ВАН АНЬЮЙ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: wanganyu77@gmail.com

А.В. ТРОЩИНСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель музея РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com

WANG ANYU
Post-graduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: wanganyu77@gmail.com

A.V. TROSCHINSKAYA
Doctor of Art history, Professor, Chief Curator of the Museum of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_1_1_117_131

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ЖИВОПИСИ БАДА ШАНЬЖЭНЯ (1626–1705) В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ КИТАЯ

PERIODIZATION OF BADA SHANREN'S (1626–1705) PAINTING IN MODERN CHINESE STUDIES

В статье анализируются публикации и научные труды, посвященные творчеству Бада Шаньжэня (Чжу Да), изданные за последние полвека в Китае и за рубежом, в которых рассмотрены этапы его творческой жизни и эволюция живописного стиля, а также его влияние на последующие поколения художников.

The article analyzes the publications and scholarly works devoted to the work of Bad Shanren (Zhu Da), published over the past half century in China and abroad, which consider the stages of his creative life and the evolution of the painting style, as well as his influence on subsequent generations of artists.

Ключевые слова: Чжу Да, Бада Шаньжэнь, искусство Китая, китайская традиционная живопись, династия Цин, хуаняохуа, живопись «цветов и птиц», пейзаж, живопись тушью, чань-буддизм.
Keywords: Zhu Da, Bada Shanren, Chinese art, Chinese classical painting, Qing dynasty, Huanyao-hua, painting of "flowers and birds", landscape, ink painting, Chan Buddhism.

Бада Шаньжэнь, также известный под именем Чжу Да (1626–1705) — выдающийся китайский мастер живописи и каллиграфии, с непростой судьбой. В Китае к его фигуре и художественному наследию сохраняется устойчивый интерес — выходят посвященные ему монографии и организуются конференции. В течение нескольких последних десятилетий удалось прояснить факты биографии Бада Шаньжэня, собрать в музеях его картины, был обнаружен его портрет (так называемый «Гэшаньский портрет»), по которому можно составить представление о том, как выглядел художник (ил. 1). Однако за рубежом по-прежнему материалы о Бада Шаньжэне, собранные и опубликованные китайскими специалистами, не находят достаточного распространения, они не переведены на иностранные языки, что затрудняет введение их в широкий научный оборот.

В китайской науке существует несколько точек зрения на периодизацию творчества художника. Так, согласно Фан Вэню, его жизнь можно разделить на три периода, которые связаны с его душевным состоянием и выражены в его стиле живописи и каллиграфии: 1) период монашества, с 23 до 55 лет (1648–1680); 2) период психологической двойственности, с 55 до 65 лет (1680–1690); 3) период художественной зрелости, с 65 до 80 лет (1690–1705) [17, с. 115–180]. В своих статьях автор говорит, к примеру, что работы Бада Шаньжэня, выполненные около 1680 года, характеризуются сильным перепадом эмоционального настроения, а в более поздние годы — сдержанностью форм и спокойствием, в то время как на последнем этапе стиль его живописи имеет тенденцию к некоторому увяданию и линейности.

Исследователь Сяо Хунмин в своей статье «Искусство Бада Шаньжэня и его этапы» выделяет в жизни художника четыре периода: до 19 лет — период обучения и становления; с 23 лет, когда он стал монахом, — период ухода от мира, во время которого его картины наполняются тонкими наблюдениями и отмечены точной передачей окружающего мира, а сам процесс творчества становится духовной основой его суще-

ствования; возраст с 47 до 64 лет был временем, когда поэзия, каллиграфия, живопись и печати соединяются в картинах Бада Шаньжэня и символизируют его внемирскую «чистоту» и печаль по ушедшей династии Мин [15, с. 215–298]. Однако стиль живописи этого периода Сяо Хунмин не считает зрелым, отмечая, что он сформировался у Бада Шаньжэеня в промежуток с 66 по 80 годы жизни, когда в его картинах «…кисть и краски были ограничены, но смысл был бесконечен» [там же, с. 280].

Рис. 1. Чжу Да («Гэшаньский портрет»). 1674 г. Вертикальный свиток. Бумага, тушь. Мемориальный зал Бада Шаньжэнь, Наньчан

Чжу Лянчжи также много лет изучал живопись художника в жанре «цветы и птицы» и написал статью «Этапы и характеристика живописи хуаняо Бада Шаньжэня» [24, с. 106–110], в которой он рассмотрел истоки его мастерства, идеи, композицию, технику работы кистью и социальный контекст различных периодов жизни Чжу Да, чтобы разобраться в этапах и эволюции его творчества. Чжу Лянчжи выделяет: первый период — «буддийский», с 23 до 55 лет, во время которого Бада Шаньжэнь явно следует традициям, заложенным Чэнь Чунем и Сюй Вэем в эпоху Мин, со многими следами подражания им; второй — «эмоционально насыщенный» период, с 55 до 65 лет, с сильно выраженным критическим подтекстом и раздражением по отношению к окружающей его действительности; и третий — период «художественного роста», с 65 до 80 лет, когда художник использовал гротесковые приемы в своем творчестве. В течение заключительно отрезка времени (третьего этапа) Бада Шаньжэнь был склонен преувеличивать и искажать формы, композиции его картин — в основном, «открытые», в них много «пустоты», а техника кисти характеризуется лаконичными и округлыми каллиграфическими мазками. В поздние годы его стиль живописи становится еще более простым и свободным.

Исследователь Яо Япинь в своей статье «Жизнь Бада Шаньжэня, восстановленная на основании “Гэшаньского портрета”» подробно анализирует исторические свидетельства [28, с. 14–15]; в целом, он поддерживает периодизации Фан Вэня [17, с. 115–180] и Шань Гоцяна [26, с.

83–86] и дает наиболее подробный список картин художника периода его монашества.

Многие китайские ученые сосредоточились исключительно на анализе построения композиции и технических приемах кисти и туши живописи Бада Шаньжэня. Например, в статье Цзяо Хайлуна «Художественный стиль картин Чжу Да и причины его происхождения» делается вывод, что его живопись отличают скупое использование мазков кисти и туши, намеренная простота форм и недосказанность [21, с. 7–8]. В своих размышлениях Цзяо Хайлун приходит к выводу, что для картин Бада Шаньжэня характерны «мелкие» и «более схематичные» мазки, простая композиция, меньшее количество движений кисти, более однородная тональная палитра и «использование белого как черного» [там же]. Он утверждает, что в стиле живописи Чжу Да нашло заметное выражение его происхождение как потомка династии Мин, а также его следование технике живописи предшественников, собственные уникальные черты характера и литературное дарование.

Рис. 2. Чжу Да. Горное селение. Начало XVIII в. Сюаньчэнская бумага, тушь. Государственный Нанкинский музей

В книге Лун И «Краткое обсуждение картин Бада Шаньжэня» представлена еще одна точка зрения на его творчество. Так, автор отмечает, что в своих композициях художник был склонен использовать простые приемы распределения туши и такие построения, как «S»-образные и «C»-образные схемы, выполняя их в гротескной манере [13, с. 55–56]. Неустойчивая компоновка в форме литеры «S» является выражением его собственного ощущения одиночества, менталитета «живого реликта», не подчинившегося правительству маньчжурской династии Цин. Композиция в форме литеры «C», с другой стороны, имеет ту же криволинейную красоту, что и «S», но считается в Китае более эстетически привлекательной (ил. 2). Она имеет те же изгибы, но является более гибкой, позволяя

представить картину в свободно меняющейся перспективе, в соответствии с углом наклона формы «С». При этом, композиция может быть организована так, что предмет изображения (ее центр) может находиться как внутри «С»-образной невидимой линии, так и за ее пределами. Как правило, такое построение имеет три точки фокуса, создавая вариативные «эффекты наслоений» планов, еще больше усиливая ощущение пространства. Большое белое пространство («пустота») также выражает ощущение огромного внутреннего мира. Возможно, в таком решении композиции Бада Шаньжэнь выражал свою собственную, сложную и противоречивую ментальность, в которой заключалось одновременное недовольство династией Цин и ностальгия по утраченной эпохе Мин.

Психологические изменения личности художника так же нашли отражение в его живописи, как и его следование философии Дзэн.

В своей статье «Анализ психологических аспектов искусства Чжу Да после его возвращения к светской жизни» Кун Тао доказывает, что большинство сохранившихся картин художника — это его работы после ухода из монастыря [10, с. 75–79]. Чтобы точнее интерпретировать «эмоциональные» и «рациональные» подтексты картин Чжу Да после его возвращения к мирской жизни, необходимо проанализировать их с точки зрения его психологии и мировоззрения. Можно заключить, что на макроуровне они проявляются в определенной интеграции идей даосизма и чань-буддизма и в то же время к ним примешивается конфуцианство; на микроуровне, в первые годы его возвращения в мир, в его творчестве ощущаются противостояние и конфликт между конфуцианством и даосизмом, с одной стороны, и чань-буддизмом — с другой: своего рода противостояние между эмоциями и разумом. В последние годы жизни душевное состояние Бада Шаньжэня становится все более спокойным и умиротворенным, а в его поздних картинах ощутимо стремление к гармонии. Определенное противоречие заложено и в самом синтезе традиций конфуцианства, буддизма и даосизма. По мнению Кун Тао, большинство ученых сосредоточены на интерпретации поэзии и живописи Бада Шаньжэня с точки зрения чань-буддизма и не учитывают остальные два фактора, что затрудняет раскрытие сложности религиозно-философского подтекста и художественной психологии его творчества. Этот момент особенно поучителен при изучении природы и духа китайского искусства.

В то же время Фэн Баожун и Ван Вэй утверждают (в совместной работе «Психологический анализ художественной личности Чжу Да»),

что Бада Шаньжэнь как художник был весьма неоднозначен — противоречивые черты его характера глубоко повлияли на его живопись [18, с. 92–93]. Он с ранних лет воспитывался отцом и дедом в аристократической среде, проявив большой талант в живописи. Одновременно он получил серьезное образование в области традиционной китайской культуры, был знаком с классическими произведениями конфуцианства и практиковал сочинение стихов восьмеричной формы как часть подготовки к имперским экзаменам, которые он сдавал, то есть «учился быть ученым». Высшей же целью образования, в понимании общества того времени, было поступление на государственную службу (чего художник не стал делать после падения династии Мин, вынуждено скрываясь от преследования в монастыре), а живопись для чиновников и ученых мужей того времени была неортодоксальной формой саморазвития и просвещенного досуга. Затем, после годов монашества и скитаний, в годы правления императора Канси династии Цин политика в отношении оставшихся в живых представителей клана династии Мин постепенно смягчалась, и у Бада Шаньжэня была возможность «примириться» с маньчжурскими правителями, но он отказался это сделать, притворившись сумасшедшим. Его решение объясняется двумя причинами: во-первых, в отличие от других оставшихся в живых представителей династийного клана Мин, он всегда сопротивлялся цинскому правительству, а во-вторых, цинские чиновники определили Бада Шаньжэня как художника, а не как литератора, что вызвало у него большое недовольство. Это противоречие между его культурным позиционированием себя и фактическим социальным статусом сформировало двойственные черты личности Бада Шаньжэня, повлияло на психологию его творчества и на-

Рис. 3. Чжу Да. Рыба и камень. 1689 г. Сюаньчэнская бумага, тушь. Национальный музей Китая, Пекин

шло отражение в его картинах этого периода (ил. 3).

Еще одна особенность корпуса исследований о художнике заключается в том, что ученые, в основном, сосредоточивали свои усилия на анализе картин Бада Шаньжэня в жанре хуаняо, а серьезное внимание к его пейзажной живописи было проявлено только в XXI веке. Принято считать, что на эту область его творчества вначале повлиял Дун Цичан (1555–1636), а затем Ши Тао (1642–1707) и Ни Цзань (1301–1374). В своей статье «Искусство пейзажной живописи Чжу Да» Ван Синьхуа делает два основных вывода. Во-первых, он указывает, что причина, по которой пейзажная живопись Бада Шаньжэня долгое время не привлекала особого внимания исследователей, заключается в том, что она создавалась им на позднем этапе жизни, после 55 лет, и не так многочисленна, тогда как его картин в жанре «цветов и птиц» сохранилось больше, и они более известны. Во-вторых, делает вывод Ван Синьхуа, достижения Бада Шаньжэня в пейзажной живописи не уступают хуаняо, а с точки зрения техники работы туши его пейзажи даже более детальны и глубоки, что делает их не менее сложными для анализа и интерпретации [7, с. 38–42]. Особенность стиля художника исследователь видит в том, что он использовал похожую технику кисти как для картин в жанре хуаняо, так и при создании своих пейзажных полотен. В отличие от своих предшественников, Бада Шаньжэнь умело сочетал сплошные и пунктирные линии при их написании (ил. 4).

Рис. 4. Чжу Да. Горы и деревня. Вторая половина XVII в. Сюаньчэнская бумага, тушь. Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк

Публикации Чжан Цзынина «Исследование пейзажной живописи Бада Шаньжэня» [23, с. 128], Шань Голиня «Отсутствие следов от резца не шокирует богов и призраков» [25, с .473–477] и Хэй Цзинго «О характерных художественных особенностях пейзажной живописи Бада

Шаньжэня» [19, с. 236–237] дополняют друг друга. Отмечается, что на пейзажную живопись Бада Шаньжэня оказали влияние его предшественники — Чжао Мэнфу (1254–1322) и Дун Цичан на раннем этапе его обращения к жанру пейзажа, Ни Цзань — в более позднее время. Вышеназванные исследователи также выделяют несколько периодов в пейзажном творчестве Чжу Да, отмечая его эволюцию. Художник обратился к пейзажу довольно поздно, после 55 лет. Когда он впервые попробовал свои силы в этом жанре, его техника кисти были относительно незрела, к тому же в ранних работах чувствуется растерянное состояние его души после возвращения к мирской жизни (ил. 5). В дальнейшем, на следующем этапе, между 61 и 65 годами, его манера окончательно оформляется, он создает ряд великолепных работ, таких как «Свиток с каллиграфией и живописью из одного источника» и «Свиток Фуцзи Дун Си Вэнь Линьгу» (ок. 1697). После 70 лет Бада Шаньжэнь, по мнению исследователей, стал глубже понимать теорию о взаимосвязи живописи и каллиграфии и создал множество прекрасных произведений, к примеру — «Подражание горам и рекам даосов» (1703) (ил. 6).

Рис. 5. Чжу Да. Горы и дом. Вторая половина XVII в. Сюаньчэнская бумага, тушь. Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк

В статье «Когда в реке возникают три потока. Обсуждение продажи картин Бада Шаньжэня» исследователь Цай Синъи рассматривает факты продаж картин художником и отмечает их невысокую стоимость в то время, основывая свои выводы на его письмах, постскриптумах и некоторых рассказах его друзей [20, с. 235–264]. В конце Цай Синъи приводит сохранившееся высказывание Бада Шаньжэня: «…когда я пишу пейзажи, я всегда получаю меньше, и мне хватает» [там же, с. 263]. Тем самым ученый доказывает, что изображение пейзажей требовало больше времени, чем работа над хуаняо, и было более трудоемким. Вот почему мы не согласны с

выводами таких исследователей, как Жао Цзунъи и Ван Фаньюй, о том, что художник тяготел исключительно к приземленным жанрам [9, с. 30; 8, с. 350–351]. Примером обратного утверждения может быть статья японского ученого Такеширо Синдо «Бада Шаньжэнь и его “Вечерний свиток”», где подробно рассматривается процесс написания и продажи этой картины, а также анализируется поэтическая подпись к ней [16, с. 239].

Рис. 6. Чжу Да. В подражание горам и водам даосов. 1703 г. Сюаньчэнская бумага, тушь. Частная коллекция
Рис. 7. Чжу Да. Одинокая птица. 1680-е гг. Сюаньчэнская бумага, тушь. Национальный музей Китая, Пекин

Что касается изучения специалистами картин Бада Шаньжэня в жанре хуаняо, то оно делится на две основные категории. Первая представляет собой круг исследований, в которых в общих чертах, целостно анализируется вся живопись «цветов и птиц» художника, охватываются техника, композиционные и другие художественные особенности и приемы. Вторая концентрируется на тщательном анализе отдельных произведений мастера. В своей статье «Исследование художественных особенностей картин хуаняо Бада Шаньжэня» Ли Цян делает важный вывод о том, что есть три основные характерные черты картин художника в жанре «цветы и птицы»: они просты по композиции, но содержат выраженную индивидуальную эмоциональную составляющую; они пронизаны ощущением одиночества и отрешенности (как, к примеру, на его картине «Луна в форме дыни», 1689); они отражают душевное состояние художника, его неудовлетворенность и стремление вернуться к первоосновам, к прежним временам [11, с. 65–66] (ил. 7). Также исследователь отмечает, что искусство Бада Шаньжэня, с его особой стилисти-

кой и настроением, оказало сильное влияние на творчество многих более поздних художников, таких как «Восемь чудаков Янчжоу», У Чаншо и Ци Байши, стремившихся выразить эмоции «живописи, идущей от сердца».

В статье «Анализ композиционных особенностей картин хуаняо Бада Шаньжэня» Юань Лу отмечает, что техника кисти художника проста и лаконична, его композиционные приемы очень характерны, он использует образы-символы для выражения скрытых смыслов [27, с. 13]. Основной сюжетный мотив композиции, как правило, расположен по диагонали, как, например, на картинах «Старая слива» и «Водоплавающие птицы с лотосом и камнями». Реалистические детали и «пустота» на картинах соседствуют, а легкие и плотные мазки кисти, вариации интенсивности туши используются для передачи конкретных образов, как на картине «Кошка и камень» (ил. 8). Сбалансированное распределение на листе белого пустого пространства характерно для композиций Бада Шаньжэня.

Рис. 8. Чжу Да. Кошка и камень. Конец XVII в. Сюаньчэнская бумага, тушь. Частная коллекция

Чжан Хуэй в своей публикации «Рифма тушью “Простота означает одиночество” на примере “Утки” Чжу Да» специально анализирует изображения на его картинах утки и камня, а также соответствующей стихотворной подписи Бада Шаньжэня [22, с. 8–9]. В статье «Краткий анализ “Фигуры павлина” Бада Шаньжэня» Лу Цзя отмечает, что сюжет картины является примером уникального изобразительного языка, используемого для насмешек художника над текущими политическими событиями [12, с. 137].

Влияние стиля живописи Бада Шаньжэня на последующие поколения несомненно, оно прослеживается в творчестве не только ряда мастеров середины периода Цин и далее, но и современных китайских художников. Исследователь Ван Фаньюй, прослеживая влияние художественного наследия Бада Шаньжэня на У Чаншо (1844–1927) и Ци Байши (1864–1957), отмечает, что более поздние художники развивались и вводили свои новшества на осно-

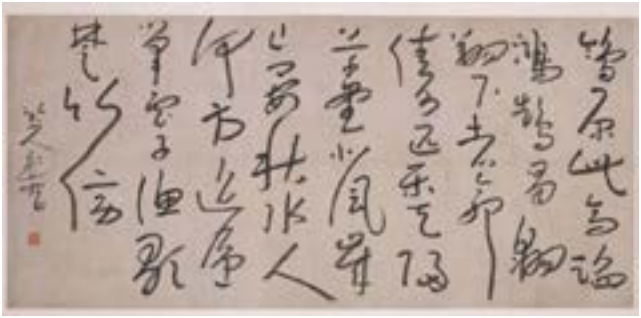

Рис. 9. Чжу Да. Каллиграфический лист. 1696 г. Сюаньчэнская бумага. Государственный китайский музей Гугун, Пекин

ве многих приемов Бада Шаньжэня, начиная от прямого наследования и подражания ему, заканчивая разработкой и введением собственного нового стиля живописи [8, с .258–361]. Так, в особенности Ци Байши использовал схожую технику кисти и туши, и сам он не раз выражал свое восхищение картинами Бада Шаньжэня. Цветы лотоса, изображенные Ци Байши и Чжан Дацянем (1899–1983), очень схожи по манере с лотосами Бада Шаньжэня, но отличаются большей свободой и «влажностью» туши. В живописи Чжан Дацяня лепестки цветов лотоса, с их очерченными формами, всегда следуют технике Чжу Да. Другой пример — птицы Бада Шаньжэня, которых он рисовал, скупо используя гибкие мазки кисти, напоенной влажной тушью, и в этом ему также близка техника Ци Байши, Пань Тяньшоу (1897–1971) и Ли Кучаня (1899–1983).

Что касается каллиграфии Бада Шаньжэня, то китайские ученые отмечают наследование им на раннем этапе творчества традиций каллиграфического искусства Дун Цичана, подражание Хуан Тинцзяню (1045–1105) в средний период, а в поздние годы — его обращение к каллиграфическим стилям периодов Цзинь и Тан, чтобы сформировать свой собственный. Бада Шаньжэнь был первоклассным каллиграфом, уже в начале периода династии Цин он унаследовал классическую традицию и создал свой уникальный стиль письма (ил. 9). Если изучать китайскую каллиграфию конца династии Мин и начала династии Цин, то его значение в этой области национального искусства невозможно переоценить.

Японский ученый Миядзаки Фако, рассматривая картины Бада Шаньжэня, делает вывод об их сходстве с росписями цзиндэчжэньского фарфора. Исследователь отмечает, что именно свобода его творчества, смелость и стилистическое совершенство заставили открыть для себя привлекательность узоров сине-белого фарфора и активно применять их

в собственном художественном стиле [14, с. 12–18]. Представляется неоспоримым тот факт, что Бада Шаньжэнь черпал вдохновение при создании своих картин в мотивах народной керамики. Его методы были близки живописцам-литераторам династии Мин (представителям направления вэньжэньхуа), таким как Сюй Вэй, которые также были связаны с народной традицией, изображая повседневную жизнь, и одновременно работали в жанре «цветы и птицы». Чжу Да опирался на их образы и формы, чтобы создать новый смелый мир живописи.

Таким образом, можно сделать следующие выводы.

Во-первых, китайские ученые, в основном, изучали подробности жизни и биографии Бада Шаньжэня. Рассматривая его живопись в целом или фокусируясь на некоторых конкретных его работах, анализируя композицию и технику его произведений, лишь немногие из них рассматривали его творчество в социокультурном контексте и в контексте его жизненной ситуации, а также психологических особенностей его личности. В этой связи, китайские ученые обычно сравнивают стиль живописи Бада Шаньжэня со стилем Пань Тяньшоу, Ци Байши и Фань Цзэна (род. в 1938). Исследователям не хватает систематического анализа того, как и почему стиль Бада Шаньжэня был ими унаследован, как он интерпретировался.

Во-вторых, в китайском искусствознании все еще недооценивается пейзажная живопись Бада Шаньжэня. Мы же считаем, что его пейзажи особенно ценны потому, что они не имели для художника значения заказного коммерческого «товара», по сравнению с его картинами в жанре хуаняо. Они представляют ценность еще и потому, что китайские литераторы огромное внимание уделяли «настроению» пейзажа, справедливо полагая, что именно он может лучше всего передать душевное состояние художника, отражая единство его ума и настроения.

В-третьих, в отличие от статей, опубликованных зарубежными авторами, в исследованиях китайских ученых художник представлен как Бада Шаньжэнь (в то время как российские ученые чаще всего пишут о нем как о Чжу Да, используя его имя-цзянь). В Китае художник больше известен как Бада Шаньжэнь, так как именно этим именем он чаще всего подписывал свои произведения, а его достоверность подтверждена историческими исследованиями [1, с. 43¬–54]. Зарубежные ученые, по-видимому, не имеют переводов соответствующих исторических материалов и публикаций, что затрудняет понимание ими этого момента.

В-четвертых, мы видим отсутствие подробных статей зарубежных авторов о Бада Шаньжэне, большинство существующих публикаций ограничивается кратким описанием его жизни, перечислением его основных произведений, что также может быть связано с отсутствием или недостаточностью переведенных исторических материалов и публикаций современных китайских ученых. В этом отношении комплексное исследование творчества Бада Шаньжэня, стилистических и технических особенностей его живописи, а также влияния его наследия на последующие поколения китайских художников призвано восполнить этот пробел в российском искусствознании.

Список литературы:

1. *Ван Аньюй, Трощинская А.В.* К вопросу об уточнении имени Чжу Да (1626–1705) и его происхождении // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2023. — № 4. — С. 43–54.

2. *Виноградова Н.А.* «Горы и воды»: китайская пейзажная живопись. — Москва: Белый город, 2008.

3. *Виноградова Н.А.* «Цветы-птицы» в живописи Китая. — Москва: Белый город, 2009.

4. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. — Москва: Искусство, 1975.

5. *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. — Санкт-Петербург-Москва-Краснодар: Лань, Триада, 2004.

6. *Соколов-Ремизов С.Н.* От Средневековья к Новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII — начала XIX в. — Москва: Государственный институт искусствознания, 1995.

7. 万新华《朱耷的山水画艺术》，《文物世界》2003年第2期. = *Ван Синьхуа.* Искусство пейзажной живописи Чжу Да // Мир культурных реликвий. — 2003. — № 2. — С. 38–42.

8. 王方宇《八大山人论集》，《中华丛书》编审委员会，台湾，1984. = *Ван Фаньюй*. Рассуждения о Бада Шаньжэне. — Тайбэй: Редакционная коллегия Китайской серии, 1984.

9. 赵祖尼. 对八大山人的系统研究。— 南昌： 江西美术， 2016. = *Жао Зунъи.* Системное исследование о Бада Шаньжэнь. — Наньчан: Изобразительное искусство Цзянси, 2016.

10. 孔涛《朱耷还俗后的艺术心理结构解析》，《山东理工大学学报》（社会科学版），2017年9月第33卷，第5期. = *Кун Тао*. Анализ психологии искусства Чжу Да

после его возвращения к светскости // Вестник Шаньдунского технологического университета (издание по общественным наукам). — 2017. — Том 33 (сентябрь). — № 5. — С. 75–79.

11. 李强在《八大山人花鸟画的艺术表现研究》，《古代美术》2015年第10期. = Ли Цян. Исследование художественной выразительности картин хуаняо Бада Шаньжэня // Древнее искусство. — 2015. — № 10. — С. 65–66.

12. 吕佳在《浅析八大山人<孔雀图>》，《艺术科技》. = Лу Цзя. Краткий анализ «Фигуры павлина» Бада Шаньжэня // Искусствоведение и технология. — 2014. — № 3. — С. 24–31.

13. 龙屹《浅谈八大山人绘画构图》《美与时代》2015（12）. = Лун И. Краткое обсуждение композиции картин Бада Шаньжэня // Красота и время. — 2015. — № 12. — С. 55–56.

14. 宫崎法子《八大山人的相关花鸟画与景德镇的青花瓷纹样》，《美术研究》2018年，04期. = Миядзаки Фако. Связанные с Бада Шаньжэнем картины цветов и птиц и сине-белые фарфоровые узоры Цзиндэчжэня // Искусствознание. — 2018. — № 4. — С. 12–18.

15. 萧鸿鸣《八大山人生平及作品系年》北京燕山出版社，2009. = Сяо Хунмин. Искусство Бада Шаньжэня и его этапы. — Пекин: Издательство «Яншань», 2009.

16. 新藤武弘《八大山人与<安晚册>》 Fookwu, 1989. = Такеширо Синдо. Бада Шаньжэнь и его «Вечерний свиток». — Фукуи: Книжный магазин, 1989.

17. 方闻《八大山人生平与艺术之分期研究》南昌，江西人民出版社，1988. = Фан Вэнь. Исследование жизни и творчества Бада Шаньжэнь по этапам. — Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1988.

18. 冯宝荣、王伟《朱耷艺术人格的心理学分析》，《理论空间》2008年 第6期. = Фэн Баожун, Ван Вэй. Психологический анализ художественной личности Чжу Да // Теоретическое пространство. — 2008. — № 6. — С. 92–93.

19. 黑靖国《论八大山人山水画的艺术特征》，《科教导刊》，2010年9月（中）. = Хэй Цзинго. О художественных характеристиках пейзажной живописи Бада Шаньжэня // Наука и образование. — 2010. — Сентябрь. — С. 236–237.

20. 蔡星仪，《河水一担直三 — 谈谈八大山人卖画的问题，《河北教育出版社》，2012. = Цай Синъи. Когда в реке возникают три потока: обсуждение продажи картин Бада Шаньжэня. — Шицзячжуан: Издательство «Хэбэйское образование», 2012.

21. 焦海龙《朱耷画作的艺术风格及其画风成因》，《大舞台》2015年第六期. = Цзяо Хайлун. Художественный стиль картин Чжу Да и причины его происхождения // Великая сцена. — 2015. — № 6. — С. 7–8.

22. 张晖在《墨韵简约意味孤高》—朱耷《鸭图》，《名作赏析》，2013, № 7. = Чжан Хуэй. Рифма тушью «Простота означает одиночество» на примере картины «Утки» Чжу Да // Оценка шедевров. — 2013. — № 7. — С. 8–9.

23. 张子宁《八大山人山水画的研究》，广州美术博物馆，2011，№ 11. = Чжан Цзынин. Исследование пейзажной живописи Бада Шаньжэня // Вестник Музея изобразительных искусств Гуанчжоу. — 2011. — № 11. — С. 93–94.

24. 朱良志《八大山人研究》. 安徽教育出版社，2008. = Чжу Лянчжи. Этапы и характеристика живописи хуаняо Бада Шаньжэня // Исследование о Бада Шаньжэне. — Хэфэй: Аньхойское образовательное издательство (Anhui Education Press), 2008.

25. 单国霖 《浑无斧凿痕，不是惊神鬼》，《画史与鉴赏丛稿》2013，浙江大学出版社. = Шань Голинь. Отсутствие следов от резца не шокирует богов и призраков // Серия «История и оценка живописи». — Ханчжоу: Издательство Чжэцзянского университета, 2013. — № 07. — С. 473–477.

26. 单国强 《八大山人花鸟画的分期与特色》《艺术教育》，2016, № 05. = Шань Гоцян. Постановка и характерные черты картин в жанре хуаняохуа Бада Шаньжэня // Художественное образование. — 2016. — № 5. — С. 83–86.

27. 原璐在《浅析八大山人花鸟画构图特色》，《美术时空》，2018, № 8. = Юань Лу. Анализ композиционных особенностей картин хуаняо Бада Шаньжэня // Искусство, Время и Пространство. — 2018. — № 8. — С. 10–11.

28. 姚亚平，《八大山人真名为“朱耷” 吗：宗室家世对八大山人的影响》，文化艺术研究，2021， Vol. 14. = Яо Япинь. Жизнь Бада Шаньжэня, воссозданная на основе «Гэшаньского портрета», и настоящее ли имя Бада Шаньжэня — «Чжу Да»? // Исследования культуры и искусства. — 2021. — № 4. — С. 14–20.