

ИСКУССТВО НА ВОСТОКЕ

ТРАДИЦИЯ КИТАЙСКИХ ТУШЕВЫХ ОТТИСКОВ (ТА)

© 2015

В. Г. БЕЛОЗЁРОВА

Тушевые оттиски составляют значительную часть художественного рынка современного Китая. Количество ежегодно создаваемых оттисков не поддается точному счислению. Цена рядовых по качеству оттисков делает их доступными широким слоям китайского населения, а также иностранным туристам и студентам-стажерам, приезжающим в Китай со всего мира. Вместе с тем стоимость качественных и исторически примечательных оттисков на антикварном рынке сопоставима с оригинальными произведениями каллиграфии и живописи. История оттисков насчитывает полторы тысячи лет, на протяжении которых они были важным фактором развития китайского изобразительного искусства. Китайские знатоки прошлых и нынешних времен детально изучили историю и технологию оттисков¹, в то время как западные синологи сравнительно недавно обратили внимание на это уникальное явление китайской культуры². В статье ставится цель восполнить данный пробел отечественной китаистики.

Ключевые слова: тушевой оттиск *та*, щетки *цзунишуа*, тампоны *табао*, водные оттиски *шуйта*, порошковые оттиски *фэньта*, оттиски *уцзинь та*, оттиски *чаньи та*, комpositные оттиски *цюаньсин табэнь*, прописи *те*, стелы *бэй*, достоверность *чжэнь*.

Тушевые оттиски на бумаге позволяют воспроизводить надписи, орнаментику и рельефные изображения, имеющиеся на артефактах из камня, металла, дерева, керамики. Чтобы получить оттиск с прославленных каллиграфических или живописных произведений, изначально созданных на шелке или бумаге, их композиции гравировались в технике интальо на каменных или деревянных блоках, с которых затем снимались оттиски. Возникновение оттисков стало возможным благодаря развитию производства высокосортной тонкой и прочной бумаги. Тщательный анализ скудных и косвенных сведений письменных источников привел К. Старра к выводу о том, что первые оттиски появились скорее всего на рубеже V–VI вв. в эпоху южных и северных династий (420–589), вероятно, почти одновременно на территориях, подвластных государству Северная Вэй (386–534) и южной династии Лян (502–557). Потребность в оттисках возникла в связи с необходимостью достоверного воспроизведения канонических текстов (конфуцианских, буддийских и даосских), которые гравировались известны-

¹ Среди многочисленных современных публикаций выделяются монографии Ма Цзыюня “Технология снятия оттисков с надписей на памятниках из бронзы и камня” [Ма Цзыюнь, 1988] и Цзи Хунчжана “Технология оттисков” [Цзи Хунчжан, 1991].

² Первым среди европейских специалистов внимание на оттиски в 1950-е гг. обратил Р. Ван Гулик, посвятивший им раздел в своей монографии “Китайское изобразительное искусство в восприятии знатоков” [Van Gulik, 1958]. Далее последовали рубрики каталожных статей Бай Цяньшэня [Bai Qianshen, 1999], Цзэн Юхэ [Tseng Yuho, 1981] и Лотар Леддерозе [Ledderose, 1981], а также небольшая статья об оттисках У Хуна [Wu Hung, 2003]. Первым и пока единственным обстоятельным исследованием оттисков является недавно вышедшая монография “Черные тигры: Основы китайских оттисков” американского ученого Кеннета Старра, который на протяжении пятидесяти лет собирал материалы по истории и технологии оттисков [Starr, 2008].

ми каллиграфами на каменных плитах и склонах гор. При династии Суй (581–618) производство оттисков подтверждается документально, а при династии Тан (618–907) оттиски стали уже привычным явлением [Starr, 2008, p. 8–18].

Активное распространение книгопечатания при династии Сун (960–1279) не сократило потребности в оттисках в сфере пластических искусств, где они обрели широкую популярность среди знатоков древностей. С этих пор собрания оттисков стали неотъемлемой частью императорских и всех частных коллекций и библиотек. Некоторые коллекционеры специализировались на собирании оттисков конкретных династий, другие – на оттисках, сделанных в отдельных регионах Китая, третьи – на оттисках определенной технологии. Максимальную ценность представляли собой первичные оттиски, снятые при обнаружении древнего памятника, сохранность которого позднее либо существенно ухудшалась, либо оригинал по какой-либо причине утрачивался. Со временем цена на первичные оттиски только возрастала. На стоимость оттисков влияли и рукотворные надписи их владельцев, сообщавшие помимо данных об оригинале информацию, связанную с обстоятельствами приобретения оттиска. Владельцы ставили на оттиски свои именные печати, художественное качество которых вместе с исторической известностью хозяина непосредственно повышали цену оттиска.

В письменных источниках династий Тан и Сун для обозначения оттисков применялись одновременно два термина *та* 搨 и *та* 榻, которые изредка используются и в современной литературе, в которой преобладает омонимичный первым двум более поздний термин *та* 拓. Среди коллекционеров XVII–XIX вв. и современных собирателей оттиски нередко именуются “черными тиграми” (*хэй лаоху* 黑老虎). По мнению К. Старра, это связано с тем, что приобретение поддельных или ошибочно оцененных оттисков, как тигр, уничтожает финансы семьи [Starr, 2008, p. 198].

Представляется неправильным перевод всех трех терминов *та* как “эстампы”. Технология изготовления эстампов предполагает печать с основы, на которой изображение зеркально перевернуто. Технология же китайских оттисков принципиально иная: бумага во влажном состоянии прессуется в углубления на поверхности памятника, после чего производится наружный окрас бумаги, не затрагивающий ее углубленные части. Это отличает оттиски и от книгопечатания и гравюры, где зеркально перевернутые пропечатываемые элементы выступают над фоном. В оттисках нет необходимости переворачивать изображение, но его цветовое решение выходит обратным изначальному виду. Так, прописанные тушью элементы каллиграфических и живописных оригиналов в оттиске получаются белыми, а светлые фоны становятся черными.

Оттиски делятся на простые и композитные. В первом случае оттиск изготавливают за один цикл работ с ровной поверхности, обладающей рельефом, выполненным посредством углубления (инталия) или в виде слабовыраженного возвышения над фоном. Это оттиски со стел *бэй* 碑 (*рис. 1*), с каменных или деревянных плит прописей *те* 帖 [Ошанин, 1984, № 2064], с образчиков наскальной каллиграфии *мо-яй* 摩崖 (*рис. 2*), с гробничных или храмовых рельефов, с тыльных сторон древних зеркал, с гадательных костей и черепаховых щитков государства Шан (XVI–XI вв. до н.э.), со старинных монет и прочих артефактов, имеющих плоские поверхности. Композитные оттиски делаются в несколько этапов с памятников, отличающихся объемными изогнутыми или вогнутыми формами, к каковым относятся бронзовые ритуальные сосуды, колокола, оружие и пр. (*рис. 3*). Все типы оттисков имеют двухцветное решение. Обязательный белый цвет создается самой бумагой, а прокрас бывает чаще всего черным, реже – красным, синим, зеленым и совсем редко – желтым.

Самые древние из сохранившихся до наших дней оттисков относятся к династиям Тан³ и Сун. Сравнение этих оттисков с образцами последующих эпох приводит китай-

³ В буддийских пещерах Могао (Дуньхуан) сохранились пять оттисков периода правления императора Тай-цзуна (прав. 626–649).



Рис. 1. Разравнивание бумаги на стеле с помощью щетки. Музейный комплекс “Бэй линь”.
Фото Д. Егорова.

ских специалистов к заключению, что при всех региональных и исторических вариациях технология снятия оттисков до наших дней кардинально не менялась [Ма Цзыюнь, 1988, с. 10; Цзи Хунчжан, 1991, с. 4]. В связи с тем что изготовление оттисков считалось делом ремесленным, в старых трактатах сведения о них редкие и очень краткие. Только с XVI в. китайские интеллектуалы стали подробнее освещать тему оттисков в своих сочинениях. Так, выдающийся эрудит Вэнь Чжэньхэн 文震亨 (1585–1645) посвятил оттискам целый раздел пятого тома своего 12-томного труда “Чжан у чжи” 張物志 (“О вещах, радующих взор”) [Вэнь Чжэньхэн, 2005]. Наиболее подробную информацию об оттисках предоставляют авторы рубежа XIX–XX вв., желавшие сохранить данную национальную традицию в условиях внедрения западных технологий визуальной фиксации памятников. Авторами двух главных сочинений по теме оттисков были ученый, чиновник, крупный коллекционер и прославленный мастер оттисков Чэнь Цзеци 陳介祺 (1813–1884), написавший трактат “Чуаньгу бэйлу” 傳古碑錄 (“Записки о дошедших древних стелах”) [Чэнь Цзеци, цз. 28], и видный знаток китайской палеографии

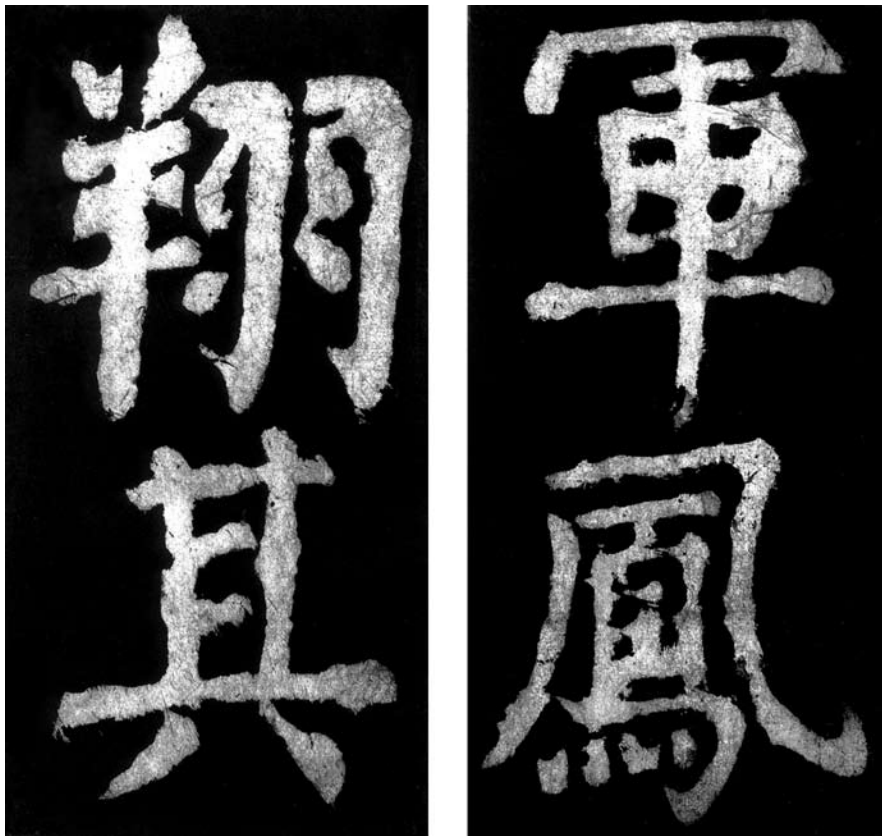


Рис. 2. Оттиск фрагмента наскальной каллиграфии Янь Чжэнь-цина (709–784) “Да Тан чжун син сун” (“Славословие о процветании великой [династии] Тан”), 771 г.; почерк да кай-шу; размеры 416,6 × 422,3. См.: 21 столбец по 21 иероглифу в каждом; оттиск из музея Гугун, Пекин [Суй Тан, 1989, с. 150, рис. 66].

Е Чанцзи (1849–1917), создавший десяти томный труд “Юй ши” 語石 (“Рассуждения о камнях”)⁴ [Е Чанцзи, 1956]. Сейчас, как и в старину, опыт снятия оттисков передается изустно от мастера к ученику. Традиционные знания далеко выходят за пределы информации, представленной в старых трактатах и современных изданиях. Они включают нюансы особенностей фактур памятников, степень их загрязнения, различия посезонной и суточной влажности воздуха, учет циркуляции воздуха в помещении и под открытым небом.

Все китайские знатоки древностей и коллекционеры хорошо разбирались в оттисках, а некоторые из них великолепно владели технологией их изготовления. Тем не менее социальный статус большинства мастеров был не особенно высок, хотя профессия подразумевала знание иероглифики. Имена мастеров по оттискам упоминаются в письменных источниках с эпохи Сун [Starr, 2008, p. 179]. При династиях Мин и Цин извест-

⁴ В труде Е Чанцзи “Юй ши” описано 8 тыс. памятников каллиграфии, выгравированных в камне, начиная с III в. до н.э. Используемый Е Чанцзи термин *шикэ* 石刻 (резные камни) широко распространен в традиционной литературе и подразумевает все каллиграфические произведения, гравированные на камнях, без различения на *бэй* и *те*.



Рис. 3. Композитный оттиск котла *дин* периода династии Шан (XVI–XI вв. до н.э.), мастер оттиска Чжоу Сидин 周希丁 (1891–1961) [Starr, 2008, p. 131].

ные мастера ставили личные печати на свои оттиски. Внутри профессии существовала специализация на мастеров по оттискам с камней (стелы, наскальная каллиграфия), именовавшихся *тагун* 拓工, и мастеров по оттискам с древних бронз, называвшихся *чжуаньцзя* 專家. Жизнь первых проходила в разъездах по расположенным в разных местах памятникам, а оплата труда производилась в соответствии с метражом снятых оттисков. Мастерам по оттискам с древних бронз также приходилось ездить по стране, потому что крупные коллекции бронзовой утвари находились не только в столичных собраниях, но и в частных имениях в провинциях. Своих мастеров из числа монахов имели крупные буддийские и даосские монастыри.

Главными материалами для изготовления оттиска чаще всего служат те же сорта бумаги и туши, с помощью которых каллиграфы и художники создают оригинальные произведения. Общность материалов способствует настраиванию визуальной привычки носителей китайской культуры к замещению подлинников оттисками. Для снятия оттисков используется только не проквасцованная бумага. В каждом регионе мастера обычно применяют сорта бумаги местного производства. Главное, чтобы бумага была тонкой, но при этом прочной и мягкой, однородной по фактуре, равномерно белой и гигроскопичной. Для оттисков с древних бронзовых изделий бумага должна обладать большей прочностью и пластичностью, чем для оттисков со стел с ровной поверхностью. При работе с повышенным рельефом предпочтительна более толстая бумага, тогда как для мелких иероглифов, выполненных в технике интальо, необходима бумага более тонкая.

Высококачественные оттиски всегда изготавливались из бумаги сорта *сюаньчжи* 宣纸, которую с VII в. и по сей день производят в уезде Сюаньчэн (пров. Аньхуэй). Данный сорт делают преимущественно из коры тутового дерева (*Broussonetia papyrifera*), реже – из коры желтого сандалового дерева (*Dalbergia hupeana*), иногда с добавками бамбуковой пульпы и прочих ингредиентов [Li Ch'iao-p'ing, 1948, p. 164; Van Gulik, 1958, p. 155]. Существует несколько подвидов данного сорта, среди которых для оттисков чаще всего используются марки *ловэнь* 羅纹 (“узор сети”), *мяньлянь* 棉連 (“растянутый хлопок”), *юйбань* 玉版 (“нефритовая пластина”) и пр. Для удаления излишков влаги и для защиты основной бумаги от повреждений при ее придавливании щетками к поверхности памятника используют дополнительный лист технической промокальной бумаги.

Важно не только правильно подобрать соответствующий памятнику сорт бумаги, но и придать ей верный формат. Для крупных стел и памятников наскальной каллиграфии используют несколько листов, которые накладывают сверху вниз, так что нижние листы идут поверх предыдущих. Мастера стараются, чтобы нахлест листов равнялся 1 см и не приходился на иероглифы или важные места изображения [Start, 2008, p. 75]. В идеале качественный оттиск должен репрезентировать всю поверхность памятника. В случае каллиграфических и живописных произведений это касается всех имеющихся на оригиналах печатей, заглавий и послесловий, а также всех пустых полей; для рельефных изображений – их орнаментальных обрамлений и надписей⁵.

Чтобы бумага закрепилась на поверхности памятника, ее следует равномерно увлажнять водой. В некоторых регионах для надежности прилипания бумаги в воду добавляют слабый рисовый отвар в сочетании с отпугивающим насекомых отваром из наростов корней орхидей [Start, 2008, p. 42]. Способов увлажнения несколько: либо бумагу увлажняют предварительно, либо после ее наложения на сухой памятник, либо сухую бумагу кладут на мокрый памятник [Цзи Хунчжан, 1991, с. 30]. Недостаточное увлажнение бумаги может привести к тому, что она высохнет раньше, чем мастер закончит ее разравнивание на памятнике. В то же время излишняя влага способна глубоко проникнуть в поры материала, что при окрашивании спровоцирует образование подтеков. Мастерам приходится учитывать посезонную влажность и температуру воздуха. Летний зной высушивает бумагу слишком быстро, а насекомые скорее всего оставят свои следы. Зимние температуры замедляют высыхание бумаги и снижают сноровку мастера. Лучшим временем для снятия оттисков с памятников, расположенных под открытым небом, считается весна.

Мокрая бумага легко рвется и при малейшем неверном движении образует складки. Для ее разравнивания, выгонки воздушных пузырей и прессовки в углубления резьбы используются щетки *цзуншуа* 樓刷 с коротким волосом из волокон кокосовой пальмы.

⁵ В коммерческих оттисках все сопутствующие основному изображению элементы из-за экономии бумаги и рабочего времени, как правило, сокращаются.

Для размягчения волокон пальмовую щетку отбивают о камень и промывают в воде. В особых случаях мастера работают щетками, сделанными из конского волоса, волоса из хвоста носорога или козла, а также из человеческого волоса. Размеры и формы щеток подбираются в соответствии с форматом памятника. В любом случае волос щетки должен быть упругим, чтобы хорошо продавливать бумагу, но одновременно мягким, иначе бумага порвется и поверхность памятника может быть повреждена. При снятии оттисков с бронзовых изделий и мелких объектов применяются войлочные валики с ровными или слегка скругленными концами. Для снятия оттисков с крупных стел помимо щеток используют деревянные молотки, которыми бьют по бумаге через фетровые и шерстяные прокладки. Отбивка щеткой стел начинается с середины их верха, а воздух выгоняется от центра к краям. Чувствительность к силе ударов, их ритмичность, скорость и точность нарабатываются годами. Только опыт может подсказать мастеру необходимый для конкретного памятника нажим щетки. Особую сложность представляет укладка бумаги на выпуклых и вогнутых стенках бронзовых сосудов. Специально нарезанные листы бумаги увлажняют непосредственно на изделиях, придавливая их хлопковыми прокладками и полотенцами. Во всех случаях искусство мастера состоит в том, чтобы бумага без единого разрыва и складок заполнила все углубления на поверхности памятника. Удары и вибрации, которыми сопровождаются укладка и прессовка бумаги, неизбежным образом угрожают сохранности памятников. В случае их особой ветхости дается рекомендация заменить снятие оттиска менее травмирующим калькированием [Цзи Хунчжан, 1991, с. 46].

Перед окрасом бумага должна быть сухой, но не пересушенной⁶. Самым распространенным красителем служит традиционная тушь, основными компонентами которой являются древесная сажа и казеин. Тушь создает влагостойкий матовый прокрас без подтеков. Если размер памятника невелик, мастер сам натирает на тушечнице плотную по консистенции тушевую палочку, как это делают каллиграфы и живописцы, с той разницей, что для оттисков необходима тушь более густого разведения. Если памятник крупный и необходимо за один раз употребить большое количество туши, современные мастера замачивают в ведерках сразу несколько тушевых палочек, что позволяет избежать различий в оттенках черного цвета. Магазиновую тушь готового разведения современные мастера стараются не использовать, так как в ней имеются химические добавки, отрицательно сказывающиеся на сохранности бумаги оттиска и самого памятника. Масляная тушь *юань мо* 油煙墨 используется для масляных оттисков *юмо та* 油墨拓. Современную масляную тушь изготавливают из сажи ламповой копоти или любого растительного масла, а связующим раствором служит отвар из предварительно вымоченных семян полыни (*Crossostephium artemisioides*, семейство *Compositae*). Тушь формируется в слегка мягкую палочку. Она примечательна глубиной черного тона и равномерным блеском, но оставляет вокруг себя желтоватый ореол на бумаге. Восковая тушь, состоящая из мягкого воска и ламповой сажи, используется для оттисков крайне редко [Starr, 2008, p. 50–52].

Красящий пигмент наносится на бумагу с помощью специальных тампонов *табао* 拓包 (или *тану* 拓業). Формы тампонов бывают самыми разными, но чаще в виде шляпки гриба. Мастера сами изготавливают тампоны из фанерных дисков, на которые укладывают волокна хлопка, шерсть овцы или верблюда, после чего производится обмотка 3–5 слоями тонкого шелка или качественной хлопчатобумажной тканью. Необходимо, чтобы внутри тампона находились упругие материалы, а снаружи – мягкие. Собранная и обмотанная бечевками ткань образует рукоятку тампона, которая для удобства обхвата рукой не должна быть излишне тонкой. При изготовлении оттисков со стел

⁶ Если бумага пересохнет, то она отпадет. Когда бумага не досушена, при окрасе ее легко сдвинуть, и контуры элементов будут искажены. К тому же по влажной бумаге тушь растечется, и очертания элементов выйдут нечеткими [Starr, 2008, p. 101].

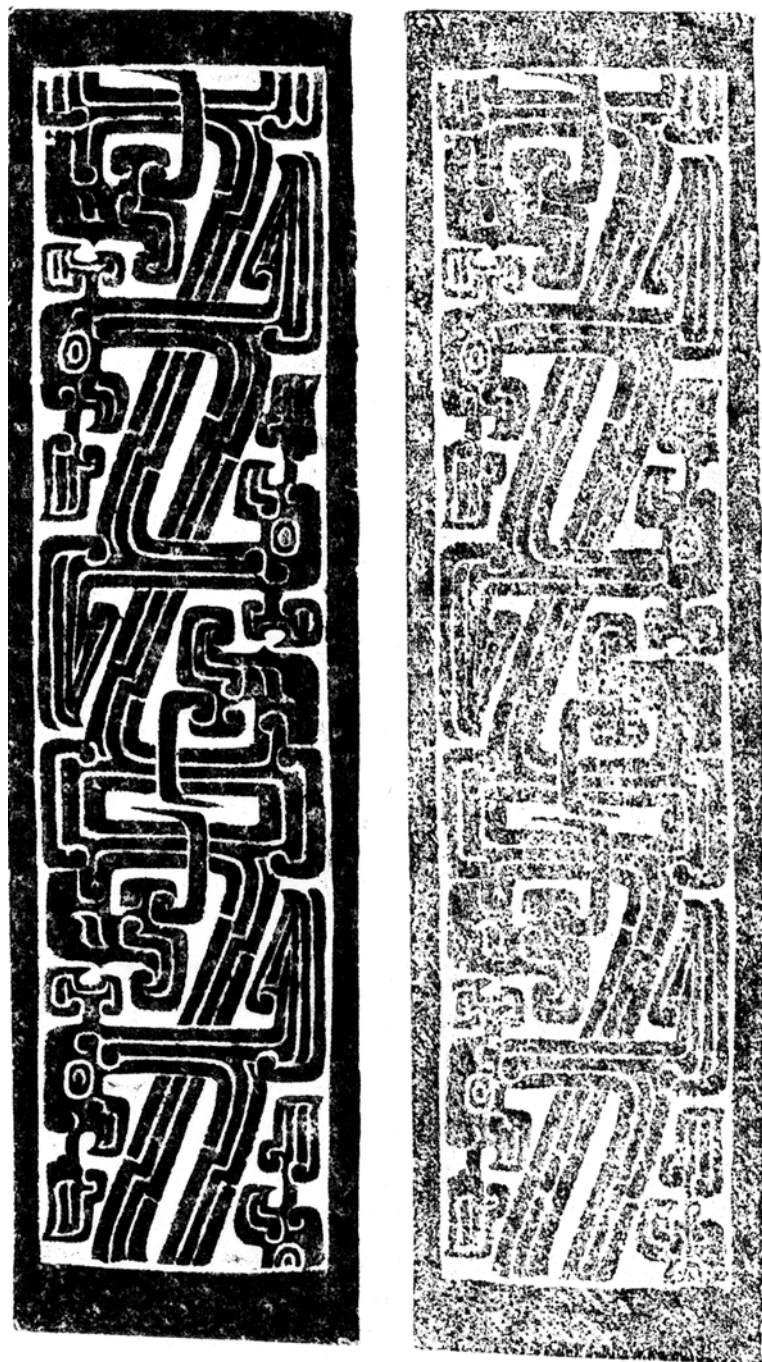


Рис. 4. Фрагмент орнаментального декора архитектурного элемента из бронзы периода эпохи Восточная Чжоу (770–221 гг. до н.э.): слева – водный оттиск *шуйта*, справа – порошковый оттиск *фэньта* [Starr, 2008, p. 35].

удобен круглый тампон диаметром около 15 см, а при снятии оттисков с гадательных костей предпочтение отдается квадратным тампонам размером от 3 см и меньше. Для получения оттисков с надписей, расположенных в труднодоступных местах ритуальных бронз, маленький тампон крепят к бамбуковой палочке [Starr, 2008, p. 53–56].

Оттиски делятся на водные *шуйта* 水拓 и порошковые *фэньта* 粉拓 (рис. 4). В первом случае окрас производится с помощью тушевого раствора, во втором – порошком, приготовленным из натертой тушевой палочки. Технология порошковых оттисков *фэньта* проста и быстра в исполнении: к наполовину просохшей бумаге прикладывают тампоны с сухим порошком. Оттиск выходит нечетким, его окрас не равномерен и отличается светло-серой тональностью. Порошковые оттиски довольно редки, и их происхождение до сих пор не уточнено [Цзи Хунчжан, 1991, с. 9].

Технология водных оттисков имеет местное происхождение, отличается трудоемкостью. Для оттисков характерен глубокий черный цвет и четкие контуры изображения, что обеспечивало им с древности широкую популярность. В процессе создания водных оттисков важно правильно наполнить тампон тушевым раствором. Если его будет слишком много, то велика вероятность окраса углубленных мест, в результате чего изображение сольется с фоном. Роль палитры обычно выполняет плоское фарфоровое блюдце или деревянная дощечка. При обхвате тампона задействуются все пальцы правой руки, положение которых остается неизменным, так как вращается только запястье. Для работы с крупными гладкими поверхностями со времен династии Тан применялась техника косо́го удара тампоном под низким углом (*цата* 擦拓). С XVIII в. для работы с небольшими размерами поверхности распространилась менее скоростная техника вертикального удара (*чуйта* 垂拓) [Starr, 2008, p. 111–115].

В обоих случаях мастеру необходимо быстро и вместе с тем плавно переносить тампон от палитры к бумаге, последовательными касаниями окрашивать бумагу так, чтобы в местах углублений она сохранила свой белый цвет, а контуры элементов выходили четкими и чистыми. Сила нажима тампона – еще один важный момент работы мастера: она не должна быть ни чрезмерной, ни слабой. Звук шлепков от ударов тампоном ритмичный и нужной тональности свидетельствует о правильности движений мастера. Тампон перемещают то вперед, то вспять. После первого круга окрашивания тампоном проходят по всей бумаге вторично, проверяя равномерность черного тона. Края бумаги прокрашивают более интенсивно, чтобы содержащийся в составе туши клей прочнее фиксировал бумагу на памятнике. Если мастер будет излишне медлительным в работе, то разновременное высыхание отдельных участков бумаги спровоцирует ее отлипание и деформацию. Поэтому при изготовлении оттисков с особо крупных стел в окрашивании участвуют сразу два мастера одновременно. Тушь немного просачивается сквозь бумагу и окрашивает памятник, из-за чего после многократных снятий оттисков все старинные стелы и плиты становятся черными. После окраса полувлажные оттиски осторожно отдирают от стел в направлении сверху вниз, просушивают в подвешенном состоянии, после чего разравнивают щетками.

Еще при династии Тан водные оттиски разделяли на оттиски глубокого черного тона *уцзинь та* 烏金拓 (“золотисто-вороной оттиск”)⁷ (рис. 5) и оттиски серовато-матового тона *чань та* 蟬翼拓 (“оттиск крыло цикады”) (рис. 6). Вэнь Чжэньхэн в трактате “О вещах, радующих взор” так поясняет различие между оттисками:

«В древности [строение волокон] бумаги северного [производства было] горизонтальным, [фактура] рыхлой, толстой и [бумага] недостаточно пропитывалась тушью. Тушь северного [изготовления была] зеленоватого цвета и светлой тональности, так как не содержала масел или воска. Цвет [оттисков был] светлым, фактура зернистой, из-за чего [оттиски] назывались “оттиск крыло цикады”. [Структура волокон] бумаги южного [производства была] вертикальной. [При

⁷ Термин *уцзинь та* подчеркивал, что оттиски данного вида обладают глянцевым блеском, сходным с изделиями из золота.

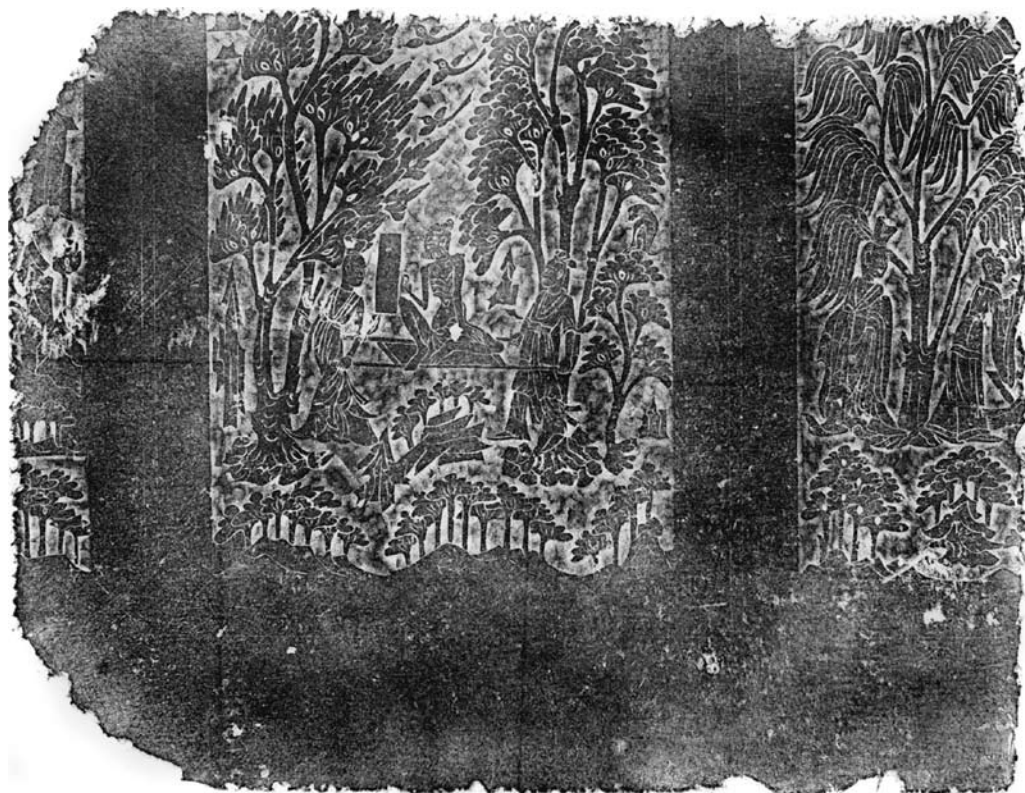


十六應真圖(之二)

Рис. 5. Оттиск *уцзинь та* (“золотисто-вороной оттиск”) с изображением архата из серии “Шестнадцать архатов”, выгравированной на каменных плитах в 1764 г. с оригинала анонимного художника XVIII в. [Ши-кэ, 1987, ил. 105].

производстве] туши применялись масла или воск, [так что получался глубокий] черный тон с гляncем, в связи с чем [оттиски] назывались “золотисто-вороными»» [Вэнь Чжэньхэн, 2005, с. 182].

Оттиски типа *уцзинь та* чаще всего используются для воспроизведения памятников каллиграфии, вырезанных на деревянных блоках. Используется более плотная бумага, что позволяет полировать окрашенные темной тушью места для придания им глянца.



一八 孝孫原毅圖 石棺 北魏

Рис. 6. Оттиск *чаньи та* (оттиск “крыло цикады”) с рельефа на наружных стенках каменного гроба периода династии Северная Вэй (386–534). Изображение иллюстрирует историю о сыновней почтительности Сунь Юаньгу [Ши-кэ, 1987, ил. 18].

Оттиски *чаньи та* хороши для передачи рельефных изображений на памятниках из бронзы и нефрита, а также для воспроизведения писем на гадательных костях. При создании этих оттисков применяется прочная бумага сорта *мянлянь*. Во время окраса бледноватая тушь и тампон должны быть скорее сухими, чем влажными. Из-за эффекта смягчения контрастности черного и белого тонов такие оттиски называют “снежинки промеж [слоев] газовой [ткани]” (*сюэхуа цзя ша* 雪花夾紗).

Технология композитных оттисков, именуемых “оттиски полной формы” (*цюаньсин табэнь* 全形拓本), была разработана в конце XVIII в. для воспроизведения облика коллекционных бронз (см. рис. 3). Оттиск представлял собой композицию из имеющихся на памятнике надписей и отдельных элементов орнаментики, внутри трафаретного абриса сосуда, дополненного дорисовкой его трехмерного ракурса [Starr, 2008, p. 128–144].

В наши дни листы готовых дешевых оттисков продаются и хранятся в сложенном в несколько раз виде в фирменных пакетах мастерской-изготовителя. Более качественные оттиски либо монтируются как свитки (более характерно для воспроизведения памятников живописи), либо, что чаще всего, оформляются альбомами. Оттиски с памятников каллиграфии крупного размера разрезаются на части по несколько иероглифов в столбце на один альбомный лист (см. рис. 2). К альбомам крепились обложки из картона, обклеенного шелком, реже парчой. Антикварные альбомы в прошлом хранились в двух коробах: внешнем – из картона, обтянутого синим хлопком, и

внутреннего – из ценных пород дерева или лака. Оба короба помещались в матерчатые сумки-пакеты. Обложки, короба и сумки имели этикетки, сообщавшие династию, при которой памятник был создан, имя его автора, общепринятое название произведения, для каллиграфических работ – тип почерка; реже указывались имя мастера оттиска, техника и дата его изготовления. Коллекционеры старались сохранять старые этикетки и переклеивали их на новые короба и альбомы.

Оттиски сыграли важную роль в истории китайской каллиграфической традиции, где творческий опыт предшествующих поколений по сей день изучается и осваивается посредством копирования. До появления современной полиграфии оттиски были главным способом тиражирования каллиграфических шедевров. Копиист, используя кисть и тушь, переносил каллиграфическую пластику оригинала, созданного автором на шелковой или бумажной основе, на поверхность каменной плиты или деревянного блока, при этом копировались все имеющиеся на свитке печати (автора, коллекционеров, экспертов), предисловия и послесловия почитателей. После этого к делу приступал резчик, от мастерства которого зависела точность передачи в технике интальо абриса оригинальных форм иероглифических знаков. Так создавались прописи – *те*, оттиски с которых распространяли по всему Китаю облик находившегося в императорском или частном собрании оригинала. Похожий процесс происходил при создании оттисков с мемориальных стел *бэй* и с произведений наскальной каллиграфии *мо-яй*, но тут имелось принципиальное отличие, которое состояло в том, что автор, как правило, сам прописывал иероглифы на поверхности камня. Степень достоверности воспроизведения авторского замысла в стелах была выше, чем в прописях *те*.

Если свиток пользовался особой популярностью, то на протяжении веков его гравировали неоднократно, при этом каждая переграбировка, производившаяся обычно уже по оттискам без созерцания труднодоступного или вовсе утраченного свитка, накапливала искажения и все больше удалялась от оригинала. Лидером по количеству переграбировок является прославленное творение Ван Си-чжи 王羲之 (IV в.) “*Лань тин сюй*” 蘭亭序 (“Предисловие [к стихам, написанным в] Павильоне орхидей”). В некоторых собраниях конца XVIII в. имелось от 120 до 230 различных оттисков с прописей и копий этого памятника предшествующих династий [Chang Leon, 1990, p. 282]. Поклонениями китайские знатоки специализировались на сопоставлении версий оттисков “*Лань тин сюй*” и разрабатывали критерии оценки их достоверности. До того как шедевр Ван Си-чжи был утрачен в VII в., видный каллиграф Чу Суй-лян 褚遂良 (596?–658) сделал с него копию, именуемую “*Шэнь-лун бэнь*” 神龍本⁸.

Копия представляет собой свиток на бумажной основе, но при гравировании масштаб произведения нередко произвольно меняется⁹. Уровень каллиграфической подготовки чиновников всех рангов считался делом государственной важности, и императорский двор регулярно курировал распространение оттисков с работ прославленных каллиграфов, находившихся в его владении. Сунский император Тай-цзун (прав. 976–997) в 992 г. издал указ о гравировании на блоках¹⁰ каллиграфических шедевров из Императорского собрания. Так возник десятитомный сборник оттисков “*Чунь-хуа Гэ те*” 淳化閣帖 (“[Собрание оттисков из] Палаты прописей [эры правления] Чунь-хуа”¹¹). Каллиграфические шедевры для гравировки на блоках копировал известный придворный каллиграф Ван Чжу 王著 (работал во второй половине X в.). Экземпляры сборника дарились министрам и рассылались в центры провинций в качестве эталон-

⁸ Свое наименование копия получила по оттиску печати с девизом правления Шэнь-лун (705–707) императора Чжун-цзуна (прав. 707–710). Копия, которая по традиции считается оригиналом кисти Чу Суй-ляна, ныне хранится в пекинском музее Гугун.

⁹ Размер копии Чу Суй-ляна 24,5 × 69,9 см; современный оттиск с этой копии из собрания автора статьи имеет размер 38 × 128 см.

¹⁰ По одной версии, блоки были деревянными, по другой – каменными [Bai Qianshen, 1999, p. 84].

¹¹ Эра правления Чунь-хуа – 990–994 гг.

ных прописей. Когда блоки трескались от частой эксплуатации, в трещины загоняли серебряную проволоку, полосы которой заметны в оттисках. Антиквары последующих династий ценили раритетное издание Тай-цзуна. Все оригиналы, воспроизведенные в “Чунь-хуа Гэ те”, к началу XVIII в. были утрачены, но благодаря многократным переизданиям сборника они продолжали участвовать в жизни каллиграфической традиции. Аналогичные сборники прописей из Императорских собраний создавались при всех последующих династиях. В них наряду с первичными оттисками включались оттиски с повторных перегравировок, что затрудняло их различение и рождало дискуссии среди знатоков каллиграфии.

Осмысление проблемы достоверности оттисков привело во второй половине XVIII в. к расколу каллиграфической традиции на ортодоксальное “направление изучения прописей” (*те сюэ пай* 帖學派) и “направление изучения стел” (*бэй сюэ пай* 碑學派). Сторонники второго направления стремились изучать каллиграфическое наследие по оттискам со стел и наскальной каллиграфии, считая их более достоверными источниками знаний о стиле мастеров древности, чем прописи, прошедшие через руки нескольких поколений копиистов и резчиков. Е Чанцзи в своемopusе “Юй ши” (“Рассуждения о камнях”) 1901 г. критиковал современников за их некомпетентность в различении оттисков, сделанных со стел *бэй* и с прописей *те*. По его мнению, оттиски со стел запечатлевают состояние памятника в конкретный момент времени¹², в то время как прописи создают реконструкции [Е Чанцзи, 1956, цз. 3, с. 85]. Современный исследователь У Хун поясняет предпочтительность оттисков так: “Оттиску присуща временная конкретика: его отпечаток удостоверяет определенный момент в истории стелы – ее конкретное состояние сохранности, которое более не повторится” [Wu Hung, 2003, с. 40–41]. Е Чанцзи советует при изучении каллиграфии стел использовать два оттиска: один – цельный, дающий представление об общей композиции крупного памятника, другой – нарезанный на фрагменты и сброшюрованный в альбом, в котором удобнее рассматривать отдельные иероглифы [Е Чанцзи, 1956, цз. 10, с. 316]. В интересах сохранения древних стел, поверхность которых неизбежно травмировалась при постоянном снятии оттисков, изготавливались их копии. Реплики не всегда выходили качественными, так что цена на оттиски с них существенно отличалась от стоимости оттисков с оригинальных стел.

С периода династии Тан и по сей день изучение и копирование оттисков является обязательным элементом профессиональной подготовки, которая начинается в раннем детстве и продолжается на протяжении всей жизни каллиграфов. Созерцание оттисков сопровождается мысленным прописыванием иероглифов, что требует специальных визуальных навыков. При копировании оттисков кистью на бумаге белые черты обретают свое изначальное тушевое исполнение, и каллиграфическая пластика возвращается из режима негативного воспроизведения в режим позитивного воплощения (*рис. 7*).

Возможность подобной метаморфозы заложена в энергетической парадигме каллиграфической эстетики, допускавшей амбивалентное колористическое решение пластической темы. Оттиск передавал абрис авторского русла пластической динамики, воспроизведение которой позволяло копиисту улавливать и интерпретировать авторский замысел, нюансы которого оставались за порогом репродукционных возможностей оттиска. Органичность переключения визуального режима восприятия с позитивного на негативный и наоборот предопределялась онтологией метаморфоз полярностей

¹² Например, письма на десяти каменных барабанах “Шигу вэнь” 石鼓文, датируемых VIII–V вв. до н.э. и найденных в верховье реки Вэй в начале правления династии Тан, изначально включали около 700 иероглифов (приблизительно по 70 знаков на каждом барабане). При династии Сун осталось 500 иероглифов, сейчас – только 300. Оттиски разных династийных периодов запечатлели эти изменения. Лучшими по качеству считаются оттиски, сделанные при династии Мин (собрание пекинского музея Гугун), на которых имеются 11 печатей [Суй Тан... 1989, ил. 24, с. 33].

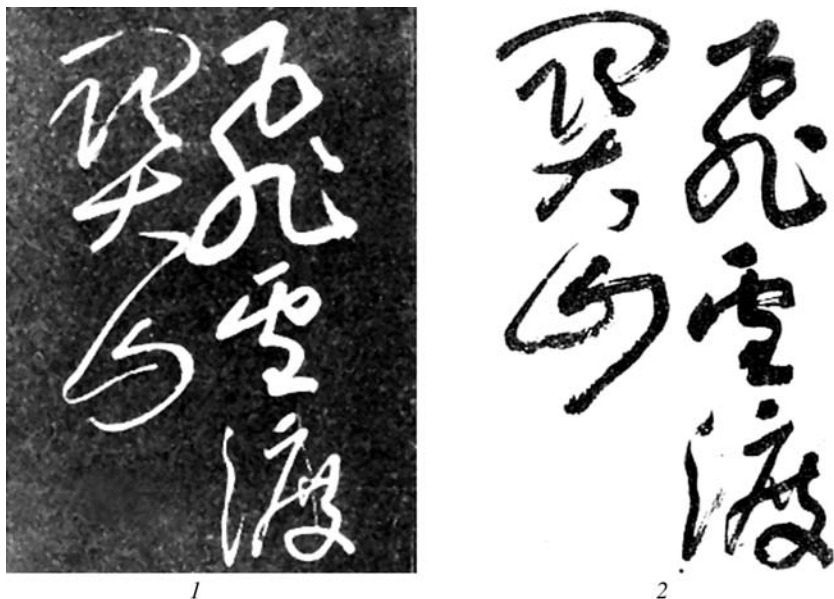


Рис. 7. Су Ши (1037–1101) “*Su lou te*”: № 1 – фрагмент оттиска с прописи *те*; № 2 – копия фрагмента кисти Ван Дунлина (род. 1945) [Ван Дунлин, 1986, с. 24, ил. 18].

инь–ян, графическим символом которых был круг, разделенный на черную и белую половины.

Оттиски каллиграфии с древних бронз получили широкую популярность только в середине XI в.¹³ Ранее иллюстраторы трактатов о ритуалах ограничивались схематическими прорисовками форм бронзовой утвари. Лидер движения по изучению древних письмен *цзиньшисюэ* (“изучение [эпиграфики на] бронзе и камнях”) Оуян Сю 歐陽修 (1007–1072) составил десятитомный каталог надписей из собственного собрания “*Цигу лу*” 集古錄 (“Записи о собирании древностей”). Примечательно, что этот выдающийся ученый, литератор, каллиграф и политик начал собирать не столько памятники, сколько оттиски с них. Его коллекция насчитывала тысячу оттисков, а хронология памятников охватывала два предшествующих тысячелетия китайской истории. Оуян Сю интересовали оттиски надписей древних бронз, а также оттиски с памятников наскальной каллиграфии, с гробничных текстов, со стел из буддийских и даосских храмов, причем многие произведения автор каталога никогда лично не видел [Chen Yun-chiahn, 2007, p. 50]. Новыми были как постановка оттисков надписей на бронзе в один ряд с письменами на камнях, так и сам способ их репрезентации.

Оуян Сю публиковал оттиск с имеющихся на бронзовом изделии древних надписей в сопровождении современной ему транскрипции уставом и собственными исследовательскими комментариями. Отсутствие прорисовок форм сосудов свидетельствует о том, что Оуян Сю больше интересовали содержание надписей и их каллиграфия, чем формы культовых предметов. Оуян Сю считал оттиски с бронз оптимальными для коллекционирования надписей не столько потому, что они были тиражируемы и удобны в хранении, сколько в связи с тем, что они представлялись ему более “достоверными” *чжэнь* 眞 [Ошанин, 1984, № 13770], чем обычные копии от руки. Копиисты нередко

¹³ Император Жэнь-цзун (1023–1064) одаривал своих сановников оттисками с надписями на древней бронзовой утвари из Императорского собрания [Chen Yun-chiahn, 2007, p. 105].

допускали ошибки при копировании надписей на древних артефактах, особенно когда написание иероглифов было им незнакомо или когда некоторые элементы знаков оказывались утраченными. Оуян Сю первым связал достоверность *чжэнь* оттисков с тем, что они не искажали знаки и точно фиксировали состояние сохранности памятника. Все это, по мнению Оуян Сю, было результатом непосредственного контакта оттисков с поверхностью памятников [Chen Yun-chiahn, 2007, p. 34].

Начинание Оуян Сю было продолжено видным конфуцианским ученым Люй Да-линем 呂大臨 (1046–1092), выпустившим в 1092 г. сборник “*Kaogu tu*” 考古圖 (“Иллюстрации к изучению древностей”). В нем он опубликовал 200 древних артефактов из Императорского собрания и 37 частных коллекций. Сборник Люй Да-линя заложил традицию комплексной презентации памятника, включавшей рисунок, детально передающий форму, оттиск надписей и их современную транскрипцию, словесное описание формы артефакта и состояния его сохранности, замеры изделия и исследовательский комментарий. В предисловии к “*Kaogu tu*” Люй Да-линь писал: “Созерцая артефакты и вникая в надписи [на них], проникаешься утраченной атмосферой Трех династий¹⁴, словно видишь самих древних” [Hsu Ya-hwei, 2010, p. 146]. Для Люй Да-линя и подобных ему интеллектуалов оттиски служили важным подспорьем в акте соприкосновения с древностью¹⁵. Кульминацией достигнутого при династии Сун качества оттисков с бронз стал каталог 1120–1123 гг. “*Сюаньхэ богу ту*” 宣和博古圖 (“Иллюстрированный каталог собрания древностей из павильона Сюаньхэ”), в котором по образцу сборника Люй Да-линя были опубликованы 800 бронзовых артефактов из Императорского собрания. Популярность оттисков с бронз при династии Сун привела к тому, что коллекционеры, сберегая ценные сосуды, начали заказывать гравировку их надписей на каменных плитах, с которых затем снимались оттиски. При копировании надписей с бронз на камень мастера нередко домысливали поврежденные черты, что снижало достоверность оттисков.

В современных исследованиях отсутствуют точные сведения о том, когда в целях снятия оттисков на каменных плитах начали гравировать копии живописных работ. От эпохи династии Цин (1644–1911) дошло значительное количество плит с воспроизведениями вертикальных и горизонтальных свитков всех основных живописных жанров, включая портрет, пейзаж, жанр “цветы и птицы” (*хуаняо* 花鳥) и пр. Гравированию подвергались произведения, созданные не только в технике “быстрой кисти” (*суби* 速筆), лаконичные штрихи которой были удобны для воспроизведения в резьбе, но и в технике “прилежной кисти” (*гунби* 工筆), изобиловавшей тщательно прописанными деталями. Творчество многих корифеев живописи VIII в., оригиналы которых давно утрачены, в наши дни известно только по оттискам с плит, которые гравировались по рукописным копиям времен династии Сун. Чаще всего воспроизводились произведения У Даоцзы 吳道子 (685?–758?). В XVIII в., а возможно – и ранее, появились живописные произведения, специально создававшиеся в расчете на их тиражирование в оттисках. Это были широко востребованные портреты видных деятелей китайской культуры, а также даосских и буддийских святых (рис. 5). Каллиграфичность китайской живописи позволяет ей успешно выдерживать перевод в визуальный режим оттиска без искажения пространственных планов и композиционной ритмики¹⁶. То же самое можно сказать про все низкорельефные гробничные изображения, линейные формы которых ближе к живописи, чем собственно к скульптуре (рис. 6).

¹⁴ Имеются в виду три первые династии традиционной историографии: Ся (XXI–XVI вв. до н.э.), Шан (XVI–XI вв. до н.э.) и Чжоу (XI–III вв. до н.э.).

¹⁵ Представляется спорным вывод Сюй Я-хуэй о том, что Люй Да-линь и его современники не делали различия между подлинником и оттиском [Hsu Ya-hwei, 2010, p. 146]. Данный вопрос требует более корректного и тщательного изучения.

¹⁶ Показательно, что этим свойством не обладает ни корейская, ни японская, ни европейская живопись.

Оттиск является результатом коллективного творчества копииста, резчика и мастера по снятию оттисков. Китайские исследователи подчеркивают, что качество оттиска зависит не только от технического мастерства всех троих специалистов, но и от глубины проникновения каждого из них в стиль памятника [Ма Цзыюнь, 1988, с. 112; Цзи Хунчжан, 1991, с. 78]. Профессиональная поговорка каллиграфов гласит, что “настоящее [подобие] не требует большого сходства” (*чжэн бу би до сы* 正不必多似). По форме, по фактуре и по цветовому решению оттиски были весьма далеки от воспроизводимых оригиналов. Они не передавали, а переводили особенности пластической динамики каллиграфических и живописных форм из одного материала в другой и переключали восприятие зрителя с режима позитива на режим негатива. Трансформируя визуальную информацию, оттиски, с одной стороны, веками успешно справлялись с задачей распространения и передачи художественного опыта, а с другой – участвовали в его изменении как консервативного, так и реформаторского характера. Всеобщее увлечение оттисками никогда не снижало приоритет подлинников. Китайские знатоки понимали, что кабинетное изучение оттисков не в состоянии заменить личного посещения стел (*фан-бэй* 訪碑) и непосредственного осмотра древностей (*фан-гу* 訪古).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Bai Qianshen. The Artistic and Intellectual Dimensions of Chinese Calligraphy Rubbings: Some Examples from the Collection of Robert Hatfield Ellsworth // *Orientalism*. 1999. № 3 (March).
- Chang Leon L.-Y., Miller P. *Four Thousand Years of Chinese Calligraphy*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1990.
- Chen Yun-chiahn. *Pursuing Antiquity: Chinese Antiquarianism from the Tenth to the Thirteenth Century*: PhD Thesis. Chicago: The University of Chicago, 2007.
- Harrist R.E. *The Landscape of Words: Stone Inscriptions from Early and Medieval China*. Seattle–London: University of Washington Press, 2008.
- Hsu Ya-hwei. *Reshaping Chinese Material Culture: The Revival of Antiquity in the Era of Print, 960–1279*: PhD Thesis. Yale: Yale University, 2010.
- Ledderose L. Rubbings in Art History // *Catalogue of Chinese Rubbings from the Field Museum* / Ed. H. Walravens. Chicago: Field Museum of Natural History, 1981.
- Li Ch'iao-p'ing. *The Chemical Arts of Old China*. Easton, Pa.: Journal of Chemical Education, 1948.
- Starr K. *Black Tigers: A Grammar of Chinese Rubbings*. Seattle–London: University of Washington Press, 2008.
- Tseng Yuho. The Importance of Ink-Imprints // *Catalogue of Chinese Rubbings from the Field Museum* / Ed. Hartmut Walravens. Chicago: Field Museum of Natural History, 1981.
- Van Gulik R.H. *Chinese Pictorial Art As Viewed by the Connoisseur*. Rome: Istituto Italiano per Medio ed Estremo Oriente, 1958.
- Wu Hung. On Rubbings: Their Materiality and Historicity // *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan*. Cambridge, Mass. L.: Harvard University Press, 2003.
- Zeitlin J.T., Liu Lydia H., Widmer El. (eds.) *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan*. Cambridge, Mass., L.: Harvard University Press, 2003.
- Ван Дунлин. *Шуфа шу* (Искусство каллиграфии). Ханчжоу: Чжэцзян мэйшу сюэюань чубаньшэ, 1986.
- Вэнь Чжэньхэн. *Чжан у чжи* (О вещах, радующих взор). Цзинань: Шаньдун хуабao чубаньшэ, 2005.
- Е Чанцзи. Юй ши (Рассуждения о камнях), 10 цзюаней в 2-х т. // *Госюэ цзибэнь цуншу*. Сер. 1. № 40. Тайбэй: Commercial Press, 1956.
- Ма Цзыюнь. *Цзинь ши чуань то цзифа* (Технология снятия оттисков с надписей на памятниках из бронзы и камня). Пекин: Жэньминь мэйшу чу, 1988.
- Суй Тан Удай шуфа (Каллиграфия периода династий Суй, Тан, Удай) / Под ред. Ян Жэнькая. Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1989.
- Цзи Хунчжан. *Чуань цзифа* (Технология оттисков). Пекин: Цзыцзиньчэн чубаньшэ, 1991.
- Чэнь Цзеци. Чжуаньгу бэйлу (Разрозненные записки о дошедших древностях) // *Панси чжэй цуншу* (Антология студии изобильного счастья). Усянь: Пань Цзуинь, Тунчжи, эра правления Гуансюй 1862–1908, цзюань 28.
- Ши-кэ сянь-хуа (Гравированная в камне линейная живопись). Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1987.