

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 7.07

**Традиции знаточества (*цзянь*) и эксцентрики (*се*)
в каллиграфии Фу Шаня (1607–1684)**

В. Г. Белозёрова

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Российская Федерация, 101000, Москва, ул. Мясницкая, 20

Для цитирования: Белозёрова, Вера. «Традиции знаточества (*цзянь*) и эксцентрики (*се*) в каллиграфии Фу Шаня (1607–1684)». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 2 (2019): 280–299. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.204>

Творчество прославленного эрудита и мастера эксцентричной скорописи Фу Шаня (1607–1684) хорошо изучено в Китае, но мало исследовано в западном искусствознании и практически неизвестно в отечественном востоковедении. Фу Шань использовал древнее эпиграфическое наследие для реформирования как скорописного почерка (*цаошу*), так и уставных почерков (*чжуаньшу*, *лишу*, *кайшу*). Фу Шань исходил из идеи единства пластических принципов всех почерков. Его экспрессивная скоропись содержит простейшие исходные элементы уставных почерков, а уставные почерки в его исполнении обладают динамическим потенциалом скорописи. Широчайшая знаточеская эрудиция Фу Шаня сделала его предтечей архаизирующего «направления изучения стел» (*бэйсюэтай*). Вместе с тем он прославился своими эксцентричными экспериментами с формами иероглифов и композициями их столбцов, что стало актуальным для каллиграфии Китая XX–XXI вв. В статье изложены вехи биографии Фу Шаня, показаны линии его преемственности и представлена общая эволюция творчества. Художественные принципы Фу Шаня исследуются на основании его собственных высказываний и на примерах наиболее показательных произведений мастера. Объясняются «четыре нормы, четыре запрета» (*сы нин сы у*) Фу Шаня, с которыми связаны специфическая эстетика сокрытия мастерства и принцип пластического диссонанса (*чжили*). Для Фу Шаня отсутствие апломба виртуозности (*цяо*) и качество безобразно-неотесанного (*чжо*) служили признаками соответствия произведения искусства естественному миропорядку *Дао*. Разносторонность художественных исканий каллиграфа и синкретический характер его мировоззрения позволяли Фу Шаню оставаться свободным при сохранении верности традиции. Характерное для китайской культуры соединение зна-

точества с эксцентричными новациями обусловило целостность искусства Фу Шаня и непреходящую ценность его наследия.

Ключевые слова: знаточество *цзянь*, эксцентрика *се*, почерки *цаошу*, *куанцао*, *ляньмяньцао*, *чжуаньшу*, *лишу*, *кайшу*, энергия-*ци*, *Тяньцзи*.

В китайской каллиграфии XVII в. увлечение эксцентричной скорописью постепенно сменилось тягой к архаичным формам уставной пластики. В обоих случаях основой двух направлений служила обширная знаточеская эрудиция (*цзянь* 鑑) ведущих каллиграфов эпохи. Лидером процесса переориентации каллиграфической традиции был прославленный эрудит своего времени Фу Шань — выдающийся новатор и мастер каллиграфической эксцентрики (*се* 邪).

В отечественном искусствознании творчество Фу Шаня до сих пор не исследовано, если не считать двух случаев краткого упоминания его имени в монографиях обзорного характера [1; 2]. В изданиях на европейских языках ситуация долгое время была аналогичной [3]. Прорывом стало диссертационное исследование ученого китайского происхождения Бай Цяньшэня, защитившего в 1996 г. докторскую диссертацию в Йельском университете на тему «Фу Шань и эволюция китайской каллиграфии в XVII веке» [4]. Бай Цяньшэню удалось удачно совместить богатый опыт изучения творчества Фу Шаня в китайском искусствоведении с западными требованиями к научным исследованиям. Текст диссертации лег в основу англоязычной монографии, изданной в 2003 г. Азиатским центром Гарвардского университета [5]. В том же году в Шанхае Бай Цяньшэнь опубликовал на китайском языке работу «Взаимосвязи и уклады Фу Шаня» [6], а в 2006 г. в Пекине вышла его книга «Мир Фу Шаня: эволюция китайской каллиграфии в XVII веке» [7]. Труды Бай Цяньшэня влились в лавинообразно растущий поток новейших китайских публикаций, посвященных каллиграфии династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911). Имеющуюся китайскую литературу о Фу Шане можно классифицировать на разделы о его творчестве в обзорных трудах по истории китайской каллиграфии [8–10], альбомы его каллиграфических и живописных работ [11–13], многотомные издания всех его поэтических и научных сочинений [14–16] и разделы, публикующие высказывания Фу Шаня в монографиях по теории каллиграфии [17].

Цель настоящего исследования — представить творческий путь Фу Шаня и показать его роль в развитии каллиграфической традиции XVII столетия. Масштаб и многогранность творческой индивидуальности Фу Шаня побуждают сосредоточиться в рамках статьи на наиболее интересной для западного исследователя проблеме использования арсенала древнего каллиграфического наследия для поиска эксцентричных форм выражения творческой индивидуальности мастера.

Время, в которое жил Фу Шань, было насыщено социальными катаклизмами, связанными с масштабным кризисом правления национальной династии Мин и кровавым вторжением маньчжурских войск, основавших в 1644 г. новую некитайскую династию Цин. Трагические события эпохи сказались на жизни и творчестве всех без исключения деятелей искусства XVII в. Интеллектуалам поколения Фу Шао предстояло сохранить преемственность национальной художественной традиции и найти новые направления ее развития. С обеими задачами мэтры китайского искусства, в том числе Фу Шань, успешно справились.

Фу Шань 傅山¹ родился в 1607 г. в семье чиновничьей элиты, проживавшей на протяжении шести предшествующих поколений в г. Датуне уезда Янцзю провинции Шаньси [10, с. 468]. Его дед Фу Линь² имел высшую ученую степень *цзиньши*. Он проявлял особый интерес к культуре династии Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.). На собственные средства Фу Линь издал знаменитый даосский трактат середины II в. до н.э. «Хуайнань-цзы»³, которым позднее увлечется и Фу Шань [4, с. 48]. Несколько представителей рода Фу Шаня обладали высшими учеными степенями и занимали почетные должности, но его отец Фу Чжимо 傅之謨 не имел ученой степени. Он посвятил себя исполнению семейных обязанностей, а также занимался частным преподаванием. Фу Шань был средним из трех сыновей. С семи до пятнадцати лет он обучался преимущественно дома. Затем последовало его обучение в официальных региональных центрах. Уже в двадцать лет Фу Шань прослыл знатоком традиционных наук. В сферу его интересов входили каноноведение⁴, философия⁵, филология⁶, история, палеография, эпиграфика древних бронзовых сосудов и каменных стел, фонология, этимология, военное дело и медицина⁷. В 27 лет Фу Шань стал преподавателем в высшем учебном заведении провинции Шаньси — в академии *Саньли шуянь* 三立書院 (Академия Трех устоев). Обширность духовных и интеллектуальных интересов Фу Шаня отражает многогранность и зрелость культуры конца правления династии Мин. Однако в историю китайской культуры Фу Шань вошел прежде всего как литератор, каллиграф и отчасти живописец.

Разочарование Фу Шаня в официальной карьере во время кризиса правления династии Мин привело к тому, что он не стремился служить, хотя неудачная попытка сдать уездный экзамен на ученую степень в 1642 г. была им все же предпринята [7, с. 50]. Уединение в своих кабинетах стало распространенной формой затворничества среди ученых мужей той поры, в том числе Фу Шаня. Имея блестящую конфуцианскую выучку, Фу Шань активно интересовался буддизмом, но более всего — даосизмом. При этом он дружил с двумя мусульманскими интеллек-

¹ Первое имя — Динчэнь 鼎臣, второе имя — Цинчжу 青主; псевдонимы: Цинчжу 青竹, Циншань 青山, Ши даожэнь 石道人, Чжуи даожэнь 朱衣道人, Гунчжита 公之它, Гунта 公它, Югунчжита 有公之它, Лю тэ 六特, Чжэньшань 真山, Сэлу 菴廬, Цяохуан даожэнь 僑黃道人, Цяохуан даожэнь 僑黃老人, Цяохуаншань 僑黃山, Цяожоу даожэнь 酒肉道人, Цяосун 僑松, Гуань хуа вэн 觀化翁, Фу даоши 傅道士, Фу цяошань 傅僑山 и др.

² Фу Линь 傅霖 получил степень *цзиньши* в 1562 г.

³ «淮南子» («Трактат Учителя из Хуайнани»).

⁴ Фу Шанем написаны комментарии на «Чжоу и», «Чжоу ли», «Сюнь-цзы», «Чжуан-цзы», «Дао дэ цзин», «Ле-цзы», «Хуайнань-цзы», «Мо-цзы» и другие классические тексты. Фу Шань выдвинул положение о том, что «каноны и философские [тексты] нераздельны» (*цзин цзы бу фэнь* 經子不分). Он приравнивал к конфуцианским канонам даосские памятники V–II вв. до н.э., трактаты школы моистов (*мо-цзя*) и школы имен (*мин-цзя*), а также трактат «Сюнь-цзы». Этим Фу Шань изменил традиционный подход предшествующих эпох к конфуцианским канонам как единственной форме выражения мудрости древних.

⁵ Главными философскими работами Фу Шаня являются «Собрание [сочинений из] серебристо-красной ниши» («Шуан хун кань цзи» «霜紅龕集»), «Природа [индивида] и история» («Син ши» «性史»), и пр.

⁶ Фу Шаню принадлежит трактат «Распределение иероглифов “Тринадцати канонов”» («Ши сань цзин цзы цюй» «十三經字區») и пр.

⁷ К трактатам Фу Шаня по медицине относятся «Ньюй кэ» «女科» («Наука о женских [болезнях]»), «Цин нань мицзюэ» «青囊秘訣» («Секреты Зеленой сумы»), «Нань кэ» «男科» («Наука о мужских [болезнях]»). Из трактатов по военному делу укажем на «Фу ши цюань пу» «傅氏拳譜» («Система кулачного [боя] семейства Фу») и пр.

туалами и несколькими китайскими учеными, принявшими католицизм [7, с. 52]. Будучи причастным к самым разным воззрениям и школам мысли, Фу Шань сохранял открытость ума и всегда оставался самим собой. В автобиографическом эссе «Биография господина Жухэ» Фу Шань, выступая под именем Жухэ, так характеризует свое отношение к ведущим направлениям китайской мысли: «Господин Жухэ [есть тот, кого люди] не понимают, а, не понимая, спрашивают. [На вопрос:] “Конфуцианец ли он?” отвечает: “Я не преподаю [каноны]”. [На вопрос:] “Даос ли он?” отвечает: “Я не умею продлевать жизнь бесстрастием”. [На вопрос:] “Чанец ли он?” отвечает: “Я не нападаю на духов”. [На вопрос:] “Номиналист (мин-цзя) ли он?” отвечает: “Я лишь в качестве гостя”. [На вопрос:] “Моист ли он?” отвечает: “Я не могу любить, не проводя различий”. [На вопрос:] “[Последователь] ли он [даоса] Ян Чжу?” отвечает: “Я не действую сам по себе”. [На вопрос:] “Военный стратег ли он?” отвечает: “Я не люблю убивать людей”. [На вопрос:] “Поэт ли он?” отвечает: “Мне стыдно быть человеком слова”. [На вопрос:] “Прозаик ли он?” отвечает: “Мне неизвестны великие мастера слова современности”. [На вопрос:] “Критик ли он?” отвечает: “Я давний последователь Жуань [Цзи]”. [На вопрос:] “Благороден ли он?” отвечал: “Я ничтожнейший”. [На вопрос:] “[Знает ли он, что] правильно?” отвечает: “Я заблуждающийся”. [На вопрос:] “Заблуждающийся ли он на самом деле?” отвечает: “Я обладаю тем, что называют великой правдой”. [На вопрос:] “Кто же он?” отвечает “Я есть все перечисленное”. [На вопрос:] “Не забыли ли вы себя?” отвечает: “Как легко забыть! Как же, как же много раз я забывал о себе”. [На вопрос:] “Кто же он на самом деле?” отвечает: “Я тот, кого невозможно понять, [а потому оставьте меня] таким, каков я есть”⁸.

Традиция отстаивания духовной свободы личности от каких-либо рамок устоявшихся мировоззрений восходила к движению интеллектуалов III–IV вв., именуемому «ветер и поток» (*фэнлю*). Во второй половине правления династии Мин к этой устойчивой традиции обращалось все большее число интеллектуалов. Они не отказывались от ценностей духовного опыта предшествующих поколений, но все более решительным образом утверждали право личности на собственный путь в пространстве китайской культуры, что в исторической перспективе привело к расцвету индивидуальных стилей в каллиграфии и живописи в начале правления династии Цин.

Высокий социальный статус семьи позволил Фу Шаню вступить в брак с девушкой из знатной семьи, но она умерла, когда ему было всего 26 лет. Фу Шань повторно не женился и на протяжении многих лет сохранял тесные контакты с родственниками покойной супруги. В семейной жизни он целиком посвятил себя воспитанию единственного сына, а позднее и двух внуков. Фу Шань прожил 77 лет, из которых первая половина протекала при правлении династии Мин, а вторая пришлась на правление маньчжурской династии Цин. Фу Шань тяжело пережил

⁸ 傅山 «如何先生傳»: «如何先生者, 不可何之者也。不可何之, 如問之。問之曰: 先生儒耶? 曰: 我不講學。先生玄耶? 曰: 我不能無情而長生。先生禪耶? 曰: 我不搗鬼。先生名家耶? 曰: 吾其為賓乎! 先生墨耶? 曰: 我不能愛無差等。先生楊耶? 曰: 我實不為己。先生知兵耶? 曰: 我不好殺人。先生能詩耶? 曰: 我恥為詞人。先生亦為文章耶? 曰: 我不知而今所謂大家。先生臧否耶? 曰: 我奉阮步兵久。先生高尚耶? 曰: 我卑卑。先生有大是耶? 曰: 我大謬。先生誠竟謬耶? 曰: 我有所謂大是。先生是誰? 曰: 是諸是者。先生顧未忘耶? 曰: 忘何容易! 如何如何, 忘我實多。先生先生, 究竟如何? 曰: 我不可何之者也, 亦與如之而已。» [15, цз. 1, с. 362–3].

падение национальной династии. Он солидаризировался с движением патриотов за «низложение Цин, возврат Мин»⁹. Довольно быстро стала очевидна утопичность данного лозунга. Близкие друзья Фу Шаня, боровшиеся с захватчиками, погибали один за другим, и он писал в их честь некрологи. Перед всеми китайскими интеллектуалами стояла дилемма «служение [или] уединение»¹⁰. Фу Шань выбрал уединение и предался занятиям науками и искусством. Следуя примеру многих лоялистов, дабы избежать себя от преследований и бритья маньчжурской стрижки¹¹, Фу Шань в 1644 г. принял сан даосского священника. Он много странствовал, живя то у друзей, то в храмах разных мест провинции Шаньси. На жизнь Фу Шаню пришлось зарабатывать врачебной практикой, каллиграфией и живописью [4, с. 79].

Фу Шань, следуя старым обычаям интеллектуалов, изыскивал возможности дарить свои каллиграфические работы друзьям и обменивать их на произведения других авторов. Хотя Фу Шань и его сын отказались от службы в маньчжурской администрации, они не порывали отношения с теми, кто шел на сотрудничество с Цинами. Часть китайских интеллектуалов, понимая бесперспективность вооруженной борьбы с маньчжурами и считая их власть меньшим злом, чем погромы мятежников, со временем решалась на поддержку новой династии. Занятие должностей давало им возможность материально поддерживать тех, кто не хотел служить завоевателям. Один из сановных друзей Фу Шаня, ученый Вэй Иао¹², в 1653 г. купил для него дом в деревне в восьми китайских верстах от г. Тайюань. Скромное жилище Фу Шаня быстро стало центром собраний местных интеллектуалов — филологов, фонологов, этимологов, знатоков инскрипций на древних бронзах, коллекционеров, каллиграфов и литераторов. Изучение национальной культурной традиции было для всех них формой общественного протеста и сферой социальной активности. Руководствуясь девизом «назад к оригиналам»¹³, друзья Фу Шаня и он сам напряженно искали первоначальный смысл конфуцианских трактатов.

Первые эпиграфические исследования *цзиньшисюэ*¹⁴ были начаты в Китае на рубеже нашей эры при династии Хань, а их подъем пришелся на период правления династии Северная Сун (960–1127). Однако при правлении монгольской династии Юань (1271–1368) произошел спад интереса к эпиграфике, продолжившийся и при династии Мин. Маньчжурское завоевание спровоцировало новую волну интереса к *цзиньшисюэ*. В 1660–1670-е годы Фу Шань изучал оттиски с надписей на ритуальных бронзовых сосудах II–I тыс. до н. э. и тексты на каменных стелах рубежа нашей эры. В итоге он стал одним из крупнейших знатоков китайской эпиграфики.

С целью привлечения китайских ученых на государственную службу маньчжурская администрация в 1646 и 1679 гг. организовывала императорские экзамены среди видных интеллектуалов Китая. Кандидатуры экзаменуемых отбирались по рекомендациям региональных сановников. Первый экзамен Фу Шань проигнорировал под предлогом болезни, но во второй раз после долгих уговоров своих патронов ему пришлось вместе с сыном и двумя внуками поехать в Пекин. На

⁹ *фань Цин, фу Мин* «反清复明».

¹⁰ *син цан* 行藏.

¹¹ Маньчжуры требовали, чтобы китайские мужчины в знак покорности их власти выбривали лбы и заплетали волосы в издалека видные со спины косы.

¹² Вэй Иао 魏一鼇 (ок. 1615–1694).

¹³ *хуйсян юаньдянь* 回向原典

¹⁴ *金石学* («изучение [надписей на памятниках из] бронзы и камнях»).

подъезде к столице Фу Шань остановился в одном из пригородных храмов. Прислышав о его приезде, столичные интеллектуалы начали навещать его в храме, который быстро превратился в центр собрания литераторов и коллекционеров, желавших получить колофоны его кисти на свитках из своих собраний. Фу Шань так и не покинул храм и уклонился от участия в экзамене, сославшись на недомогание и старость. К счастью, император Канси (1662–1723) не стал проверять сведения о состоянии здоровья Фу Шаня. Всего в испытаниях приняли участие 152 человека, из которых 50 были признаны победителями. Фу Шаню и еще четверым ученым мужам был присвоен почетный титул *чжуншуйлин*¹⁵, но он так и не удостоился поблагодарить императора за это. Вскоре Фу Шань уехал в свою деревню, рассчитывая на то, что его по старости больше не побеспокоят [4, с. 243].

В 1684 г. в возрасте 57 лет скончался единственный сын Фу Шаня, который был не только его лучшим учеником, но и преданным спутником по жизни. В память о сыне Фу Шань сочинил цикл из 14 стихов «Оплакивая сына»¹⁶, которые он неоднократно переписывал разными почерками. Вскоре и сам Фу Шань завершил свой жизненный путь. Перед кончиной он просил двоих внуков собрать свои труды и работы сына для последующей публикации, но из-за нехватки средств издание так и не вышло в свет. Первая антология научных и литературных трудов Фу Шаня была опубликована только при императоре Цяньлуне (1736–1795). По неясным до сих пор причинам среди многочисленных сочинений Фу Шаня нет отдельных трактатов по каллиграфии, но дошли высказывания, записанные им на оттисках с надписей на древних артефактах, и рассуждения о каллиграфии посреди заметок на разные темы.

Согласно собственным словам Фу Шаня, он начал изучать каллиграфию в возрасте 8–9 лет посредством копирования, которое не только являлось эффективным способом наработки профессиональной техники письма, но и учило пониманию авторского замысла древних, формируя необходимые ценностные установки в сознании ученика. Согласно традиции, действующей и поныне, Фу Шань копировал прославленные шедевры корифеев III–VIII вв.: Чжун Ю 鍾繇 (151–230), Ван Сичжи 王羲之 (307?–365?), Ван Сяньчжи 王獻之 (344–386?), Юй Шинаня 虞世南 (558–638), Янь Чжэньцина 顏真卿 (709–785) и др. Юный Фу Шань, конечно, не мог добиться сходства, но через копирование он вступал в творческий диалог с мастерами прошлого, который будет продолжаться на протяжении всей его жизни [15, цз. 1, с. 519]. Позднее Фу Шань испытал сильное влияние каллиграфии Чжао Мэнфу 趙孟頫 (1254–1322) и Дун Цичана 董其昌 (1555–1636). Восприятие Фу Шанем наследия корифеев со временем менялось. В зрелые годы он отошел от стилистических линий Ван Сяньчжи, Чжао Мэнфу и Дун Цичана, считая их каллиграфию чрезмерно изысканной, в то время как Янь Чжэньцин всегда оставался его кумиром. На протяжении всей жизни Фу Шань создавал многочисленные произведения, интерпретирующие стиль Ван Сичжи, но в них только знатоки могли разглядеть послысы корифея IV в.

Возраставшее увлечение эпиграфикой привело Фу Шаня к выводу, что каллиграфию надо начинать изучать не с классических памятников IV в., а с архаических образцов предшествующих эпох, что было необычно, так как нарушало прочно

¹⁵ 中書令 («главный секретарь государственной канцелярии»).

¹⁶ «Сюнь цзы те» «訓子帖».

утвердившуюся тысячелетнюю традицию обучения. В практике последующих поколений призыв Фу Шаня осваивать каллиграфическую традицию в последовательности ее исторического развития в чистом виде не прижился, но он побудил часть новаторски настроенных каллиграфов XVIII–XX вв. к пересмотру многих устаревших стереотипов.

Фу Шань блестяще владел всеми каллиграфическими почерками. Китайские почерки представляют собою пластические жанры, для каждого из которых характерны своя техника ведения кисти, специфические конфигурации входящих в иероглифы черт и точек, особое соотношение внутренней и внешней динамики иероглифов и столбцов текста. Уставные почерки, а это *кайшу* 楷書, *чжуаньшу* 篆書 и *лишу* 隸書, пишутся медленно ведомой кистью, и все черты и точки прописываются отдельно с отрывом кисти от шелковой, бумажной, деревянной или каменной поверхности. Энергия каллиграфической пластики концентрируется внутри каждого иероглифа, а его динамика удерживается в потенциальном состоянии. В почерке *кайшу* используется квадратный формат иероглифов, в *чжуаньшу* — вертикальный прямоугольный формат, в *лишу* — горизонтальный прямоугольный формат. В скорописном почерке *цаошу* 草書 черты и точки иероглифа сливаются в одну сплошную линию, кисть ведется с высокой скоростью, рождая динамичную пластику, энергия которой неудержимо течет по переходящим одна в другую линиям. Написание и чтение *цаошу* требует специальной подготовки, доступной только эрудитам.

Скоропись традиционно была главной сферой пластической эксцентрики, которую особенно активно развивали каллиграфы-индивидуалисты XVII в., в том числе Фу Шань. В кругу интеллектуалов того времени вошли в моду крупноформатные вертикальные свитки чрезмерно удлинённых пропорций, удобные для демонстрации эффектных возможностей скорописи. Такие свитки относились к категории дарственных *инчоу* 應酬. Они создавались в знак уважения по личным либо социально важным поводам. В прежние времена скоропись редко использовалась для *инчоу*, но с конца династии Мин она преобладала. Отличие свитков Фу Шаня от произведений современных ему мастеров скорописи состояло в том, что он ставил в левой части *инчоу* только свое имя и не приписывал общепринятых посвящений и дат.

В зрелые годы Фу Шань прославился на весь Китай как мастер скорописи, но он никогда не оставлял работу с уставными почерками. И дело не только в том, что такие списки активнее заказывались и успешнее продавались. В уставных почерках Фу Шань демонстрировал свою эпиграфическую эрудицию и искал пути обновления каллиграфической традиции. Им было создано много вертикальных и горизонтальных свитков уставом. Под старость из-за проблем со зрением¹⁷ Фу Шань все реже писал мелкоформатным *кайшу*, но всегда гордился своими успехами в нем. Разрабатывая собственный стиль в уставе, Фу Шань прошел путь от влияния Ван Сичжи и Чжао Мэнфу в юности к следованию манере Янь Чжэньцина в зрелые годы. Фу Шаня интересовали не ранние работы Янь Чжэньцина в уставе, нормативные и строгие в своем совершенстве, а его поздний стиль, который он характеризует трудно переводимым термином *чжили* 支離, что значит «своеобразно-

¹⁷ В письмах стареющий Фу Шань нередко жаловался на ухудшавшееся зрение, и друзья помогли ему достать пару западных увеличительных стекол [4, с. 263].

раздробленный, спонтанно-диссонансный». Качество *чжили* свидетельствует об уровне творческой свободы, достигнутой каллиграфом, невзирая на ограничения самого строго регламентированного почерка, каковым является устав.

Янь Чжэньцин в своих новациях ориентировался на каллиграфию стел династии Северная Ци (550–577), которые при жизни Фу Шаня все еще сохранялись на территории его родной провинции Шаньси. Архаическая простота и монументальная выразительность каллиграфии этих стел завораживала как корифея VIII в., так и мастеров XVII в. Кисти Фу Шаня принадлежат «Парные свитки в стиле Янь Чжэньцина»¹⁸, ныне хранящиеся в Художественной галерее Фрира (рис. 1). О влиянии Янь Чжэньцина на устав Фу Шаня свидетельствует выпуклость черт при подчеркнутой округлости их окончаний, нехарактерной для почерка *кайшу*. Фу Шань пишет кистью с мягким волосом, он сочетает сильный нажим с обилием туши, достигая эффекта крепко выстроенной пластики, внутренняя энергетика которой своей взрывоподобной динамикой сообщает четкому уставу необычную экспрессию и беспрецедентную монументальность. Для поколения Фу Шаня фигура Янь Чжэньцина символизировала бескомпромиссное следование конфуцианской этике¹⁹, его творчество вдохновляло патриотический настрой лоялистов. В Китае всегда считали, что «каллиграфия есть изображение сердца»²⁰, что она отражает как положительные, так и отрицательные стороны души своего автора. Поэтому Фу Шань и его единомышленники не только ценили уникальные художественные достоинства каллиграфии Янь Чжэньцина, но и акцентировали важность ее идейного содержания. Героическая патетика устава самого Фу Шаня выражала его

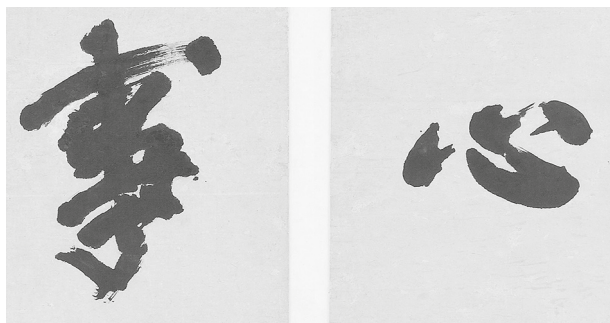


Рис. 1. Фу Шань. «Парные свитки в стиле Янь Чжэньцина», бумага, тушь, 226×45,5 см, фрагменты двух свитков, почерк *кайшу*, Художественная галерея Фрира, Вашингтон, США

¹⁸ Парные свитки *дуйлянь* 對聯, или *дуйцзы* 對字, появляются после XVI в. Как правило, они представляют собою прописанные крупноформатной каллиграфией зарифмованные этические максимы, философские постулаты или эстетические нормативы. Количество иероглифов в обоих свитках обычно одинаково: по шесть или семь иероглифов в каждом свитке, реже пять, восемь, не более одиннадцати. До XVI в. тексты гравировали на парных деревянных досках, развешивавшихся в интерьерах или крепившихся к столбам при входе в строения. Пик популярности парных свитков в павильонах различного назначения пришелся на XIX в. Парные свитки до сих пор широко распространены в Китае.

¹⁹ О биографии Янь Чжэньцина см.: [2, с. 237–43].

²⁰ *шу синь хуа е* 書心畫也.

протест против маньчжурских оккупантов и преданность ценностям национальной культуры.

Двигаясь в обозначенном Янь Чжэньцином направлении обновления устава *кайшу* пластическими решениями авторов древних стел VI в., Фу Шань пошел дальше своего великого предшественника. Он настаивал на необходимости изучения техники письма и композиционных решений в почерках *чжуаньшу* и *лишу*²¹, которые преобладали в истории китайской каллиграфии до появления устава. В одном из своих послесловий он пишет: «Если не практиковаться [в почерках] *чжуаньшу* и *лишу*, то даже если изучать каллиграфию тридцать шесть тысяч дней, то в итоге [положительный результат так и] не [будет] достигнут, невежество останется»²². Для почерка *чжуаньшу* характерны равномерная толщина черт и их овальные конфигурации. В каллиграфии рассматриваемых парных свитков Фу Шань избегает показательного для почерка *кайшу* варьирования толщины черт, он также смягчает прямоугольные конфигурации ключевых элементов иероглифов. В результате его версия уставной пластики окрашивается налетом архаики.

В другом послесловии Фу Шань пишет: «[Если работающий почерком] *кайшу* не будет исходить из [почерков] *чжуаньшу*, *лишу* и *бафэнь*²³, то [каллиграфия окажется] недостойной созерцания [из-за своего] рабского вида. <...> Изучая [почерки] *чжуаньшу*, *лишу* и *бафэнь*, [необходимо обращать внимание] не только на форму и композицию, но быть полностью внимательным к живости ведения кисти в местах поворотов и заломов»²⁴. Почерк *лишу* отличает от *чжуаньшу* более высокая скорость ведения кисти и резкая смена направлений движения кисти. Именно эти свойства *лишу* Фу Шань «цитирует» в своем письме почерком *кайшу*. Тем самым он добивается полифонии пластических тем. Эффект новизны создается за счет необычной презентации исторических связей разных почерковых программ. Так он освобождает себя от рабского подражания устоявшимся эталонам уставного письма и избегает презираемого всеми интеллектуалами духа вульгарности.

Во времена Фу Шаня почерк *чжуаньшу* использовался преимущественно для резьбы печатей. Фу Шань резал печати с 18 лет, его сын и внук также резали печати [15, с. 67]. Большинство печатей семейства Фу были белознаковыми. С XIV в. изношенные и с утратами печати рубежа нашей эры среди знатоков считались эталонами для подражания. На новые печати специально наносили сколы и прочие дефекты, создававшие эффект старения. При династии Мин выпускалось много изданий с оттисками надписей, выполненных почерком *чжуаньшу* на артефактах из бронзы и камня I тыс. до н.э. Резчики печатей использовали редкие варианты написания иероглифов из этих изданий. Каллиграфы подхватили эту практику, удовлетворявшую их интерес к архаичной стилистике. Фу Шань неизменно настаивал на необходимости изучения древних версий *чжуаньшу*. Он писал: «[Если некто работает в почерке] *кайшу* без знания трансформаций форм [в почерках] *чжуаньшу* и *лишу*, [то даже] при хороших навыках письма произведение в итоге выйдет вульгарным.

²¹ Почерк *чжуаньшу* преобладал, а его подвиды разрабатывались на протяжении всего I тыс. до н.э. Почерк *лишу* появился в IV–III вв. до н.э. и на рубеже новой эры он был основным в деловой документации и в надписях на стелах.

²² «雖不作篆隸，雖學書三萬六千日，終不到是處，昧所從來也。」 [15, цз. 1, с. 853].

²³ *Бафэнь* 八分 — один из подвидов почерка *лишу*.

²⁴ «楷書不自篆隸八分來，即奴態不足觀。... 所謂篆隸八分，不但形相，全在運筆轉折活潑處論之。」 [15, цз. 1, с. 853].

Чжун [Ю]²⁵ и Ван [Сичжи] полностью исходили из этого положения»²⁶. В конце правления династии Мин каллиграфы разработали новый подвид *чжуаньшу*, так называемую «скорописную *чжуань*» (*цаочжуань* 草篆), отличавшуюся тем, что за счет густоты тушевого раствора и сухости кисти внутри одинаковых по толщине черт возникали прогалы «летающее белое» (*фэйбай* 飛白), характерные для скорописи. Ряд своих произведений Фу Шань создал в этом виде почерка.

Изучение древних версий почерка *лишу* было связано с письменами на гробничных и мемориальных стелах. В кругу Фу Шаня получила распространение практика «посещения стел» (*фан бэй* 訪碑). Знатоки эпиграфики в поисках древних стел забирались в удаленные места северных провинций Китая, снимали оттиски со стел, которые становились предметом увлеченного коллекционирования и изучения. Фу Шань скопировал много стел с текстами, выполненными почерком *лишу*, но при этом он не стремился к формальной точности, считая более важным передать общие принципы композиции, для чего требовалось глубокое проникновение в замысел копируемой каллиграфии. Фу Шань писал: «После трехкратного [копирования] стелы Чуньюйчжан бэй²⁷ [я] понял, что [почерки] *чжуаньшу*, *лишу* и *кайшу* [имеют] единые законы и не стоит заранее [строить] замыслы о структуре и сочетаниях одного [из этих почерков]. Предварительный замысел структур и сочетаний [элементов этих почерков создаст] разлад между сердцем и рукой, так что истинная ценность [каллиграфии] утратится»²⁸.

Фу Шань характеризовал произведения, выполненные почерком *лишу* рубежа нашей эры, как «без рубахи, без башмаков» (*бу шань бу лу*²⁹), то есть выполненные в естественной, произвольной манере, отличавшей их от строгой нормативности памятников VI–VIII вв. Фу Шань отмечал: «В [почерке] *лишу* [династии] Хань нет замысловатости, есть только крепость и примитивность. Отсутствует идея о правильности и регулярности. Все левые и правые [элементы], широкие и узкие [части], разряженные и плотные [места] писались, вверяясь ходу руки, [следуя] единому потоку Небесной пружины»³⁰. В приведенном отрывке Фу Шань использует даосское понятие Небесной пружины (*Тяньцзи*), выражавшее идею спонтанности созидательных процессов, естественным образом перетекающих один в другой. Состояние, когда каллиграф пишет, «вверяясь ходу руки» (*синь шоу син*), считается наивысшим и наиболее труднодостижимым, особенно в уставных почерках. В свитке «Пятисловное стихотворение почерком *лишу*» (рис. 2) Фу Шань близок к заявленному им идеалу. С одной стороны, каллиграфия этого произведения — результат его обширных эпиграфических познаний, а с другой — ей присуща непредумышленность. Мастер свободно, почти небрежно воплощает задуманные им

²⁵ Чжун Ю 鍾繇 (ок. 151–230).

²⁶ «楷書不知篆隸之變，任寫到妙境，終是俗格。鐘王之不可測處，全得自阿堵。」 [15, цз. 1, с. 854].

²⁷ Полное названия стелы Хань бэйхай чуньюйчжан Ся Чэн бэй 漢北海淳于長夏承碑. Эта прославленная стела датируется 170 г. Ее высота была 259 см при ширине 124,8 см. Почерком *лишу* на стеле были награвированы 14 столбцов по 27 иероглифов в каждом.

²⁸ «三復〈淳于長碑〉，而悟篆、隸、楷一法，先存不得一結構配合之心，離而字真遁矣。」 [15, цз. 1, с. 856].

²⁹ *бу шань бу лу* 不衫不履.

³⁰ «漢隸之不可思議處，只是硬拙，初無布置等當之意。凡偏旁左右寬窄疏密，信手行去，一派天機。」 [15, цз. 1, с. 855].

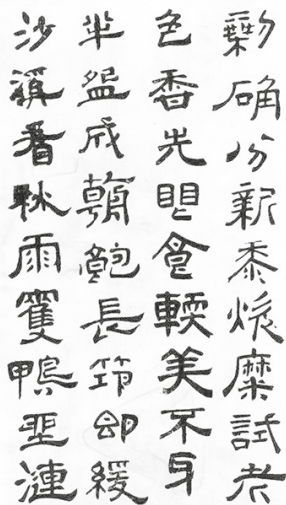


Рис. 2. Фу Шань. «Пяти-словное стихотворение почерком *лишу*», бумага, тушь, фрагмент вертикального свитка, музей храма Цзиньцзы, г. Тайюань, пров. Шаньси, КНР

пластические темы, одновременно простые и сложные в своем лаконизме. Его *лишу* лишен сдерживающей регулярности, первозданность форм сочетается с их энергетической наполненностью. В ряде мест он эксцентрично груб и в то же время возвышен. В пластике *лишу* Фу Шаня неявным образом ощутимы пластические закономерности почерков *чжуаньшу* и *кайшу*. В этом заключался его главный и сложнейший в реализации замысел. В одном из своих послесловий Фу Шань записал: «[Почерки] *чжуань*[шу], *ли*[шу], *кай*[шу] едины в методах [письма]. Прежде осуществления [работы необходимо] согласовать ее замысел. При наличии замысла композиция согласована. [Когда] сердце и рука врозь, то истинность каллиграфии утрачивается»³¹.

Ярким примером каллиграфических экспериментов Фу Шаня является горизонтальный свиток «Прекрасная каллиграфия из [“Студии] скряги черной [туши]» («Сэлу мяохань» «齋廬妙翰»), созданный между 1650–1651 гг. (рис. 3). В названии свитка использован один из студийных псевдонимов Фу Шаня — Сэлу. Свиток относится к типу «сборной каллиграфии» (*цзашуицзюань* 雜書卷). Обычно сборные композиции возника-

ли в результате поздних перемонтировок коллекционеров, объединявших в одном свитке ценные фрагменты частично утраченных произведений. Но в данном случае мы имеем пример авторской композиции, составленной из текстов, прописанных различными версиями уставных почерков *чжуаньшу*, *лишу*, среднего и мелкоформатного *кайшу*, курсива *синшу* и скорописи *цаошу*.

Традиция писать тексты (чаще один и тот же текст) разными почерками в одном произведении восходит к III в., но у Фу Шаня почерки чередуются в произвольной последовательности с многократными и резкими изменениями размеров иероглифов и плотности расположения столбцов, которые то четко отстоят друг от друга, то хаотично сливаются между собой. Вся композиция свитка выстраивается по принципу пластического диссонанса *чжили*, о котором говорилось выше. Начальная часть свитка содержит введение, написанное на желтой бумаге, далее следует большой кусок из трактата «Чжуан-цзы». В этом произведении Фу Шань постоянно удивляет и интригует зрителя, рассчитывая на его обширную эрудицию. Многие иероглифы прописаны в древних, вышедших из употребления версиях, которые фиксировались в словарях начиная с V в. Местами Фу Шань видоизменяет древнюю графику иероглифов под стиль своей скорописи. Иногда он делит знаки на две части, так что один иероглиф смотрится как два, или, наоборот, пишет два знака как один. Подобные приемы встречаются в инскрипциях на ритуальной бронзе II–I тыс. до н.э. Внутри знака Фу Шань позволяет себе менять нормальное расположение элементов иероглифов, и этот прием он заимствует из печатей рубежа нашей эры. В ряде случаев Фу Шань сдвигает левые и правые элементы

³¹ «篆隸楷一法，先存不得一結構配合之意。有意結構配合，心手離而字真遁。」 [15, цз. 1, с. 856].



Рис. 3. Фу Шань. «Прекрасная каллиграфия [мастера] Сэлу», горизонтальный свиток, бумага, тушь, 1651 г.?, частное собрание, КНР

иероглифов то выше, то ниже обычной нормы или вводит левые элементы внутрь правых, меняя при этом вертикальное положение элементов на горизонтальное. Аналогичные деформации в написании иероглифов применялись и до Фу Шаня, но он первым использовал их в таких количествах. В нескольких местах он заменяет иероглифы (в частности, иероглифы «небо», «земля») триграммами аналогичной символики. Фу Шань рассчитывал, что его зрители знали текст «Чжуан-цзы» наизусть, и его пластические шарады приносили новую игру смыслов, которой наслаждались интеллектуалы его круга. Знаток не находил в свитке Фу Шаня прямых цитат с древних стел или из шедевров Чжун Ю, Ван Сичжи или Янь Чжэньцина, но косвенное влияние этих корифеев было ощутимо как индивидуальная переработка их художественного опыта.

Фу Шань добавил к тексту собственные комментарии, так называемые *пидянь* 批點. Подобные аналитические комментарии были очень популярны при династиях Мин и Цин, но Фу Шань стал первым, кто приписал в конце свитка *пидянь* на свое произведение. Он утверждал: «Каллиграфия бывает либо истинно хорошей, либо истинно плохой. Истинно хорошую [каллиграфию] люди обычно не признают хорошей. Истинно плохую [каллиграфию] люди обычно не признают плохой. [Каллиграфия,] именуемая хорошей, обычно плохая. Пройдут десятилетия и столетия, прежде чем найдется знаток, [который положит] начало признанию»³². Далее Фу Шань восхваляет свое «вдохновенное зрение» (*шэнь янь* 神眼), которое с годами только совершенствовалось и которое позволяло ему безошибочно ориентироваться среди сотен тысяч просмотренных им произведений каллиграфии и живописи. Он признает, что его собственные творения не могут сравниться с его же восприятием (*цзюэ* 覺). Невзирая на прижизненную славу, Фу Шань отчетливо понимал, что лишь очень немногие из его современников способны по-настоящему оценить его творчество.

В современных изданиях по истории китайской каллиграфии Фу Шань представлен преимущественно как мастер эксцентричной скорописи крупного формата. Некоторые его произведения были созданы в стилистике «регулярной скорописи» (*чжанцао* 章草), когда слитно пишутся все элементы отдельных иероглифов (рис. 4), другие — в технике «безумной скорописи» (*куанцао* 狂草), при которой слитно прописываются сразу несколько иероглифов или их целый столбец (рис. 5). Скоропись *цаошу* сформировалась в III–IV вв., и в среде интеллектуалов интерес к ней веками оставался неизменно высоким [18]. Крупнейшим мастером скорописи династии Мин был Дун Цичан. Для следующего поколения каллиграфов, к каковому принадлежал и Фу Шань, особое значение имел разрабатываемый в трактатах Дун Цичана критерий «необычного» (*ци* 奇), которым этот прославленный теоретик китайского искусства заменил господствовавший прежде критерий «элегантности» (*я* 雅). Центральной для эстетики Дун Цичана была оппозиция «вареного и сырого» (*шу шэн* 熟 生), где под «вареным» подразумевалась техничность письма, а под «сырым» — его естественность и жизненная сила. Каллиграфия Дун Цичана периода зрелости не была ни чрезмерно «сырой», ни беспрецедентно «необычной». Только к самому концу жизни Дун Цичан реализовал качество «сырого», то есть пришел к полной свободе и спонтанности письма. Каллиграфы поко-

³² «字原有真好真賴。真好者，人定不知好。真賴者，人定不知賴。得好名者定賴。亦須數十年後，有尚論之人而始定。」

ления Фу Шаня, а именно Чжан Жуйту 張瑞圖 (1570–1641), Хуан Даочжоу 黃道周 (1585–1646) Ван До 王鐸 (1592–1652), Ни Юаньлу 倪元路 (1593–1644) и другие, развили направление Дун Цичана в сторону демонстративной эксцентрики, за что и получили у китайских критиков прозвание *се*, буквально «порченные», «распущенные». В западной литературе их часто называют «индивидуалистами», что нуждается в пересмотре, так как приводит к недопониманию роли традиции и эрудиции в их творчестве.

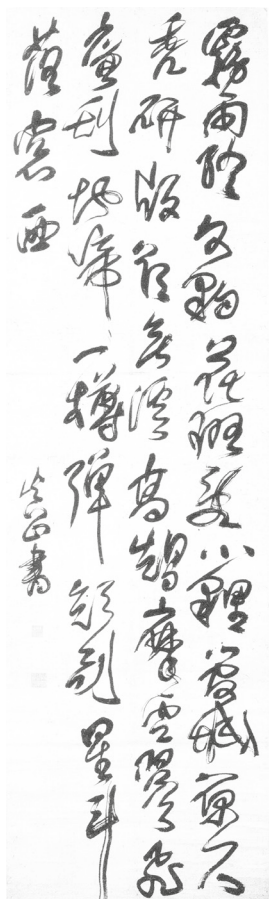


Рис. 4. Фу Шань. «Пятисловные стихи собственного сочинения и исполнения», бумага, тушь, вертикальный свиток 262×75 см, почерк цаошу, Художественный музей провинции Хунань, КНР

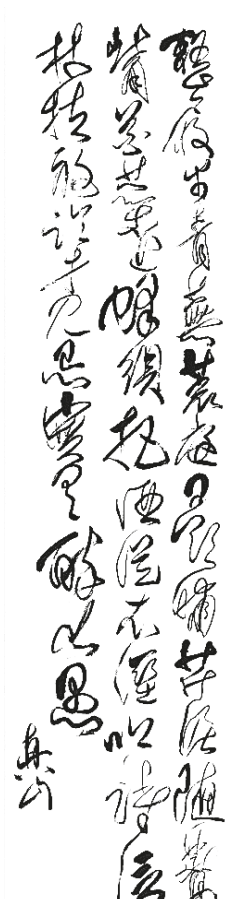


Рис. 5. Фу Шань. «Первая часть пятисловного стихотворения Ду Фу», бумага, тушь, вертикальный свиток 205×51 см, почерк цаошу, частное собрание, Пекин, КНР

Позднеминские эксцентрики для своих длинных вертикальных свитков разработали особый подвид куанцао, именуемый «непрерывной скорописью» (лянь-мяньцао 連綿草). Ван До следующим образом объяснял технику безостановочно-

го ведения кисти: «Письмена необходимо [создавать на] едином выдохе, стремясь к полету [кисти], стремясь к танцу [кисти], ведя кисть без остановок. Почему так? Потому [что этим] обретается жизненная энергия-ци»³³. Категория энергии-ци фундаментальная для традиционной китайской эстетики [2, с. 97–100]. Всем пластическим искусствам надлежало воплощать циркуляции этой космической энергии и направлять ее на задачу «пестования жизни» (*ян шэн* 養生) [2, с. 120]. Скоропись репрезентировала открытые и высокоскоростные потоки энергии-ци, в то время как уставные почерки создавали частичную визуализацию этих потоков и акцентировали их накопительный эффект. На протяжении всей жизни Фу Шань работал с энергией-ци не только как каллиграф, но и как врач, специалист по боевым искусствам и даосский священник. Связь скорописи Фу Шаня с графикой даосских амулетов отмечают многие исследователи [20].

Скоропись крайне трудна для чтения. Фу Шань и Ван До дополнительно усложняли коммуникацию зрителя с текстом, вводя архаичные и необычные формы написания иероглифов. Каллиграфы увеличивали интеллектуальное напряжение, накладывавшееся на сильное эмоциональное возбуждение, рождаемое неудержимой динамикой их скорописи. По сравнению с Фу Шанем скоропись Ван До отличается более четкая артикуляция форм, в которых чувствуется связь с почерком *лишу*. Фу Шань, напротив, предпочитал поддерживать равномерный нажим кисти и вел ее по более округлым траекториям, что сразу же напоминало зрителю о почерке *чжуаньшу*. Если в скорописи Дун Цичана столбцы обычно были широко раздвинуты, то Фу Шань намеренно их сближал, чем еще более усложнял рассмотрение отдельных иероглифов. Все эти трудности каллиграф обрушивал на зрителя с ошеломляющей непосредственностью, оценить и выдержать которую мог только настоящий знаток.

В трактатах и поэзии, посвященных скорописи, издавна описывалась и воспевалась психотехника «каллиграфии винного вдохновения» (*цзюшэнь шуфа* 酒神書法) [21]. Современные исследователи не в состоянии прийти к единодушному заключению о том, является ли тема винопития метафорой творческого экстаза или она отражает практику письма с использованием алкоголя, в чем есть резонные основания сомневаться. Многочисленные высказывания Фу Шаня и современных ему мастеров скорописи по этому вопросу не прибавляют ясности. Фу Шань писал: «Верно, что если не ощутить вкус вина, то при письме мышление будет занято тем, как написать иероглиф, а потому [результат будет] далек [от желаемого]»³⁴. Ван До называл себя «пьяницей» (*цзюжэнь* 酒人) и заявлял, что «после вина в каллиграфии в силе пальцев [появляется] легкость, а в пейзажах движение кисти рождает ветер»³⁵. Традиция *цзюшэнь шуфа* восходит к IV в., к эпизоду написания Ван Сичжи его прославленного шедевра «Предисловие [к сборнику стихов, написанных в] Беседке орхидей» («Ланьтин сюй» «蘭亭序») [2, с. 196–202]. Эта традиция была блестяще продолжена такими мастерами скорописи, как Чжан Сюй 張旭 (675?–750), Хуайсу 懷素 (735?–800?), и многими другими каллиграфами последующих столетий. Если понимать термин «винное вдохновение» как обозначение состояния работы каллиграфа с чистыми и тонкими состояниями энергии-ци, обеспечивав-

³³ «文要一气吹去，欲飞欲舞，捉笔不住，何也？有生气故也。」 [19, с. 82].

³⁴ «正以未得酒之味時，寫字時作一字想，便不能遠耳。」 [15, цз. 1, с. 862].

³⁵ «書酒後指力一輕，如作山水畫，筆過風生。」 [19, с. 261].

шими духовный подъем творчества, то становятся понятны те легкость и спонтанность, о которых говорили Фу Шань и Ван До³⁶.

Важным вкладом Фу Шаня в теорию китайской каллиграфии являются его «четыре нормы, четыре запрета» (*сы нин сы у*)³⁷, которыми он руководствовался в своем творчестве. Максимумы Фу Шаня таковы: «лучше грубо, чем изящно; лучше уродливо, чем привлекательно; лучше сбивчиво и бессвязно, чем легко и плавно; лучше непосредственно и непроизвольно, чем равномерно и упорядоченно»³⁸.

Оппозиция грубого (*чжо*) и изящного (*цяо*) восходит к противопоставлению безобразного (*э*) и прекрасного (*мэй*) в § 2 «*Дао дэ цзина*», где сказано: «[Когда] все в Поднебесной осознали красоту, то создали [понятие] прекрасного, и тогда [возникло понятие] безобразного»³⁹. Афоризм из § 45 «*Дао дэ цзина*» утверждал, что «великое совершенство похоже на несовершенство» (*да цяо жо чжо*)⁴⁰. Все это обусловило появление специфической традиции сокрытия мастерства, когда искусственная «виртуозность» (*цяо*) считалась лишь промежуточным этапом, предварявшим естественную «грубоватость» (*чжо*). Благодаря постулатам «*Дао дэ цзина*» в шедеврах каллиграфии начиная с IV в. зачеркивания, исправления и прочие небрежности письма обрели статус самостоятельной художественной ценности. Среди позднеминских мастеров скорописи «грубость» (*чжо*) понималась как крайняя форма проявления критерия «необычного» (*ци*) из наследия Дун Цичана. Для Фу Шаня отсутствие апломба виртуозности и эстетика безобразно-неотесанного станет одним из признаков соответствия произведения искусства естественному миропорядку *Дао*. По мнению Фу Шаня, каллиграфия Ван Сичжи и Чжао Мэнфу была *цяо*, в то время как поздние произведения Янь Чжэньцина соответствовали критерию *чжо*. Ранние работы самого Фу Шаня отличались элегантностью и красотой, но поздние произведения были дерзновенны, драматичны и соответствовали критерию *чжо*.

Вторая максима Фу Шаня говорит о необходимости передать внутреннюю красоту внешне «уродливо» (*чоу*) написанных иероглифов. В третьей максиме он отдает предпочтение косым, сбивчиво расположенным столбцам перед ровно выстроенными иероглифами. Четвертая максима утверждает, что сбивчивая ритмика точек черт в иероглифе, их как бы случайное расположение предпочтительнее какой-либо равномерности и упорядоченности.

Каллиграфическая эстетика в Китае изначально формировалась на сочетании рационального и иррационального, искусственного и естественного, преднамеренного и спонтанного, традиционного и новационного. Логичным продолжением этих оппозиций стало соединение крайних проявлений пластической эксцентрики и обширного знаточества в творчестве Фу Шаня. Избранный Фу Шанем путь был

³⁶ Показательно, что алкогольный допинг, к которому регулярно прибегают современные китайские мастера каллиграфического авангарда, с неизбежностью приводит их к творческому упадку в результате разрушения их физического и психического здоровья [22].

³⁷ 四寧四毋: «宁拙毋巧, 宁丑毋媚, 宁支离毋轻滑, 宁直率毋安排, 足以回临池既倒之狂澜矣。」 [15, цз. 1, с. 50].

³⁸ Вариант перевода С. Н. Соколова-Ремизова: «Разве грубое не искусно, разве безобразное не привлекательно, разве бессвязное лишено легкости и плавности, разве в непосредственном, произвольном нет своего порядка?!» [1, с. 130].

³⁹ «天下皆知美之為美, 斯惡已。」 [“道德经”].

⁴⁰ *да цяо жо чжо* «大巧若拙».

труден и долог, он требовал духовной зрелости. Недаром Фу Шань говорил, что, «создавая каллиграфию, вначале создай человека; [коли] человек необычен, [то] каллиграфия сама собой [выйдет] классически древней»⁴¹. Фу Шаню удалось реформировать традицию одновременно в направлении эксцентрики и эпиграфики, не порывая при этом с преемственностью ее развития.

В 1640–1650-е годы поколение мастеров скорописи — современников Фу Шаня уходит из жизни. Интерес к эксцентричной скорописи к началу XVIII в. постепенно слабеет. Он возродится только на рубеже XIX–XX столетий, а кульминация нового интереса к *куанцао* придется на рубеж XX–XXI вв. в первую очередь среди представителей авангардной каллиграфии. Для каллиграфов XVIII–XIX вв. актуальным стало эпиграфическое наследие Фу Шаня и его признают одним из предтеч ключевого для этих двух столетий «направления изучения стел» (*бэйсюэпай* 碑學派). На вопрос о том, каким образом Фу Шаню удавалось сочетать столь различное, его друг и современник Гу Яньбу⁴² (1613–1682) писал: «Пребывая вне докучливого мира, [Фу Шань] овладел Небесной пружиной»⁴³. Это означает, что творческие начинания Фу Шаня согласовывались с ходом эволюции каллиграфической традиции и при всей своей неординарности не противоречили ее основам.

Литература

1. Соколов-Ремизов, Сергей. *Восемь янчжоуских чудачков. Из истории китайской живописи XVIII в.* М.: Государственный институт искусствознания, 2000.
2. Белозёрова, Вера. *Искусство китайской каллиграфии.* М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2007.
3. Tseng, Yu-ho. *A History of Chinese Calligraphy.* 2nd ed. Hong Kong: The Chinese University Press, 1993.
4. Bai, Qianshen. “Fu Shan (1607–1684/85) and The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century”. PhD diss, Yale University, 1996.
5. Bai, Qianshen. *Fu Shan's World. The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century.* Cambridge; London: Harvard University Asia Center, 2003.
6. 白, 谦慎. 傅山的交往和应酬. 上海书画出版社, 2003. [Бай, Цяньшэнь. *Взаимосвязи и улады Фу Шаня.* Шанхай: Шанхайское изд-во книг по каллиграфии и живописи, 2003]. (На кит. яз.)
7. 白, 谦慎. 傅山的世界——十七世纪中国书法的嬗变. 北京: 三联书店, 2006. [Бай, Цяньшэнь. *Мир Фу Шаня: Эволюция китайской каллиграфии в XVII в.* Пекин: Изд-во Торгового дома Саньянь, 2006]. (На кит. яз.)
8. 沈, 尹默. 论书丛稿. 香港: 三联书店香港分店, 1981. [Шэнь, Иньмо. *Сборник статей о каллиграфии.* Гонконг: Гонконгский филиал изд-ва Торгового дома Саньянь, 1981]. (На кит. яз.)
9. 王, 镇远. 中国书法理论史. 上海古籍出版社, 2009. [Ван, Чжэньюань. *История теории китайской каллиграфии.* Шанхай: Шанхайское изд-во древних книг, 2009]. (На кит. яз.)
10. 朱, 仁夫. 中国古代书法史. 北京: 北京大学出版社, 1992. [Чжу, Жэньфу. *История китайской каллиграфии.* Пекин: Изд-во Пекинского университета, 1992]. (На кит. яз.)
11. 王鐸傅山行草书字典. 嵇效鋒, 王詩然主编. 长春: 吉林文史出版社, 2016. [*Словарь иероглифов, прописанных Ван До и Фу Шанем курсивом и скорописью.* Ред. Чжо Сяофэн, Ван Шижань. Чанчунь: Изд-во Цзилинь, 2016]. (На кит. яз.)

⁴¹ «作字先作人, 人奇字自古.» [8, с. 204].

⁴² Гу Яньбу 顧炎武 — философ-конфуцианец, основатель философского направления *пу-сюэ* 樸學 («учение о естестве»), астроном, филолог, историк, географ, экономист, агроном, идеолог антиманьчжурской борьбы.

⁴³ «蕭然物外自得天機» [7, с. 185].

12. 傅山书法小楷金刚经. 徐宇. 主编 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2016. [*Алмазная сутра, прописанная мелкоформатным уставом Фу Шанем*. Ред. Сюй Юй. Нанкин: Художественное изд-во провинции Цзянсу, 2016]. (На кит. яз.)
13. 朱, 百钢. 傅山草书 条幅名品精选. 12册. 北京: 西苑出版, 2012. [Чжу, Байган, ред. *Прославленные скорописные вертикальные свитки Фу Шаня*. 12 томов. Пекин: Изд-во Сиюань, 2012]. (На кит. яз.)
14. 傅, 山. 傅山论书画. 侯文正主编. 太原: 山西人民出版社, 1986. [Фу, Шань. *Рассуждения Фу Шаня о каллиграфии и живописи*. Ред. Хоу Вэньчжэн. Тайюань: Народное изд-во провинции Шаньси, 1986]. (На кит. яз.)
15. 傅, 山. 傅山全书. 7册. 刘贯文, 张海瀛, 尹協理主编. 太原: 山西人民出版社, 1991. [Фу, Шань. *Собрание сочинений Фу Шаня*. Ред. Гуаньвэнь Лю, Хайин Чжан, Инь Сели. 7 томов. Тайюань: Народное изд-во провинции Шаньси, 1991]. (На кит. яз.)
16. 傅, 山. 傅山全书. 20册. 尹協理主编. 太原: 山西人民出版社, 2016. [Фу, Шань. *Собрание сочинений Фу Шаня*. Ред. Инь Сели. 20 том. Тайюань: Народное изд-во провинции Шаньси, 2016]. (На кит. яз.)
17. 崔, 爾平. 明清書論文選. 上海: 上海书店, 1994. [Цуй, Эрпин. *Собрание сочинений по каллиграфии династий Мин и Цин*. Шанхай: Шанхайский дом книги, 1994]. (На кит. яз.)
18. Schlombs, Adele. *Huai-su and the Beginnings of Wild Cursive Script in Chinese Calligraphy*. Stuttgart: F. Steiner, 1998.
19. 王, 鐸. 擬山園選集. 南京: 江苏古籍出版社, 1986. [Ван, До. *Избранные произведения Сада горы Нишань*. Нанкин: Изд-во древностей провинции Цзянсу, 1986]. (На кит. яз.)
20. Legeza, Laszlo. *Tao Magic: The Secret Language of Diagrams and Calligraphy*. London: Thames and Hudson, 1975.
21. Соколов-Ремизов, Сергей. “Куанцао’ — ‘дикая скоропись’ Чжан Сюя”. В сб. АН СССР и Институт востоковедения. *Сад одного цветка*, сост. Наталья Пригарина, 167–97. М.: Наука, 1991.
22. Barrass, Gordon S. *The Art of Calligraphy in Modern China*. London: British Museum; Berkeley: University of California Press, 2002.

Статья поступила в редакцию 3 декабря 2018 г.;
рекомендована в печать 21 февраля 2019 г.

Контактная информация:

Белозёрова Вера Георгиевна — д-р искусствоведения, доц.; vera@belozerov.com

Traditions of Connoisseurship (*Jian*) and Eccentricity (*Xie*) in Fu Shan's Calligraphy (1607–1684)

V. G. Belozerova

National Research University Higher School of Economics,
20, Myasnitskaya str., Moscow, 101000, Russian Federation

For citation: Belozerova, Vera. “Traditions of Connoisseurship (*Jian*) and Eccentricity (*Xie*) in Fu Shan's Calligraphy (1607–1684)”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 2 (2019): 280–299. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.204> (In Russian)

The works of the well-known erudite and master of eccentric cursive writing Fu Shan (1607–1684) have been thoroughly studied in China, but there is little research on them in art history in the Western countries, and they are barely known among Russian orientalists. Fu Shan used the legacy of ancient epigraphy to reform both cursive (*caoshu*) and non-cursive scripts (*zhuan-shu*, *lishu*, *kaishu*). Fu Shan relied on the assumption that all scripts have unified plastic principles. His expressive cursive writing has basic elements of non-cursive scripts, while his non-cursive writing has the dynamic potential of a cursive script. Fu Shan's

exceptional connoisseurship made him a forerunner of the archaizing trend in the “Stele School” (*beixuepai*). He was also famous for his eccentric experiments with character forms and the composition of character columns that became an important element of Chinese calligraphy in the tenth and eleventh centuries. This article recounts the milestones of Fu Shan’s life, shows trends of continuity in his works, and their evolution. The quotations of Fu Shan and the most prominent examples of his work are used to study his artistic principles. This article explains Fu Shan’s “four norms, four taboos” (*si nin si wu*) that are connected with the specific aesthetics of mastery concealment and the principle of plastic dissonance (*zhili*). For Fu Shan, the lack of self-confident virtuosity (*qiao*) and the quality of being crude and ugly (*zhuo*) meant that a work of art reflected the natural order of Dao. The diversity of his artistic studies and the syncretic character of his worldview made it possible for Fu Shan to retain his artistic freedom while adhering to tradition. Due to the combination of connoisseurship and eccentric innovation, Fu Shan’s art has preserved its integrity and the enduring value of his legacy.

Keywords: jian, eccentric xie, scripts caoshu, kuangcao, zhuan shu, lishu, kaishu, energy qi, Tianji.

References

1. Sokolov-Remizov, Sergei. *Vosem' ianchzhouskikh chudakov. Iz istorii kitaiskoi zhivopisi XVIII v.* Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniia, 2000. (In Russian)
2. Belozerova, Vera. *Iskusstvo kitaiskoi kalligrafii [The Art of Chinese Calligraphy]*. Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, 2007. (In Russian)
3. Tseng, Yu-ho. *A History of Chinese Calligraphy*. 2nd ed. Hong Kong: The Chinese University Press, 1993.
4. Bai, Qianshen. “Fu Shan (1607–1684/85) and The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century”. PhD diss, Yale University, 1996.
5. Bai, Qianshen. *Fu Shan's World. The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century*. Cambridge; London: Harvard University Asia Center, 2003.
6. Bai, Qianshen. *Fu Shan de jiaowang he yingchou*. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 2003. (In Chinese)
7. Bai, Qianshen. *Fu Shan de shijie: shiqi shiji Zhongguo shufade shanbian*. Beijing: Sanlian shudian, 2006. (In Chinese)
8. Shen, Yinmo. *Lun shu cong gao*. Xianggang: Sanlianshudian Xianggang fendian, 1981. (In Chinese)
9. Wang, Zhenyuan. *Zhongguo shufa lilun shi*. Hefei: Huangshan shushe, 1990. (In Chinese)
10. Zhu, Renfu. *Zhongguo gudai shufa shi*. Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1992. (In Chinese)
11. Zhuo, Xiaofeng, Shiran Wang, bian. *Wang Duo Fu Shan xing cao zidian*. Changchun: Jilin wenshi chubanshe, 2016. (In Chinese)
12. Xu, Yu. *Fu Shan shufa xiaokai Jingang jing*. Nanjing: Jiangsu fengfeng meishu chubanshe, 2016. (In Chinese)
13. Zhu, Baigang, bian. *Fu Shan caoshu tiaofu mingpin jing xuan*. Shi er juan. Beijing: Xiyuan chubanshe, 2012. (In Chinese)
14. Fu, Shan. *Fu Shan lun shuhua*. Taiyuan: Shanxi renmin chubanshe, 1986. (In Chinese)
15. Fu, Shan. *Fu Shan quanshu*. Bian Guanwen Liu, Zhang Haiying, Xieli Yin. Qi juan. Taiyuan: Shanxi renmin chubanshe, 1991. (In Chinese)
16. Fu, Shan. *Fu Shan quanshu*. Er shi juan. Taiyuan: Shanxi renmin chubanshe, 2016. (In Chinese)
17. Cui, Erping. *Ming Qing shufa lunwen xuan*. Shanghai: Shanghai shudian, 1994. (In Chinese)
18. Schlombs, Adele. *Huai-su and the Beginnings of Wild Cursive Script in Chinese Calligraphy*. Stuttgart: F. Steiner, 1998.
19. Wang, Duo. *Nishanyuan xuanji*. Nanjing: Jiansu guji chubanshe, 1986. (In Chinese)
20. Legeza, Laszlo. *Tao Magic: The Secret Language of Diagrams and Calligraphy*. London: Thames and Hudson, 1975.

21. Sokolov-Remizov, Sergei. “Kuantsao’ — ‘dikaia skoropis’ Chzhan Siuia”. In AN SSSR, and Institut vostokovedeniia. *Sad odnogo tsvetka*, compiled by Natal’ia Prigarina, 167–97. Moscow: Nauka, 1991. (In Russian)
22. Barrass, Gordon S. *The Art of Calligraphy in Modern China*. London: British Museum; Berkeley: University of California Press, 2002.

Received: December 03, 2018

Accepted: February 21, 2019

Author’s information:

Vera G. Belozerova — Dr. Habil., Associate Professor; vera@belozerov.com