

## ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО НА ВОСТОКЕ

РОЛЬ КАТЕГОРИИ *ШИ* В ТЕОРИИ КИТАЙСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ  
И ЖИВОПИСИ

© 2013

В. Г. БЕЛОЗЁРОВА

*В теории китайской каллиграфии и живописи широко использовались термины из других областей знания, а именно философии, медицины, военного дела, астрономии, фэншуй и др. Междисциплинарная универсальность ключевых для традиционной эстетики терминов создает значительные трудности при переводе старинных трактатов по искусству, которые связаны с пониманием китайских терминов и подбором их аналогов в европейских языках. В данной статье предпринимается попытка разобраться в значениях категории ши, часто встречающейся в трактатах по каллиграфии и живописи, но до сих пор мало изученной в современном западном искусствоведении. Стоит сразу оговорить, что исследование генезиса и исторической эволюции категории ши в теории китайского искусства является задачей весьма отдаленного будущего. Связано это в первую очередь с незначительностью числа переведенных на европейские языки трактатов по живописи и в особенности по каллиграфии.*

**Ключевые слова:** категория *ши*, энергия (*ци*), энергопоток, принципы формообразования, взаимодействие (*сян*), сила нажима кисти, замысел произведения (*и*), энергетические каналы (*цимай*), динамические структуры пластических форм.

Современные китайские искусствоведы, следуя традиции, привычно используют категорию *ши*, оставляя ее без специальных пояснений [Ли Цзэхуо, 1988; Е Лан, 1999]. Среди западных искусствоведов исследование категории *ши* проводил Джон Хэй [Нау, 1993]. В публикациях П. Штурман термин *ши* переводится как *configural force* или *momentum*, а сама категория *ши* поясняется следующим образом: “*Ши* есть манифестация как потенциальной, так и кинетической энергии” [Sturman, 1997, p. 16]. Специальный интерес к категории *ши* проявляют преимущественно западные исследователи китайского происхождения, для которых осмысление разницы культурных парадигм Китая и Запада особенно актуально. Специалист по китайской эстетике Гао Цзяньпин признается, что в английском языке нет точного аналога для термина *ши* и что было бы лучше оставлять его без перевода [Gao Jianping, 1996, p. 93–94]. Его совету на всем протяжении диссертационного текста следует Чжу Ци [Zhu Qi, 2008]. Среди отечественных искусствоведов первой и единственной категорию *ши* прокомментировала Е.В. Завадская [Ши-гао, 1978].

Иероглиф *ши* состоит из ключа *ли* (“сила”) и фонетика *ши*. Графические элементы иероглифа изображают шарообразный ком, который катится вниз по склону высокого земляного холма. В словаре И.М. Ошанина для иероглифа *ши* приводятся следующие русские эквиваленты: “сила”, “влияние”, “авторитет”, “энергия” и пр. [Ошанин, 1984, № 8187]. В древних и современных китайских словарях даются десятки словосочетаний с иероглифом *ши*, из которых следует, что есть *ши* времени, звука, звезд, воды, волн, огня, ветра, почвы, горы, государства, гробниц, войск, шашек, плотничьих ин-

струментов, мужских гениталий и пр. Контекст употребления термина *ши* свидетельствует о том, что проявления феномена *ши* могут быть как созидательными, так и деструктивными, как естественными (*цзыжань-чжи-ши*), так и искусственными, как врожденными, так и приобретенными.

Статус феномена *ши* в традиционной онтологии сформулирован в параграфе 51 “*Дао дэ цзина*” (“Канона Пути и благодати”), где утверждается, что все сущее порождается *Дао*, развивается через *Дэ*, формируется в материи и обретает законченность благодаря *ши*<sup>1</sup>. Тем самым феномен *ши* ставится в один ряд с глобальными началами космоса. Среди современных синологов общепризнано, что китайскую модель космоса определяют континуализм, процессуализм и коррелятивизм. Субстратной основой китайского космоса является непрерывная, энергодинамическая субстанция *ци*. Энергия *ци* представляет собою сплошную среду, постоянно структурируемую *Дао*, дифференцируемую *Дэ*, сгущающуюся в формах и эволюционирующую под действием силовых векторов *ши*. Феномен *ши* может быть понят как реализация динамического потенциала универсальной энергетической среды *ци*. Джон Хэй так определяет категорию *ши*:

“*Ши* – один из наиболее часто употребляемых терминов в китайской онтологии, в соответствии с которым все феномены являются временными специфическими образованиями определенных состояний энергии. *Ши* выводит феномены из потенциальности в актуальность, задействуя энергетические связи, обуславливающие идентичность феномена. В отличие от оболочки внешней формы, которая есть лишь очень ограниченный аспект идентичности феномена, *ши* постоянно поддерживает связь с процессами трансформации бытия, обеспечивая устойчивость динамического потока (воды в китайском пейзаже) и неустойчивость статики (горы)...” [*The Century...*, vol. I, 1992, p. 58].

В зависимости от сферы проявления феномена *ши* (философия, астрономия, медицина, социология, эстетика, военное дело, шашки, *фэншуй*, каллиграфия, живопись и пр.) термин *ши* переводится на русский язык как “позиционная/властная сила” (А.И. Кобзев) [*Духовная культура...*, т. 1, 2006, с. 269, 292], “стратегическая сила/мощь” (А.Г. Юркевич) [*Духовная культура...*, т. 4, 2009, с. 740, 801], “линии сил” (Е.В. Завадская) [Ши-тао, 1978, с. 108–109], “энергия кисти” (С.Н. Соколов-Ремизов) [Соколов-Ремизов, 1985, с. 203], “фигуры/образы/силы” (В.В. Малявин) [Цай Юн, 2004, с. 266], “конфигурации силы” (В.В. Малявин) [*Духовная культура...*, т. 4, 2009, с. 842], “энергопоток” (В.Г. Белозёрова) [Белозёрова, 2007, с. 99–100] и пр.<sup>2</sup> Ни один из перечисленных переводов не исчерпывает значение термина *ши*, ибо все эти смыслы присутствуют в нем одновременно.

В теорию живописи категория *ши* пришла из трактатов по каллиграфии, а туда – из канонических текстов (“Као гун цзи”, III в.), философских трудов (“Хань Фэй-цзы”, “Сюнь-цзы”, “Чжуан-цзы” – все IV–III вв. до н.э.), трактатов по военному делу (“Сунь-цзы”, VI–V вв. до н.э.), астрологии и *фэншуй*. Использование термина в древних текстах

<sup>1</sup> Приведем далеко не полную подборку переводов на русский язык начальных строф параграфа 51 “*Дао дэ цзина*”: Ян Хин-шун: “*Дао* рождает [вещи], *дэ* вскармливает [их]. Вещи оформляются, формы завершаются” [*Древнекитайская философия*, 1972]; Кан Ю: “*Дао* – рождает. *Дэ* – вскармливает. Вещество – облекает. Условия – совершенствуют” [Кан Ю, 1991]; Б.Б. Виноградский: “Путь порождает это. Потенция накапливает это. Сущности-вещи оформляют это. Энергия-сила завершает это” [*Антология...*, 1994]; А. Кувшинов: “Все происходит из *Дао*, все растет благодаря силе *Дэ*, благодаря ей обретает форму, становясь вещью, благодаря ей завершает свой путь, обретая свое назначение” [Лао-цзы, 2001]; А.Е. Лукьянов: “*Дао* рождает их, *Дэ* пестует их, вещество оформляет их, условия завершают их” [Лукьянов, 2001]; Г.А. Ткаченко: “*Дао* рождает их, *дэ* их вскармливает, природное предназначение придает им форму, природные условия приводят их в завершённый вид” [*Люйши чуньцю*, 2001]; В.В. Малявин: “Путь рождает их, Совершенство возвращает, Вещество придает им формы, сила обстоятельств их завершает” [*Дао-Дэ цзин...*, 2002]; Е.А. Торчинов: “*Дао*-Путь все порождает. Благая Сила-*Дэ* все вскармливает. Вещественность все оформляет. Сила все доводит до свершения” [Торчинов, 2004].

<sup>2</sup> Англоязычные авторы обычно переводят иероглиф *ши* как momentum, impetus, potency, potential, power, force, authority.

показывает, что феномен *ши* связывался с силовым преимуществом, проистекавшим из места индивида в структуре социума или ритуала, в ситуации военной или политической коллизии и пр. Овладение *ши* позволяло достигать максимальной эффективности действий в любой сфере при минимуме прилагаемых усилий или потерь<sup>3</sup>.

Распространенность термина *ши* дает основание считать, что он мог широко использоваться каллиграфами и живописцами на устном этапе становления теории искусства в доимперский период. Предварительные наблюдения позволяют отметить, что авторы первых трактатов по каллиграфии II–VI вв. активнее, чем их преемники, использовали термин *ши* в своих сочинениях, тогда как среди теоретиков живописи частота употребления термина возрастала при последних династиях. Гао Цзяньпин отмечает, что в трактатах по искусству использовались без терминологической дифференциации два вида *ши*: объективное *ши* природы (вплоть до атмосферных явлений) и субъективное *ши*, связанное с внутренним состоянием мастера. При этом исследователь оговаривает, что по своей сути эти два вида представляли собою два аспекта единого *ши*. Считалось, что при создании произведения каллиграфы и живописцы входили в контакт с общемировыми энергетическими циркуляциями и, пропуская их через себя, выражали их в своих произведениях. По мнению Гао Цзяньпина, объективный аспект *ши* был ярче выражен в живописи, субъективный – в каллиграфии [Gao Jianping, 1996, p. 93]. Трудно сказать, когда и в связи с чем сложилась незначительная терминологическая разница в отражении работы с феноменом *ши*: в трактатах по каллиграфии обычно использовалось выражение *цуй ши* “ухватить *ши*”, а в трактатах по живописи преобладал термин *дэ ши* “уловить *ши*”.

Традиционно при анализе каллиграфии авторы трактатов исходили из представления о произведении как об определенной энергетической среде, структуру которой образуют энергетические циркуляции. Термин *ши* фиксировал конфигурации пространственного распределения энергии (*ци*). Считалось, что *ши* переводят пластические темы из потенциального состояния в актуальное и соединяют в формообразования, в которых и проявляется их образное содержание. Пластические формы точек и черт – более частный аспект этого содержания по отношению к циркуляциям всего произведения. Считалось, что каллиграфическое произведение смотрится глазами, видится сердцем, а воспринимается через эманации энергии *ци*. Профессиональная поговорка гласит: *би цин мо цуй* (“кисть чувствует, тушь увлекает”). Это значит, что кисть нащупывает *ши*, а тушь устремляется в *ши*.

Первые теоретики каллиграфии уделяли особое внимание категории *ши*, что следует из традиционных названий их трактатов: Цуй Юань (ок. 78–143) “Цаошу ши” (“*Ши* скорописи”), Цай Юн (132/133–192) трактаты “Чжуань ши” (“*Ши* [почерка] *чжуань*” и “Цзю ши” (“Девять *ши*”), Чжун Ю (ок. 151–230) – “Би ши лунь” (“Рассуждения о *ши* кисти”), Вэй Хэн (III в.) – “Сы тишу ши” (“*Ши* четырех каллиграфических почерков”) и др. В трактате “Цзю ши” (“Девять *ши*”) Цай Юн указывает на следующие этапы творчества:

«Муж, [желающий заняться] каллиграфией, [пусть] начинает [с погружения в состояние] спонтанности; когда [он] установится [в] спонтанности, [то полярности] *инь-ян* рождаются; [после того как полярности] *инь-ян* рождены, формы (*син*) *ши* проявятся. [Используя прием] “спрятанная головка” [и] “прикрытый хвост”<sup>4</sup>, [прием] “сила находится по его (т.е. иероглифа. – В.Б.) середине”<sup>5</sup>, [прием] “опуская кисть, используй силу”<sup>6</sup> [добьешься того, что такие свойства каллиграфической пластики, как] мышцы и кожа, [будут] великолепными. Оттого говорят: [когда]

<sup>3</sup> В качестве примера эффективности *ши* Чжу Ци называет дверные петли, которые, несмотря на свои малые размеры, управляют движением крупных створок [Zhu Qi, 2008, p. 97].

<sup>4</sup> Приемы “спрятанная головка” и “прикрытый хвост” означают, что начало и конец черты усилены прописыванием обратным ходом кисти.

<sup>5</sup> Самой сильной частью композиции иероглифа является его центр.

<sup>6</sup> *Ши* сообщает кисти силу движения для прописывания элементов каллиграфической пластики.

*ши* приходит, [его] нельзя остановить; [когда] *ши* уходит, [его] нельзя задержать; хотя [волосанной пучок] кисти мягок, [из-под него] рождается необычайное [и] непревзойденное» [Цай Юн, 2004(3), с. 45].

Текст Цай Юна говорит о том, что для подключения каллиграфа к мировым энергопотокам ему необходимо через расслабление настроить свое сознание и психику на режим бытийной естественности. Тогда он будет готов к восприятию всех пластических полярностей и между ними, как разряд молнии, пройдут конфигурации энергопотоков *ши*, которые и обеспечат структурное единство каллиграфической композиции. *Ши* придадут форме завершенность (*син чэн*). Каждая почерковая программа основывалась на *ши* определенного типа, поэтому Цай Юн в своих сочинениях отдельно излагает особенности *ши* почерков *чжуаньшу* и *лишу*. Рассуждая об основах композиции черт в иероглифе, Цай Юн использует одну из ключевых для китайской эстетики категорий *сян* (“взаимодействие”), которая касается всех уровней художественной формы. В трактате сказано:

“Когда кисть опускается [на бумагу, в] композиции иероглифа верхние [элементы должны] полностью покрывать нижние [элементы], а нижние [элементы должны] поддерживать верхние так, чтобы формы их (т.е. иероглифов. – В.Б.) *ши* согласовывались (*сян*) друг с другом [в столбце иероглифов] искрящейся лентой; не допускай, [чтобы] *ши* расходились” [Цай Юн, 2004 (1), с. 45].

Из текста следует, что в отношении *ши* задача каллиграфа состоит в гармонизации расходящихся и сходящихся потоков энергии (*ци*). Среди наставлений Цай Юна есть и такое: “[Когда] эти прославленные девять *ши* обретенны, [то] даже без наставлений учителя все же возможно чудесным [образом] соединиться с древними” [Цай Юн, 2004, с. 45]. Задача *хэ гу-жэнь* (“соединение с древними”) является главной для всего китайского искусства. Она подразумевает не внешнее сходство, но способность выразить национальную пластическую парадигму так же емко и глубоко, как это делали древние авторы. Чтобы достичь этой цели, необходимо постигать заветы учителей, но можно, доверившись *ши*, самому открыть те же пластические законы, которыми руководствовались древние. Тогда произойдет акт метемпсихоза, или “соединения с древними”, и личность из единицы станет тем единым, что вмещает всю художественную традицию.

Всего в трактатах по каллиграфии упоминается свыше трех десятков видов *ши*, в названиях которых используются ассоциации с разными типами движений в живой и неживой природе [Яо Ганьин, 1996, с. 138]. Исследование этих видов остается пока нерешаемой задачей для западных специалистов. Строение *ши* имеет волновую природу и включает фазу диссипации, т.е. отдачи, рассеяния энергии и связанной с этим хаотизации ее проявлений, и фазу кумуляции, т.е. накопления. Задача каллиграфа состоит в гармонизации расходящихся и сходящихся волн энергии (*ци*). В каллиграфическом произведении *ши* может быть устойчивым или неустойчивым, расчлененным на русла или цельным. При всех вариантах энергетическая циркуляция должна сохранять свое единство, не иметь скованности (*бань*), разрывов (*кэ*) и закупорок (*цзе*).

Сложность анализа *ши* в конкретном каллиграфическом произведении усугубляется резонансами энергетических циркуляций и неумением различать, что есть опорные импульсы и что – интервалы между ними. Поскольку западное искусствознание ориентировано на исследование форм, то за интервальные значения принимаются участки фона, что при анализе каллиграфического произведения дает наибольшее количество ошибок, ибо опорные импульсы каллиграфической пластики в уставных почерках нередко задаются средой фона, а точки и черты обозначают интервалы между ними. В скорописи обычно ситуация обратная. Однако выдающиеся мастера умели варьировать принципы распределения опорных импульсов, что и позволяло им создавать свой индивидуальный стиль, не меняя общих формальных признаков копируемого ими произведения древнего мастера. В сочинении “Лунь шу” (“Рассуждения о каллиграфии”)

его автор – могущественный император династии Тан Ли Шиминь (599–649) – сам талантливый каллиграф – сообщает о том, как, копируя творение Ван Сичжи (IV в.), он сумел передать энергетические циркуляции оригинала только после того, как понял, каким образом надо использовать силу нажима кисти при создании костяка каллиграфической пластики:

«Сегодня я копировал каллиграфию древних [в частности, Ван Сичжи], но никак не [получалось] овладеть формой (*син*) [ее] *ши*. Как только удалось уловить силу [ее] “костяка”, то формы *ши* родились сами собой. Я поступаю так: прежде всего разрабатываю идею (*и*), [ибо только] посредством [нее] можно достичь результата» [Ли Шиминь, 2004, с. 90].

В трактате “Чуань шоу цзюэ” (“Секретные наставления”) Оуян Сюнь (557–641) призывал отказаться от спешки и учиться тому, что надо сделать для того, чтобы пластика иероглифических знаков была правильно сбалансирована и *ши* вышли энергетически наполненными:

“Всякий [раз, как] держишь кисть, необходимо, чтобы [ее кончик удерживался в] правильном овале; энергично [и] сильно [кисть движется то] вдоль, [то] поперек, [то] с нажимом, [то] легко; ум собран, мысли успокоены. Тогда разберешься [в] *ши* иероглифов; повсюду расположение [знаков будет] равномерным; вокруг [все] инструменты приготовлены; длинные [и] короткие [черты] соответствуют эталону; [черты] толстые [и] тонкие уполовинены [в размерах]; сердце [и] глаза точны [в следовании] нормам; [соотнесены] редкое [и] частое, наклонное [и] прямое. Недопустима спешка; [если же] поспешить, то *ши* [будут] утрачены” [Оуян Сюнь, 2004, с. 49].

Крупнейшим теоретиком VIII в. был каллиграф Чжан Хуайгуань (годы жизни точно не установлены), который написал свыше десятка фундаментальных сочинений. В трактате “Шу дуань” (“Суть каллиграфии”), рассуждая о творчестве каллиграфа Чжан Чжи (?–190/193?), он писал:

«Изучая методы письма Цуй [Яо (78–142)] и Ду [Ду (I в.), Чжан Чжи] изменял их, в результате [чего он] создал [почерк] “современной скорописи” (*цзинь-цао*) [и достиг] совершенства (*мяо*) [в его] выразительности (*цзин*). *Ши* тела (*ти*) иероглифа создавалось единым росчерком кисти (*и би*). Даже если [какие-то черты] не [были] соединены, кровоток (*сюэмай*) не прерывался. [Когда черты] соединены, [то] энергетические каналы (*цимай*) проходят [сквозь] интервалы [внутри] столбцов [иероглифов]» [Чжан Хуайгуань, 2004, с. 95].

В трактатах часто встречается выражение *би ши* (“*ши* кисти”). Современный исследователь Ван Дунлин объясняет этот термин как линейную форму *ши*, воспринимаемую посредством динамики, проходящей через пластику точек и черт. Создает эту циркуляцию *би и* (“замысел кисти”). “*Ши* кисти, – пишет Ван Дунлин, – разворачивается в русле потока энергии (*ци*), а замысел кисти раскрывается в типе ритмических модуляций” [Ван Дунлин, 1986, с. 17]. В трактате “Би фа цзи” (“Записки о методах кисти”) Цзин Хао (ок. 855–ок. 915) определил связь *ши* кисти с традиционными анатомическими элементами каллиграфической пластики:

“Кисть обладает всего четырьмя *ши*, называемыми жилы (*цзинь*), мышцы (*жоу*), костяк (*гу*) и энергия (*ци*). Кисть останавливается [и] прерывает движение – это называют жилами; поднимается [и] опускается, довершая наполненность, – это называется мышцами, [принцип] жизни [и] смерти непоколебим [и] справедлив – это называют костяком; следование чертам (*ци хуа*) беспроигрышно – это называют энергией (*ци*)” [Ван Дунлин, 1986, с. 17].

Теоретики династий Мин и Цин продолжали активно использовать категорию *ши* при обсуждении самых разных аспектов искусства каллиграфии. Се Чжаочжэ (1567–1624) в энциклопедическом труде “У цза-цзу” (“Пять глав о разном”) считал, что “при написании иероглифов важно, прежде всего, уловить *ши* в структуре (*цзегоу*) [написания знака в конкретном] почерке” [Белозёрова, 2007, с. 406]. Се Чжаочжэ подчеркивал, что при копировании каллиграфии древних “необходимо вначале уловить основную идею (*и*) [произведения], изучить его от начала до конца и разобраться во всех тонкостях, рассмотреть технику работы кисти, истоки композиции и приемы написания черт,

законы и нормы *ши*. Сливаясь с позами тела [древнего мастера], словно видишь, [как тот творил]. Только после длительной концентрации на этом можно опускать кисть [к бумаге]” [Белозёрова, 2007, с. 412].

Среди теоретиков живописи одним из первых термин *ши* использовал Цзун Бин (375–443) в трактате “Хуа шаньшуй сюй” (“Введение в пейзажную живопись”) в связи с изложением метода “удаленного отражения” (*юань ин*). Метод основывался на том, что при удалении объекта от глаз зрителя его размер уменьшается настолько, что вид даже гигантских гор умещается на небольшом свитке, что является, по мнению Цзун Бина, проявлением естественного *ши* (*цзыжань-чжи-ши*)<sup>7</sup>. Чжу Цзинсюань (IX в.) неоднократно использовал термин *ши* при классификации мастеров в трактате “Танчао минхуа лу” (“Записки о прославленных живописцах династии Тан”). В частности, он сообщает, что когда У Даоцзы (ок. 700–ок. 760) понадобилось написать нимб, то он “поднял кисть и описал ею круг с такой силой, словно разразился смерч...” [Чжу Цзинсюань, 2004, с. 387]. В оригинале написано *ши жу фэнсюань*, что означает, что круг нимба кисть прописала по траектории *ши*, аналогичной вихрю. Го Си (ок. 1020–ок. 1090) в трактате “Линьцюань гаочжи” (“Записки о высокой сути лесов и потоков”) советовал живописцам сначала изучать изображаемый вид издали, чтобы определить формы *ши* ландшафта и лишь затем воплощать их в живописи [Го Си, 1965].

Тан Чжици (1579–1651) в трактате “Хуйши вэйянь” (“Сокровенное слово о делах живописи”) (1620) полемизировал с буквальным пониманием распространенного представления из теории *фэншуй* о том, что туманы и облака являются переносчиками энергии *ци*. Он писал:

“Энергетические циркуляции (*ци юнь*), рождающие [пластическую] динамику, и туманная дымка – не одно и то же. Современники опрометчиво полагают, что туманная дымка [сама по себе] порождает динамику, что крайне смехотворно. Ибо энергетика [произведения включает] наличие энергии кисти (*ци би*), энергии туши (*ци мо*) [и] энергии цвета (*ци сэ*), а также наличие энергетических траекторий (*ци ши*), энергетической иконометрии (*ци ду*) [и] энергетической пружины (*ци цзи*). [То, что возникает] между этим всем, [и] называется циркуляцией [энергий], а место, [где должна] проявиться [пластическая] динамика, но нет циркуляции, стоит заменить” [Тан Чжици, 2002, с. 265].

В трактате Ши-тао (1642–1707) “Ку-гуа хэшан хуа юй-лу” (“Беседы о живописи монаха Горькая тыква”) (1642) употребление категории *ши* становится все более разнообразным. В главе 3 “Метаморфозы” он пишет: “Живопись воплощает великое Правило преобразований мира, сущностную красоту гор и рек и во внешнем их облике и в структуре (*син ши*. – *вставлено В.Б.*) раскрывает непрерывную деятельность Природы, веяние и дыхание *инь* и *ян*” [Ши-тао, 1978, с. 65]. В главе 17 “В единстве с каллиграфией” Ши-тао обозначает главенствующую роль кисти в проявлении *ши*: “Тушь способна дать расцвести всем формам гор и рек. Кисть может выявить их [линии] силы (*ши*. – *вставлено В.Б.*), избежав при этом [опасности] свести все к одному типу, частному и ограниченному” [Ши-тао, 1978, с. 84].

Современник Ши-тао Да Чжунгуан (1623–1692) в трактате “Хуа цюань” (“Все о живописи”) (1670) подчеркивал важность *ши* для создания хорошей живописи:

“[Когда] уловленное *ши* направляют в соответствии с замыслом (*и*), [то] в каждом углу [композиции] все располагается [как надо. Когда же] *ши* утрачено, [то даже если художник] исчерпает себя в поправках, весь свиток не [выйдет. Если же] *ши* едва уловимо, [то в работе есть] продвижение. [Когда] *ши* скапливается (*нинцзюй*) и проходит насквозь – [это] соответствует норме” [Да Чжунгуан, 1986, с. 8].

<sup>7</sup> Е.В. Завадская переводит это место как “И это вполне естественное положение” [Завадская, 1975, с. 303], а англоязычные авторы – “That is what happens in nature” [Sullivan, 1962, p. 103]; “This is a natural condition” [Bush, 1985, с. 37]; “The tendency in nature” [Gao Jianping, 1996, p. 95].

Из приведенных высказываний следует, что художники являются творцами *ши* своих произведений и несут ответственность за их качество. Отдельные участки изображения должны иметь свои локальные *ши*, которые все вместе образуют единое *ши* произведения.

В трактате Тан Дайя (1673–1752) “Хуйши фавэй” (“Сокровенный [смысл] живописных деяний”) (1750) отдельная глава “Дэ ши” (“Уловить *ши*”) целиком посвящена выявлению *ши*. Как и теоретики каллиграфии, Тан Дай исходит из коррелятивной связи анатомии человеческого тела (*ти*) и структуры *ши* как системы каналов тока энергетических циркуляций. Он пишет:

«У гор имеется анатомия (*ти*) *ши*, [а потому], рисуя пейзаж, в нем улавливают анатомию (*ти*) *ши*. В анатомии гор камни выполняют [роль] костей, леса – одежды, травы – волос, воды – кровообращения, клубы облаков выполняют [роль] духовного обличья (*шэнь цай*), испарения и туманы – ауры (*ци сянь*), храмы, деревни, мосты выполняют [роль] украшений. Ибо анатомия (*ти*) *ши* гор похожа на человеческую: [как у] человека есть формы [поз] – шагом, стоя, сидя, лежа, [так и] горы [в зависимости от точки зрения на них] имеют [форму] *ши* боковую, фронтальную, запрокинутую, наклонную... Хотя формы (*син*) *ши* [с разных точек зрения на гору] не одинаковы, но в анатомии (*ти*) горы необходима “состыковка суставов” (*жу се*). У горы имеются горные ноги, горная поясница, горные плечи, горная голова; самое трудное – “состыковка суставов” горной головы... [Когда] рисуешь гору, то в горных вершинах, деревьях, камнях – во всем надлежит уловить *ши*» [Тан Дай, 2003, с. 331].

Тан Дай в следующих словах определяет связь между воплощением *ши* и духовным настроением живописца:

«Разложив ткань [для живописного свитка, делают черновой] набросок. В момент, [когда] опускают кисть, сразу улавливают главное *ши*. Автор сперва сам удовлетворенно осматривает [набросок и ощущает] свободу в груди, [после чего в своем] ходе кисть обретает стремительность, штрихи (*цунь*) прокрашивают [ткань] согласно замыслу; [в итоге автор] испытывает удовлетворение. Хун Гуцзы (Цзин Хао (855–915). – В.Б.) говорил: “Идея существует прежде кисти... [Когда] кисть опускают [для письма и при этом] сердце собранно, [а] дух гармоничен, [то] спонтанно улавливают формы *ши* гор. Если же сердце не успокоено, то дух не [будет] целостен, [и тогда] замысел [окажется] неясным, мысли – скудными, кисть опускается небрежно; в итоге главное *ши* гор не [будет] уловлено”» [Тан Дай, 2003, с. 332].

Шэнь Цзунцян (1736–1820) в трактате “Цзечжоу сюэхуа бянь” (“Собрание наставлений в живописи [господина] Цзечжоу”) (1781), так же как и Тан Дай, уделил проблематике *ши* отдельную главу “Дэ ши” (“Уловить *ши*”). Теоретик начинает с уяснения взаимоотношений *ши* как динамических структур пластики форм с принципами (*ли*) композиции в целом. Он пишет:

“Одним взмахом рисовального угля намечается общее расположение [элементов], внутри которого устанавливается последовательность [отдельных] зон. [Бывает так, что] хотя имеющиеся *ши* хороши, но в [воплощении] принципов (*ли*) имеются затруднения, или же имеющиеся принципы (*ли*) [воплощены] беспрепятственно, но *ши* не уловлены. Тогда [надо,] отложив кисть, тщательно [все] взвесить, [после чего] единым [движением] кисти ввести множество дополнений в ландшафт, [создающих] и глубину, и дали... Необходимо, [чтобы] два [начала] композиции *ши* и принципы (*ли*) [были] уловлены без [каких либо] помех” [Шэнь Цзунцян, 1957, с. 520].

Далее следует пассаж, представляющий собою парафраз из трактатов по каллиграфии, который демонстрирует единство приемов письма каллиграфа и живописца:

«Метод (*дао*) взаимного порождения (*сянь шэнь*) кисти [и] туши целиком связан с *ши*. *Ши* [в этом случае означает] только то, [что кисть движется то] туда, [то] обратно, [а волосистой пучок то] податлив, [то] упорен. [В приеме] “туда–обратно”, “податливо–упорно” заключен [принцип] “открытия [и] закрытия” [пластических форм] (*кай хэ*)» [Шэнь Цзунцян, 1957, с. 520].

В конце главы Шэнь Цзунцян дает итоговое и на редкость четкое определение феномена *ши*:

“Десять тысяч вещей не имеют одинакового облика, десять тысяч перемен не имеют одинакового состояния. Концентрация объединяющейся энергии (*ци*) выявляет [вектор] устремленности ее неудержимого движения – это и называется *ши*. ... Энергия (*ци*) образует *ши*, *ши* управляет энергией (*ци*). *Ши* можно видеть, а энергию (*ци*) невозможно видеть. Поэтому, намереваясь уловить *ши*, необходимо сначала взрастить [в себе] энергию (*ци*)” [Шэнь Цзунцзянь, 1957, с. 521].

Последняя фраза Шэнь Цзунцзяня касается того, как внутренняя энергетика художника соотносится с энергетическими потоками окружающего мира и художественной динамикой изобразительных форм.

Использование категории *ши* позволяло теоретикам живописи усматривать необычные для западного искусствоведения аналогии между искусством живописания, военным делом и игрой в китайские шашки *вэйци*. В шашках термин *ши* обозначал тенденцию общей ситуации, а термин *дэ ши* – владение инициативой в игре, обладание большими ресурсами в борьбе с противником. Считалось, что слабый игрок сосредоточен на сохранении фишек, тогда как сильный – на сохранении *ши* [Gao Jianping, 1996, p. 101]. В трактате “Цзецзыюань хуачжуань” (“Слово о живописи из Сада с горчичное зерно”) (рубеж XVII–XVIII вв.) Ван Гай писал: “...когда [художник] опускает кисть, [то нанесение штрихов] подобно приемам [расстановки] шахматных фигур: [всюду необходимо] сначала уловить (*дэ*) *ши*. [И в живописи, и в шахматах] одинаково рождается передвижение энергетических символов (*шэн дун ци сянь*), и тогда [живопись] не [выйдет] мертвяще одеревенелой” [Ван Гай, 1957, с. 1104–1105]. В трактате Чжан Ши (XIX в.) “Хуа тань” (“Беседы о живописи”) 1840 г. аналогия между живописью и шашками объясняется более подробно:

“Создание композиции [в живописи] подобно расстановке шашек в шашках (*ци*). Шашки можно располагать [в точках пересечения линий] клеток, [но] нельзя наобум размещать шашки [промеж] клеток. [Разные] участки бумаги [и] шелка могут быть прокрашены тушью, [но] нельзя наобум прокрашивать участки тушью. [В] шашках имеются шашечные [стратегические] ходы, [в] живописи имеются живописные принципы (*ли*). [Если хоть] одна шашка утрачена, [то] *ши* [партии] проиграно. [Хотя в] центральных, нижних и верхних частях живописных свитков нет одинаковых [с шашками] *ши*, [всюду] наличествуют одинаковые принципы (*ли*)” [Чжан Ши, 1840].

Приведенные примеры употребления термина *ши* в трактатах по каллиграфии и живописи убеждают в том, что категория *ши* являлась одной из ключевых в теории китайского искусства. Автору статьи остается лишь согласиться с мнением Гао Цзяньпина о том, что в сугубо профессиональных исследованиях лучше оставлять термин *ши* без перевода. В публикациях более широкого круга придется предлагать вниманию читателей условный перевод термина, приводя его китайское наименование в скобках. При современной степени изученности проблематики категории *ши* из существующих вариантов переводов предпочтительным выглядит предложенный В.В. Малявиным – “конфигурации силы”. Со своей стороны, решаюсь предложить перевод – “траектория силы”, в котором учитывается то, что в сфере пространственных искусств категория *ши* была непосредственно связана с правилами работы кистью и тушью, а также с пластическими принципами формообразования и законами композиции. Представляется, что последующие поколения исследователей внесут дальнейшие коррективы в понимание категории *ши* и предложат новые варианты ее перевода.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Антология даосской философии* / Сост. В.В. Малявин и Б.Б. Виноградский. М.: Комаров и К°, 1994.  
 Белозерова В.Г. *Искусство китайской каллиграфии*. М.: РГГУ, 2007.  
 Ван Гай и др. Цзецзыюань хуачжуань (Слово о живописи из Сада с горчичное зерно) 1679–1818 гг. // *Чжунго хуалунь лэйбянь (Антология суждений о китайской живописи)*. В 2-х т. / Под ред. Юй Цзяньхуа. Пекин: Чжунхуа шучзюй, 1957.  
 Ван Дунлин. *Шуфа шиу (Искусство каллиграфии)*. Ханчжоу: Чжэцзян мэйшу сюэюань чубаньшэ, 1986.



- Го Си. Записки о высокой сути лесов и потоков // *Мастера искусства об искусстве*. Т. 1. М.: Искусство, 1965.
- Да Чжунгуан. Хуа цюань (Все о живописи) // *Мэйшу цуншу (Антология текстов по искусству)* / Под ред. Хуан Биньхун. Нанкин: Цзянсу гуцзи чубаньшэ, 1986.
- Дао-Дэ цзин. Ле-цзы. Гуань-цзыю. Даосские каноны* / Пер., вст. ст., примеч. В.В. Малявина. М.: Астрель; АСТ, 2002.
- Древнекитайская философия*. Т. 1. М.: Мысль, 1972.
- Духовная культура Китая*. Энциклопедия в 6-и т. М.: Вост. лит., 2006–2010.
- Е Лан. *Чжунго мэйсюэши даган (Основные вехи истории эстетики Китая)*. Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1999.
- Кан Ю. *Основы Дао и Дэ, или Канон Выявления Изначального*. М.: Сергиев Посад, 1991.
- Лао-цзы. *Дао Дэ цзин (Книга о Пути и Силе)* / Пер. А. Кувшинова. М.: Профит стайл, 2001.
- Ли Цзэху. *Хуася мэйсюэ (Китайская эстетика)*. Гонконг: Саньянь шудянь, 1988.
- Ли Шиминь. Лунь шу (Рассуждения о каллиграфии) // *Чу Тан шу лунь (Сочинения о каллиграфии начала династии Тан)* / Под ред. Сяо Юань. Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2004.
- Лукиянов А.Е. *Лао-цзы и Конфуций: философия Дао*. М.: Вост. лит., 2001.
- Люйши чуньцзо (Весны и осени господина Люя)*. Лао-цзы. *Дао Дэ цзин (Трактат о Пути и Доблести)* / Пер. Г.А. Ткаченко. М.: Мысль, 2001.
- Миндай хуалунь (Сочинения о живописи династии Мин)* / Под ред. Пань Юньгао. Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002.
- Оуян Сюнь. Чуань шоу цзюэ (Секретные наставления) // *Чу Тан шу лунь (Сочинения по каллиграфии начала династии Тан)* / Под ред. Сяо Юань. Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2004.
- Ошанин И.М. *Большой китайско-русский словарь*. В 4-х т. М.: Наука, 1984.
- Соколов-Ремизов С.Н. *Литература – каллиграфия – живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока*. М.: Наука, 1985.
- Тан Дай. Хуйши фавэй (Сокровенный [смысл] живописных деяний) // *Цин жэнь лунь хуа (Сочинения о живописи представителей династии Цин)* / Под ред. Пань Юньгао. Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2003.
- Тан Чжици. Хуйши взянь (Сокровенное слово о делах живописи) // *Миндай хуалунь (Сочинения о живописи династии Мин)* / Под ред. Пань Юньгао. Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2002.
- Торчинов Е.А. *Даосизм. “Дао Дэ цзин”*. СПб.: Азбука-классика, 2004.
- Цай Юн. Би лунь (Рассуждения [о] кисти) // *Хань Вэй Лючжао шухуа лунь (Сочинения по каллиграфии и живописи периода династий Хань, Вэй, Шести династий)* / Под ред. Пань Юньгао. Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 1997, 2004 (1).
- Цай Юн. Слово о письме. Фигуры силы // *Китайское искусство: принципы, школы, мастера* / Сост., пер. с кит., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М.: Астрель; АСТ; Люкс, 2004 (2).
- Цай Юн. Цзо ши ([О] девяти ши) // *Хань Вэй Лючжао шухуа лунь (Сочинения по каллиграфии и живописи периода династий Хань, Вэй, Шести династий)* / Ред. Пань Юньгао. Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2004 (3).
- Цзецзыюань хуачжунань (Слово о живописи из сада с горчичное зерно)*. В 4-х т. / Ред. Ху Пэйхэн, Юй Фэйань. Пекин: Жэньминь чубаньшэ, 1960.
- Чжан Хуайгуань шу лунь (Сочинения по каллиграфии Чжан Хуайгуаня)* / Под ред. Пань Юньгао. Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2004.
- Чжан Ши. *Хуа тань (Беседы о живописи)*. 1840 // <http://www.eywedu.com/hualun/h1075.htm>
- Чжу Цзинсюань. Записи о прославленных живописцах династии Тан // *Китайское искусство: принципы, школы, мастера* / Сост., пер. с кит., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М.: Астрель; АСТ; Люкс, 2004 (3).
- Ши-тао. Беседы о живописи монаха Горькая тыква / Пер. с кит., предисл. и коммент. Е.В. Завадской // *“Беседы о живописи” Ши-тао*. М.: Вост. лит., 1978.
- Шэнь Цзунянь. Цзечжоу сюэхуа бянь (Собрание наставлений в живописи Цзе-чжоу) // *Чжунго хуалунь лэйбянь (Антология сочинений по китайской живописи)*. В 2-х т. / Под ред. Юй Цзяньхуа. Пекин: Чжунхуа шучзюй, 1957.
- Яо Ганьминь. *Хань цзы юй шуфа вэньхуа (Китайская иероглифика и культура каллиграфии)*. Ханьнин: Гуанси цзююй чубаньшэ, 1996.
- Bush S., Shih Hsio-yen (Eds.) *Early Chinese Texts on Painting*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- Gao Jianping. *The Expressive Act in Chinese Art: From Calligraphy to Painting*. Stockholm: Academiae Ubsaliensis, 1996.
- Hay J. The Human Body as a Microcosmic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy // *Theories of Art in China* / Ed. by S. Bush and Ch. Murck. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Sturman P.C. *Mi Fu. Style and the Art of Calligraphy in Northern Song China*. New Haven–London: Yale University Press, 1997.
- Sullivan M. *The Birth of Landscape Painting in China*. L.: Routledge&Kegan Paul, 1962.
- The Century of Tung Ch'i-chang, 1555–1636* / Wai-kam Ho. With essays by Wai-kam Ho, Dawn Ho Delbanco, Wen C. Fong et al. Vol. I–II. Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art; Seattle–London: Univ. of Washington press, 1992.
- Zhu Qi. *Shi in Architecture: The Efficacy of Traditional Chinese Doors*. A dissertation DPH // *Architecture and Design Research*. The Virginia Polytechnic Institute, USA, 2008.