

ских мумий. – Новосибирск: Изд-во ИАЭт СО РАН, 2000. – С. 57–85.

**Полосьмак Н.В., Молодин В.И.** Памятники пазырыкской культуры на плоскогорье Укок // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2000. – № 4. – С. 66–87.

**Радлов В.В.** Из Сибири (страницы дневника). – М.: Наука, 1989. – 750 с.

**Руденко С.И.** Культура населения Горного Алтая в скифское время. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. – 402 с.

**Руденко С.И.** Культура населения Центрального Алтая в скифское время. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – 359 с.

**Руденко С.И.** Сибирская коллекция Петра I. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – 52 с., 28 табл. – (САИ; Вып. Д 3–9).

**Савинов Д.Г.** Изображения собак на оленных камнях // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. – Кемерово: Кем. гос. ун-т, 1980. – С. 319–328.

**Сарианиди В.** Золото Бактрии. – Л.: Аврора, 1985. – 259 с.

**Смирнов К.Ф.** Савроматы. – М.: Наука, 1964. – 380 с.

**Степанова Н.Ф.** Гравны из погребений скифского времени Горного Алтая // Древности Алтая. – Горно-Алтайск: Горн.-Алт. гос. ун-т, 2001. – № 7. – С. 89–94.

**Тетерин Ю.В.** Гравны гуннно-сарматской эпохи Южной Сибири // Древности Алтая. – Горно-Алтайск: Горн.-Алт. гос. ун-т, 2001. – № 6. – С. 107–115.

**Членова Н.Л.** Олennые камни как исторический источник. – Новосибирск: Наука, 1984. – 99 с.

**Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А.** Элитное погребение эпохи ранних кочевников в Туве (предварительная публикация полевых исследований российско-германской экспедиции в 2001 г.) // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2002. – № 2 (10). – С. 115–126.

**Яценко С.А.** Диадемы степных кочевников Восточной Европы в сарматскую эпоху // КСИА. – 1986. – Вып. 186. – С. 14–20.

*Материал поступил в редакцию 1.07.04 г.*

УДК 930.2

**В.Г. Белозёрова**

Российский государственный гуманитарный университет  
Миусская площадь, 6, Москва, 125267, Россия

E-mail: vbeloz@list.ru  
rsuh@rsuh.ru

## ИСТОКИ КАЛЛИГРАФИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ КИТАЯ В СВЕТЕ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ОТКРЫТИЙ XX СТОЛЕТИЯ

### Введение

Китайская каллиграфия представляет собой уникальное явление в истории человечества как по своим масштабам, так и по уровню художественных достижений и особенностям эстетики. Беспрецедентна продолжительность каллиграфической традиции – 4 тыс. лет, а также последовательность и непрерывность ее исторического развития. Неисчислимо велики корпус памятников, сохранившихся до наших дней, и разнообразие их типов, количество мастеров, прославившихся на стезе каллиграфии начиная с первых веков нашей эры и по настоящее время включительно. Перечень трактатов по истории и теории каллиграфии, написанных в III–XIX вв., превышает тысячу наименований. Многочисленны современные китайские публикации исследований и альбомов. Основы каллиграфии преподают в школьных кружках, пропагандируют программы телевещания КНР и Тайваня. На смену традиционным придворным академиям и институту частных коллекций в XX в. пришли профессиональные творческие союзы каллиграфов разных уровней, которые устраивают многочисленные выставки и публичные акции с демонстрацией творческого процесса известными мастерами. Кардинальная модернизация всех традиционных устоев жизни, произошедшая в Китае в XX в., активизировала интерес к искусству каллиграфии как наиболее яркому воплощению пластических архетипов нации. Причину столь уникальной устойчивости каллиграфической традиции китайская наука усматривает в особенностях истоков каллигра-

фического искусства. Археологические открытия минувшего столетия прояснили преемственность пластических архетипов на протяжении всей истории каллиграфической традиции.

Уникальна ведущая роль каллиграфии среди прочих пластических искусств Китая и ее неизменно высокий социальный статус. Видный исследователь XX в. и пропагандист китайской культуры на Западе Чэн Чжимай писал: “Понимание китайского искусства во всех его многообразных проявлениях должно начинаться с каллиграфии. Она основа китайской эстетики” [Ch'en Chih-mai, 1966, p. 197]. Искусство каллиграфии сформировало особое каллиграфическое видение, которое предопределяет восприятие художественной формы не только живописцами, но и архитекторами, скульпторами, фотографами, кинорежиссерами, дизайнерами Китая и позволяет им с первого взгляда отличать китайские произведения от работ, аналогичных по технике и стилю, но созданных корейскими, вьетнамскими и японскими мастерами. Искусство каллиграфии наиболее полно выражает присущую китайской ментальности установку на процессуальность бытия, обеспечиваемую энергетическими циркуляциями, динамикой которых охвачены все уровни китайского космоса. Каллиграфическая эстетика фокусирует взгляд на ритмических соотношениях и энергетических свойствах пространственно-временного континуума. Параметры каллиграфической пластики, линеарной в своей основе, дают возможность воплощать метаморфозы всего сущего и репрезентируют личность каллиграфа на пути его духовно-

этического становления. Показательно, что все вышеобозначенные особенности каллиграфической эстетики уже представлены на археологических памятниках, что позволяет говорить о парадигмальном единстве развития китайского искусства в целом.

### Мифологический нарратив и данные археологии неолита

По традиции изобретение иероглифики приписывается министру императора Хуан-ди по имени Цан Се, с которого и начинается история китайской каллиграфии. Мифологический нарратив о Хуан-ди и его министре вызывает дискуссии в современной науке и, скорее всего, имеет позднее происхождение. Предание о Цан Се является необходимой для китайской историографии продуктивной конструкцией, объясняющей уже в условиях сформировавшейся каллиграфической традиции ее происхождение и обеспечивающей устойчивость ее бытования в культуре. Современные китайские историки каллиграфии, опираясь на археологические открытия, тем не менее сохраняют указанную мифологему как опорный элемент традиции в целом. Считается, что у Цан Се было две пары глаз: одна как у всех людей, другая – на лбу. Если в Индии “третий глаз” – орган медитативного видения – изображается по центру лба, что указывает на транспонденタルную природу этого феномена, то в китайской иконографии дополнительная пара глаз располагается параллельно основным и над ними. Первые прозревают сферу чистых энергий “наднебесья” (*Сянь тянь*), а вторые созерцают мир отягощенных энергий “поднебесья” (*Хоу тянь*). Знаки, которые дал людям Цан Се, являлись кодами связи двух уровней китайского космоса. В этих параметрах каллиграфическая традиция при всех своих изменениях развивалась на протяжении веков и продолжает совершенствоваться по сей день\*.

В XX в. на территории КНР были открыты десятки неолитических культур, датируемых VI–III тыс. до н.э.

\* В разные периоды китайской истории связь уровней космоса посредством каллиграфии осмыслилась по-разному. Изучение данной проблемы находится на самой начальной стадии. В исследовании Линь Шуньфу утверждается, что в период династии Сун произошел переход от понимания истоков каллиграфии в явлениях природы к утверждению ее онтологического статуса, например в трактате Цзян Куйя. Думается, что выводы автора нуждаются в уточнении, а возможно, и пересмотре. Свое мнение Линь Шуньфу основывает на цитате из “Комментариев к иероглифам” (“Цзы шо”) сунского ученого Ван Аньши (1021–1086): “Хотя иероглифы создаются людьми, их исток в природе. Фениксы и птицы оставляют следы, а из рек появляются чертежи. Все это не сотворено человеком, но он подражает этому...” [Lin Shuen-fu, 1979, p. 27].

Археологические раскопки дали необозримое число образцов керамики и изделий из нефрита. Многие из них демонстрируют высокий художественный уровень и поражают наличием в их декоре базовых для китайской каллиграфии пластических элементов. Археологические находки свидетельствуют о том, что в период позднего неолита, который соответствует легендарной эпохе Цан Се, формировались основные принципы линеарной пластики, предопределившие как само появление искусства каллиграфии, так и особенности его развития\*.

В декоре керамики IV тыс. до н.э. с памятников бассейна р. Хуанхэ доминирует тема движения, представленного в двух своих вариантах: сплошное вихреобразное, разворачивающееся на разных уровнях орнамента одновременно\*\* и движение на месте с четким распределением элементов по зонам\*\*\*. В обоих случаях пластическая тема в равной мере прочитывается и через терракотовый фон, и через прокрашенные участки изображения. Эта своеобразная “двурежимность видения” – одновременно и в режиме “позитива” (изображение), и в режиме “негатива” (фон) – ярко и разнообразно проявляется в каллиграфии на всех ее этапах (в частности, в навыках восприятия оттисков). Характерный для неолитических культур других регионов мира геометрический орнамент встречается на китайской керамике редко, и в его трактовку вносится динамика, заметно деформирующая прямоугольные и треугольные формы. Магический декор в неолитических культурах Китая рождается из стремления овладеть энергетикой динамических процессов окружающего мира и желания подчинить себе резонансные возможности подобных форм и явлений. Уже в самом начале своего возникновения художественное мышление ищет не идеальные формы, а совершенное движение. Декор сосудов культуры мацзяо, подъем которой приходится на первую половину III тыс. до н.э., состоит из точек, транслирующих пластическую тему движения на месте, и линий, передающих перемещение в пространстве\*\*\*\*. И точки, и линии даются в “двурежимном видении”, в силу чего невозможно установить, что в пучках черных и терракотовых линий есть фон, а что – изображение. Линии обозначают энергетические циркуляции,

\* Первым исследователем, включившим росписи на неолитической керамике в предысторию китайской каллиграфии, является Цзэн Юхэ [Tseng Yuho, 1998, p. 8].

\*\* См.: Миска, культура мяодигуо, IV тыс. до н.э., высота 20 см, диаметр 33,3 см; Музей культуры баньпо, г. Сиань [Чжунго мэйшу цюаньцзи, 1985, с. 11, ил. 16].

\*\*\* См.: Бутыль с головкой ребенка, культура мяодигуо, IV тыс. до н.э., высота 31,8 см; Музей провинции Ганьсу [Там же, с. 12, ил. 17].

\*\*\*\* См.: Сосуд, культура мацзяо, III тыс. до н.э., высота 25,5 см; Музей провинции Ганьсу [Там же, с. 16, ил. 21].

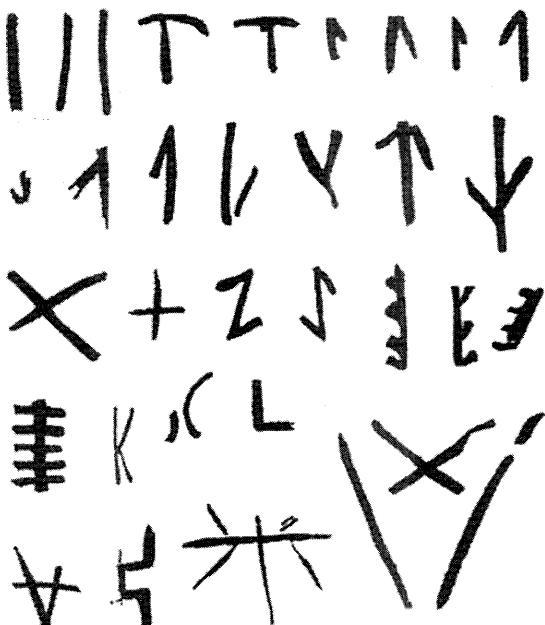


Рис. 1. Значки, процарпанные на керамических изделиях культуры баньпо (3500–2500 гг. до н.э.) [Чжунго мэйшу цюаньцзи, 1985, с. 2].

проходящие от одной точки к другой. При этом характер движения двунаправлен: пучки и разбегаются от точек, и сходятся в них одновременно. Поражает плотность и интенсивность динамических процессов, а также их четкая структура. Орнамент строго центрирован, доминантные и второстепенные функции ясно распределены и точно соотнесены. Декор не плоскостной, художник создает многослойные пространственные композиции, в которых все зоны одновременно и изолированы друг от друга, и связаны между собой сквозными спиралевидными формами, – то, чем будут заниматься все последующие поколения китайских каллиграфов. Художественное мышление последних, в отличие от их далеких предшественников, будет не магическим, а историческим, но пластические архетипы не утратят свои глубинные смыслы, благодаря чему искусство каллиграфии сможет веками сохранять преемственность и развиться в значительное явление. Однако сила первичного импульса, присущая художественной интуиции творцов неолита, утратится. Только миф о Цан Се будет напоминать об этом. Когда же к XX в. он станет для носителей китайской культуры почти пустой формальностью, археологические открытия дадут преданию новую жизнь.

Декор сосудов культуры мацзяо свидетельствует о том, что уже в неолите принцип единства движения и противодвижения являлся ключевым при создании ком-

позиций\*. Если в центральном ярусе ритмическая волна идет слева направо, то в соседних – в противоположном направлении. Спиралям, сворачивающимся внутрь, противостоят элементы, пульсирующие вовне. Точки и линии декора выражают определенные закономерности энергетических циркуляций, реализующихся в различных природных процессах. Важно, что уже в III тыс. до н.э. пластическая гармония понималась как равновесие полярных типов движения, а образом вечности была непрерывная подвижность. Указанные особенности пластического мышления с разной степенью определенности представлены в орнаментах большинства неолитических культур бассейнов Хуанхэ и Янцзы. Уникальная стилистика декора керамики очерчивает границы китайского региона в целом.

Возможно, что декор керамики был связан с орнаментикой племенных татуировок, в которых точка и линия являлись основными изобразительными элементами. Присущая развитой каллиграфической пластике антропоморфная телесность несет в себе память культуры о генезисе собственных пиформ.

\* См.: Сосуд, культура Мацзяо, III тыс. до н.э., высота 50,5 см; Исторический музей, Пекин [Чжунго мэйшу цюаньцзи, 1985, с. 14, ил. 19].



Рис. 2. Пиктограмма на сосуде культуры давэнькоу (4300–2500 гг. до н.э.), изображающая солнце, месяц и пятиглавую вершину горы [Чжунго мэйшу цюаньцзи, 1985, с. 2].

На изделиях из керамики IV–III тыс. до н.э. встречаются процаррапанные значки (рис. 1)\*, в которых усматривают начатки китайской письменности. Эти знаки, в отличие от орнамента, не представляют собой художественного явления. Каково бы ни было их назначение, в формах знаков нет ничего, что выделяло бы китайский регион на фоне других известных наук неолитических культур мира. На изделиях III тыс. до н.э., относящихся к культуре давэнъкоу, обнаружено свыше 20 типов знаков качественно иного плана (рис. 2). Напряженные споры специалистов завершились признанием этих знаков подлинными пиктограммами, служившими эмблемами кланов или обозначавшими ритуальные имена, которые брались на время участия в определенных обрядах. В любом случае их значение должно было быть понятно носителям культуры давэнъкоу [The Golden Age..., 1999, р. 102–103]. Однако графика знаков еще лишена той уверенности, которая присуща росписям сосудов. Письменности как новой форме мышления потребуется определенное время, чтобы вобрать в себя опыт линейной выразительности, накопленный в других, более древних видах деятельности. Художественная культура неолита стала тем основанием, на котором китайская письменность в эпоху бронзы начала свое развитие в качестве пластического искусства.

### Каллиграфия на костях животных и черепашьих щитках (изя-гу-вэнь)

Во II тыс. до н.э. на территории Китая возникают первые государственные объединения. Во время правления династии Шан-Инь (XI–XVII вв. до н.э.) центры развитой урбанизации распространяются по бассейнам Хуанхэ и Янцзы. Строятся пышные дворцы и гигантские подземные усыпальницы. Армия иньцев, оснащенная боевыми колесницами, обеспечивала стабильность вассальных связей и длительное время поддерживала в покорности соседние племенные группы. Иньская государственность поддерживалась сложной обрядово-культурной практикой с жестокими и избыточными формами жертвоприношений, в т.ч. и человеческих, в честь общих предков, зоантропоморфных божеств и духов. Для связи с ними активно применялось гадание по трещинам на панцирях черепах и лопаточных костях домашнего скота. Развитие иньской письменности шло в рамках гадательной практики. Если в эпоху неолита контакт с высшими силами осуществлялся через орнаментику сосудов и их формы, то в бронзовом веке для общения с духами пред-

ков, ощущаемыми, но невидимыми, иньцам понадобилась новая система визуальных символов. Пиктограммы были для них “ключами силы”, позволявшими воздействовать на мир духов и делать это воздействие длительным, выводя его за пределы краткого момента экстатического контакта. Энергия слова и музыкального ритма летучи, в то время как магическое действие визуального символа длительно. Авторами пиктограмм и первыми каллиграфами были главные участники ритуала, ответственные за точность энергетических посылов в ходе магических практик. В иньском обществе роль первосвященника выполнял сам правитель-ван, поэтому письменность в Китае изначально была делом властных структур, а не хозяйственных, как в Месопотамии, или жреческих, как в Египте.

Изучение иньских гадательных костей началось в самом конце XIX в., но только систематические раскопки в Аньяне, где было найдено наибольшее количество артефактов с надписями, открыли неизвестную ранее главу в истории китайской каллиграфии. Всего к концу XX в. ученые обследовали 120 тыс. надписанных костей и панцирей, а общее число распознаваемых знаков достигло 1 704 [Tseng Yuho, 1998, р. 15].

Гадательная практика была для иньцев делом государственной важности, ибо благополучие социума зависело от того, насколько правильно потомки понимали волю духов предков, предсказывавших им будущее. Надписи, которые делались во время обряда гадания, были документальными свидетельствами контакта с нуменозными силами. В гадательной практике использовались нижние щитки панциря черепах и лопаточные кости быков, баранов или свиней. С внутренней стороны щитков и костей делали овальные выемки, которые прижигали раскаленным стержнем, из-за чего возникали трещины, по характеру и количеству которых определялся ответ духа. Право интерпретировать результаты принадлежало правительству. В надписях, гравировавшихся после гадания, фиксировались дата, имя гадающего, повод, по которому обращались к духу, иногда сообщалось, сбылось предсказание или нет. В своей монографии “Текст и ритуал” В.М. Крюков следующим образом раскрывает предназначение надписей: “Цель мантической эпиграфики состояла в том, чтобы уловить переменчивое настроение богов и вербально зафиксировать момент соприкосновения с ними... надпись... была не средством оповещения духов, а способом физического управления ритуальным процессом. Своими гадательными инскрипциями иньцы пытались магически остановить мгновение встречи с сакральной стихией и тем самым хотя бы ненадолго взять под контроль развитие внешних событий” [2000, с. 185].

В большинстве случаев знаки предварительно прописывались кистями, изображения которых час-

\* Датировки неолитических культур даются по: [The Golden Age..., 1999].



Рис. 3. Наружная сторона лопаточной кости быка с письменами; найдена в Аньяне; династия Шан, 1400–1300 гг. до н.э.; высота 27,3 см; собрание Академии Sinica, Тайбэй [Чжунго мэйшу цюаньцзи, 1988, с. 2, ил. 1].

то встречаются на иньских пиктограммах. На некоторых костях сохранились написанные красной или черной краской знаки, оставшиеся по каким-то причинам невырезанными\*. Есть надписи, окрашенные после гравировки. Скорее всего, в вопросе окраски существовали свои ритуальные нормы, но они пока не раскрыты. Знаки могут располагаться и с обеих сторон кости. Большинство надписей читается сверху вниз и справа налево, но есть и обратный порядок: слева направо и снизу вверх. Иногда они окружают

\* Предположение Го Можо о том, что писцы, прежде чем резать, предварительно размягчали кость, вымачивая ее в растворе кислоты, остается пока неподтвержденным [Tseng Yuho, 1998, p. 13].

центр кости [Tseng Yuho, 1998, p. 14]. Как и в случае с окраской, установить однозначную закономерность в расположении знаков не удается, хотя ясно, что она существовала. Вертикальность столбцов указывала на сакральную функцию надписи.

В 30-х гг. XX в. крупнейший специалист по гадательным надписям Дун Цзопинь подразделил эти памятники на пять категорий, соответствующих пяти этапам в развитии иньской письменности. Справедливость его классификации была подтверждена памятниками, открытыми в последующие десятилетия, в связи с чем ею продолжают пользоваться и современные авторы.

1. 1400–1300 гг. до н.э. (от правления Пань-гэня до У-дина) – надписи выполнены преимущественно на больших черепаховых щитках; знаки крупные, их формы просты и удобны для резьбы. Дун Цзопинь заметил, что если тема гадания затрагивала общегосударственные интересы, то черты были подчеркнуто прямыми, а композиции знаков симметричными и уравновешенными (рис. 3); когда гадание касалось частного вопроса, линии оказывались более искривленными и их пластика приближалась к письму кистью, хотя подобные знаки, как правило, вырезались без предварительного прописывания.

2. 1300–1256 гг. до н.э. (от правления Цзу-гэна до Цзу-цзы) – гравировки выполнены более тщательно, композиция равномерная и четкая.

3. 1265–1244 гг. до н.э. (от правления Линь-синя до Кан-дина) – в линиях появляется некоторая слабость, мастерство резьбы снижается, знаки то скучны, то разбросаны; местами видны очевидные ошибки в написании и просчеты в композиции.

4. 1244–1196 гг. до н.э. (от правления У-и до Вэньдина) – качество резьбы восстановлено, в написании знаков намечается определенная беглость; одновременно возрастает мастерство композиции.

5. 1196–1100 гг. до н.э. (от правления Ди-и до Ди-синя) – знаки мельчают, тем не менее качество резьбы высокое; в чертах все больше ощущается пластика движений кисти [Tung Tso-pin, 1964, p. 71–73; Чжу Жэнъфу, 1992, с. 22–28; Tseng Yuho, 1998, p. 15–16].

Были обнаружены и негадательные кости (лобные кости оленей, трубчатые кости) с записями о важных исторических событиях или календарными обозначениями. Вероятнее всего, они использовались как талисманы [Tseng Yuho, 1998, p. 11]. Важно отметить, что стиль письма на таких костях близок не гадательным искрипциям, а письменам на ритуальных бронзовых сосудах (рис. 4).

Поскольку знаки были призваны установить контакт пишущего с духами, то в них следовало вложить как можно больше усилий. Уровень энергетики иньских знаков на костях и бронзе настолько высок, что

был признан каллиграфами XX в. эталонным. Резьба по такому плотному материалу, как панцирь черепахи, требовала от мастера умения сочетать мощный нажим резца с ювелирной точностью движений. Дополнительные трудности создавала и кривизна поверхностей. Современные попытки гравировки пиктограмм на черепашьих щитках стальными резцами показывают, что точность процесса резьбы требовала максимальной концентрации. Искусство иньских резчиков опиралось на тысячелетний опыт резьбы по кости и камню.

Развитие композиции шло от хаотичного расположения знаков к все более упорядоченным формам. На древнейших образцах знаки и фон относятся к двум разным мирам: первые – видения из нуменальной сферы, а поверхность кости или щитка принадлежит этому миру\*. Кажется, что знаки не зависят от фона, и поэтому задача их композиционного соизмерения перед каллиграфом не стояла. К концу эпохи, по мере того как интенсивность общения с потусторонним миром ослабевала, для иньской магии требовалась все большая точность обрядовой формы, в связи с чем заметно возросла упорядоченность надписей. Однако основу ритуала по-прежнему составляли экстатические медитативные акты, и об унификации написания знаков не могло быть и речи.

Почерк инскрипций на гадательных костях и черепашьих щитках отличают простота форм, равномерная толщина и прямизна линий, а также прямоугольность очертаний. Увязывать простоту форм с трудностями резьбы по кости и щиткам не имеет смысла, ибо найдено большое число артефактов прикладного характера, покрытых сложнейшей резьбой и инкрустованных бирюзой. Видимо, простота стиля написания пиктограмм определялась нормами магической эффективности. Надписи на трубчатых костях выполнены в ином стиле. В толщине их черт имеется значительная градация, а в очертаниях знаков преобладает овал. Два полярных пластических принципа – угол и овал, постоянно присутствующие в китайской каллиграфии, появляются одновременно на самом первом этапе ее формирования. Пластика угла репрезентирует квадрат Земли и связанный с ней тип энергии. Пластика овала воплощает круг Неба и транслируемую им энергию. Еще в неолитических ритуальных изделиях из нефрита *цун*, в большом числе находимых



Рис. 4. Трубчатая кость с письменами, династия Шан [Чжунго мэйшу Цюаньцзи, 1988, с. 6, ил. 2].

в ареале неолитической культуры лянчжу\*, тема совмещения круга и квадрата составляла основу ритуальной иконографии. Эстетика квадратуры круга является генеральной темой каллиграфической традиции в целом. Разведение пластики угла и овала в иньских надписях нельзя объяснить особенностями материала, ибо все это кость. Скорее всего, различие стилей написания знаков зависело от норм инь-

\* В.М. Крюков вслед за английской исследовательницей С. Эллан высказывает предположение, что форма черепашьего щитка соответствовала космологической символике пятичастного креста, репрезентирующего структуру мирового пространства: центр и четыре стороны света. Погребения иньцев были в форме такого креста [Крюков, 2000, с. 103].

\* Ареал этой культуры охватывал в 3200–2000 гг. до н.э. юго-восточную часть Китая. Нефритовые *цун* представляют собой изделия разной высоты с цилиндрической внутренней полостью и наружными угловыми выступами, декорированными изображениями духов.

ской магии. Обращаясь к обитавшим на небе предкам, иньцы призывали их земной силой, репрезентируемой прямоугольными формами. Возможно, прямоугольность очертаний объяснила тем, что темы гадания были связаны исключительно с земными заботами иньцев. В то же время в надписях на ритуальной бронзовой утвари, о которых речь пойдет ниже, господствует пластика овала, что соответствует облачному декору и календарным мотивам в орнаменте на сосудах. Пластика прямых и ровных по толщине черт в гадательных инскрипциях выражала необходимую для магического контакта концентрацию волевых усилий. Сужающиеся и расширяющиеся криволинейные черты негадательных надписей являются отзвуком пульсирующей динамики космических циркуляций. И в том и в другом случае повтор форм пластических элементов усиливал действенность ритуальной инскрипции.

Каллиграфию гадательных надписей отличает суровая простота. Обряды иньцев включали сакральное насилие, которое по части человеческих жертвоприношений достигало очень больших масштабов\*. В их ритуалах сохранялся присущий архаическим культурам непосредственный контакт с силами природы, с чем связана точность первичной художественной интуиции иньских каллиграфов, буквально заворожившая мастеров XX в.

С изменением гадательной практики постепенно исчезает и почерк *цзя-гу-вэнь*. В 1970 г. в Лояне были найдены гадательные кости с письменами X в. до н.э., т.е. времени правления династии Западная Чжоу, ставшего последним хронологическим рубежом для этого почерка [Tseng Yuho, 1998, p. 14]. Показательно, что каллиграф VI в., работавший при династии Лян, Юй Юаньвэй в своем трактате “Беседы о каллиграфии” (“Лунь шу”) даже не упоминает его среди 100 видов почерков, большинство из которых были редки уже в его эпоху [Ibid, p. 373].

### **Каллиграфия на изделиях из бронзы (цзинь-вэнь или гу-вэнь)**

Иньские ритуалы, помимо гадания, человеческих жертвоприношений, включали музыку, танцы, а также подношения жертвенной пищи. Емкостями для нее служили массивные бронзовые сосуды, средний вес которых варьировал от 15 до 60 кг, а отдельные образцы весили по 100–300 кг. Из музыкальных инструментов сохранились колокола и каменные била. Со временем изделия из бронзы покрывались зеленоватыми, реже бурными окислами, в связи с чем ки-

тайские коллекционеры стали называть их “зеленая бронза” (*цин тун*). Бронзовые сосуды и колокола отливались в придворных мастерских и свидетельствовали о высоком статусе правителей, которые одаривали ими членов правящего клана. Надписи на сосудах удостоверяли акты дарения, т.е. причастность к власти их владельцев. В отличие от гадательных инскрипций, предназначавшихся для установления контакта с духами, эпиграфические тексты на ритуальной бронзе адресовались не только предкам, но и членам иньского рода и их потомкам. Небольшие надписи обычно располагались под ручкой сосуда, более крупные тексты – на внутренней стороне dna изделия или крышки. Столь укромное расположение пиктограмм свидетельствует как о сакральном характере власти, так и о том, что она распределялась среди близких родственников, которые непосредственно участвовали в приготовлении и вкушении жертвенной пищи. В.М. Крюков пишет: «Инскрипции на бронзе служили не для архивистских или бытописательских целей... Они были ценностью сакральной, а под их “сокровенным использованием” понимался главным образом обряд жертвоприношения – совместного пиршества людей и духов, которые сообща поедали яства, помещенные в ритуальные сосуды... Духи предков как раз и были законными “читателями” текста (в обычное время сосуды находились в родовом храме предков и доступ к ним для посторонних был закрыт). Информативная сторона эпиграфического текста всецело подчинялась функции магического общения между живыми и усопшими. События, о которых говорилось в надписи, получали в результате этого общения высшую религиозную санкцию, а самой надписью в единстве с сосудом символически обеспечивалась непрерывность коммуникации между предками и потомками» [2000, с. 23–24].

Если на ранних памятниках было от одного до трех знаков, то к концу эпохи их количество доходило до двух и более десятков и дарственные тексты состояли из двух-трех столбцов. По мнению В.М. Крюкова, деградация надписей на гадательных костях “точно совпала с началом бурного роста инскрипций на бронзе” [Там же, с. 406]. Словарь пиктограмм на памятниках бронзы “Цзинь-вэнь бянь”, составленный в 1959 г. Жун Гэном, содержит 3005 иероглифов, из которых только 1804 удалось расшифровать [Tseng Yuho, 1998, p. 21].

До обнаружения надписей на черепашьих щитках и неолитической керамики китайские знатоки веками считали пиктограммы “зеленой бронзы” началом иероглифической письменности в Китае. Археологические открытия показали, что бронзовые сосуды периода династии Шан-Инь не только следовали формам поздней неолитической керамики, но и повторяли некоторые древнейшие пиктограммы, бывшие эмблемами

\* Суммирование упоминаний жертв в 1992 гаданиях дало цифру в 13 052 чел. [Крюков, 2000, с. 168].

первобытных кланов. Традиции неолитических эмблем в трансформированном виде сохранялись в иньской керамике, о чем свидетельствуют знаки на черепках из раскопок в Учэне провинции Цзянси [Чжунго мэйшу цюаньцзи, 1988, с. 5]. Исследователи отмечают явную связь между трактовкой основных мотивов в декоре бронзы (таких как дракон, птица, человек, облако) и графикой пиктограмм [Ch'en Chih-mai, 1966, р. 19; Chang Leon, Miller, 1990, р. 385; Tseng Yuho, 1998, р. 21]. Однако данная преемственность только подчеркивает ту четкую грань между сюжетным орнаментальным мотивом и пиктограммой как письменным знаком, которая станет принципиальным достижением иньской культуры. Разница заключалась в функции знаков: если декор изображал, то пиктограмма обозначала, что делало ее качественно новым носителем культурной информации. При этом степень условности в иньском декоре часто была отнюдь не меньшей, чем в пиктограммах, а последние содержали иллюстративно-описательные элементы. Тем не менее был дан исторически обозначенный старт процессу формирования особого визуального типа мышления, завершившемуся созданием многотысячного корпуса китайской иероглифики.

Большинство надписей на памятниках “зеленой бронзы” читаются сверху вниз и справа налево. Однако встречается и обратный порядок: снизу вверх и слева направо. По мере увеличения количества знаков в надписях их графика приобретала все более условный и унифицированный характер. Однако размеры знаков и их расположение в столбцах на протяжении всей эпохи имеют нерегулярный характер. Надписи сообщают, для кого был изготовлен сосуд, а в отдельных случаях, кто и когда его заказал. Нередко они начинаются или завершаются клановыми эмблемами, которые представляют собой композиции из изобразительных символов и пиктографических знаков.

Почерк иньских надписей на ритуальных сосудах называется *цзинь-вэнь* (“письмена на бронзе”) или *гу-вэнь* (“древние письмена”). В связи с тем что знаки гравировались на отливочной форме, края черт нечеткие (рис. 5). Формы и размеры знаков, как и толщина черт, разнообразные. Показательно, что в написании знаков больше вариаций, чем в их орнаментальных аналогах. Вопрос о том, почему в эпоху Шан и даже при следующей династии Чжоу декоративные мотивы были более унифицированы, чем пиктограммы на тех же сосудах, остается открытым. Возможно, это связано с тем, что иньцы воспринимали свои инскрипции как прямой канал сакральной коммуникации и ставили их по силе действия в один ряд с ритуальной пищевой, с которой пиктограммы, находясь внутри сосудов, непосредственно соприкасались. Декор же помещался на внешней поверхности, а потому воспринимался только как способ ритуальной организации коммуникационного канала.

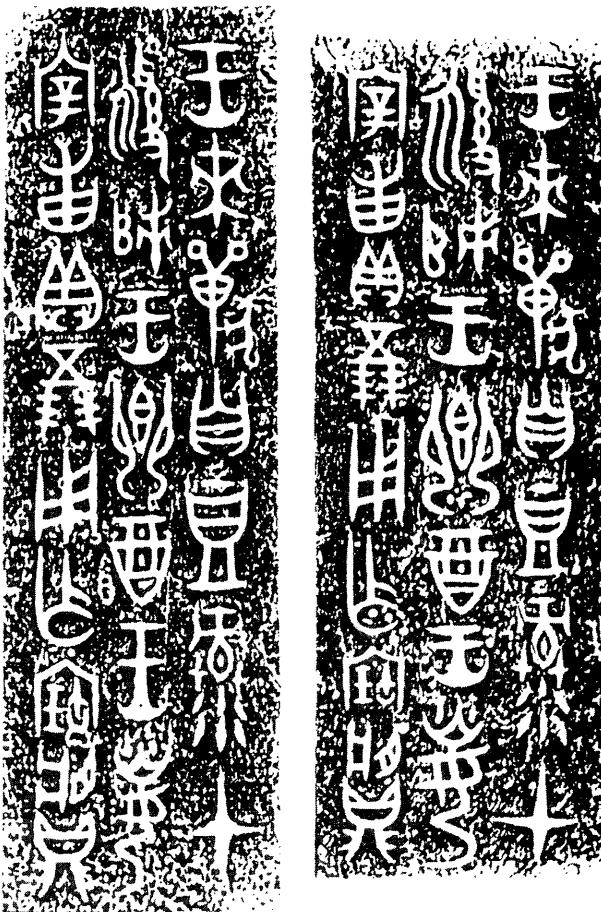


Рис. 5. Надпись на бронзовом сосуде для вина *szi szi i yo*, конец династии Шан; почек *цзинь-вэнь*, 8 столбцов, всего 42 знака; музей Гугун, Пекин [Чжунго мэйшу цюаньцзи, 1988, с. 8, ил. 4].

Знаки были призваны обеспечивать физическое воздействие на все уровни космоса: от духов предков и природных стихий до отдаленных потомков. Пластика знаков обладает особой телесностью, функционирующей помимо содержания надписи, состоящей из двух-трех отрывочных фраз. Более того, эти инскрипции сохраняют свою художественную действенность вне контекста самого сосуда, что делает их первыми образцами каллиграфического искусства.

В позднеиньский период появляются надписи с большим количеством знаков (рис. 6). Несмотря на значительные размеры, эти тексты по-прежнему не представляют собой связного повествования. Можно утверждать, что искусство каллиграфии появляется одновременно с письменностью, но раньше возникновения письменного текста\*. С точки зрения ритуальной целесообразности, пластический энергетический посыл, так же как и музыкальный, был более эффективен, чем нарративный. Ведь в пространстве иньского ритуала его исполнители приобщались к могущественным силам космоса,

\* Вывод о том, что письменный текст появился в Древнем Китае не одновременно с письменностью, а позднее и лишь на определенном этапе ее развития, убедительно доказан исследованиями В.М. Крюкова [2000, с. 404].



*Рис. 6. Надпись на бронзовом сосуде цзай фу ю, конец династии Шан; почерк цзинь-вэнь, парные надписи по 3 столбца, всего 23 знака; Хранилище памятников культуры округа Хэцзэ провинции Шаньдун [Чжунго мэйшу цюаньцызи, 1988, с. 9, ил. 5].*

что и сделало каллиграфию того периода самой энергетически насыщенной за всю историю этого искусства в Китае. Магический контакт требовал абсолютной концентрации, при которой индивидуальное начало исчезает. Поэтому иньским надписям присуща полная невыраженность личностного аспекта.

В основе каллиграфической пластики лежала достаточно высокая техника работы кистью. Этот инструмент письма имел широкое применение, о чем свидетельствуют гадательные кости и черепашьи щитки, художественные лаки и тканые штандарты. Есть косвенные данные об использовании иньской администрацией бамбука в качестве основы для письма.

В Аньяне был найден черепок белой керамики с пиктограммой, выполненной кистью с идеально сформированным кончиком. Форма черт, плавно сужающихся к краям, такая же, как в надписях на бронзе, что наиболее отчетливо видно в вертикальных и горизонтальных чертах. Возможно, на бронзолитеиной форме знаки предварительно прописывались кистью.

На иньском этапе каллиграфической традициикладываются два базовых принципа каллиграфической пластики: округлость и прямоугольность (позднее они получат названия юань би – “техника овала” и фан би – “техника угла”). Равномерность в толщине черт будет унаследована некоторыми вариантами почерков эпохи Чжоу (XI в. – 256 г. до н.э.) и закрепится в почерке сяо-чжуань, окончательно сформировавшемся при династии Цинь (221–206 гг. до н.э.). Принцип градации толщины черт ляжет в основу уставных почерков и скорописи.

### Список литературы

**Крюков В.М.** Текст и ритуал: Опыт интерпретации древнекитайской эпиграфики эпохи Инь-Чжоу. – М.: Памятники исторической мысли, 2000. – 463 с.

**Чжу Жэнъфу.** Чжунго гудай шуфа ши (История древней китайской каллиграфии). – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 1992. – 558 с. (на кит. яз.).

**Чжунго мэйшу цюаньцызи** (Антология китайского искусства): В 64 т. Сер. Таоцы (Керамика). – Пекин; Шанхай: Жэнъминь мэйшу чубаньшэ, 1985. – Т. 1. – 443 с. (на кит. яз.).

**Чжунго мэйшу цюаньцызи** (Антология китайского искусства): В 64 т. Сер. Шуфа (Каллиграфия). – Пекин; Шанхай: Жэнъминь мэйшу чубаньшэ, 1988. – Т. 1. – 410 с. (на кит. яз.).

**Chang Leon L.-Y., Miller P.** Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. – Chicago; L.: The University of Chicago Press, 1990. – 443 p.

**Ch'en Chih-mai.** Chinese Calligraphers and their Art. – Melbourne: Melbourne University Press, 1966. – 286 p.

**Lin Shuen-fu.** Chiang K'uei's Treatises On Poetry and Calligraphy // Theories of the Arts in China. – 1979. – June 6–12. – P. 1–43.

**The Golden Age of Chinese Archaeology: Celebrated Discoveries from the People's Republic of China: Catalogue for an exhibition at the National Gallery of Art / Ed. by Xiaoneng Yang.** – Wash.: University of Washington Press, 1999. – 600 p.

**Tseng Yuho.** A History of Chinese Calligraphy. – Hong Kong: The Chinese University Press, 1998. – 413 p.

**Tung Tso-pin.** Fifty Years of Studies in Oracle Inscription. – Tokyo: Tokyo University Press, 1964. – 231 p.