. (In Japanese)
20. Maliavin, Vladimir. *Zhuangzi*. Executive ed. L. Deliusin. Moscow: Nauka Publ., 1985. (Pisateli i uchenye Vostoka). (In Russian)
21. Takashima, Naoto. "Zen Phrases for the Tea Ceremony". In *Sencha dogu to shitsurai-no chishiki*, ed. Umino Shodo, 228–35. Tokyo: Fujin Gaho-sha, 1992. (In Japanese)
22. Bogdanova-Kummer, Eugenia. "About the Concept of Blank Space Yohaku in Japanese Avant-Garde Calligraphy and Euro-American Abstract Painting". In *Tradition and Transformation in Aesthetics of East Asian Calligraphy*, ed. by Tsunemichi Kambayashi, 384–433. Tokyo: Sangen-sha, 2016.
23. Ishikawa, Kyuyo. "Asobi' of Hisshoku — The World of the Teshima's Calligraphy". *Sumi*, no. 150 (2001): 46–9. (In Japanese)
24. Nakagawa, Kyoji. "Yukei Teshima and Beauty of Sumi Color". *Sumi: "Sho" wo shinka saseta otoko. Yukei Teshima*, no. 150 (2001): 62–3. (In Japanese)
25. "Hikari no Ritsudo. Shojin Teshima Yukei no Kiseki". *Sumi*, no. 150 (2001): 4. (In Japanese)
26. Hiekata, Tomizo. *Aesthetics of the Japanese people*. Tokyo: Waseda-shuppan, 2009. (In Japanese)
27. Fuziwara, Shigekazu. *The Furyu Concept*. Kyoto: Hozokan, 1994. (In Japanese)
28. Trubnikova, Nadezhda. "Distribution of Tasks Among the Three Teachings in the Essay Ku:kai 'Three Teachings Point and Guide'". Accessed August 20, 2020. <http://trubnikovann.narod.ru/Nara12.htm>. (In Russian)

Received: September 2, 2020

Accepted: December 2, 2021

Authors' information:

Nadezhda S. Filonenko — PhD in Arts, Associate Professor; mashanadya@gmail.com

Maria S. Tretyakova — PhD in Arts, Associate Professor; mashanadya@gmail.com