Д.Н. ВОРОБЬЕВА
Кандидат искусствоведения, ст. н. с. Государственного института искусствознания, доцент НИУ ВШЭ, доцент РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: darya_vorobyeva@mail.ru

ДУ ШАНЖДЭ
Аспирант, РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: dushangjie90@gmail.com

D.N. VOROBYOVA
Candidate of Art History, Senior Researcher State Institute of Art Studies, Associate National Research University Higher School of Economics, Assistant professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: darya_vorobyeva@mail.ru

DU SHANGJIE
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: dushangjie90@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_1_1_169_187

ТРАКТАТЫ СРЕДНЕВЕКОВЫХ АВТОРОВ О ЖИВОПИСИ БАМБУКА

TREATISES BY MEDIEVAL AUTHORS ON BAMBOO PAINTING

Цянь Сюань и Чжао Мэнфу для совершенствования технических навыков предложили теорию единства живописи и каллиграфии, питающихся «из одного источника» (кит. 书画同源). В том, что касается смыслового содержания картины, ими была предложена теория «шици» (кит. 士气), упора на личные моральные качества и воспитание художникалу» (Цянь Сюань), заложили основу теории бамбуковой живописи во времена династии

Юань. Ли Кань в «Чжу пу сян лу» (кит. 《竹谱详录》) являющейся своего рода энциклопедией живописи бамбука, подробно описал методы написания растения и его природные формы. Кэ Цзюсы в своей «Хуа чжу пу» (кит. 《画竹谱》) подчеркивает на использование приемов каллиграфии при написании бамбука. У Чжэнь в «Мо чжу пу» (кит. 《墨竹谱》) пишет об особенностях изображения бамбука в вэньжэнь-хуа, он подытожил и обобщил художественные достижения хучжоуской школы. Под влиянием их теорий,изображение бамбука как средство выражения эмоциональных переживаний художника в живописи бамбука.

To improve technical skills, Qian Xuan and Zhao Mengfu proposed the theory of the unity of painting and calligraphy, feeding «from the same source». In terms of the semantic content of the painting, they proposed the theory of «shiqi» (Chinese: 士气), which emphasized the personal moral qualities and upbringing of the artist, laid the foundation for the theory of bamboo painting during the Yuan Dynasty. Li Kan in «Zhu Pu Xiang Lu» (Chinese: 《竹谱详录》), which is a kind of encyclopedia of bamboo painting, described in detail the methods of painting the plant and its natural forms. Ke Jiusi in his «Hua zhu pu» (Chinese: 《画竹谱》) especially emphasizes the use of calligraphy techniques when writing on bamboo. Wu Zhen in «Mo zhu pu» (Chinese: 《墨竹谱》) writes about the features of the depiction of bamboo in wenren hua, summed up and generalized the artistic achievements of the Huzhou school. Influenced by their theories, bamboo painting conveys feelings through ink.

Ключевые слова: трактаты о живописи бамбука, единство живописи и каллиграфии, чжу пу.
Keywords: treatises on bamboo painting, the unity of painting and calligraphy, zhu pu.

Монгольское правление в Великой китайской равнине характеризовалось, с одной стороны, политикой этнической дискриминации, а с другой — использованием достижений ханьской культуры и ее развитием, а также активным международным сотрудничеством — как в экономической (торговой), так и культурной сферах. В правление иноземной

Рис. 1. На тему «четырех благородных» растений — сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы

династии в живописи закономерно произошли существенные изменения. Прежде всего, в эпоху Юань резко возросло количество ученых-чиновников среди живописцев, что было не только идейным продолжением сунской традиции живописи художников-литераторов, вэньжэнь-хуа (кит. 文人画) (1), но и следствием особого положения и настроения в среде юаньской интеллектуальной элиты.

В этот период начала процветать живопись на тему «четырех благородных» растений — сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы (рис. 1), тогда как такие традиционные академические жанры, как жэнь-у (кит. 人物, досл. — «люди и вещи»), шань-шуй (кит. 山水, досл. — «горы и воды»), и хуа-няо (кит. 花鸟, досл. — «цветы и птицы») стали не столь популярны, по сравнению с сунским периодом. У этого феномена есть две причины. Во-первых, под влиянием конфуцианства, буддизма и даосизма художники-литераторы эпохи Юань сформировали свои представления о красоте и воспевали красоту природы, умеренности, безыскусность, отдавая предпочтение монохромной живописи. Во-вторых, в рамках политики этнической дискриминации, проводимой юаньскими правителями, двор требовал от художников прославлять жизнь императора, великие горы и реки страны, что вызывало закономерный протест ханьских интеллектуалов.

В условиях давления появилось стремление выразить индивидуальные чувства и эмоции в иносказательной манере — через символы, посредством изображения различных объектов, чаще всего — это сливы, орхидеи, бамбук и хризантемы, которые традиционно в китайской культуре являются символами благородства и высоких моральных принципов.

Чжао Мэнфу (赵孟頫 1254–1322), один из наиболее авторитетных художников раннего этапа Юань, был приверженцем танского и северосунского художественных стилей, и весьма пренебрежительно отзывался о тонкости и изяществе южносунской придворной живописи, задав

Рис. 2. Чжао Мэнфу (1254–1322). Изысканные камни и старые деревья.Династия Юань. Тушь, на бумаге. 27.5x62.8 см. Музей Гугун, Пекин

направление многим художникам того времени. Если в эпоху Сун почиталась поэзия в живописи, то в Юань — каллиграфия в живописи. Художники Сун делали акцент на переменах пространства и настроения картины, Юань — на формальных приемах каллиграфии в живописи и ощущениях, создаваемых тушью, мазком, стремились к выражению сущностного языка живописи, избегая повествовательности. Применение каллиграфических приемов в живописи и стремление к передаче чувства через тушь привели к трансформации стиля юаньской живописи. И Чжао Мэнфу сыграл ключевую роль в этих переменах в начале периода Юань.

Чжао Мэнфу был в 11 поколении потомком основателя сунской империи Чжао Куанъина (赵匡胤 927–976, т. е. императора Тайцзу), и после падения Сун ушел в отшельничество. Впоследствии он был рекомендован Хубилаю, первому императору династии Юань, и пользовался большим уважением. Он владел широким спектром сюжетов в живописи и достиг больших успехов в каллиграфии. Его семья также занималась живописью. Жена Гуань Даошэн (管道升 1262–1319) и сын Чжао Юн (赵雍 1289–1369) прославились своими работами на тему бамбука, а его внук Ван Мэн (王蒙 ?–1385) стал одним из четырех великих мастеров живописи Юаньской эпохи. Чжао Мэнфу утверждал, что «живопись и каллиграфия имеют один источник», и руководствовался этим принципом как технически, так и содержательно. Так, например, в стихотворении, которым он подписал свиток «Изысканные камни и старые деревья» (кит. 《秀石疏林图》) (рис. 2), сказано: «Камни пиши [при помощи приема] “летающий белый”, дерево — приемами чжуаньшу(2), а чтобы хорошо написать бамбук, надо знать “восемь правил иероглифа юн” (永). Овладев всем этим, человек пони-

Рис. 3. Восемь правил иероглифа юн

Рис. 4. У Бин (XII в.). Птица и гранат.Династия Сун.Живопись тушью на шелке. 26.5x25.4 см. Национальный дворец-музей Тайбэя

мает, как схожи принципы использования кисти в каллиграфии и живописи» (3) (рис. 3) это перевод стихотворения на свитке – здесь не должно быть сноски. Сам стих на рисунке. Таким образом, видно, что Чжао Мэнфу активно выступал за «каллиграфическую кисть» в живописи, и использование ее различных приемов, диктующих положение кисти: например, «сцентрированный кончик» (когда направление кисти строго вертикально к бумаге) или «косой кончик» (кончик кисти отклонен по отношению к ее оси), а также скорость и резкость движения.

У расхожего китайского выражения «каллиграфия и живопись имеют один источник» есть еще один смысл, который заключается в том, что превосходные каллиграфические работы отражают внутренние качества, знания, воспитание и характер каллиграфа. Преследование внешнего сходства — это не единственная цель живописи, гораздо важнее умение выразить знание, внутренние качества, чувства и представления художника через тушь и настроение картины. Такой теоретический подход побуждал художников-литераторов более сознательно подходить к выражению настроения посредством туши, что, в свою очередь, привело к обогащению и развитию средств выразительности пейзажной живописи шань-шуй, а также формированию индивидуальных авторских стилей.

Еще одним предложением Чжао Мэнфу была пропаганда живописи с «древними смыслами» (кит. 存古意). Он критиковал стиль придворной живописи Южной Сун (рис. 4), отличавшийся тонкой кистью, насыщенными цветами, мягкостью и поэтичностью и считал, что живопись должна наследовать манеру эпох Тан, Пяти династий и Северной Сун. Этим

принципом он и руководствовался в своей собственной творческой практике. Художник эпохи Мин Дун Цичан (董其昌 1555–1636) комментировал картины Чжао Мэнфу так: «В них есть мастерство Тан, но нет деликатности и милоты, есть величественность Северной Сун, но нет грубости» [1, с. 765]. Художественные идеи и стиль живописи Чжао Мэнфу оказали глубокое влияние не только на живопись эпохи Юань, но также Мин и Цин.

Чжао Мэнфу был самым влиятельным человеком в теории юаньской живописи бамбука, но начало создания юаньской теории живописи положил его учитель Цянь Сюань (钱选 1239–1301). В предыдущую эпоху Южной Сун он был был цзиньши (высшая ученая степень в системе кэцзюй), рекомендованным на службу при дворе. В отличие от Чжао Мэнфу, который работал придворным художником, Цянь Сюань, чиновник и художник Южной Сун, после установления династии Юань не остался при дворе, а ушел в отставку и все свое время посвятил живописи. Как и Чжао Мэнфу, он был сторонником теорий живописи вэньжэнь, согласно которым мастерство художника и техника одинаково важны, а также настаивал на использовании приемов каллиграфии в живописи. Это отход от южносунской живописи, которая отличается чрезмерной тонкостью и объективностью в прорисовке деталей и чей стиль страдал от нехватки творческих новаций.

В основе теорий Цянь Сюаня — акцент на живописи «художников-любителей». Резкое противопоставление сословия ученых и купцов и строгое разделение деятельности ученых-конфуцианцев и казенных ремесленников в ранней Юань породило и различия между художниками-любителями и профессионалами, что и было социальной предпосылкой появления «живописи любителей», о которой говорил Цянь Сюань, то есть живописи тех, кто пишет картины на досуге, в свободное от дел время. Согласно объяснению Ци Гуна, «что касается технического профессионализма, то когда речь идет о знании, усвоенном от мастера учителя, и профессии, ремесле и специальности художника, то это живопись “профессиональная” (行家), ей противоположна живопись “любителей”» [2, с. 139]. Поскольку основной деятельностью художников-литераторов было политическое управление или преподавание, то они писали картины на досуге. Их живопись получила название живописи литераторов — вэньжэнь-хуа. Теории Цянь Сюаня вдохновили большое количество литераторов, которые были разочарованы в своей карьере и хотели через живопись найти свое самовыражение. После того, как была провозглаше-

на династия Юань, Цянь Сюань, бывший до этого «любителем», стал «профессиональным» художником и зарабатывал себе на жизнь продажей картин. Для него статус «художника-любителя» был именно статусом и не имел никакого отношения к техническому мастерству. Считая себя «профессионалом» в живописи, он считал, что в искусстве техника и практика так же важны, как теория. В живописи того времени это принесло свои плоды — художники отказались от воспроизведения (копирования формы) предметов без изучения стилей и приемов изображения. В «Сун сюэ чжай цзи» («Сборнике из кабинета сосен и снега», кит. «松雪斋集») [3, с. 77]. Чжао Мэнфу упоминает, что картины таких литераторов, как Ли Чэн (李成 919–967), Го Си (郭熙 1000–1090), Ли Гунлинь (李公麟 1049–1106) и Вэнь Тун (文同 1018–1079), характеризовались единством мысли и мастерства. Эту же традицию в эпоху Юань поддерживали и Цянь Сюань, и Чжао Мэнфу, которые были «профессионалами» среди художников-литераторов.

В своем стремлении стать «профессионалами» в живописи, Цянь Сюань и Чжао Мэнфу для совершенствования технических навыков предложили теорию единства живописи и каллиграфии, питающихся из одного источника. В том, что касается смыслового содержания картины, ими была предложена теория «ученого духа» (шици, кит. 士气), т. е. упора на личные моральные качества и воспитание художника. Как отмечает тайваньский исследователь Ши Шоуцянь, «Цянь Сюань далеко не обычный профессиональный художник, его картины отражают его духовный путь благородного отшельника» [4, с. 284]. В «Жунтай цзи» («Сборник сочинений господина Жунтай», кит. 《容台集》) Дун Цичан приводит такой диалог: «Чжао Мэнфу спросил Цянь Сюаня: “Что такое «дух ученого» шици?” Цянь Сюань ответил: “Исследуя произведения предшествующих Юань эпох, я вижу, что многие литераторы не обязательно педантично преследовали задачу правдоподобного изображения природы, а ремесленные мастера-художники для удовлетворения потребностей заказчика, тонко и детально копировали изображаемое, тогда как уровень живописи был невысокий. Главное — это избавиться от мирских желаний, иметь легкое сердце и полностью игнорировать похвалу или клевету”» [5, с. 467]. Это показывает взгляды Цянь Сюаня как литератора и художника, который отказался от служения новой династии и предпочел погрузиться в литературное и художественное творчество, заняться самосовершенствованием. По его мысли, если не отвлекаться на мирскую суету и в живописи выражать свои истинные чувства и мысли, долго заниматься самосо-

вершенствованием, то это неизбежно приведет к повышению уровня художественного мастерства, а твои работы превзойдут произведения обычных художников.

Рис. 5. Пример двойного крючка.Ли Кань. Подробные комментарии к живописи бамбука», кит.《竹谱详录》

Несмотря на то, что Цянь Сюань и Чжао Мэнфу не написали отдельного труда по живописи бамбука, они, тем не менее, они задали общий тон ее теории и стилю в эпоху Юань. Все последующие теории были основаны на тех положениях, которые выдвинули Цянь и Чжао. Так, например, Ли Кань (李衍 1245–1320) в «Книге о бамбуке» или «Подробные комментарии к живописи бамбука» (кит. 《竹谱详录》 «Чжу пу сян лу»), являющейся своего рода энциклопедией живописи бамбука, подробно описал методы написания растения и его природные формы. Кэ Цзюсы (柯九思 1290–1343) в своей «Книге о бамбуке» («Хуа чжу пу», кит. 《画竹谱》) подчеркивает на использовании приемов каллиграфии при написании бамбука. У Чжэнь (吴镇 1280–1354) в «Мо чжу пу» («Книга о [живописи] бамбука тушью», кит. 《墨竹谱》) пишет об особенностях изображения бамбука в вэньжэнь-хуа, он подытожил и обобщил художественные достижения хучжоуской школы.

Из других работ, посвященных теории живописи бамбука и относящихся к Юань, стоит назвать «Мо чжу пу» («Книга о [живописи] бамбука тушью», кит. 《墨竹谱》) Гуань Даошэн и «Мо чжу цзи» («Записки о [живописи] бамбука тушью», кит. 《墨竹记》) Чжан Туйгуна (张退公 (XIII в.)). Работа Гуань Даошэн во многом похожа на сочинения Ли Каня и была признана более поздними учеными подделкой, поэтому подробно на ней останавливаться мы не будем. Чжан Туйгун в своем трактате описывает в стихотворной форме истоки и техники живописи бамбука. Это произведение представляет собой текст из более чем 500 иероглифов, лишенный иллюстраций, во многом основанный и повторяющий мысли Ли Каня, поэтому его мы также не будем подробно разбирать.

Ли Кань — художник конца Сун — начала Юань. Он был мастером живописи бамбука, который восхвалялся Чжао Мэнфу за свое понимание живописи бамбука тушью, в «котором ни один художник его за последние двести лет не превосходил» [6, с. 129]. «Чжу пу сян лу» изначально состоял из 20 свитков, но сохранилось лишь семь. В первом автор описывает

собственный стиль живописи бамбука (приемы которого он заимствовал у Ван Тинъюня (王庭筠 1151–1202) и Вэнь Туна), а также об известных работах других авторов, дает краткую историю живописи бамбука до эпохи Юань. Также в трактате обсуждаются преимущества и недостатки различных материалов, приемы композиции, контурирования, закрашивания тушью, подробно описываются 13 различных картин и особенности применения каллиграфического приема двойного контура (4), есть пошаговое руководство (рис. 5).

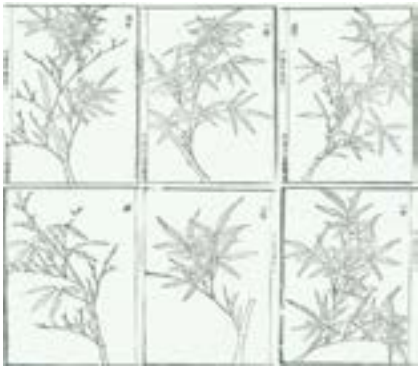

Рис. 6. Пример двойного крючка.Ли Кань. Подробные комментарии к живописи бамбука», кит.《竹谱详录》

Живопись бамбука Ли Каня унаследовала сформулированный Вэнь Туном и Су Ши (苏轼 1037–1101) принцип первостепенности замысла произведения, предваряющего его реализацию. Это представление, совмещенное с принципом творческой практики, сформулированным Ли Канем, легли в основу стиля юаньской живописи бамбука. Если теория бамбуковой живописи Вэнь Туна — это, прежде всего, обсуждение принципов, то теория Ли — это систематическое и всестороннее обсуждение самой живописи бамбука, формирование ее стандартов, то есть совмещение подписей и самих изображений, когда теория и техническое исполнение имеют равное значение. В первом томе «Мо чжу пу» Ли Кань на примере анализа 27 картин подробно объясняет основные принципы написания бамбука тушью в четырех аспектах: написание ростков, коленцев, ветвей и листьев. Так, например, он пишет, что ветки могут быть старыми, молодыми, гнущимися на ветру или под дождем, что влияет на их положение на картине и методы написания; а листья отличаются в зависимости от того, изображается лицевая или тыльная сторона, подвержены ли они воздействию ветра или дождя. Это и практический отчет, и краткое изложение творческого пути Ли Каня, и образец для последующих ученых по систематическому изучению традиций северосунской школы Вэнь Туна в написании бамбука тушью.

Второй том имеет разделы «Чжу тай пу» («Книга формы бамбука», кит. 《竹态谱》) и «Мо чжу тай пу» («Книга формы бамбука, напи-

санного тушью», кит. 《墨竹态谱》), которые являются дополнением к первому. В этом томе всего содержится 35 картин, на которых подписаны различные способы расположения бамбука на картине: как меняются облик бамбука и его расположение, в зависимости от стадии роста (рис. 6) или погоды (рис. 7). При этом дается и линейная прорисовка, и рисунок тушью. Ли Кань поясняет читателю: «Тот, кто хочет рисовать бамбук, должен, прежде чем прикладывать кисть к бумаге, сначала узнать его название и распознать позу» [7, с. 57]. Здесь, как мы видим, также нашли отражения взгляды Цянь Сюаня и Чжао Мэнфу с их вниманием к «мастерству» и профессионализму при изображении объектов природы.

В томах с 3 по 7 приводятся 336 видов бамбука, встречающихся в Китае, которые разбиваются на шесть типов. Каждый из типов соответствует одному из шести человеческих характеров: «высокоморальный благородный муж» (кит. 道德高尚君子), «преуспевший в карьере человек» (кит. 建功立业的人), «высокоморальный, но эксцентричный человек» (кит. 情操高尚但脾气古怪的人), «человек со странным темпераментом» (性情怪张的人), «не знающий морали и этикета человек» (кит. 没有礼教的人) и «лицемер, обманывающий весь мир» (кит. 欺世盗名的人). Использование бамбука как символа душевных свойств человека отражает неоконфуцианскую философию «постижения всего сущего» (т. е. приобретения знаний путем изучения принципов вещей»). Помимо записи характеристик различных видов бамбука, региона и условий произрастания и даже способов использования бамбука, в книге также. Содержательно этот труд значительно полнее и разнообразнее, чем «Чжу пу» («Книга о бамбуке», кит. 《竹谱》) Дай Кайчжи (戴凯之, V в.) (на настоящий момент — наибо-

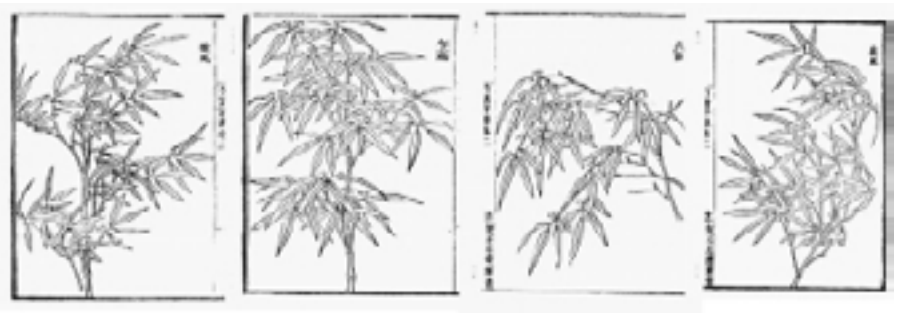

Рис. 7. Пример двойного крючка.Ли Кань. Подробные комментарии к живописи бамбука», кит.《竹谱详录》

Рис. 8. Сравнение стиля картин Ке Цзюси и официального письма

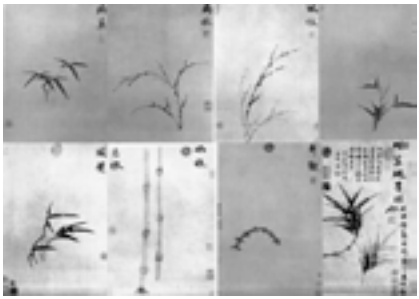

Рис. 9. Кэ Цзюсы. Династия Юань. Хуа чжу пу

лее раннее из сохранившихся сочинений о бамбуке как о растении). Такое тщательное изучение природы является уникальным явлением сунской и юаньской живописи. Наблюдая и понимая природу, художники стремились постигать конкретные морфологические характеристики объектов, строить их форму и обобщать так, чтобы изображения отвечали как требованиям природы, так и законам живописи. Акцент делался на «передаче духа через форму» и, тем самым, выражении «одухотворенного ритма живого движения» (5) всех вещей мира. Ли Кань полагал, что «хорошее произведение живописи должно не только передавать морфологические особенности объектов в различных средах произрастания и состояниях природы, но и улавливать их неизменные внутренние законы через их внешние физические формы» [8, с. 95]. Сборник «Хуа пу» написан простым и понятным языком, в нем приводятся конкретные иллюстративные примеры, и поэтому он сыграл весьма положительную роль для подъема живописи бамбука, а также стал образцом для составления альбомов и учебников по живописи для последующих поколений.

И Кэ Цзюсы, и У Чжэнь были практиками живописи бамбука тушью, находившимися под влиянием идей Ли Каня, хотя каждый имел свой творческий путь и предложил свои нововведения. Кэ Цзюсы работал при дворе, занимаясь оценкой живописи и каллиграфии, что способствовало совершенствованию его собственной теории живописи. Он воспринял идею Чжао Мэнфу о внедрении методов каллиграфии в живопись, стиль его живопись грубоватая, с широкими мазками, соответствующая стилю лишу («официальное письмо», кит. 隶书) (рис. 8). Кэ Цзюсы много лет поддерживал отношения с Ли Канем, который был другом его отца

Кэ Цяня (柯谦 1251–1319), и написал предисловие к «Чжу пу сян лу». Художественные идеи и сочинения Ли Каня оказали на него существенное влияние. По своей форме работа «Хуа чжу пу» во многом повторяет «Чжу пу сян лу», а именно — по типологической разбивке глав, хотя схематические изображения не столь систематичны, как у Ли Каня. Книга Кэ Цзюсы представляет собой набор иллюстраций, изображающих различные образы бамбука, в зависимости от стадии роста и погоды, причем только две иллюстрации сопровождаются текстовыми описаниями приемов (рис. 9). Как пишет Ван Шисян в книге «Исследования по теории китайской живописи», «“Хуа чжу пу” — это простые схемы, книга содержит ограниченное количество иллюстраций, а текстовые описания встречаются только на иллюстрациях “молодые ветви”, “листья под солнцем”, “прерывистая тушь” и “ствол [бамбука] целиком”, при этом очень мало описаний и пояснительного текста» [9, с. 296]. Второй аспект — это заимствования технического характера. Так, иллюстрация «Ствол [бамбука] целиком» подписана: «Верхняя часть тонкая, нижняя — большая, а средняя часть слегка утончена» (рис. 10). Это перекликается с методом написания стволов бамбука в описании Ли Каня и является, по сути, его упрощением: «Ствол бамбука пишется по коленцу, от вершины до корней, каждое следующее коленце нанизывается на предыдущее, верхние коленца короткие, но постепенно удлиняются, а у ближе к корням снова пишутся короткими» [10, с. 16].

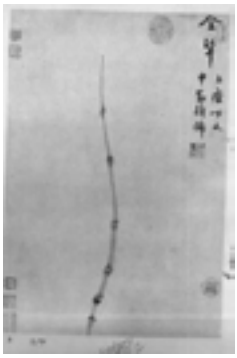

Рис. 10. Кэ Цзюсы. Династия Юань. Хуа чжу пу. Ствол [бамбука] целиком

Рис. 11. Кэ Цзюсы. Династия Юань. Хуа чжу пу. Молодые ветви

Наибольшим вкладом Кэ Цзюси в теорию монохромной живописи бамбука стоит признать его акцент на использовании приемов каллиграфии. Надпись к изображению «Молодые ветви» (嫩枝) гласит: «Все картины с изображением ветвей бамбука должны быть выполнены каллиграфической скорописью синшу, которой владели Вэнь Тун и Су Ши из династии Сун, а Гао Кэгун, Ван Таньюй(王澹游 XIII в.) и Чжао Мэнфу также

умели использовать каллиграфию в своих картинах» (рис. 11). Кэ Цзюсы изобразил бамбуковые стволы при помощи каллиграфического стиля чжуаншу, ветви бамбука — скорописью синшу, а листья — при помощи приема бафэн (напоминающего визуально иероглиф ба — 八). Однако стоит отметить, что это означает вовсе не то, что приемы каллиграфии переносятся на живопись бамбука, а что художник заимствует эстетические идеалы различных стилей каллиграфии, чтобы дополнить технику живописи бамбука тушью. В целом, интерес Кэ Цзюсы к использованию приемов каллиграфии в живописи был не столько результатом стремления к техническому заимствованию из каллиграфии, сколько отражением желания художника-литератора вложить свои эстетические идеалы и представления в свой стиль живописи. У этого явления есть две основополагающие причины. Во-первых, со времен расцвета в Южную Сун вэньжэнь-хуа произведения высокой живописи создавались не профессиональными художниками, а учеными — чиновниками и преподавателями, которые, как правило, хорошо владели каллиграфией в силу своей деятельности и образования. Во-вторых, конкуренция между литераторами и аристократами династии Юань неизбежно опиралась на их собственные системы убеждений при оценке произведений искусства.

Рис. 12. Сборник «Мо чжу пу» был написан У Чжэнем для своего племянника Фо Ну (красная отметка)

Несмотря на то, что оригинал рукописи Кэ Цзюсы «Хуа чжу пу» был утерян, а сохранившийся вариант книги представляет собой сборник отпечатанных фрагментов, собранных воедино, то есть в нем присутствуют расхождения с оригиналом по степени густоты туши, размеру работ, «Хуа чжу пу» по-прежнему является базовой книгой для знакомства с монохромной живописью бамбука эпохи Юань. Как заметил по этому поводу Дун Цичан, «вся книга несет в себе ощущение семейной школы, создавая впечатление, что читатель учится у приглашенного учителя у себя дома» [11, с. 32].

Сборник «Мо чжу пу» был написан У Чжэнем для своего племянника Фо Ну (佛奴) (рис. 12), XIV в., когда ему был 71 год, и состоит

из двадцати двух страниц. Первые две страницы представляют собой копию «Записок о живописи бамбука Вэнь Туна» авторства Су Ши, где обсуждается мнение Су Ши о том, что смысл картины не менее важен, чем техника. Следующие двадцать картин — это бамбук в различных вариантах, включая бамбук во время дождя, бамбук, свисающий со скалы и т. д. Каждая картина снабжена стихотворением, передающим ощущения от рисования бамбука. У Чжэнь находился под сильным влиянием Ли Каня, поскольку он был другом семьи Ли. Он даже успел «впервые ознакомиться с “Чжу пу сян лу” тогда, когда книга еще не была напечатана» [12, с. 25]. У Чжэнь неоднократно копировал бамбук из «Чжу пу сян лу» и прекрасно знал принципы написания тушью основных элементов бамбука, построения композиции, особенности использования туши. В «Мо чжу пу» он писал: «Приемы написания бамбука подробнейшим образом описаны в труде Ли Каня. Распространенные в народе работы Вэнь Туна — это, в основном, подделки, но, читая труд Ли Каня, можно в действительности прочувствовать методы написания бамбука» [13, с. 64]. Как видно, У Чжэнь очень высоко почитал Ли Каня и восхищался им.

Рис. 13. У Чжэнь. Мо чжу пу. Цин фэй сяо жи

Несмотря на то, что труд У Чжэня основывался на работах его предшественников, в нем есть и оригинальные мысли. Во-первых, это больший акцент на выражении собственных идей автора в живописи. Во-вторых, отстаивание принципа единства поэзии, каллиграфии, живописи и искусства резки печатей при построении композиции картины. В «Мо чжу пу» У Чжэнь пишет об «игре в тушь»: «Живопись — это игра кистью и тушью, нечто, чем гражданские чиновники занимаются на досуге, в свободное от работы время» [14, с. 69]. Здесь вспоминается строка из стихотворения Чэнь Юйи (1090–1139) — «цветы сливы уже прекрасны, здесь не требуется внешнего сходства» [15, с. 153]. Как видно, в своей живописи бамбука У Чжэнь больше интересовался выражением субъективного видения, чувства и настроения, того, что в китайской теории искусства называется труднопереводимым термином ицзин (кит. 意境,

вар. перевода — «тема», «основная мысль», «настроение» и др.). Это свидетельствует о том, что картины литераторов эстетически не утилитарны и являются для них способом выражения своих эмоций на досуге.

Единство поэзии, каллиграфии, живописи и искусства изготовления резных печатей проявлено в трактовке отношений между изображениями и текстами в сборнике «Мо чжу пу». Здесь есть три категории изображений, в первой из которых картины преобладают над (поэтическим) текстом. Так, на странице сборника «Цин фэй сяо жи» («Ясная погода ранним утром» кит. 晴霏晓日) (рис. 13) большую часть картины справа занимает бамбук, и есть лишь небольшая строка-подпись и три строки текста. Бамбук в крайнем левом углу наклонен в сторону надписи, а также немного тяжелее по тону туши, чем два других, почти не имеет ветвей и листьев, в отличие от бамбука в крайнем правом углу, который густо разветвлен и покрыт листвой. Эти ветви и листья развеваются в разные стороны, делая всю композицию открытой и динамичной, а некоторые ветви и листья тянутся через бамбуковые стволы, расположенные слева рядом с текстом, как бы приветствуя друг друга, создавая ощущение единства каллиграфии и живописи. Вторая категория картин — это те, на которых много текста. Так, в «Хуа чжу по су» («Возвышенное написание бамбука» кит. 画竹破俗) (рис. 14) небольшие скопления бамбука в левом нижнем углу взаимодействуют с текстом, благодаря надписи над ними и положению бамбука справа, и в контексте большого объема текста эти два небольших скопления бамбука не остаются незамеченными, а наоборот, более привлекают внимание, поскольку кал-

Рис. 14. У Чжэнь. Мо чжу пу. Хуа чжу по су
Рис. 15. У Чжэнь. Мо чжу пу. Фан Вэнь Тун хуа гэ

лиграфические штрихи, ритмы и динамика бамбука согласованы для подчеркивания темы. Наконец, третья категория картин, когда текст и изображение занимают примерно равное положение. Например, в «Фан Вэнь Тун хуа гэ» («Подражание стилю Вэнь Туна», кит. 仿文同画格) (рис. 15) стихи и текст равномерно расположены на картине слева и справа, чтобы разбить унылую композицию. В левом верхнем углу подписано название картины, а на картине поставлены печати, которые также являются важным элементом картины — «точками», тогда как стволы бамбука и строки текста — это «линии», а листья бамбука — «плоскости» картины. Таким образом, в яркой авторской композиции переданы идея и стиль произведения, заложены культурные смыслы. До династии Северная Сун не существовало практики создания крупномасштабных надписей тиба (кит. 题跋) (в литературе, при вырезании стел, подписях к картинам надпись, которая ставилась впереди — ти («предисловие»), а позади — ба («послесловие»), обе части вместе — подпись тиба)). В конце Юань текст стал ключевым элементом композиции картины, что явилось формальным способом выражения чувств в живописи литераторов и подготовило почву для становления то зрелой и самобытной формы китайской живописи, основанной на единстве поэзии, каллиграфии, живописи и искусства резки печати, которую мы можем наблюдать в эпохи Мин и Цин.

Еще одно теоретическое произведение У Чжэня, «Вэнь Хучжоу чжу пай» («Хучжоуская школа бамбука Вэнь Туна», кит. 《文湖州竹派》) представляет хучжоускую школу живописи бамбука, основанную Вэнь Туном, а также 25 ее ярких представителей, начиная с эпохи Сун и заканчивая Юань. И Ли Кань, и У Чжэнь были важными членами этой школы, поэтому данный труд особенно интересен для исследования хучжоуской школы. Для появления школы живописи необходимо выполнение следующих условий: наличие лидера, единство стиля, единство теоретических воззрений, сходство деятельности и региона, преемственность. Монохромная живопись бамбука является наследием эстетики литераторов эпохи Сун, и одной из важнейших практик в теории юаньской вэньжэньхуа. Согласно традиционной теории живописи, тушь более высокохудожественна по своему характеру, нежели цвет. Так, в «Хуа сюэ ми цзюэ» («Секреты живописи», кит. 《画学秘诀》) Ван Вэя (王维 693–701) говорится, что «техника и художественное видение выражаются на высшем уровне с помощью туши и воды» [16, с. 48]. Бамбук воспевается со времен «Книги песен» (самого раннего сборника китайской поэзии) и олицетво-

ряется, ему приписывались человеческие качества и посему он был для литераторов средством выражения своих чувств. Именно поэтому тушь как средство и бамбук как предмет живописи очень привлекали культурную элиту к живописи, а составленный У Чжэнем сборник о школе живописи бамбука имеет важное историческое значение. Одни из ключевых положений теории школы живописи «в живописи бамбука бамбук растет из сердца» [17, с. 21], «тело и бамбук — это одно целое» [18, с. 38] являются предложенными У Чжэнем стандартами творчества, говорящими о том, что художник должен повышать свое мастерство, переходя в процессе накопления опыта от количественных изменений к качественным. Они также показывают, что художники-литераторы Сун и Юань в своем способе работы, основанном на наблюдении, строгом представлении объектов через зарисовки, перешли к выражению высших смыслов — сублимации дао, представляющего собой гармонию человека и природы, достигающуюся путем посвящения тела и ума природе.

Под влиянием «Чжу пу» Ли Каня в Юань стало уделяться внимание больше исследованию теории и технике живописи бамбука, а не составлению типологизированных стандартов написания бамбука. Именно этим объясняется специфика трактатов о живописи бамбука эпохи Юань, а также новаторство юаньских литераторов при наследовании традиции предшествующих эпох. В соответствии с этой тенденцией, бамбук в вэньжэнь-хуа становится все более образным, пока не появляется знаменитая небрежность Ни Цзана, который не ставил своей задачей передачу внешнего сходства и довел эту идею до предела. Так, находясь в историческом потоке между Вэнь Туном и Су Ши, а также живописными школами Мин и Цин, художники-литераторы эпохи Юань с их теориями живописи бамбука оказали далеко идущее влияние на последующие поколения и занимают особое место в истории китайского искусства.

Примечания:

1. В широком смысле, вэньжэнь-хуа — это живопись образованных людей, в которой большое значение придается самосовершенствованию и мастерству, а смыслы изображений меняются в зависимости от конкретного исторического периода.

2. Вид каллиграфического письма под древность.

3. Под «восемью правилами иероглифа юн» (永, в пер. с кит. — «вечность») имеется в виду техника написания 8 базовых черт каллиграфии, все из

которых содержатся в этом иероглифе — точка (дянь), тяо, горизонталь (хэн), вертикаль (шу), откидная вниз и влево (пе), откидная вправо (на), цзюэ и крюк (гоу). Истоки этой системы уходят в период Суй-Тан.

4. Название техники китайской живописи. Использование линий для обрисовки контура объекта широко известно как «обведение». Поскольку оно, в основном, состоит из двух штрихов: влево и вправо или вверх и вниз, его также называют «двойным крючком».

5. Ци юнь шэн дун, кит. 气韵生动, в пер. Е.В. Завадской — «одухотворенный ритм живого движения»: один из шести основополагающих принципов живописи, сформулированный Се Хэ.

Список литературы:

1. *Чжуан Илин.* Коллекция исследований Дун Цичана. — Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2006. — 765 с. 庄艺岭，董其昌研究文集. 上海：上海书画出版社， 2006， 765页。

2. Цигун. Серия Цигун. — Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 1981. — 139. 启功，启功丛书. 北京：中华书局， 1981， 139页。

3. *Чжао Мэнфу (Династия Юань).* Сун сюэ чжай цзи. — Ханчжоу: Издательство Силин Иньше, 2010. — 77 с. 赵孟頫（元）， 松雪斋集. 杭州：西泠印社出版社， 2010， 77页。

4. *Ши Шоуцянь.* Стиль и перемены. — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2018. — 284 с. 石守谦,风格与世变. 北京：北京大学出版社，2018，284页。

5. *Дун Цичан (Династия Мин).* Сборник сочинений господина Жунтай. — Ханчжоу: Издательство Силин Иньше, 2010. — 77 с. 董其昌(明)，容台集. 杭州：西泠印社出版社 2012， 467页。

6. *Фэн Чао.* Бамбуковая школа Хучжоу. — Цзилинь: Издательство изящных искусств Цзилинь, 2003. — 129 с. 冯超，湖州竹派. 吉林：吉林美术出版社，2003，129页。

7. *Ли Кань (Династия Юань).* Книга формы бамбука. — Цзинань: Шаньдунское иллюстрированное издательство, 2018. — 57 с. 李衎(元)，《竹谱详录》. 济南：山东画报出版社，2018，57页。

8. *Ли Кань (Династия Юань).* Книга о формах бамбука.Цзинань: Шаньдунское иллюстрированное издательство, 2018. — 95 с. 李衎(元)，《竹谱详录》. 济南：山东画报出版社，2018，95页。

9. *Ван Шисян.* Исследования по теории китайской живописи. — Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2002. — 296 с. 王世襄. 中国画论研究. 桂林：广西师范大学出版社，2002， 296页。

10. *Ли Кань (Династия Юань)*. Книга формы бамбука. Цзинань: Шаньдунское иллюстрированное издательство, 2018. —16 с. 李衍(元)，《竹谱详录》. 济南：山东画报出版社，2018，16页。

11. *Кэ Цзюсы (Династия Юань)*. Статьи и картины Кэ Цзюсы. — Тайбэй: Тайваньское издательство китайской живописи и каллиграфии, 1976 . 32 с. 柯九思(元)，《元柯九思墨竹画册及其竹谱》. 台北：台湾中华书画出版社，1976，32。

12. *У Цзинкан*. Биография У Чжэня. — Цзясин: Цзясин: издательство Цзясина аудио и видео, 2010. — 25 с. 吴靜康，吴镇传. 嘉兴：嘉兴音像出版， 2010 ，25页。

13. *У Чжэнь (Династия Юань)*. Работы У Чжэня. — Шанхай: Издательство Шанхайского народного изящного искусства, 2006. 吴镇(元)，吴镇墨迹. 上海：上海人民美术出版社，2006，64页。

14. *У Цзинкан*. Биография У Чжэня. Цзясин: Цзясин: издательство Цзясина аудио и видео, 2010. — 69 с. 吴靜康，吴镇传. 嘉兴：嘉兴音像出版， 2010，69页。

15. *Фэн Чао*. Бамбуковая школа Хучжоу. — Цзилинь: Издательство изящных искусств Цзилинь, 2003. — 153 с. 冯超，湖州竹派. 吉林：吉林美术出版社，2003，153页。

16. *Ю Цзяньхуа*. Древнекитайская теория живописи. — Пекин: Народное издательство изобразительных искусств, 2004. — 48 с. 俞剑华，中国古代画论类编. 北京：人民美术出版社， 2004 ，48页。

17. *Фэн Чао*. Бамбуковая школа Хучжоу. — Цзилинь: Издательство изящных искусств Цзилинь, 2003. — 21 с. 冯超，湖州竹派. 吉林：吉林美术出版社21页。

18. *Фэн Чао*. Бамбуковая школа Хучжоу. — Цзилинь: Издательство изящных искусств Цзилинь, 2003. — 38 с. 冯超，湖州竹派. 吉林：吉林美术出版社，2003，38页。