МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. С.Г. СТРОГАНОВА»

На правах рукописи

Ван Аньюй

ТВОРЧЕСТВО БАДА ШАНЬЖЭНЯ (ЧЖУ ДА) В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЖИВОПИСИ ХУДОЖНИКОВ-ЛИТЕРАТОРОВ КИТАЯ ЭПОХИ ЦИН

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
Специальность: 5.10.3 Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Научный руководитель:
доктор искусствоведения
Трощинская Александра Викторовна

Москва 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4

ГЛАВА 1. Исторические и социокультурные предпосылки формирования стиля живописи Бада Шаньжэня 19

1.1. Происхожение Бада Шаньжэня и история его семьи 19

1.2. Уточнение имен и псевдонимов художника (Чжу Да, Чуаньци, Бада Шаньжэнь и др.) 23

1.3. Периодизация жизни Бада Шаньжэня и этапы его творчества 30

1.4. Социокультурная ситуация в Китае раннецинского периода и психологические аспекты творчества Бада Шаньжэня 40

ГЛАВА 2. Художественно-стилистические, технические и семантические особенности живописи Бада Шаньжэня в контексте развития направления вэньжэнь-хуа 52

2.1. Композиционные, стилистические приемы, образно-метафорический и иносказательный язык живописи Бада Шаньжэня 52

2.2. Характерные особенности и этапы развития пейзажного жанра (шаньшуй-хуа) Бада Шаньжэня 65

2.2.1. Начальный период (1680-е гг.) 72

2.2.2. Зрелый период (около 1697 гг.) 73

2.2.3. Период «сублимации настроений и переживаний» (около 1700–1705 гг.) 74

2.3. Особенности индивидуальной манеры и пластического языка, важнейшие образы живописи Бада Шаньжэня в жанре «цветы и птицы» (хуаняо-хуа) 76

2.3.1. Лотосы 87

2.3.2. Деревья (слива-мэй; сосна) 91

2.3.3. Камни 92

2.3.4. Птицы 93

2.3.5. Рыбы 95

2.4. Каллиграфия Бада Шаньжэня 97

2.4.1. Период копирования и освоения основ (до 1650 г.) 98

2.4.2. Период изучения и инноваций (1650–1660-е гг.) 100

2.4.3. Период творческой зрелости (после 1670 г.) 102

ГЛАВА 3. Наследование классических традиций и новаторство Бада Шаньжэня, его вклад в развитие китайской живописи 105

3.1. Бада Шаньжэнь как продолжатель направления живописи художников-литераторов (вэньжэнь-хуа) старших мастеров – Дун Цичана, Ши Кэ, Лян Кая, Му Ци, Ни Цзаня и др. 105

3.2. Место Бада Шаньжэня в ряду современных ему художников и единомышленников эпох поздней Мин и ранней Цин (Сюй Вэй и Ши Тао) 118

3.3. Влияние творчества Бада Шаньжэня на живопись более поздних художников 129

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 146

БИБЛИОГРАФИЯ 157

ПРИЛОЖЕНИЕ 182

ВВЕДЕНИЕ

Бада Шаньжэнь (Чжу Да; 1626–1705) – известный китайский художник, живший в конце правления династии Мин и начале эпохи Цин. Он родился в Наньчане, в провинции Цзянси. Вехи его биографии примечательны: художник находился в родстве с императорским домом Мин, после падения династии он на некоторое время принял монашество и достиг высот в изучении буддизма, после чего вернулся к мирской жизни.

На Бада Шаньжэня и его творчество оказали значительное влияние классические тексты конфуцианства, философия Чэн-Чжу («ли сюэ» — учение о принципе, распространенное в эпоху Мин)[1], буддизм и даосизм. Его стихотворные подписи и отдельные стихи крайне символичны и обладают особым художественным стилем. Являясь самостоятельными произведениями каллиграфии, они изысканно вплетены в его пейзажи и живопись хуаняо-хуа (жанр «цветы и птицы»). Бада Шаньжэнь унаследовал традицию объединения поэзии, каллиграфии, живописи и печати от мастеров династии Сун и Мин, одновременно он привнес много нового в «живопись ученых-литераторов» (вэньжэнь-хуа) и поднял ее на новую вершину. В дальнейшем, Бада Шаньжэнь оказал огромное влияние на живопись представителей групп «Четырех монахов» и «Восьми чудаков из Янчжоу», Шанхайской школы, а также на стиль таких мастеров XX столетия как Ци Байши, Пань Тяньшоу и других художников, работавших в конце периода Цин и начале Республиканского периода в Китае, как и многих мастеров современности. Без понимания масштабности его фигуры невозможно представить современное развитие китайского искусства, осмыслить творчество многих известнейших живописцев – его последователей.

[1] Школа Чэн-Чжу (程 朱 理 學) – одна из основных философских школ неоконфуцианства, основанная на идеях неоконфуцианских философов Чэн И , Чэн Хао и Чжу Си. Ее также называют рационалистической школой.

Актуальность темы определяется тем, что китайскую классическую живопись эпохи Цин отличают богатство стилистики и творческий эксперимент, а художественные искания мастеров этого времени, развитие художественных направлений и школ в тот период представляются крайне разноплановыми. В Китае и за рубежом исследованию живописи эпохи Цин в целом уделяется большое внимание. Тем не менее, в российском искусствознании все еще существуют мало разработанные и не изученные вопросы, связанные с осмыслением творчества, преемственности и индивидуального почерка отдельных мастеров, к которым относится выдающийся художник Бада Шаньжэнь – яркий представитель направления вэньжэнь-хуа (живопись интеллектуалов, ученых-литераторов), работавший в жанрах «горы-воды» (шаньшуй-хуа), «цветы и птицы» (хуаняо-хуа), занимавшийся каллиграфией. Научных исследований на русском языке, посвященных всестороннему анализу его творчества и художественного наследия, пока не существует.

Так как активный период творческой жизни мастера выпал на эпоху Цин (1644–1912), мы сосредоточили свое внимание именно на этом времени. Стиль живописи Бада Шаньжэня формировался в поздний период династии Мин и при раннейй Цин, на фоне сложных процессов смены династических правлений, в «эпоху перемен». Этим, переломным, периодом ранней Цин (серединой – второй половиной XVII в.) обусловлены **хронологические границы** исследования.

Географические рамки определить довольно сложно: с одной стороны, это провинция Цзянси и город Наньчан – родина Бада Шаньжэня, то место, где он родился, получил воспитание и куда приехал после нескольких десятилетий скитаний, и где обрел упокоение; с другой же стороны, нельзя не рассмотреть южные территории Китая, те места, где исторически и в трудные времена концентрировались лучшие интеллектуальные и художественные силы страны.

Объект исследования – это живопись интеллектуалов, ученых-литераторов (направление вэньжэнь-хуа) Китая эпохи Цин.

Предмет исследования – творчество Бада Шаньжэня – художественные особенности и семантика его живописных произведений, эволюция его стиля, рассматриваемые в контексте живописи художников-литераторов Китая эпохи Цин.

Историографической базой исследования послужили труды китайских, российских и зарубежных историков искусства Китая, историков, культурологов, философов-мыслителей как прошлого, так и настоящего. В числе представителей российской научной школы отметим исследования Е.В. Завадской, Н.А. Виноградовой, С.Н. Соколова-Ремизова, В.Л. Сычева, М.Е. Кравцовой, М.А. Неглинской; с китайской стороны – Ван Фанъюя, Сяо Хунмина, Цай Синьи, Фан Вэня, Яо Япина и др. Среди исследований, посвященных китайской истории, стоит выделить труды Л.С. Васильева, О.Е. Непомнина, А.В. Меликсетова, В.Г. Доронина, Р. Крюгера, Юй Фэйяна и др. Проблемам китайской философской мысли и эстетики посвящены работы В.Н. Кривцова, А.И. Кобзева, В.В. Малявина. К кругу авторов, занимавшихся изучением художественных произведений Бада Шаньжэня, относятся Чжу Лянчжи, Ван Шицин, Ху Ицзян, Такеширо Синдо, Миядзаки Фако и др.

Степень научной разработанности темы. Несмотря на более чем полуторавековую историю изучения китайской живописи и значительный интерес к творчеству Бада Шаньжэня, многие вопросы, касающиеся его наследия, как и развития китайского искусства в эпоху Цин остаются малоизученными в российском и зарубежном искусствознании. В российских исследованиях этот выдающийся художник, как правило, лишь бегло упоминается (Е.В. Завадская[2], Н.А. Виноградова[3], М.Е. Кравцова[4], С.Н.

---

[2] *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. – Москва: Искусство, 1975. – С. 137–138, 143–144.

[3] *Виноградова Н.А.* "Цветы - птицы" в живописи Китая. – Москва: Белый город, 2009. – С. 37.

[4] *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. – Санкт-Петербург–Москва–Краснодар: Лань, Триада, 2004. – С. 643–644.

Соколов-Ремизов[5], В.Л. Сычев[6]); научных трудов и публикаций на русском языке, посвященных всестороннему и комплексному анализу его творчества, пока нет. На крупном российском электронном ресурсе «Синология.Ру» (www.synologia.ru), где размещаются научные и научно-популярные публикации, видеозаписи и другие материалы по истории и культуре Китая, также отсуствует посвященный ему раздел.

В ученой среде Китая интерес к творческому наследию Бада Шаньжэня остается очень высоким, имеется значительный пласт публикаций на китайском языке. В изучении творчества художника китайскими и зарубежными исследователями можно выделить следующие шесть этапов.

Первый, до 1950-х годов, когда уделялось меньше внимания личностным качествам Бада Шаньжэня, а внимание было сконцентрировано на технике его живописи.

Второй этап пришелся на 1950-е годы, когда творчеством Бада Шаньжэня заинтересовались не только в Китае, но и за рубежом, прежде всего, в США и Японии.

Третий этап, 1960-е годы, когда произошла первая, своего рода кульминация в изучении наследия Бада Шаньжэня, которая была связана с обнаружением в процессе научных изысканий «Гэшаньского портрета» – единственного достоверного прижизненного изображения Бада Шаньжэня. До этого момента исследования о художнике носили преимущественно ознакомительный и поверхностный характер, им недоставало более глубокого изучения его биографии и его живописи.

Четвертый этап, 1970-е годы, когда исследования о Бада Шаньжэне были сосредоточены в научных школах Южного Китая и за рубежом (в особенности, США и Японии).

---

[5] *Соколов-Ремизов С.Н.* Изобразительное искусство Китая: Словарь-справочник. – М.: Ленанд, 2018. – С. 46–47.

[6] *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. – М.: Государственный музей Востока, 2014. – С. 281.

Пятый этап пришелся на 1990-е годы, когда изучение творчества художника перешло на новый уровень благодаря музеям, собравшим коллекции его картин, таким как Национальный музей Гугун в Пекине, Шанхайский музей и Мемориальный зал Бада Шаньжэня в Цзянси.

Шестой этап — с начала XXI века по настоящее время – характеризуется всесторонним изучением жизни Бада Шаньжэня (Чжу Да), его творческих достижений и подведением определенных итогов.

Можно сказать, что именно последние пятьдесят лет стали самым плодотворным периодом в области изучения творчества художника. Исследовательское поле постоянно расширялось и в результате переместилось за пределы Китая, о мастере появились публикации зарубежных ученых, а имя Бада Шаньжэня (Чжу Да) обрело мировую известность и признание.

С уверенностью можно утверждать, что творчество этого художника – одна из самых актуальных тем в современном китайском искусствоведении. Произведения Бада Шаньжэня имеют высокую историко-художественную ценность, они встроены в контекст своего времени – историческую среду и развитие общества, а также они имеют большую коллекционную стоимость. После того, как биография Бада Шаньжэня и комментарии к его произведениям были составлены его современниками Шао Чанхэном (1637–1704) и Лонг Кэбао (1626–1705), непрерывно предпринимались попытки уточнить и проследить его жизнь, изучить стиль его живописи.

В 1950-е годы стало появляться все больше исследований о Бада Шаньжэне, которые можно разделить на две основные группы. Во-первых, это работы, связанные с уточнением имен художника (у него были псевдонимы, он подписывал свои работы по-разному), а также связанные с его жизнью, бытом и путешествиями. В 1960 году открытие «Малого портрета Бада Шаньжэня» («Гэшаньского портрета») вновь спровоцировало интерес к художнику, что привело к появлению углубленных исследований и

даже к острым дискуссиям о его жизни, истории его семьи и подлинности его картин, а также выявило более критичное отношение к его фигуре.

Вторая группа публикаций – это исследования, связанные с духовным и творческим наследием Бада Шаньжэня. Проницательные и знаточеские заметки о его живописи можно найти в надписях на некоторых картинах разного времени, о нем упоминают некоторые биографы. Однако все эти упоминания обрели значение, только начиная с 1960-х годов.

В 1986 и 1988 годах в Наньчане дважды проводились научные семинары и конференции, посвященные художнику, тогда же было создано исследовательское сообщество для содействия всесторонним и углубленным исследованиям его творчества. Материалы этих конференций, написанные известными мастерами искусства, были опубликованы в значимых китайских и зарубежных журналах. В сентябре 2006 года в Наньчане вновь состоялась Международная научная конференция, посвященная празднованию 380-летия со дня рождения Бада Шаньжэня. Ее участники обсуждали историю семьи художника, анализировали стиль его живописи и каллиграфии, поэзию, синтез искусств в его творчестве. Однако, к большому сожалению, до сих пор материалы, представленные на этой конференции, не были опубликованы.

Провинция Цзянси, как родина Бада Шаньжэня, активно поддерживает исследования о нем. Издательство изобразительных искусств провинции Цзянси, к примеру, опубликовало «Полное собрание сочинений Бада Шаньжэня»[7], а Народное издательство Цзянси – два сборника научно-исследовательских трудов[8], что стало началом очередного пика в изучении его наследия.

---

[7] Полное собрание сочинений Бада Шаньжэня. — Наньчан: Цзянсинское художественное издательство, 2000. — URL: https://book.douban.com/subject/1606890/ (дата обращения: 20.12.2022).

[8] Мемориальный зал Бада Шаньжэня. Исследование о Бада Шаньжэне. — Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1986. — URL: https://book.douban.com/subject/26692148/ (дата обращения: 20.12.2022)

Одной из первых стала работа Ван Фанъюя «Бада Шаньжэнь» (Тайбэй, 1984). Затем были изданы книги Фан Вэня «Исследование жизни и творчества Бада Шаньжэня по этапам» (Наньчан, 1988); Ли Даня «Бада Шаньжэнь – мастер школы письма и живописи» (Наньчан, 1988); Сяо Хунмина «Искусство Бада Шаньжэня и его этапы» (Пекин, 2009); несколько публикаций Чжу Лянчжи, в их числе «Иследование о Бада Шаньжэне» (Хэфэй, 2010); Ван Шицина «Родословная Бада Шаньжэня» (Шанхай, 2021) и др.

В течение последних лет опубликованы систематические и авторитетные труды, уточняющие имя художника, такие как публикации Яо Япина «Жизнь Бада Шаньжэня, восстановленная на основании “Гэшаньского портрета”, и настоящее ли имя Бада Шаньжэня “Чжу Да?”» и др.[9], в которых тщательно анализируются родословная и его биография. Автор подробно описывает историю жизни мастера, который прошел путь от члена императорской семьи до придворного узника у маньчжуров, бежал и ушел в буддистское монашество на десятки лет, чтобы спасти свою жизнь, затем вернулся в Наньчан в возрасте 55 лет, где пережил период расцвета художественного творчества и, наконец, там же скончался.

Можно сделать вывод, что в начале XXI века появилось новое поколение экспертов, изучающих наследие Бада Шаньжэня. Интерес к его неординарной личности и его выдающимся произведениям не угасает. Об этом свидетельствует выход двух крупных монографий о художнике, изданных за последние два десятилетия. Одна из них, книга «Жизнь и труды Бада Шаньжэня» автора Сяо Хунмина, представляет собой подробное исследование жизни художника, его родословной и дружеских связей[10]. Она

---

[9] *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. 14–15; *Яо Япинь*. Действительно ли Бада Шаньжэнь носил имя «Чжу Да»: влияние истории семьи на Бада Шаньжэня // Краеведческие исследования в области культуры и искусства. — 2021. — № 5.С. 87–88.

[10] *Сяо Хунмин*. Искусство Бада Шаньжэня и его этапы. — Пекин: Яншань, 2009.

входит в серию книг о мастере, содержит много новых идей и может считаться достойным исследованием, но в ней есть и отдельные спекулятивные взгляды. Вторая – это уже упоминавшаяся монография Чжу Лянчжи (朱耷研究)[11]. Благодаря обнаружению большого количества новой информации, Чжу Лянчжи удалось уточнить происхождение Чжу Да, его биографию и этапы жизни, а также подробно представить более ста его друзей, большая часть которых, как, к примеру, Хуан Дагу (黄大谷), не рассматривалась предыдущими исследователями. Чжу Лянчжи попытался представить свой собственный взгляд на сложные вопросы, которые давно обсуждались в академических кругах.

В целом, в китайской науке наблюдается все меньше разногласий по вопросам генеалогии и биографии Бада Шаньжэня, а также осмысления его художественного наследия.

Анализируя результаты исследований о Бада Шаньжэне, изданные за более чем полвека, можно сделать вывод, что посвященные ему научные труды и статьи условно делятся на следующие три тематических направления. Первое – это изучение псевдонимов (имен) Бада Шаньжэня, его жизни и контактов с художниками и поэтами, его современниками, жившими в тот же отрезок времени. Второе – изучение творческой мысли и художественных достижений Бада Шаньжэня, причем более строгий и глубокий их анализ можно найти в научно-исследовательских работах, начиная с 1960-х годов. Третья область научных интересов – это изучение влияния стиля живописи Бада Шаньжэня на более поздних художников и соответствующие сравнения.

Что касается исследований зарубежных ученых, то они, в основном, сосредоточены в Японии, США и России. При этом специалисты из каждой страны по-разному фокусируются на творчестве художника. Например,

---

[11] *Чжу Лянчжи*. Исследование о Бада Шаньжэне. — Хэфэй: Аньхойское образовательное издательство (Anhui Education Press), 2010. С. 106–110.

японские исследователи больше сосредоточены на практическом анализе применения и внедрения стиля живописи Бада Шаньжэня, в то время как российские делятся на две группы: одни склоняются к историческому анализу положения Китая периода династии Мин и начала Цин, мимолетно упоминая самого мастера, рисуя его жизнь широкими мазками, однако стиль и техника его живописи почти не рассматриваются. Другие посвящают свои работы сравнительному анализу каллиграфии Бада Шаньжэня (Чжу Да) и Ши Тао, но больше внимания уделяется второму мастеру, в то время как выдающиеся каллиграфические достижения первого и его понимание живописи и каллиграфии как единого целого не учитывается. Между тем, С.Н. Соколов-Ремизов, к примеру, считал, что визуальная оценка играет важную роль в атрибуции китайской живописи и каллиграфии, поэтому стоит начать именно с нее[12]. Ситуацию осложняет и то, что в российских музейных собраниях подлинные работы Бада Шаньжэня, к сожалению, отсутствуют.

В отличие от статей о художнике, опубликованных зарубежными учеными, в исследованиях китайских специалистов, как правило, используется имя «Бада Шаньжэнь», которое более известно в Китае и наиболее часто встречается на его подписных произведениях, его достоверность подтверждена историческими исследованиями. Это более точное имя, в отличие от его псевдонима (цзяня) «Чжу Да». Зарубежные ученые ограничены старыми сведениями, не имеют переводов соответствующих исторических материалов, что затрудняет понимание этой особенности. Наблюдается и отсутствие подробных и объективных иностранных исследований о Бада Шаньжэне за пределами Китая, а большинство существующих ограничивается кратким описанием его жизни и

[12] *Соколов-Ремизов С.Н.* Феномен имитации в китайской традиционной живописи и каллиграфии: ориентиры экспертной оценки // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока. Сборник статей / редакторы-составители П.А. Куценков, М.А. Чегодаев. – М.: Государственный институт искусствознания, 2014. – С. 161–176.

основных произведений, что может быть связано с отсутствием информации и переведенных с китайского языка исторических материалов.

Судя по публикациям, иностранные исследователи, занимающиеся историей семьи и биографией Бада Шаньжэня, работают в Гонконге, на Тайване, в Соединенных Штатах Америки и Японии. Что касается его каллиграфии и живописи, то большинство ученых являются китайскими специалистами и работают в Пекине и Шанхае.

Подводя итог, отметим, что, несмотря на существование обширного пласта научной литературы, посвященной аспектам биографии Бада Шаньжэня, в нем практически отсутствуют работы, предлагающие комплексный анализ его живописи в контексте развития художественных школ в Китае эпохи Цин. Это обстоятельство обусловило необходимость проведения данного исследования, определило его цель и задачи.

Целью представленной работы является определение своеобразия и новаторских приемов живописи и каллиграфии Бада Шаньжэня, которые рассматриваются в контексте развития творчества художников-литераторов Китая эпохи Цин. Для достижения данной цели и подтверждения выдвинутой **гипотезы** об уникальности художественного метода, живописных и композиционных приемов Бада Шаньжэня, позволивших ему создавать картины по своему пластическому и образному языку, намного опередившие свое время, необходимо было решить следующие **задачи**:

– проанализировать мировоззренческие принципы, философско-религиозную и эстетическую основу, психологические аспекты творчества Бада Шаньжэня;

– выявить художественные методы и приемы, которыми пользовался Бада Шаньжэнь при создании картин, определить наиболее характерные для его живописи;

– определить и рассмотреть этапы развития его творчества;

– выявить художественную и жанровую специфику его произведений, систематизировать их, выполнить анализ его ключевых живописных работ;

– определить своеобразие стиля живописи и каллиграфии Бада Шаньжэня;

– найти место художника в ряду других мастеров, художников-литераторов Китая эпохи Цин; отметить его предшественников и последователей.

Материалом исследования послужили картины (альбомы и свитки), выполненные Бада Шаньжэнем, его предшественниками-интеллектуалами, единомышленниками и последователями, хранящиеся в крупных китайских и зарубежных музейных и частных собраниях, таких как Государственный музей Гугун, Национальный музей Китая и Музей Академии живописи (Пекин); Государственный Шанхайский музей; Государственный Нанкинский музей; художественные музеи провинций Аньхой (Хэфэй), Хунань (Чанша), Чжэцзян (Ханчжоу); Музей Люйшунь (Далянь); Мемориальный зал Бада Шаньжэня (Наньчань); Национальный дворец-музей (Тайбэй); Музей Метрополитен (Нью-Йорк); Художественный музей Фогга Гарвардского университета (Кембридж, Массачусетс); Художественная галерея Фрира (Смитсоновский институт, Вашингтон); Государственный музей Востока (Москва), а также собрания монастыря Дайтокудзи (Киото), Национального музея (Токио), частные коллекции Китая, Японии и др.

Методологию исследования составил комплексный искусствоведческий анализ. Были использованы сравнительный и формально-стилевой подходы, а также культурно-исторический, социокультурный, технико-технологический, иконографический методы исследования, позволившие системно и максимально полно изучить разные аспекты творчества Бада Шаньжэня. Использование социокультурного и культурно-исторического методов позволило рассмотреть произведения живописи Бада Шаньжэня на широком общекультурном и

философско-эстетическом фоне. Иконографический и иконологический методы позволили проследить интерпретацию устойчивых композиий китайской классической живописи, как самим художником, так и его последователями. Выбор конкретных методов был обусловлен целью и задачами диссертационной работы, особенностями исследуемого материала.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые:

– проводится всесторонний комплексный анализ творчества Бада Шаньжэня (Чжу Да), рассматриваемого в русле развития живописи художников-литераторов Китая эпохи Цин;

– впервые систематизированы и обобщены многие материалы, связанные с осмыслением художественного наследия Бада Шаньжэня, мировоззреченской и философско-религиозной основой его творчества;

– в научный оборот вводятся малоизвестные в российском научном поле факты биографии художника; уточнены сведения о его многочисленных именах и псевдонимах;

– впервые собрано и проанализировано большое количество живописных произведений Бада Шаньжэня, прежде всего, пейзажей (шаньшуй), а также картин хуаняо-хуа;

– представлены и проанализированы образцы его каллиграфии;

– предпринята попытка определить скрытые в живописи художника новые смыслы;

– прослежено влияние творчества Бада Шаньжэня на мастеров искусства Китая XX века на основе впервые вводимых в научный оборот документальных свидетельств (дневников, заметок Ци Байши, Санью, Фань Цзэна и др.)

– определена важнейшая роль Бада Шаньжэня в развитии китайской классической живописи более позднего времени и актуальность его искусства на современном этапе.

Теоретическая значимость исследования определена его научной новизной: диссертация существенно расширяет и дополняет существующие в искусствознании России представления о традиционной китайской живописи, а также заполняет пробелы в изучении творчества Бада Шаньжэня, которое стало определяющим для целого ряда его последователей, включая выдающихся мастеров XX века: Ци Байши, Пань Тяньшоу, Ли Кучаня, Санью, Фань Цзэна и мн. др.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что исследование заполнит определенные лакуны, существующие в российском искусствознании, и может стать полезным при подготовке спецкурсов по китайской классической живописи для историков искусства, художников, преподавателей, учащихся художественных и творческих вузов, а также всех интересующихся китайской традиционной культурой.

На защиту выносятся следующие положения:

1. На формирование личности мастера оказала большое влияние художественная среда, в которой он вырос, его высокое происхождение и образование, а затем политические перемены в стране, связанные со свержением династии Мин; именно они определили его тяжелое эмоционально-психологическое состояние, что, безусловно, нашло выражение в его творчестве.

2. Как и Ши Тао, Бада Шаньжэнь принадлежит к независимому течению художников-индивидуалистов (цза-е) в живописи Китая, которое резко выделяется своей экспрессией и ярко характеризует направление вэньжэнь-хуа, находившееся в оппозиции к придворному академическому искусству.

3. Живопись Бада Шаньжэня со всей полнотой иллюстрирует направление се-и (живопись идей, «беглая кисть»), к тому же художника нередко называют одним из первых «экспрессионистов» Китая.

4. Особенность композиций Бада Шаньжэня не только в эмоциональности и экспрессии широких и свободных мазков, но и в особом обыгрывании «пустоты» и «простоты» (прарафраз «одиночества», недвусмысленно выраженное в его стихотворном изречении «Простота означает одиночество»), которые вызывают у зрителя большой эмоциональный отклик.

5. Пейзаж (шаньшуй) в его наследии занимает не меньшее место, чем хуаняо-хуа, а его достижения в этом жанре также значительны.

6. Живопись Бада Шаньжэня всегда заключает в себе скрытые зашифрованные смыслы и идеи, всегда выражает его эмоционалное состояние, его яркую индивидуальность, нередко – политический протест цинскому правительству.

7. Творчество Бада Шаньжэня, при всем своем новаторстве и экстравагантности, сохраняет преемственность в лучших художественных традициях прошедших эпох, а его неординарность и талант позволили ему намного опередить свое время, отчего его произведения не теряют актуальности и современности.

Степень достоверности и апробация результатов. Главные положения диссертационного исследования нашли отражение в девяти статьях, шесть из которых опубликованы в рецензируемых журналах, входящих в перечень ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, а также в выступлениях с докладами на семи международных научных конференциях: «Россия-Китай. Диалог пластических искусств» (РГХПУ им. С.Г. Строганова, Национальная академия дизайна, 2022); XXXI Международные образовательные чтения «Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека» (РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2022); XXIX и XXX Международные конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов–2022» и «Ломоносов-2023» (МГУ им. М.В. Ломоносова; 2022, 2023); Первый российско-китайский форум «Теория и

практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы» (РГХПУ им. С.Г. Строганова, НИИ РАХ, 2023); VI Международная научная конференция «Пространство культуры – 2023» (Московский государственный музей «Дом Бурганова», РАХ, 2023); «Современное искусство Востока: поводы для рефлексии» (ГИИ, ГМВ, НИУ ВШЭ, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024).

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии и приложения с терминологическим словарем. В отдельный том вошел альбом с иллюстрациями.

ГЛАВА 1. Исторические и социокультурные предпосылки формирования стиля живописи Бада Шаньжэня

1.1. Происхожение Бада Шаньжэня и история его семьи

Бада Шаньжэнь прожил долгую жизнь – около 80 лет, примерно четверть ее прошла при династии Мин, остальные шесть десятилетий – при воцарившейся иноземной маньчжурской династии Цин. Он родился в 1626 году в Наньчане в провинции Цзянси, где жил со своей семьей вплоть до 20-летнего возраста. Затем, после смены государственного правления, он был вынужден скрываться от преследования маньчжуров, стал монахом. Вернулся он в Наньчан в возрасте 55 лет, где постепенно вошел в период творческого расцвета; скончался там же, в своем родном городе. Родство художника с императорской династией Мин, его необычный и бурный жизненный путь оказали решающее воздействие на все его творчество.

Основателем династии Мин был Чжу Юаньчжан (1328–1398). Родоначальник рода Бада Шаньжэня – Чжу Цюань, – был его младшим сыном и семнадцатым по рангу князем Нин. Вскоре после вступления на престол Чжу Юаньчжан начал проводить политику укрепления вертикали власти: происходила децентрализация на местах, но при этом централизация династического клана и усиление власти монарха. Сыновья императора были распределены по всей стране и, в соответствии с китайской феодальной системой, Чжу Юаньчжан сделал их всех князьями с ежегодным жалованием в 10000 лян, осуществляя контроль при помощи верных придворных чиновников, набранных для решения всех вопросов. Эту систему можно считать определенным шагом назад и поворотом к прошлому, поскольку централизованная система власти была упразднена в пользу княжеств еще в 221 году до н.э.[13]

После вступления Чжу Ди, сына основателя династии, на престол, он не сдержал обещания разделить уделы поровну с Чжу Цюанем и вместо этого,

[13] *Лю Цзинлинь*. Последствия реформы императором Чжу Юаньчжанем системы наследования // Хуайхуацзян сюэбао. – 1991. – №. 6. – С. 63–68.

опасаясь, что последний может узурпировать власть и захватить трон, в 1403 году приказал Чжу Цюаню вернуться в Наньчан. После повторного титулования Чжу Цюаню дали понять, что его не хотят видеть при дворе. При этом, он находился под пристальным наблюдением императорской гвардии. Вскоре Чжу Цюань был несправедливо и ложно обвинен в колдовском заговоре в отношении Чжу Ди. Император послал своих людей для тайного расследования, но в итоге все обвинения были признаны необоснованными[14]. Чжу Цюань, первый князь Нин, умер в Наньчане и был похоронен в Цзянси. У него было пять сыновей, все они также остались в Цзянси. Хотя первое и следующие поколения князей Нин относились с почтением к императору и держались в рамках суббординации, в четвертом поколении произошло восстание. В 14-й день 6-го месяца 14-го года Чжэньдэ (1519 г.) Чжу Чэньхао, 4-й князь Нин, замыслил мятеж. Он был разгромлен Ван Янмином через 43 дня, а затем был низложен как простолюдин и казнен в Тунчжоу. После этого прецедента титул князя Нин был упразднен.

Восстание Чжу Чэньхао и его последующее подавление было одним из крупных противостояний в борьбе за власть внутри правящего класса в середине правления династии Мин. Это время было очень бурным и неспокойным для народа Цзянси, а сами события оказали большое воздействие на судьбу потомков князя Нин (включая Бада Шаньжэня)[15].

В дальнейшем, император Чэнцзу хотел использовать поддержку клана, чтобы узурпировать трон, естественно опасаясь других своих братьев[16]. Он также наложил строгие ограничения на своих родственников: никаких частных контактов между наследниками, никаких посещений гробниц предков, даже с разрешения; отпрыскам династии не разрешалось

---

[14] *Луй Чэнжэнь.* От отношений «отец–сын» к «монарх-подданный»: приемные сыновья в период правления минского императора Тайцзу и формирование политического порядка в начале эпохи Мин // Яньтай дасюэ сюэбао. – 2020 . – № 11. – С. 97–105.

[15] *Лю Сяоянь.* Культурные мероприятия императорского дома Мин в провинции Цзянси // Наньфан вэньу. –1987 . – №. 002. – С. 136–141.

[16] *Ван Юэчун*. Три изменения политики императоров Мин по отношению к младшим родственникам и их семьям // Цзиньгу Вэньчуань. – 2021. – № 025. – С. 60-63.

участвовать в императорских экзаменах, чтобы они не стали чиновниками и не могли продвигаться по служебной лестнице. Из-за этих ограничений члены клана Мин были вынуждены в основном становиться евнухами при дворе, а те, кто не был «удостоен этой чести», получали лишь скудное жалование и всю жизнь находились в ссылке в провинции[17].

Хотя семья Бада Шаньжэня была императорской крови и входила в правящий клан династии Мин, безусловно, она находилась под пристальным наблюдением, и бдительно охранялась. Она подверглась остракизму при императорском дворе, чтобы избегнуть будущих восстаний, подобных поднятому одним из князей Нин.

В период правления династии Мин семья Бада Шаньжэня не только была ограничена в возможности самостоятельной политической деятельности, но и испытывала большие экономические трудности. Среди феодальных князей династии Мин в провинции Цзянси, помимо князя Нин из уезда Наньчан, было еще два князя: князь Чжу Чжаньцзан из префектуры Жаочжоу (ныне уезд Поян) и князь Чжу Юпэн из уезда Цзяньчан (ныне уезд Наньчэн)[18]. Все три княжества, Нин, И и Хуай, находились в Цзянси и имели большое население, а их феодальная власть и периодическое самоуправство князей оказывали огромное давление на народ этой провинции[19].

Согласно феодальному устройству, созданному императором Чжу Юаньчжаном, основателем Мин, все члены клана, которые были «причислены к сословию, но не к народу», зависели от государственного жалованья. С течением времени количество членов императорской семьи увеличивалось в геометрической прогрессии, но доходы государства не могли покрыть их содержание, а поскольку политическая система была

---

[17] *Ли Юцзин*. Причины слабости влияния младших родственников императорского дома в эпоху Мин // Кэцзяо Вэньхуэй. – 2012. – №. 018. – С. 206–208.

[18] *Чжан Минфу*. Исследование событий императорского дома эпохи Мин // Сюэси юй таньсо. – 2013. – №. 005. – С. 143–149.

[19] *Ли Фусянь*. Модель правления Чжу Юаньчжаня и ее последствия // Хуачжун сюбао. – 1992. – № 004. – С. 48–53.

коррумпированной, а казна пустой, жалование принцев и младших князей не всегда выплачивалось. В результате выживать дальним родственникам императора от поколения к поколению становилось все труднее.

Будучи потомками князя Нин, семья Бада Шаньжэня не вела богатую и процветающую жизнь. Дед Бада Шаньжэня даже написал однажды самоуничижительное стихотворение, сетуя на «худое жалованье и одну лишь крупу на старость», а его мать вышивала для других и получала за это вознаграждение, чтобы поддержать семью. Однако все они были высокообразованнымии людьми. Дед Бада Шаньжэня, Чжу Дуо-Маци, генерал-управитель Фэнго, был поэтом и художником, а его пейзажные картины наследовали стиль живописи Ми (Ши). Отец Бада Шаньжэня, также искусный каллиграф и художник, был известен на правом берегу Янцзы. Его дядя также был художником и автором сочинения по истории живописи.

Родословная Бада Шаньжэня не раз являлась объектом споров для многих китайских исследователей. Так, в статье Ван Шицина «Родословная Бада Шаньжэня», основанной на записях Ли Линя и Чжу Каньцзяня, художник рассматривается как представитель поколения «Тун», утверждается, что его генеалогическое имя – Чжу Тунжэнь, а в качестве косвенного доказательства используется «Стихотворение, начертанное на титуле дяди Бада Сяоина в Лэйфу», принадлежащее Чжу Каньцзяню[20]. Согласно же исследованиям Ли Даня, дедом Чжу Да был Чжу Дуо-Маци, а отцом – Чжу Моу[21]. Чжу Лянчжи в своих работах доказывает, что братом художника был Чжу Чжунъюнь. Он основывается на сохранившихся фрагментах поэтического сборника Рао Юй Пака, буддийского брата Бада Шаньжэня, а также приводит косвенные доказательства из сборников Фан Ичжи и Чэнь Хунсу, что оба они были внуками Чжу Чжэньцзи, что

---

[20] *Ван Шицин*. Родословная Бада Шаньжэня. — Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, Б.г. – С. 585–614.

[21] *Ли Дань*. Бада Шаньжэнь. Мастер школы письма и живописи. — Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1988. – С. 79–84.

доказывает, согласно родословной правящего дома, что Бада Шаньжэнь должен быть правнуком Чжу Чжэньцзи[22].

Таким образом, можно заключить, что условия, в которых рос Бада Шаньжэнь, с самого детства не оставляли ему возможности стать праздным наследником. Государственной казне было трудно содержать его семью, поэтому и условия жизни были скромными. Его детство в Наньчане походило на жизнь прочих бедных детей, которым приходилось прилежно учиться[23]. Поэтому нельзя сказать, что Бада Шаньжэнь жил беззаботной жизнью. Тем не менее, статус его семьи все же определялся родственной связью с императорской династией Мин, а воспитание в суббординации, в следовании традициям и государственной идеологии сделало его преданным сторонником династических интересов.

Поскольку Бада Шаньжэнь был членом правящего клана династии Мин, его семейное происхождение оказало глубокое влияние на его жизнь, его мысли и чувства, его политическую и идеологическую позицию, как и на творчество.

1.2. Уточнение имен и псевдонимов художника (Чжу Да, Чуаньци, Бада Шаньжэнь и др.)

В российском искусствоведении, чаще всего, художник упоминается под именем «Чжу Да», однако такое именование его не совсем верно, поскольку это имя он предполагал использовать единожды, как псевдоним, при сдаче императорских экзаменов. Такая трансформация имени художника связана с цепью его жизненных обстоятельств.

Императорская семья династии Мин имела строгие правила выстраивания родословной, и имена потомков Чжу Юаньчжана должны

---

[22] *Чжу Лянчжи*. Этапы и характеристика живописи хуаняо Бада Шаньжэня // Исследование о Бада Шаньжэне. – Хэфэй: Аньхойское образовательное издательство (Anhui Education Press), 2008. – С. 106–110.

[23] *Яо Япин*. Выбор жизни Бада Шаньжэня: между постригом и отречением // Данди вэньхуа яньцзю сюэбао. – 2021. – № 6. – С. 11–16.

были выбираться исходя из системы пяти элементов (у-син) и содержать только «благородные» иероглифы, к которым «Да» (耷) не относится[24]. Поэтому псевдоним «Чжу Да» был взят художником только на время сдачи императорских испытаний, чтобы экзаменаторы не узнали о его статусе «потомка Сына неба».

В Древнем и Средневековом Китае членам императорской семьи не разрешалось сдавать экзамены для того, чтобы стать чиновниками, что согласовывалось с конфуцианской концепцией «мира семьи», но по мере разрастания нескольких поколений императорского клана, число его членов росло, и средства на их содержание не могли покрыть всех расходов. Династия Мин была основана почти за двести лет до рождения Бада Шаньжэня. К началу правления Ваньли общее число членов императорской фамилии уже достигало 150 000–160 000 человек, а число наследных княжеских титулов – девяти тысяч[25]. Это была большая «община» императорской родни, а что касается финансов и продовольствия, поставляемых населением, то обеспечить их в достаточном количестве было чрезвычайно сложно.

В результате, придворный протокол постепенно был смягчен и позволил членам побочных ветвей императорской семьи сдавать государственные экзамены, чтобы стать чиновниками, но при этом они должны были отказаться от своих первоначальных титулов и держать испытания как простые смертные, используя только вымышленные имена. Для этого, члены императорской семьи выбирали себе новое, «дарованное имя», или

---

[24] *Хуан Минлан*. Уточнение родословной царственного рода Ифань в эпоху Мин // Хэнань дасюэ сюэбао. – 1980. – № 3. – С. 42–49.

[25] *Чжао И.* Политика Мин в отношении членов императорского дома: первоначальное исследование // Бюллетень Хэбэйского университета: общественные науки (философия и социальные науки). –1988. – № 01. – С. 53–58.

«цзянь», которое использовалось временно, только для прохождения экзамена[26], а после, независимо от результата испытания, имя заменялось.

Бада Шаньжэнь принадлежал именно к аристократам такого ранга и, согласно правилам, не должен был использовать родовое имя. Он мог взять псевдоним (цзянь) «Чжу Дацзы», который был его детским прозвищем и который дал ему отец. Но детское прозвище для императорских экзаменов выглядело слишком неформальным, поэтому он стал «Чжу Да». Примечательно, что на его картинах такая подпись почти никогда не встречается, однако его псевдоним (цзянь) и обстоятельства его сокращения до «Чжу Да» записаны в дошедших до нас Краевых записях провинции Цзянси, как и его первоначальное имя.

Бада Шаньжэнь отказался от своего титула в пятнадцатом году Чунчжэнь (1642 г.) и получил право сдавать императорские экзамены в качестве простолюдина, а в следующем году ему был присвоен титул «чжушэн». Согласно системе императорских экзаменов династии Мин, после получения титула «чжушэн» он мог сдавать экзамены в провинции. Династическая линия, к которой принадлежала семья Бада Шаньжэня, в итоге сохранила свои титулы, несмотря на то, что в свое время пострадала от придворных интриг. Бада Шаньжэнь также получил наследный титул, и поэтому у него не было возможности продвижения на государственной службе. В возрасте семнадцати лет Бада Шаньжэнь решил отказался от него и принять участие в императорских экзаменах, как частное лицо, под именем «Чжу Да»[27]. Из этого поступка видно, что он стремился к собственному дальнейшему развитию. Следующий год экзаменов был, согласно правилам, в 1645 году. Однако династия Мин пала в семнадцатом году правления Чунчжэня (1644 г.), т.е. прежде, чем он успел сдать первый в своей жизни большой экзамен. Таким образом, его стремление добиться успеха было

---

[26] *Фу Чжичэн.* Быстрый рост членов императорского дома в эпоху Мин и принятые меры контроля // Журнал “Цзунчжоу”. – 1990. – № 4. – С. 28.

[27] *Чжу Дэчи, Гао Мансия.* Род Чжу: потомки Ниньсянского внука императора Мин (князя Наньчана) // Муданьцзян дасюэ сюэбао. – 2012. – № 011. – С. 83–86.

раздавлено железной пятой цинских солдат вместе с династией Мин, а имя «Чжу Да» как временный псевдоним, осталось с ним фактически навсегда.

В некоторых трактатах прошлого, таких как «Сэтан Цзаши» Цао Маосяня и «Сицзян Чжи» Бай Хуана, его подлинным именем также называлось «Чжу Да», но иероглиф «Да» на самом деле означает «большие уши», что имеет уничижительный оттенок, и это вызвало подозрение у некоторых ученых. Ци Гун в своих исследованиях пишет, что «Да» (耷) – «большеухий» – это иероглиф, образованный слиянием иероглифов 大 (большой) и 耳 (ухо), является распространенной формой слова, означающего «осел». Некоторые ученые также считают, что «Чжу Да» – это «молочное», то есть детское, имя или цзянь (псевдоним) художника. Исследователь Яо Япин в своей статье «Действительно ли Бада Шаньжэнь носил имя “Чжу Да”…» пишет: «Исходя из родословной Бада Шаньжэня, можно сделать вывод, что его настоящим именем было Чжу Туань Юань»[28]. Параллельно Яо Япин подробно анализирует систему именования отпрысков правящего клана династии Мин[29].

Среди китайских ученых также существуют некоторые разногласия относительно других псевдонимов Чжу Да, таких как Сюэ Гэ, Люй Хань и Бада Шаньжэнь. Согласно исследованию почерка Бада Шаньжэня, выполненному Цай Синьи, многие достоверные подписи художника в ранние и поздние годы его жизни сильно отличались, что наводит на размышления об их подлинности[30]. Известно, что в тот период, когда он пребывал в буддийском монастыре, он взял себе монашеское имя Чуаньци. Гэ-шань – это еще одно из многочисленных прозвищ и монашеских имен Бада Шаньжэня, именно так его именует Хуан Аньпин, написавший его портрет в 1674 году

---

[28] *Яо Япинь*. Действительно ли Бада Шаньжэнь носил имя «Чжу Да»: влияние истории семьи на Бада Шаньжэня // Краеведческие исследования в области культуры и искусства. – 2021. – № 5. – С. 87–88.

[29] Там же.

[30] *Цай Синъи*. Когда в реке возникают три потока: обсуждение продажи картин Бада Шаньжэня. – Шицзячжуан: Издательство «Хэбэйское образование», 2012. – С. 235–264.

(т.н. «Гэшаньский портрет», хранящийся в Мемориальном зале Бада Шаньжэня в Наньчане).

Устойчивое прозвище «безумного художника-монаха», закрепившееся за Бада Шаньжэнем «на века» он получил, когда его рассудок помутился: «раскрепостив сознание, Чжу Да презрел все обшепринятые нормы и правила, стал вести себя эксцентрично»[31]. После того, как художник покинул монастырь и вернулся к мирской жизни, «он перестал подписывать свои работы монашеским именем Чуаньци и придумал новый автограф, в очередной раз шокировав современников – на картинах стояла подпись “Осел” (“Люй”)»[32].

В.Л. Сычев также отмечает: «Относительно многочисленных имен художника в литературе существует много противоречий, разногласий и разночтений, в которых пока не удалось до конца разобраться»[33]. В своем труде «Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока» он перечисляет около двадцати прозвищ художника в русской и китайской транскрибции, замечая, что «судя по имеющимся данным, свои многочисленные имена он достаточно редко использовал»[34]. Исследователь также пишет, что «среди приведенных в Шанхайском словаре образцов подписей и печатей, датированных с 1676 по 1705 г., преобладают Бада-шаньжэнь и Чуаньци»[35].

Анализируя его самый известный псевдоним – Бада Шаньжэнь – Чжу Лянчжи делает вывод, что часть его, Бада Шань (八大山, в переводе – «Восемь великих гор»), можно трактовать по-разному, и что это буддийский термин, обозначающий мифическую гору – центр мира, окруженную

---

[31] *Ван Линь*. Безумный художник-монах Бада-Шаньжэнь // Галерея знаменитых художников / Гл. редактор Цзэн Цзыжун; пер. с кит. Н. Демидо. – М.: АНО ИИЦ «Наука», 2021. – С. 96.
[32] Там же. С. 100.
[33] *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственногомузея Востока. Каталог коллекции. М.: Государственный музей Востока, 2014. – С. 281.
[34] Там же.
[35] Там же.

восемью великими горами[36]. Возможно, Бада Шаньжэнь заимствовал этот термин из названия свитка «Бада Шань Цзюэцзин Те» другого великого мастера более ранней эпохи Юань Чжао Мэнфу, чтобы выразить свое одновременное восхищение и выдающимся предшественником, и Буддой. Эта догадка небезосновательна, ведь Бада Шаньжэнь вступил в чань-буддийскую секту в возрасте 23 лет и после длительного периода обучения достиг сана «просветленного», став даже настоятелем храма. Таким образом, прозвище «Бада Шаньжэнь» метко выражает неразрывную связь мастера с буддизмом.

Считается, что этим именем Бада Шаньжэнь начал пользоваться примерно с шестидесятилетнего возраста. Вертикальную запись своего имени он выполнял на свитках и альбомных листах таким образом, что четыре иероглифа соединяются в два знака-символа: «Первые два иероглифа (“восемь” – ба и “большой, великий” – да) сливаеются в знак, похожий одновременно на иероглиф “смеяться” и на иероглиф “плакать”; вторые два (“гора” – шань и “человек” – жэнь) – в знак, похожий на иероглиф со значением “тот, который”. Таким образом, подпись читается как «Человек, который то ли смеется, то ли плачет». Можно предположить, что художник в этой подписи выразил свое чувство бессилия повлиять на судьбу родной страны»[37]. Также есть предположение, что Бада Шаньжэнь мог обращаться к имени государственного деятеля и поэта эпохи Хань Сыма Сянжу (II в. до н.э.), который заикался. Например, в период, когда Бада Шаньжэнь удалился от общества, отказался говорить и общался лишь с помощью кисти, он часто подписывал свои работы фразой из четырех иероглифов «Гэ Сянжу чи». Иероглиф «Гэ» означал самого художника, а «Сянжу чи» – Сыма Сянжу. К тому же, существует множество исторических свидетельств о заикании Бада

---

[36] *Чжу Лянчжи*. Этапы и характеристика живописи хуаняо Бада Шаньжэня // Исследование о Бада Шаньжэне. – Хэфэй: Аньхойское образовательное издательство (Anhui Education Press), 2008. – С. 106–110.

[37] *Ван Линь*. Безумный художник-монах Бада-Шаньжэнь // Галерея знаменитых художников / Гл. редактор Цзэн Цзыжун; пер. с кит. Н. Демидо. – М.: АНО ИИЦ «Наука», 2021. – С. 110

Шаньжэня, а подписи на его поздних работах, означающие «Лицо как блюдо» и «Рот как носилки», также являются свидетельством неспособности Бада Шаньжэня говорить свободно.

Таким образом, однозначного толкования его имени или прозвища «Бада Шаньжэнь» до сих пор не существует. Если перевести его дословно, то это «Восемь великих отшельников»; есть и другие версии: «Человек с горы Бада», «Человек восьми великих гор», «Отшельник Восьми величий» (так в Китае образно называют направления сторон света)[38].

До 1960-х годов из-за недостатка исторических материалов возникало много вопросов о жизни и рождении Бада Шаньжэня, но с обнаружением «Гэшаньского портрета» и некоторых других эпиграфических памятников ряд вопросов постепенно прояснился, и был достигнут определенный консенсус.

Существуют систематические и авторитетные труды, выясняющие подлинные имена Бада Шаньжэня, такие как публикации Яо Япина «Жизнь Бада Шаньжэня, восстановленная на основании “Гэшаньского портрета”, и настоящее ли имя Бада Шаньжэня “Чжу Да?”» и др.[39], в которых тщательно анализируются происхождение настоящего имени художника и его биография. В целом, в китайской науке наблюдается все меньше разногласий по вопросам генеалогии Бада Шаньжэня, а также осмысления его художественного наследия. В отличие от изданий, опубликованных зарубежными учеными, в исследованиях китайских специалистов, как правило, используется имя художника «Бада Шаньжэнь», которое более известно в Китае и наиболее часто встречается на его подписных

---

[38] Там же. С. 91.

[39] *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. 14–15; *Яо Япинь*. Действительно ли Бада Шаньжэнь носил имя «Чжу Да»: влияние истории семьи на Бада Шаньжэня // Краеведческие исследования в области культуры и искусства. — 2021. — № 5.– С. 87–88.

произведениях, а его достоверность подтверждена историческими исследованиями.

1.3. Периодизация жизни Бада Шаньжэня и этапы его творчества

В китайской науке существует несколько точек зрения на периодизацию творчества художника. Так, согласно исследованию Фан Вэня, 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)[40]. 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 существования; 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

---

[40] *Фан Вэнь*. Исследование жизни и творчества Бада Шаньжэнь по этапам. – Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1988. – С. 115–180.

печаль по ушедшей династии Мин[41]. Однако стиль живописи этого периода Сяо Хунмин не считает зрелым, отмечая, что он сформировался у Бада Шаньжэня в промежуток с 66 по 80 год жизни, когда в его картинах «...кисть и краски были ограничены, но смысл был бесконечен»[42].

Чжу Лянчжи также много лет изучал живопись художника в жанре «цветы и птицы» и написал статью «Этапы и характеристика живописи хуаняо Бада Шаньжэня»[43], в которой он рассмотрел истоки его мастерства, идеи, композицию, технику работы кистью и социальный контекст различных периодов жизни мастера, 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

---

41 *Сяо Хунмин*. Искусство Бада Шаньжэня и его этапы. – Пекин: Издательство «Яншань», 2009. – С. 215–298.

42 Там же. С. 280.

43 *Чжу Лянчжи*. Этапы и характеристика живописи хуаняо Бада Шаньжэня // Исследование о Бада Шаньжэне. – Хэфэй: Аньхойское образовательное издательство (Anhui Education Press), 2008. – С. 106–110.

анализирует исторические свидетельства[44]; в целом, он поддерживает периодизации Фан Вэня[45] и Шань Гоцяна[46] и дает наиболее подробный список картин художника периода его монашества.

На основании предложенных китайскими исследователями нескольких периодических систем жизни и творчества Бада Шаньжэня, можно заключить, что продолжительную жизнь художника можно разделить на пять этапов.

Первый этап: от рождения до 19 лет (1626–1644).

Каллиграфическая надпись на «Портрете Гэ Шаня», сделанная Жао Юйпу, гласит, что художник был талантлив и в юные годы получил хорошее образование в конфуцианских традициях. Будучи подростком, он сдал экзамены в провинции и прошел вступительные экзамены уездного уровня. Также надпись сообщает, что он «мог сочинять стихи в возрасте восьми лет; был хорош в каллиграфии, в вырезании печатей, и особенно – в живописи». Лун Кэбао в «Хронике творчества Бада Шаньжэня» пишет, что его каллиграфические способности «были настолько высоки, что в молодости он мог, не шевеля запястьем, подражать малому уставному письму династии Мин». В.Л. Сычев, в свою очередь, отмечает: «Чжу Да с детства приобщился к искусству и уже в восьмилетнем возрасте писал стихи, прописи в духе Ми Фу (1051–1107) и пейзажи в сине-зеленой гамме. Уже к 16–17 годам он получил ученую степень сюцай»[47]. Конечно, развитию будущего художника способствовало и то, что в его семье была библиотека, хранилось много картин и образцов каллиграфии, а его родители были высокообразованными людьми, наделенными художественными способностями.

---

[44] *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. 14–15.

[45] *Фан Вэнь*. Исследование жизни и творчества Бада Шаньжэнь по этапам. – Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1988. – С. 115–180.

[46] *Шань Гоцян*. Постановка и характерные черты картин в жанре хуаняохуа Бада Шаньжэня // Художественное образование. – 2016. – № 5. – С. 83–86.

[47] *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственногомузея Востока. Каталог коллекции. М. Государственный музей Востока, 2014. – С. 281.

Второй этап: с 20 до 23 лет (1645–1648).

В течение этих трех лет Бада Шаньжэнь находился в смятении, он не мог уехать из родных мест, заботился о семейной усыпальнице и питал надежды на восстановлении династии Мин.

В 1644 году цинская армия вошла в страну, восставшие крестьяне под предводительством Ли Цзычэна напали на столицу Пекин, а Чунчжэнь (1611–1645), семнадцатый император династии Мин, покончил жизнь самоубийством. В 1645 году (второй год Шуньчжи), когда Чжу Да было двадцать лет, Наньчан пал, и вплоть до 1649 года эта местность находилась на передовых рубежах военных действий[48]. Все девяносто два члена дома князя Нин были убиты, а представители южной ветви династии Мин, объявлены в розыск. Сыновья и дочери императорской семьи все сменили имена и скрывались.

Гибель династии Мин ознаменовалась вступлением цинской армии в столицу в 1644 году, тогда же последний император покончил с собой в Цзиншане. Однако Китай был огромен, и даже после смены династий, на юге по-прежнему правил малый двор династии Мин[49]. Ли Цзычэн потерпел поражение в Шэньси и Хубэе, Чжан Сяньчжун занял его место в Сычуани. В 1648 году Наньчан был осажден и сожжен цинской армией, а битва за Цзянси закончилась полным провалом для китайских войск. Таким образом, после того, как в 19-летнем возрасте Бада Шаньжэнь пережил трагические обстоятельства гибели своей страны и смерти отца, сразу после окончания его траура, цинская армия во второй раз вторглась в Наньчан и устроила в городе резню.

От падения Наньчана и до своего ухода в монастырь в 1648 году (в пятый год правления Шуньчжи) Бада Шаньжэнь находился на нелегальном положении, ему пришлось скрываться вместе с матерью и братом. За эти три

---

[48] *Ян Юльян.* Несколько вопросов истории периода Мин и Цин // Шэньян Боуюань юанькань. – 1985. – № 01. – С. 161–166.

[49] *Цзян Сюбо*. История начала и конца политических дебатов о переносе столицы в Гуйян // Гуйян вэньши. – 2022 . – № 2. – С. 83–87.

года он многое пережил и обдумал. В 1645 году (второй год Шуньчжи) цинский двор издал указ, запрещающий «наследникам Мин» поступать на государственную службу, что означало конец его карьеры. В 1646 году был издан еще один указ: «Любой член династии Мин, который был вынужден покориться или который противился, либо вернулся должен быть казнен!»[50] Этот указ одназначно сделал всех членов семейства Мин изгнанниками и изгоями, лишив средств к существованию. Не имело значения, сдались они или бежали, были ли они старыми или молодыми, если они были «потомками Мин», все должны были быть убиты на месте.

Бада Шаньжэнь был молодым амбициозным чиновником и членом «старого клана Мин», который находился на императорском жаловании в течение многих поколений. Более того, с тех пор как цинская армия вошла в Наньчан в 1645 году, представители «старого клана Мин», чиновники и народ по всей провинции Цзянси активно сопротивлялись установлению власти династии Цин. В первое время молодой человек еще был полон решимости восстановить семейный храм и избегал «пострижения волос». Однако его ученость и образование не дали ему воинских навыков и не позволили вступить в армию[51].

Смена династий и разрушение страны стали большим ударом для Бада Шаньжэня. Восстания в разных местах и спасение некоторых членов императорского семейства на юге разожгли его желание восстановить династию Мин. Однако, когда возникло это стремление, различные южные ветви династии Мин пошли своим путем. Ни одна из них никогда не предпринимала контрнаступления на Цин, вместо этого они образовывали временные союзы, соперничали и воевали друг с другом. Когда Бада Шаньжэнь узнал об этом, он был убит горем и разочарован. После падения Наньчана и все более безжалостного подавления местного населения

---

[50] *Ли Чунин*. Анализ причин противодействия этнических китайцев указу о бритье головы в начале эпохи Цин // Цансэнь, 2014 . – №. 2. – С. 28–30.

[51] *Бай Синлян, Чжао Бинчжун*. Вторжение Цин и императорский дом эпохи Мин. – Шэньян: Ляонин дасюэ сюэбао,1990. – №. 001. – С. 53–56.

цинским правительством он понял, что возможность восстановления династии Мин становилась все менее вероятной. От надежд и ожидания, он перешел к разочарованию и полному отчаянию и, в конце концов, решил бежать и «исчезнуть».

В 1648 году, в возрасте 23 лет, Бада Шаньжэнь пришел в буддийский храм и обрил волосы, отказавшись от мирской жизни и семьи.

Третий этап: от 23 до 55 лет (1648–1680).

Бада Шаньжэнь провел в монашестве в общей сложности тридцать два года. Что касается его художественного творчества, то сохранилось не так много картин, написанных им в бытность монахом. В этот период Бада Шаньжэнь создал «Альбом цветов и птиц» (1654 г.) и пятнадцатистраничный «Альбом зарисовок» («Альбом в стиле се-шэн кисти Чуаньци», 1659 г.), который является примером ранней живописи хуаняо-хуа художника. На альбомных листах изображены цветы, растения и камни, с акцентом на реализм, традиции прошлого, и без явной тенденции к гротеску. В течение следующих одиннадцати лет, между 1666 и 1677 годами, Бада Шаньжэнь жил в Фэнсинь, его главные картины, созданные в то время – это свитки с изображением цветов тушью и «Альбом цветущих слив». Большинство его работ этого времени передают его меланхолию и задумчивое настроение.

Монашество Бада Шаньжэня было вынужденным, что доказывает его последующее возвращение к мирской жизни, когда он порвал с оковами традиционной конфуцианской догмы, религиозных табу и буддийского пуританизма. Судя по картинам Бада Шаньжэня этого периода, можно обнаружить, что в них находит косвенное или явное выражение то, что он стал монахом не из религиозных убеждений, а только для того, чтобы спасти свою жизнь. Он принял монашеский сан, сделав неизбежный выбор, его побег и укрытие в чань-буддийской общине спасли его, так как монастыри обладали особым статусом и неприкосновенностью, их не затронул хаос поздней эпохи Мин. Как у члена императорской семьи, у него не оставалось

другого выхода, кроме как обрить голову и стать монахом. Между «смертью в страданиях» и «спасением без позора» он выбрал последнее. Бада Шаньжэнь однажды назвал себя «павшим в траву» монахом, т.е. человеком, который был вынужден бежать и скрываться среди преступников. Согласно сохранившейся информации, Бада Шаньжэня часто можно было встретить в бедных постоялых дворах, где он пил, рисовал и работал с бедняками. Однако он оправдывал себя тем, что «растворился» в горах и храмах, а не в среде городского дна.

Его длительный монашеский путь не был напрасным – художник изучил более тридцати духовных практик Чань, ряд важнейших религиозных писаний, буддийские теоретические трактаты, познакомился с учениями Хуан Тинцзяня, Дун Цичана, Ши Тао и др., что дало ему возможность многое в себе познать и преодолеть.

По некоторым сведениям, в 1661 году Бада Шаньжэнь вернулся в Наньчан, а в следующем году перешел из буддизма в даосизм и основал даосский монастырь, известный под названием «Голубые облака»[52] (Цин Юнь Пу), оставаясь его настоятелем до 1687 года. По мнению Чжан Аньжи, время с 1662 по 1687 год было наиболее плодотворным для художника, его авторитет возрастал и он стал живописцем с громким именем[53]. При этом, хотя достижения его были велики, он не претендовал на звание мастера Чань. Бада Шаньжэнь совсем не собирался становиться просветленным буддистом, он был совершенно не похож на патриарха Хуэйнэна, который стал монахом, услышав во время продажи дров слова: «Я должен жить в пустоте и рождать разум».

Тем не менее, художника восхищали его предшественники, буддийские монахи, поэты и художники эпохи Тан: Гуаньсю (832–912) и Цицзи (863–937), о которых он узнал во время своих скитайний. Бада Шаньжэнь

---

[52] На этом месте в память о художнике сейчас организован «Мемориальный зал Бада Шаньжэня».

[53] *Чжан Аньчжи*. История китайской живописи / пер. с англ. С. Дёмина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. – С. 198–199.

сказал как-то своему буддийскому брату-монаху Жао Юйпу: «В будущем ты сможешь увидеть во мне Гуансю и Цицзи»[54]. Он пояснял свое высказывание тем, что в прошлом он использовал «остаточные эмоции» своей практики Чань для рисования и занятий каллиграфией, но в будущем он, подобно Гуансю и Цицзи, сосредоточился бы на своей поэзии и живописи, стремился бы получить широкую известность. Тот факт, что он решительно вернулся в мир для того, чтобы посвятить себя поэзии и писать картины, также указывает на то, что он давно планировал этот шаг.

Возвращению художника к мирской жизни поспособствовало некоторое смягчение цинской политики по отношению к китайской аристократии и коренному населению. В 1672 году цинский двор впервые сформулировал приказ о пересмотре управления провинциями, стандартизировал содержание и порядок местных обрядов и жизненного уклада[55]. Наступили другие времена, на повестке дня были уже другие задачи, вставали новые проблемы: для укрепления в Китае своей власти цинское правительство приступило к фиксации и комментированию важных исторических материалов, относящихся к китайской истории предыдущей династии, составлению биографий известных чиновников и евнухов прошлого, документированию деятельности потомков Мин и т.д. Это свидетельствует об определенных изменениях в политической жизни империи: после того, как иноземная династия Цин объединила силой страну, ей потребовалось сотрудничество с аристократами и бывшими чиновникам Мин для дальнейшего укрепления своего правления. Таким образом, выжившие члены императорской семьи, такие как Бада Шаньжэнь и Ши Тао, получили возможность вновь появиться в обществе. Так возникла идея возвращения Бада Шаньжэня из монашества.

В 1674 году (тринадцатый год правления Канси) цинский двор издал «Общий приказ о восстановлении порядков», демонстрирующий конец

---

[54] *Чжан Либин*. Исследование влияния поэзии трех выдающихся монахов эпохи Тан (Цзяо Жань, Гуансю, Цзицзи). Магистерская диссертация, Цзянсийский педагогический университет. – С. 26.
[55] *Хань Чжансюнь*. Образование и опыт управления историческими кодексами в начале эпохи Цин // Шичжи сюэкань. – 2017. – №. 002. – С. 72–77.

периода жестокого подавления, и начало примирения с местной интеллигенцией, которую стали привлекать к государственной службе. В 1680 году Бада Шаньжэнь покинул буддистскую общину и вернулся в мир.

Четвертый этап: с 56 до 58 лет (1681–1683).

Когда художник перешагнул пятидесятилетний рубеж, его пригласили принять участие в поэтическом вечере, который должен был состояться в районе Линьчуань провинции Цзянси. Там он провел около года, посвящая свое время занятию творчеством – поэзией и живописью. Он выглядел умиротворенным и довольным жизнью. Однако, неожиданно, с ним случился нервный срыв, спровоцировавший душевное расстройство. Почти пятьдесят киллометров он прошел пешком из Линьчуаня в Наньчан, оборванный и забывший свое имя. Только счастливая случайность – его встретил родственник и отвел домой – спасла его от верной смерти.

В 1681 году, в возрасте 56 лет, художник поднялся на пагоду Цзяоцзинь в Наньчане и написал картину «Далекий вид с пагоды Цзяоцзинь», подписав ее иероглифом «Люй», означающим «Осел». Это один из самых ранних датированных пейзажей Бада Шаньжэня, которые нам известны. После этого он отказался от своего прежнего имени «Чуаньци» и принял псевдоним «Осел». В 1682 году, в возрасте 57 лет, художник создал свиток «Старая слива-мэй в цвету», который также, как и «Далекий вид с пагоды Цзяоцзинь», выражает его тоску по родине. В тот же период он создает свиток с изображением цветов и птиц (1683 г.), гравирует печати, исполняет в беглой скорописной манере свиток стихов (1682 г.), которые демонстрируют изменения в настроении художника, его переход от традиционной каллиграфии к «дикому и хаотичному» стилю. Этот короткий период был временем, когда Бада Шаньжэнь пребывал в горьких размышлениях по погибшей Минской империи и утраченному положению в обществе.

Пятый этап: от 59 до 80 лет (1684–1705).

В 1684 году, когда Бада Шаньжэню было пятьдесят девять лет, он создал двенадцатистраничный альбом «Хуантин нэйцзин», исполненный уставным почерком, который впервые был подписан «Бада Шаньжэнь». В том же году он обустроил свое скромное жилище в пригороде Наньчана – открытую ветрам и дождям бедную хижину под тростниковой крышей. Погрузившись в добровольное молчание, он полностью посвятил себя поэзии, каллиграфии и живописи, прекратив подписываться прежними псевдонимами. Он принял имя «Бада Шаньжэнь», которым пользовался до самой своей смерти в 1705 году.

Последний, пятый период оказался наиболее зрелым и плодотворный в творчестве Бада Шаньжэня, в течение которого он создал свои наиболее известные альбомы и свитки, выполненные преимущественно в жанре хуаняо: альбомы «Разные рисунки» (1684г.) и «Бамбук, цветы и рыбы» (1689г.); «Тыква и луна» (1689г.), «Рыба» (1689г.), «Купание птиц у ивы» (1703г.), «Гуси в камышах» (1689г.), «Лотосы и птицы на камнях» (1699г.) и др. Он продолжал писать и пейзажи. Его живопись этого периода отличают стилистическое разнообразие и трансформация – от гротескных и экспрессивных картин более раннего времени, до безмятежных и спокойных в конце жизни. Их качество достигает потрясающе высокого уровня, можно сказать, что вернувшись в Наньчан в 55-летнем возрасте, художник добился пика своего мастерства[56].

Жизненный путь Бада Шаньжэня был чрезвычайно трудным, не лишенным причудливых поворотов, взлетов и падений. Безусловно, многие события в его судьбе повлияли на его мировоззренческие установки и мышление, так же как и неожиданные, резкие перемены нашли отклики в его творчестве.

---

[56] *Юй Чжаопэн*. Жизнь и искусство Бада Шаньжэня // Цзянси Шэхуй Кэсюэ. – 1982 . – № 05. – С. 105–109.

1.4. Социокультурная ситуация в Китае раннецинского периода и психологические аспекты творчества Бада Шаньжэня

Статус Бада Шаньжэня, как потомка правящей династии Мин, оказал огромное влияние на его эмоциональное состояние и мировоззрение, что не могло не найти отражения в его творчестве. Хотя члены его семьи были удалены от двора задолго до падения Мин, новые цинские власти относились к ним огульно жестоко, как к оплоту бывшей империи; их преследовали и убивали, особенно в период установления нового династического правления.

Как уже отмечалось выше, художник был абсолютно предан семейным устоям и идеологии династии Мин. Он сохранял традиционный менталитет и культуру – осанку ханьского подданного, и, конечно, самообладание и гордость представителя императорской семьи на протяжении всей своей жизни. Опыт и переживания детства и юности можно считать глубинной причиной двойственной личности художника. Дед и отец Бада Шаньжэня были аристократического происхождения, высокообразованными, что дало ему возможность в ранние годы жить в благодатной среде. Он очень рано стал изучать каллиграфию и живопись под руководством своего отца, что заложило основу для его будущего развития. Чжу Да был погружен в искусство с детства, однако имея врожденную склонность к нему и необходимое упорство в достижении мастерства художника он, тем не менее, сосредоточился на карьере чиновника, что было обычным в аристократических семьях. Его детство и юность прошли в империи Мин, и в ранний период жизни его идеалы не были связаны с артистической карьерой. Одним словом, родословная и происхождение Бада Шаньжэня стали стержнем и определили траекторию его будущей жизни.

Бада Шаньжэнь получил конфуцианское образование. Само конфуцианство говорит о самосовершенствовании, семейных ценностях, правильном управлении страной и гармоничном социуме.

В период правления династии Мин основное внимание в образовании и последующей сдаче государственного экзамена уделялось изучению «Четырех книг» и «Пяти классиков» (四書五經; пиньинь: Сишу Вэньцзин)[57], которые являются важнейшими конфуцианскими трудами, написанными до 300 г. до н. э.[58] Начиная с династии Хань, они стали основой китайского классического образования всех уровней, как и ряд других конфуцианских текстов, по которым учащиеся проходили тестирование во время государственных испытаний[59]. Такая практика способствовала развитию литературы, философской мысли и науки в целом. Сборник «Четырех книг» и «Пяти классиков», дополненный трактатом «О Горах и Морях» в 1415 году значительно повысил авторитет ранней династии Мин[60]. Конфуцианство, в котором акцентировалось значение личной воли и чувства этической ответственности, морали, нравственности, говорилось о необходимости синтеза эмоций и разума, о самодисциплине и самоограничении, развитии честолюбия, было объявлено проповедуемой философией жизни. Это учение исповедовалось и развивалось в течение трех веков правления династии Мин, тогда же появились выдающиеся мыслители: Фан Сяожу, Ци Тай и Хуан Цзычэн в ранний период; Лю Цзунчжоу и Хуан Даочжоу в последние годы Мин[61].

---

[57] Четыре книги – «Луньюй» 论语, «Мэнцзы» 孟子, «Дасюе» 大学, «Чжунъюн» 中庸; Пять канонов: «И-цзин» 易经, «Шу-цзин» 书经, «Ши-цзин» 诗经, «Ли-цзи» 礼记, «Чуньцю» 春秋). В их числе Ши-цзин 诗经 – один из древнейших памятников китайской литературы, уникальный источник информации о языке, идеологии, этике и традициях различных регионов древнего Китая, сопоставимый по значимости и стилистике с древнеиранской Авестой. Он включен в канонический сборник конфуцианских текстов У-цзин.

[58] *Ян Энцзэ, Чжан Чуньян*. Современная интерпретация концепции "польза и долг" в конфуцианской мысли // Холи. – 2009. – №. 16. – С. 113.

[59] *Ху Сюэян.* Конфликты маньчжурской и китайской культур в начале периода династии Цин в системе кандидатов на должности чиновников // Хулуньбуэр сюэюань сюэбао. – 2009 . – № 4. – С. 9–12.

[60] *Жи Юдун*. Утверждение и влияние конфуцианской школы Чэн Чжу в начале эпохи Мин // Кэчжи чуаньсинь даобао, 2008. – №. 10. – С. 182.

[61] *Цзян Хайюнь*. Ритуальные традиции, приверженность учению Конфуция и национализация концепции Чэн Чжу в начале эпохи Мин // Наньду сюэтань. – 2016. –№ 1. – С. 33–37.

Как член императорской семьи, согласно этой доктрине, Бада Шаньжэнь был обязан выполнять свой общественный долг и служить при дворе. Поэтому он шел по предопределенному пути своего призвания: «учиться и быть превосходным, а затем стать чиновником». Но его цели были несбыточны, а мечтания об идеальной карьере разрушились при падении империи Мин и воцарении иноземной маньчжурской династии Цин.

Несмотря на то, что закат династии Мин сопровождался большим разочарованием и даже отчаянием в среде интеллектуалов, народными волнениями и критикой императорской власти, китайское общество не могло смириться, что их великое государство будет завоевано чужеземной армией. Пробуждение сильного национального самосознания привело к неприятию династии Цин, распространению конфуцианских идей верности и патриотизма, «неслужения двум господам», которые стали усиливаться в то время.

Сопротивлению ханьских интеллектуалов способствовало их следование конфуцианстким догмам. Классическим примером для них служила история, приведенная Конфуцием в труде «Лунь Юй». Она повествует о мудрецах Бо И и Шу Ци, верных строннниках династии Шан, которые умерли от добровольного голодания после падения своего царства. Они посчитали позором служить новой династи Чжоу и отправились на гору Шоуян, где и уморили себя голодом[62]. Китайские интеллектуалы, которые хорошо разбирались в конфуцианстве, следовали примеру своих предшественников, пожертвовавших жизнью, но сохранивших свое достоинство[63].

Помимо конфуцианских примеров стойкости и верности – мудрецов Бо И и Шу Ци, – в Китае конца династии Мин и начала Цин набирало силу «Подражание Цюй Юаню». Китайцы вдохновлялись легендой о Цюй Юане,

---

[62] *Шэн Шунфу*. Ван Янмин и конец традиционной конфуцианской мысли // Вэньшичжэ. – 2023. – № 1. – С. 115–123.

[63] *Го Цзянго*. Новая интерпретация конфуцианской мысли: анализ книги "Новое толкование традиции – оценка современной ценности конфуцианской мысли" // Чуаншань сюэкань. – 2001. – №. 4. – С. 134-135.

который бросился в реку и утонул, совершив ритуальное самоубийство, узнав о падении своего государства. Став свидетелями разрушения своей родины, бывшие минские интеллектуалы ассоциировали себя с этим героем. Находясь в сильнейшем смятении, многие из них пошли по его пути. Из числа более чем в 2 000 человек, зафиксированных в «Записях о наследниках династии Мин», около 300 покончили с собой или пропали без вести, что составляет более десяти процентов от общего числа. Еще большее количество людей изменили свои имена и скрывались от новой власти[64].

Другая причина того, что многие ханьские аристократы предпочли исчезнуть в безвестности, заключалась в активном распространении идей чань-буддизма. В хронологический отрезок времени между правлением императора династии Мин Ваньли (1563–1620) и императором династии Цин Юнчжэном (1678–1735) чань-буддизм[65] переживал новый и последний расцвет. В позднеминский период идеи чань-буддизма получили особое распространение в связи с тем, что китайское общество находилось в волнении, из-за коррумпированности и слабости императорской власти и непрекращающихся военных конфликтов. Многие люди из низших слоев присоединились к чань-буддийской секте, как и ученые-литераторы династии Мин, которые находились под глубоким влиянием как конфуцианства, так и буддизма и даосизма. Они посчитали, что лучше не служить новым иноземным правителям, а уходить в буддистские монастыри, чтобы спасти свои жизни. Так, наследники династии Мин, к которым относится и Бада Шаньжэнь, скрывались от мирской суеты, писали книги за закрытыми

---

[64] *Цянь Чжунлянь*. Предисловие к сборнику «Записки прославленных людей династии Мин» // Сучжоу кэчжи сюэюань сюэбао: Шэхуэй кэсюэ бань. – 1993. – №. 3. – С. 16.

[65] Чань-буддизм, Чань 禪 (от «дхьяна», санскр., «сосредоточение, созерцание») – школа китайского буддизма, сложившаяся в период V–VI вв. в процессе соединения махаянского буддизма с традиционными учениями Китая. Учение распространилось за пределы Китая, и на основе Чань появилась вьетнамская школа Тхиен (VI в.) и корейская школа Сон (VI—VII вв.), а позднее японская школа Дзэн (XII в.). Во времена династии Цин школа Чань пришла в упадок. В XX веке широкую известность в мире получила японская школа Дзэн, после чего китайские, корейские и вьетнамские школы стали также называть соответственно «китайский Дзэн», «корейский Дзэн» и «вьетнамский Дзэн».

монастырскими дверями, бежали в горы и вели уединенный образ жизни, спасаясь от власти нового императора. Бада Шаньжэнь, находясь под влиянием конфуцианства и философии Чэн Чжу, не хотел служить захватчикам, когда его страна лежала в руинах, а семья умирала. Его обращение к буддизму стало его щитом, а в особо трудные минуты он ободрял себя идеями Цюй Юаня и высоким моральным духом Ду Фу.

До того, как маньчжуры приняли китайские обычаи, историю, и культуру, это был относительно отсталый народ, находившийся на стадии трансформации от рабовладельческого общества к феодальному. Завоевав империю Мин силой, они получили обширные территории с большим населением, многовековой историей, развитой экономикой, культурой и образованием. Маньчжурская аристократия, как правящий орган новой феодальной автократической династии, была вынуждена ассимилироваться, что было непростой задачей. Через жестокие методы подавления и унижения местного населения, постепенно шел поиск необходимых путей сотрудничества с китайской интеллигенцией и народом.

Первые попытки установить свои порядки оказались чрезвычайно жестокими и унизительными для ханьцев. Династия Цин ввела указы о бритье волос и маньчжурской одежде, заставляя местное население делать это по своим обычаям.

После того как цинская армия вошла в страну, маньчжурский хан Доргон, как и вся маньчжурская верхушка, понимали, что их власть в Китае еще не надежна, поэтому они насаждали свои порядки железной рукой. В первый год правления Шуньчжи было велено: «Бывших дотоле покорными людей, без различия, заставлять брить волосы, чтобы различать покорность и непокорность […] Отныне у всех подданных мира волосы будут уложены, как велит обычай, по нашему желанию»[66].

---

[66] *Цзян Хайюнь*. Ритуальные традиции, приверженность учению Конфуция и национализация концепции Чэн Чжу в начале эпохи Мин // Наньду сюэтань. – 2016. –№ 1. – С. 33–37.

В течение дальнейшего завоевания китайских земель и все новых побед, маньчжурские правители стали понимать, что полное овладение империей не за горами. Тогда же они усилили контроль за исполнением указа о бритье волос по маньчжурскому обычаю. В пятый день пятого месяца второго года правления Шуньчжи, когда Доргон получил хорошие новости о взятии Нанкина, он послал приказ князю Юй Додо: «...сбрить волосы всем гражданским и военным людям повсюду, а если они не подчинятся, то будут наказаны по военному закону»[67]. Затем 15-го числа Министерству обрядов было сказано: «Бритье головы всегда было правилом, которое не нужно объяснять, но нужно сделать удобным, а также выполнять после того, как Небо и Земля будут находиться под нашей властью. В китайских семьях сегодня правитель подобен отцу, а народ подобен сыну; для нас отец и сын едины в подданстве, как они могут быть разными? Если мы не проведем единую линию, то у нас всегда будет двоедумие. Поэтому отныне с момента прибытия нашего к новым подданным, все головы будут обриты. Те, кто подчиняется, – народ нашей страны; те, кто колеблется, – нарушители порядка, и будут наказаны как за серьезное преступление. Если они уклонялись от бритья волос и спорили умными словами, не давать им облегчения»[68]. После этого цинские властители заставили обрить голову весь Китай.

Став во главе китайского общества, маньчжурская аристократия игнорировала важнейший социальный вопрос, а именно: в многонациональном феодальном обществе традиционного Китая, где доминировали ханьцы, китайская национальная культура всегда занимала ключевое положение, являясь основой социального менталитета, сформированного тысячелетиями феодальных ритуалов, и не могла быть изменена. Но цинское правительство навязало политику, которая неизбежно

---

[67] Цит. по: История Востока. В 6 тт. / РАН; Институт востоковедения / Р.Б. Рыбаков (ред.) – М.: Восточная литература РАН, 2000. Т. 3: Восток на рубеже средневековья и нового времени. XVI–XVIII вв. – М.: Восточная литература РАН, 2000. – С. 268–269.

[68] Там же.

привела к усилению конфликтов между правителями и подавляемым китайским обществом и, следовательно, значительно затруднила объединение народа под властью династии Цин[69].

Эта политическая мера вызывала яростный протест ханьских масс, так как ее посчитали нападением на тысячелетние традиционные устои и конфуцианскую догму, согласно которой «волосы на теле и коже сыновья не смеют брить, дабы не нарушать сыновней почтительности»[70]. Насильственное внедрение маньчжурских обычаев оказало сильнейшее воздейсвие на самооценку коренных китайцев. Образованные ханьцы, обладавшие глубокими историческии и культурными познаниями, рассматривали такую политику бритья головы в начале правления династии Цин как представлявшую огромную опасность для национальной культуры и национального достоинства[71]. Ханьские интеллектуалы испытывали сильное чувство тревоги, они считали, что падение династии Мин приведет к гибели всей китайской цивилизации, а введение указа о бритье волос, несомненно, стало для них дополнительным ударом. Чтобы сохранить достоинство и самоуважение как народа, китайцы нередко предпочитали убивать себя. Таким образом, национальные и этнические конфликты становились все острее, а по всей стране стали возникать масштабные антицинские движения.

С течением времени, негативные аспекты позднеминского времени были учтены цинскими правителями, которые стремились к их преодолению. Тяжелое налогообложение в конце правления династии Мин привело к увеличению бремени для простых людей и тяжести их повседневной жизни. Социальная напряженность конца династии Мин была крайне острой – народ жил в очень тяжелом положении. Несмотря на то, что некоторые социальные

---

[69] *Мэн Чжаосин*. Исследование закона о беглецах в начале Цин // Хэбэй дасюэ сюэбао. – 1981 . – № 2. – С. 21–34.

[70] *Чэн Лихун, Гу Жичэн*. Исследование политической коммуникации в начале династии Цин с акцентом на указе о стрижке волос // Ланьчжоу дасюэ сюэбао. – 2016. – № 2. – С. 103–108.

[71] *Ли Сына*. Исследование отношения различных социальных классов в начале династии Цин к указу о стрижке волос. Магистерская диссертация, Северо-Западный педагогический университет, 2011. – С. 121.

противоречия, казалось, были смягчены серьезностью и усердием, проявленными манчжурскими монархами в управлении страной, нестабильная экономика поздеминского времени мешала их реформам[72].

Цинские власти, тем не менее, пытались решить накопившиеся проблемы. В мае второго года правления Шуньчжи (1645 г.) система управления гвардейскими частями, т.е. основа деления военной знати, установленная династией Мин, была скорректирована и реформирована: цинские власти преобразовали аристократию в служилое дворянство. В то же время, династия Цин также обязала все регионы платить деньгами и зерном согласно реестру периода правления Ваньли, а также облегчила налоговое бремя для народа[73]. Это положительно сказалось на общей ситуации, показав способность цинского правительства завоевать сердца и умы людей.

Хотя в политике династии Цин первых годов установления ее власти в Китае были и положительные стороны, некоторые проблемы, оставшиеся в наследство от поздней династии Мин, не были решены. Конечно, важно отметить незрелость цинских правителей тех лет, а также их действия по рассовой дискриминации и преследованию ханьцев-чиновников, что привело к подъему сопротивления на юге страны, куда бежали оставшиеся члены династи Мин. Самыми известными из репрессивных мер этого периода были бритье волос, огораживание земель и закон о беглых преступниках.

Прямое следствие жесткой политики ранней династии Цин – это большое количество литераторов периода поздней Мин, которые оставались бездеятельными до конца жизни[74].

Хотя после завоевания Пекина цинское правительство предприняло шаги по ужесточению военной дисциплины и снижению налогов, они не

---

[72] *Чжан Янь*. Исследование исторической литературы о периоде конца Мин и начала Цин. Докторская диссертация. – Хэбэйский педагогический университет, 2014. – С. 35–37.

[73] *Цао Шувэнь*. Публикации из библиотеки Гарретта Принстона "Аутентичные записи императора Чжан Хуанди из династии Цин". – 2013. – С. 457–472.

[74] *Лу Сянхуай*. Исправления к "Биографии литераторов" из "Исторических записей о периоде Цин" // Чжэцзян шифань дасюэ сюэбао. – 1996. – № 4. – С. 78–81..

смогли завоевать расположение китайской интеллигенции, получившей конфуцианское образование. Большая часть простого населения столицы предпочла сдаться, как и большинство чиновников, которые решили дистанцироваться от государственной службы и тем самым сохранить верность династии Мин. В среде ученых бытовали идеи абсолютной верности династии Мин, которые со стороны маньчжуров вызывали ответ – социальную и культурную дискриминацию. В дальнейшем, цинское правительство приняло ряд важных политических мер, многие из которых были нужны для примирения и сглаживания ситуации, такие как, например, реформы Фань Вэньчэна и Хун Чэнчжоу. Но все это произошло не сразу, а те законы, которые были приняты, свидетельствовали о жестком насаждении экономической мощи маньчжуров.

После того, как маньчжуры полностью объединили Китай и укрепили свое господство, большинство чиновников и деятелей науки уже предпочли уйти с пожизненной службы, что привело к потере большого количества талантливых кадров. Рвение цинских императоров в управлении страной хорошо известно, хотя это не стирает того огромного ущерба, нанесенного китайской культуре и народу в целом, из-за ошибок цинского двора в период своего воцарения в Китае. Это оказало влияние на социально-политическое развитие династии Цин в целом, во время ее правления часто происходили гражданские волнения, и маньчжуро-китайский раскол так и не был преодолен.

Как и многие интеллектуалы, Бада Шаньжэнь был вынужден бежать и скрываться. Его литературное дарование не было сразу оценено по достоинству, в отличие от художественного. Он был вынужден зарабатывать на жизнь продажей картин, что считалось унизительным для аристократа в то время. Все это вызвало глубокий личностный надлом. Противоречие между изначальными намерениями, жизненными идеалами, внутренним

позиционированием себя и внешней социально-политической ситуацией не отпускало и беспокоило его всю оставшуюся жизнь.

До того момента, пока душевное расстройство Бада Шаньжэня окончательно не проявилось, его следование буддизму и даосизму, в основном, заключалось в том, чтобы избежать гонений, спасти жизнь, найти физический выход из конфликта между маньчжурскими и ханьскими этническими группами, избежать политического преследования со стороны правительства Цин. Его уход в религию не имел, скорее всего, значения обретения духовной опоры. На самом деле он был связан с попыткой спастись от невыразимых страданий и негодования, так что в будущем он больше не сосредотачивался на Дхарме, а переместил свою творческую энергию в царство искусства, изливая и доверяя картинам свою обеспокоенность и сердечные переживания. Когда идеалы юности и возврат к прежнему строю оказался окончательно невозможен, его психическое здоровье пошатнулось, что в конечном итоге привело к полному духовному опустошению. После того, как Чжу Да пережил серьезный психологический кризис, дисбаланс и привел его к безумию.

Однако именно это безумие заставило его отложить в сторону все мирские дела, перестать заниматься карьерой, заботиться о своем будущем благополучии и судьбе, действительно «не хотеть ничего делать», и вложить весь свой энтузиазм в художественное творчество. Когда цинский чиновник Ху Итан пригласил его быть гостем в своей официальной резиденции в Линьчуане в течение более, чем года, и хотел рекомендовать его цинскому двору как «эрудированного ученого», ему пришлось притвориться больным и не явиться. Переполненный горечью и протестом он написал на воротах своего дома иероглиф «немой» и стал отказываться от речи в присутствии посетителей, отвечая на вопросы лишь кивком головы либо жестом. В молчании он провел около десяти лет.

Психологические изменения личности художника, безусловно, 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[75]. 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 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

---

[75] *Кун Тао*. Анализ психологии искусства Чжу Да после его возвращения к светскости // Вестник Шаньдунского технологического университета (издание по общественным наукам). Т. 33. – 2017 (сентябрь). – № 5. – С. 75–79.

его характера глубоко повлияли на его живопись[76]. 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 готовился сдавать, то есть «учился быть ученым». Высшей же целью образования, в понимании общества того времени, было поступление на государственную службу (чего он 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, как и большинство 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 нашло отражение в его живописи.

[76] *Фэн Баожун, Ван Вэй*. Психологический анализ художественной личности Чжу Да // Теоретическое пространство. – 2008. – № 6. – С. 92–93.

ГЛАВА 2. Художественно-стилистические, технические и семантические особенности живописи Бада Шаньжэня в контексте развития направления вэньжэнь-хуа

2.1. Композиционные, стилистические приемы, образно-метафорический и иносказательный язык живописи Бада Шаньжэня

Стиль живописи Бада Шаньжэня формировался под воздействием двух факторов: его собственной, индивидуальной манеры и мощнейших внешних предпосылок. С одной стороны, на него глубоко повлияла художественная атмосфера его семьи каллиграфов и художников, которая воспитала в нем благородные художественные чувства, а смена династий обострила в нем ощущение преемственности и сохранения семейных реликвий. С другой стороны, последовательная гибель родственников заставила его взглянуть за границы сиюминутности и обыденности, стать монахом и сформировать, таким образом, внемирской менталитет.

В процессе создания картин в Древнем Китае художник работал кистями и тушью. Именно эти материалы являются характерными для традиционной китайской живописи. Чтобы создавать подлинное искусство, требуется большое умение в управлении силой этих двух важнейших составляющих. Используя только кисть и тушь, Бада Шаньжэнь создавал картины природы, он писал пейзажи, птиц и растения, плоды и старые деревья. Художник очень своеобразно пользовался тушью, втирая ее почти сухой кистью, увлажняя при необходимости, используя как темные тона, так и широкую гамму светлых. Ему удавалось передавать средствами живописи свое настроение и переживания: ощущение холода, грусть, свою неустроенность, «ухабистость» жизненного пути, обиду и гнев, выплескивая с помощью кисти и туши без остатка волну своего настроения и мироощущения на бумагу. Его техника своеобразна: направление изогнутых мазков динамично, они наносятся отдельно, распадаются, но не исчезают. Листва растений может быть решена одним мазком кисти, она словно вырастает, возникая из начальных точек

естественным образом. Птиц и животных он изображает уверенной, но полусухой («увядающей») тушью. Картины Чжу Да полны противоречий и противоположностей, именно так ему удавалось достичь максимального визуального воздействия и передать собственное видение и понимание происходящего.

Произведения Бада Шаньжэня содержат богатство аллюзий, они уникальны и разнообразны. Часто изображаемый объект дается в необычном ракурсе, что делает впечатление от картины очень ярким.

Отдельные китайские исследователи сосредоточили свое внимание исключительно на построении композиции и технических приемах 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[77]. 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»[78]. Он утверждает, что в стиле живописи художника нашло заметное выражение его аристократическое происхождение, следование технике живописи великих предшественников, а также собственные уникальные черты характера и литературное дарование.

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 «С»-образные схемы, выполняя их в гротескной манере[79]. Неустойчивая

---

[77] *Цзяо Хайлун*. Художественный стиль картин Чжу Да и причины его происхождения // Великая сцена. – 2015. – № 6. – С. 7–8.

[78] Там же.

[79] *Лун И*. Краткое обсуждение композиции картин Бада Шаньжэня // Красота и время. – 2015. – № 12. – С. 55–56.

компоновка в форме литеры «S» является выражением его собственного ощущения одиночества, менталитета «живого реликта», не подчинившегося правительству маньчжурской династии Цин. Композиция в форме литеры «С», с другой стороны, имеет ту же криволинейную красоту, что и «S», но считается в Китае более эстетически привлекательной. Она имеет те же изгибы, но являясь более универсальной, она позволяет представить картину в свободно меняющейся перспективе, в соответствии с углом наклона формы «С». При этом, композиция может быть организована так, что главный объект изображения (условный 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. Большая площадь свободного места («пустота») ассоциируется с огромным внутренним миром художника. 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.

Что касается каллиграфии Бада Шаньжэня, которую нельзя рассматривать в отрыве от живописи художника, то китайские ученые отмечают наследование им на раннем этапе творчества традиций каллиграфического искусства Дун Цичана (1555–1636), подражание Хуан Тинцзяню (1045–1105) в средний период, а в поздние годы – его обращение к каллиграфическим стилям периодов Вэй и Цзинь, как и Тан, чтобы сформировать свой собственный почерк. Бада Шаньжэнь был первоклассным каллиграфом, уже в начале периода династии Цин он унаследовал классическую традицию и создал свой уникальный стиль письма. Если изучать китайскую каллиграфию конца династии Мин и начала династии Цин, то его значение в этой области национального искусства невозможно переоценить.

Обсуждая особенности каллиграфии Бада Шаньжэня, Ли Дань говорит, что художник «…создал стиль, используя твердую и вычурную манеру письма средней частью кисти, с помощь которой добивался ровной и тонкой линии, чистой и округлой, соответствующей его идеям и настроению»[80].

Действительно, Бада Шаньжэнь использовал элементы каллиграфии в живописи и виртуозно владел кистью, а его линия обладала большой художественной выразительностью. Его мазки различны по кривизне, интенсивности и направлению, они разнообразны и едины, и создают при наложении друг на друга свой ритм. Часто художник проводил длинные линии светлой тушью – они имеют выверенную наполненность и необходимую силу, не прозрачны и не грубы, с яркой текстурой. Представляется, что движение руки художника напоминает действия мастера боевых искусств, который, двигаясь в особом ритме, заполняет собой и преображает пространство, в котором практикует. Это ощущение возникает потому, что Бада Шаньжэнь писал бегло, свободно набрасывая рукой композицию картины, но в то же время, его движения упорядочены, линии подчинены «художественной дисциплине» и представляют собой комбинацию «естественных» кривых. Мастер всегда сосредоточен на эстетике композиции и том подтексте (смысле), который он вкладывает в свое произведение.

Японский ученый Миядзаки Фако, рассматривая картины Бада Шаньжэня, делает вывод об их сходстве с росписями цзиндэчжэньского фарфора. Исследователь отмечает, что именно стремление к свободе живописной манеры, смелость и стилистическое совершенство его кисти заставили мастера открыть для себя привлекательность узоров сине-белого фарфора и активно применять их в собственном художественном стиле[81]. Представляется неоспоримым тот факт, что Бада Шаньжэнь черпал

[80] *Ли Дань*. Бада Шаньжэнь – мастер школы письма и живописи. – Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1988. – С.79–84.

[81] *Миядзаки Фако*. Связанные с Бада Шаньжэнем картины цветов и птиц и сине-белые фарфоровые узоры Цзиндэчжэня // Искусствознание. – 2018. – № 4. – С. 12–18.

вдохновение при создании своих картин в мотивах народной керамики. Его методы были близки живописцам-литераторам династии Мин (представителям направления вэньжэнь-хуа), таким как Сюй Вэй (1521–1593), которые также были связаны с народной традицией, изображали повседневную жизнь, работали в жанре «цветы и птицы». Художник опирался на их образы и формы, чтобы создать новый смелый мир живописи.

Линия – один из основных формальных элементов произведения искусства. В китайской живописи она используется для построения картины, являясь ее важнейшим структурным элементом. При этом, чаще всего, используются криволинейные очертания и мазки. Линия, очерчивая сложную структуру и характер формы, текстуру изображаемого объекта, выражает индивидуальность и эмоции художника – одним, словом, в ней находит выражение его индивидуальность и субъективизм, это важнейший его инструмент, сродни писательскому слову.

Плоскость в его работах образуется из точек и мелких штрихов, которые, пересекаясь, соединяются непрерывным движением прямых линий, в результате чего получается особая визуальная форма. Плоскость, как и линия, является важным формальным элементом композиции, она имеет ограниченный пространственный размер и четкую ориентацию в двух измерениях. Но по сравнению с точками и линиями, в структуре изображения она занимает больше места, дает выраженное ощущение объема и более сильные визуальные впечатления, поэтому картины мастера, в которых плоскость является основным визуальным образом, более многочислены.

Среди картин Бада Шаньжэня, в которых большие плоскости используются в качестве основного визуального образа, заметное место занимают изображения скалистых утесов. В этом отношении показателен его свиток «Осенняя луна и неустойчивый камень» (1699 г.; Наньчанский художественный музей), на котором изображен огромный, возвышающийся

над землей каменный валун, занимающий большую часть листа. Он имеет странную форму: сужающийся книзу камень вот-вот накренится и упадет, что вызывает у зрителя обеспокоенность. Скалистый утес написан небрежной кистью сухим мазками, его изгибы и очертания спонтанны и просты, возникает ощущение его древности и заброшенности. У его подножия – маленький цветок, который упрямо вылезает из расщелины. Растение занимает очень небольшую часть листа и написано упругой, влажной кистью, что сильно контрастируют с камнем. Такая разница текстур мертвого огромного валуна и трепетного, живого цветка значительно усиливает образную выразительность всей композиции картины.

С писихологической точки зрения ясная и лакончиная форма легче читается, кажется заметнее и привлекает к себе больше внимания. Крупный объем каменного валуна дает ощущение величия и агрессии, а его неправильные очертания вызывают давящее и устрашающее визуальное впечатление. Изобретательное и уникальное использование Бада Шаньжэнем контраста хрупкого растения и нависающего над ним утеса создает на картине напряжение, которое еще больше усиливает гнетущее и пугающее своей непредсказуемостью и опасностью состояние. Связывая этот сюжет с перепетиями жизни Бада Шаньжэня, можно предположить, что маленький и хрупкий цветок – это сам художник, а холодная, нависающая над ним скала – окружающая его неприветливая действительность. Картина, таким образом, приобретает особый символический смысл, связанный с реальной жизнью мастера.

Изображение и плоскость свитка связаны между собой и, одновременно, резко противопоставлены друг другу. Само произведение искусства представляет собой синтез зрительного восприятия и эстетического чувства, которое оно вызывает. С другой стороны, изобразительная форма передает четкие и конкретные признаки объекта, которые являются узнаваемыми (к примеру, характер и узнаваемый силуэт человека, дерева или птицы).

Морфологическая сторона искусства – это не простая копия реальной вещи, а прочувствованная художественная форма, ее суть. Выдающиеся художники создавали свой мир художественных образов, поэтому, в идее формы в пластических искусствах, заключена идея формы как таковой. Постижение ее приходит через наблюдение и понимание образных характеристик изображаемого объекта, через изучение и анализ его эстетической красоты, а затем, прочного усвоения моделирующих факторов и использования различных приемов для конструирования и формирования общей картины. Прибегая к преувеличению, трансформации, подчиняя форму своей воле, но соблюдая законы красоты, художник стремится к большему, чем простое копирование[82].

Бада Шаньжэнь, как представитель направления вэньжэнь-хуа, обладал глубоким пониманием гуманистического духа китайского искусства и является наследником длительной традиции. Он опирался на достижения своих предшественников Сюй Си (886–975), родоначальника традиционного стиля живописи; мастеров эпох Сун и Юань, а также на художников династии Мин: Сюй Вэя (1521–1593), Чэнь Чуня (1483–1544) и Линь Ляна (1428–1494). Бада Шаньжэнь во многом заимствует их художественные приемы, способы выражения эмоций и подчеркнутую индивидуальность. Как и у предшественников, в основе его работы лежит тщательное наблюдение за природными объектами и развитие собственного мастерства художника – его живопись отличает изысканная моделировка тушью. Опираясь на методы мастеров прошлого, углубляя и интерпретируя их по-своему, Бада Шаньжэнь превращал своих рыб, камни и воду в художественные символические образы, его живопись имеет глубоко личностное начало и воплощает его собственную индивидуальность.

Художник не только придавал большое значение использованию методов и приемов классической китайской живописи, но и делал особый

[82] *Хуан Жуй, Юань Цзинцзин*. Сравнение искусства восприятия и зрительного восприя // Ишу кэчжи. – 2022. – № 9. – С. 178–180.

акцент на наблюдении и передаче повседневной жизни, своего отношения к окружающей действительности. За кажущейся простотой сюжетов многих его картин, как и за бесхитростностью его манеры письма, скрываются глубочайшие эмоции человеческой души. Переживания, которые испытывает зритель, глядя на его картины, можно сравнить с чувствами, которые возникают у человека, спустившегося к берегу озера в сельской местности в начале холодов поздней осенью, когда подступает зима. Он видит листья лотоса и несколько одиноких птиц на воде. Эта картина природы, вызывающая, одновременное чувство лени и одиночества, депрессии и бодрости естественным образом отсылает к некоторым художественным образам произведений Бада Шаньжэня.

Примечательно, что его преувеличения и искажения природной формы находятся как бы под его эмоциональным контролем, они не противоречат реальному положению вещей, находятся как бы в сфере его эмоционального наблюдения. Мастер находит определенной баланс или компромисс между жизненной правдой, реальностью и ее трансформацией[83]. Как бы гротескно и экспрессино не был передан тот или иной образ птицы, рыбы или растения, он всегда имеет характерные, узнаваемые черты. Все его перепела, олени, гуси и прочие животные, как и растения, имеют две особенности: первая – это простота и ясность, вторая – деформация и видоизменение.

Простота картин Бада Шаньжэня уже обсуждалась выше, она кроется не только в лаконичной композиции, но и в точности его мазков кисти и в высшей степени обобщенности изображаемого объекта, когда передаются лишь наиболее характерные (фундаментальные) его черты. Это делает образ абсолютно ясным, а дальнейший путь упрощения бессмысленным, ведущим уже к абстракции, в которую художник никогда полностью не погружается. Так, он изображает своих птиц всего несколькими точными ударами кисти, проводит мало линий и мазков тушью при написании лотосов, но они

[83] *Лю Мо*. Полная коллекция картин китайских художников: Бада Шаньжэнь. – Шицзячжуан: Хэбэй цзяоюй чубаньшэ, 2003. – С. 271.

выходят из-под его кисти яркими и узнаваемыми. Как говорил Пань Тяньшоу: «Процесс написания картины прост и решителен, много штрихов добавлено и немного вычтено, поэтому можно сказать, что она совершенна»[84].

Вторая особенность художественного метода Бада Шаньжэня – деформация и видоизменение живой и реальной формы. Различные птицы, животные и рыбы, в том числе его олени и коты – все они производят странное визуальное впечатление. Он намеренно преувеличивает или преуменьшает их размер, сплющивает или вытягивает их силуэт, делая их образы зачастую гротескными. Названия его птиц нередко трудно или даже невозможно узнать. Особенно выразительно и необычно художник решает глаза живых существ: укрупняет их, делает навыкате (как правило, они смотрят вверх). Несмотря на то, что эти детали далеки от реальности, однако именно эти приемы чрезвычайно усиливают эмоциональность его живописи.

Уникальный и эксцентричный стиль живописи хуаняо Бада Шаньжэня с его сложнымми символическими подтекстами – это своего рода «впечатления» мастера, художественный иллюзионизм, которого он сознательно добивается, имея развитое эстетическое чувство, мастерство художника и повышенную эмоциональность.

Распределение плоскости листа и пространственное членение дает возможность решить объемы изображаемых объектов, выявить их соотношения в двухмерности с одной стороны (на плоскости), и трехмерности их форм с другой (в пространстве). Поверхность картины структурируется, в свою очередь, на неравные части, которые по-разному могут соотноситься друг с другом.

С точки зрения психологии, если визуальное плоскостное деление относительно равномерно, а тональные оттенки сближены, то картина будет вызывать у людей ощущение легкости и расслабленности. Напротив, если в композиции присутствует много черно-белых контрастов, а ее части сильно

---

[84] *Пань Тяньшоу*. История китайской живописи. – Гуусюань чубаньшэ, 2022. – С. 317.

различаются, то возникает ощущение напряжения, впечатление активности и динамики. В структуре своих картин Бада Шаньжэнь использует последний прием, с резкими контрастами и широким спектром образов, стремясь к максимально сильному визуальному эффекту, вызывая сопереживание и эмоциональный отклик у зрителя.

Пространственные построения картин Бада Шаньжэня также довольно оригинальны. Как мы знаем, структура композиции обычно включает в себя собственно плоскость и пространственно решаемый объем. Рациональный характер западного реалистического искусства основывается на перспективе, оптических эффектах, цветовых соотношениях (теплохолодности, колорите) и анатомии. Форма объекта в нем должна точно прослеживаться, его объем и пространственное решение не могут быть хаотичными. Все это способствует передаче трехмерного пространства в двумерной плоскости. Цзун Байхуа однажды сказал: «Очертание и композиция свободного пространства на древних картинах Китая не связаны со светотенью и не следуют правилам трехмерной перспективы статуй и геометрии зданий. Они просто выражают определенную пространственную структуру, подобно музыке или танцу. В частности, это свободное место для каллиграфии»[85]. Прямые линии, организующие плоскость, родственны китайскому искусству каллиграфии и живописи. Бада Шаньжэнь, как мастер каллиграфии, прекрасно чувствовал красоту линии и часто использовал каллиграфические приемы.

Как уже отмечалось выше, композиции Бада Шаньжэня отличает лаконизм и простота. Характерный пример – его картина «Два воробья» (1694 г.; Чжэцзянский музей), где большая часть листа – это свободное пространство. Фигурки маленьких птиц смещены ближе к нижнему краю листа. Согласно китайскому языку символов, композиция соединяет в себе «позитивное» и «негативное» начала. При этом, сама картина, на которой изображены фигурки птиц – это позитивная энергия, а ее нижняя часть и

[85] *Цун Байхуа*. Лекции по эстетике. – Чэнду: Сычуань мэйшу чубаньшэ, 2020. – С. 258.

смещение к ней персонажей – негативная. С точки зрения визуального психологического эффекта, черно-белый колорит и градации оттенков туши дают ощущение глубины и движения, в то время как пустое незаполненное пространство в нижней части картины (под птицами) сдерживает его, делая композицию более статичной и плоскостной.

На картине «Тыква и луна» (1689 г.; Художественный музей Фогга, Гарвардский университет) соединяется воображаемое и реальное. Пространственный эффект глубины создается необычным и контрастным соотношением небольшой, решенной темным силуэтом тыквы на переднем плане и огромной, выступающей из-за нее луны, круглый абрис которой намечен одной уверенной линией. По мнению Цзун Байхуа, этот прием можно охарактеризовать, как «пространственную каллиграфию»[86].

Нередко, у Бада Шаньжэня мы можем встретить гротескных, как бы порхающих в небе живых существ, причем это не птицы, а рыбы! Действительно создается впечатление, что его рыбы летают в небе, а птицы сидят на земле. В числе таких работ – листы из альбома стихов и рисунков «Бамбук, цветы и рыбы» (1689 г.; частная коллекция), а также «Рыба и камень» (1689 г.; Национальный музей Китая, Пекин). Ряд современных исследователей нередко интерпретируют эти картины с точки зрения творческого самовыражения Бада Шаньжэня и идеологического содержания его творчества. Например, Чжу Лянчжи, справедливо отмечает, что абсурдистские тенденции поздних работ Бада Шаньжэня имеют глубокий идеологический подтекст[87]. Таким образом, особое пространственное построение мастером картин усиливает иносказательный аспект его живописи – это интерпретация образа маленького человека, скованного условностями этого мира и его несправедливостью, напоминающего птицу

---

[86] *Цун Байхуа*. Лекции по эстетике. – Чэнду: Сычуань мэйшу чубаньшэ, 2020. – С. 436.

[87] *Чжу Лянчжи*. Мир лотосов – философия Бада Шаньжэня и его “вовлеченность". – Чжэцзян: Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2020. – С. 128.

«с обрезанными крыльями», или рыбу, «летающую» глубоко под водой и серьезно всматривающуюся в небо над собой.

Расположение водоплавающих птиц на свитке «Птица и рыба» (Государственный китайский музей Гугун, Пекин) в целом соответствует правилам построения перспективы и композиционным планам. Мы видим, что линия горизонта поднята художником довольно высоко, это дает возможность показать далекие виды, которые открываются зрителю, ведь их ничто не заслоняет. В целом, такое построение с высокой линией горизонта очень характерно для классической китайской живописи, в особенности для шаньшуй-хуа. Однако рыба на картине Бада Шаньжэня расположена в нижней части свитка, справа, т.е. на втором плане, и в данном случае даже можно сказать о передаче условной глубины и «перспективы» на его полотне.

Как уже не раз отмечалось, живопись Бада Шаньжэня – это способ выражения его личных чувств посредством искусства. Художник писал условно, не делал тщательной деталировки и не стремился точно передать окружающую реальность – у него нет светотени, отражений и волн на воде. Как и небо, вода у Бада Шаньжэня – это «пустота», просто белый фон, светлая и холодная, неприветливая для всего живого окружающая среда.

Своеобразная компоновка предметов на его композициях плоскостная, глубина и перспективные сокращения, которые столь свойственны западному искусству, отсутствуют, либо даны ассоциативным намеком. Но именно плоскость на картинах Бада Шаньжэня позволяет зрителю максимально прочувствовать настроение художника, рассмотреть его злобно взирающих вверх на небеса гротескных рыб, нелепых и балансирующих на одной ноге птиц, безмолвные и ужасные каменные валуны, которые атектоничны, неустойчивы и подвижны. Все они – аллюзии перепетий жизни одинокого мастера. Эти впечатления незабываемы и остры, мы преодолеваем

вместе с художником время и пространство, даем волю своему воображению и, в конечном счете, прикасаемся к бесконечности.

Суть любой выразительной формы в ее определенных, заложенных в ней смыслах, которые зачастую важнее, чем ее визуальное решение. Согласно китайским классическим канонам, смысл намного выше, чем внешняя оболочка. У Бада Шаньжэня художественная форма чрезвычайно выразительна и имеет свои отличительные особенности. Исследуя их, можно понять, что во многом выбор им собственных приемов и художественных решений зависел от эстетических потребностей его внутреннего «я», его мыслей и эмоций. Странные, абстрактно-гротескные и холодные образы произведений Бада Шаньжэня, о которых говорит весь мир, во многом связаны с его уникальным мировоззрением, эстетическим и образным восприятием реальности.

Ли Цзэхоу однажды заметил, что «...новое в искусстве, или творческие открытия выдающихся художников, не обязательно подразумевает крупный прорыв и инновацию на уровне формального содержания, но может быть полностью прорывными на уровне восприятия, что является настоящим эстетическим критерием понимания крупного художественного явления в этой области»[88]. В мире живописи ранней династии Цин, который был пронизан подражательством древности, Бада Шаньжэнь нарушил установления академической придворной живописи, которая все явственнее начала погружаться в заданный формализм и скучное однообразие. Его новаторский дух и экспрессия оказали очень важное влияние на несколько поколений художников-литераторов в Китае, таких как «Восемь чудаков из Янчжоу» в середине периода Цин, позденее Ци Байши, и даже современного мастера У Гуаньчжуна.

В сегодняшнюю эпоху интенсивного развития и процветания китайской культуры анализ и освоение основных элементов традиционного китайского

---

[88] *Ли Цзэхоу*. История красоты // Курс красоты, жизни, чтения, новых знаний // Шэнхо, душу, синьчжи саньлянь шудянь. – 2009. – № 7. – С.217.

искусства и художественного творчества, с учетом современных тенеденций, является основным вопросом и требованием для большинства деятелей искусства, а также важным критерием для понимания уровня мастерства. Искусство Бада Шаньжэня не только принадлежит прошлому, но и повлияло на сегодняшний день, а выразительные образы его картин, стилистические достоинства его живописи по-прежнему имеют большое значение для современных китайских мастеров.

2.2. Характерные особенности и этапы развития пейзажного жанра (шаньшуй-хуа) Бада Шаньжэня

Одна из собенностей корпуса исследований о Бада Шаньжэне заключается в том, что преимущественно, в них анализировались его картины в жанре хуаняо, а серьезного интереса к его пейзажной живописи до последнего времени не возникало.

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 на то, 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 картины эти не так многочисленны, тогда как его произведений в жанре «цветы и птицы» 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[89]. 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

[89] *Ван Синьхуа*. Искусство пейзажной живописи Чжу Да // Мир культурных реликвий. – 2003. – № 2. – С. 38–42.

полотен. В отличие от своих предшественников, Бада Шаньжэнь умело сочетал сплошные и пунктирные линии при их написании.

В своей работе «Китайская пейзажная живопись» Н.А. Виноградова подробно останавливается на истории развития китайской пейзажной живописи и ее ярких представителях; особое внимание она уделяет великому современнику Бада Шаньжэня, Ши Тао. К сожалению, о Бада Шаньжэне почти не говорится, но отмечается его большой вклад в развитие жанра, и названы его последователи – такие мастера, как Пань Тяньшоу, Ци Байши и др. Н.А. Виноградова, в частности, пишет о них: «Зрительно и эмоционально приближая природу к человеку, они продолжили ту же линию экспрессивной и неожиданной ее интерпретации, которая была начата Сюй Вэем, Ши Тао и Чжу Да. Вместе с тем они отошли от свойственной последним мистической тревоги и напряженности чувств, стремясь к простоте и доступности образов» [90].

Следует отметить еще одну важную особенность, которая ярко прослеживается в творчестве Бада Шаньжэня. Излюбленным его форматом для написания картин, прежде всего пейзажей, становится не свиток, а альбомный лист. На эту особенность обратили внимание крупные синологи Линь Юй-тан, а также Е.В. Завадская, которая заметила трансформацию живописи в тот период в сторону камерного лиризма и доверительности, чего ранее не наблюдалось[91]. «Излюбленной формой художников Ши-тао, Чжу Да, – пишет она, – становятся альбомные листы, предназначенные для кабинетного рассмотрения»[92]. Действительно, ранние пейзажи Бада Шаньжэня небольшого размера, они больше похожи на восточные миниатюры. По своей силе и выразительности его пейзажи не уступают хуаняо-хуа, обладая непреходящей эстетической ценностью, а его живопись

---

[90] *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись // Искусство Старого Китая в трудах Н.А. Виноградовой /отв. ред. В.П. Толстой. – М.: БуксМАрт, 2016. – С. 165.

[91] *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи Старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – С. 138.

[92] Там же.

в целом – это «апофеоз эстетства», по меткому выражению Е.В. Завадской[93]. Линь Юй-тан, один из крупнейших китайских синологов, также относил Чжу Да к группе «экспрессионистов» в китайской живописи XVII столетия, наряду с Ши Тао[94].

Публикации Чжан Цзынина «Исследование пейзажной живописи Бада Шаньжэня»[95], Шань Голиня «Отсутствие следов от резца не шокирует богов и призраков»[96] и Хэй Цзинго «О характерных художественных особенностях пейзажной живописи Бада Шаньжэня»[97] дополняют друг друга. В них также отмечается, что на пейзажную живопись Бада Шаньжэня оказали влияние его предшественники – Чжао Мэнфу (1254–1322) и Дун Цичан (1555–1636) на раннем этапе его обращения к жанру пейзажа, Ни Цзань (1301–1374) – в более позднее время. Вышеназванные исследователи 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 из монастыря к мирской жизни. В дальнейшем, на следующем этапе, между 61 и 65 годами, его манера окончательно оформляется, он создает ряд великолепных работ, таких как листы альбомов «Шаньшуй-хуа» (Государственный китайский музей Гугун, Пекин) и «Горы и деревня» (Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк). После 70 лет Бада Шаньжэнь, по мнению исследователей, стал глубже понимать теорию пейзажного жанра, который в китайском искусстве является

---

[93] *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – С. 143.

[94] Цит. по: Там же. С. 208.

[95] *Чжан Цзынин*. Исследование пейзажной живописи Бада Шаньжэня // Вестник Музея изобразительных искусств Гуанчжоу. – 2011. – № 11. – С. 93–94.

[96] *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.

[97] *Хэй Цзинго*. О художественных характеристиках пейзажной живописи Бада Шаньжэня // Наука и образование. – 2010. – Сентябрь. – С. 236–237.

главенствующим. Китайцы с благоговенем относятся к шаньшуй-хуа и даже развивают в себе умение его созерцать. На последнем этапе в живописи художника усиливается взаимосвязь живописи и каллиграфии, он создает множество прекрасных произведений, к примеру – «Подражание горам и рекам даосов» (1703 г.; частная коллекция).

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[98]. В конце Цай Синъи приводит сохранившееся высказывание художника: «...когда я пишу пейзажи, я всегда получаю меньше, но мне хватает»[99]. 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[100]. 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[101].

Трагическая «эпоха перемен», в которую выпало жить художнику, дала ему неожиданные творческие импульсы, оказавшись для него вдохновляющей средой. В одном из его стихотворений есть такие строки: «Туши немного, но много слез, ведь горы и реки родные по-прежнему»[102].

---

[98] *Цай Синъи*. Когда в реке возникают три потока: обсуждение продажи картин Бада Шаньжэня. – Шицзячжуан: Издательство «Хэбэйское образование», 2012. – С. 235–264.

[99] Там же. С. 263.

[100] См. *Жао Зунъи*. Системное исследование о Бада Шаньжэнь. – Наньчан: Изобразительное искусство Цзянси, 2016. – С. 30; *Ван Фаньюй*. Рассуждения о Бада Шаньжэне. – Тайбэй: Редакционная коллегия Китайской серии, 1984. – С. 350–351.

[101] *Такеширо Синдо*. Бада Шаньжэнь и его «Вечерний свиток». – Фукуи: Книжный магазин, 1989. –С. 239.

[102] Цит. по: *Ван Линь*. Безумный художник-монах Бада-Шаньжэнь // Галерея знаменитых художников / Гл. редактор Цзэн Цзыжун; пер. с кит. Н. Демидо. – М.: АНО ИИЦ «Наука», 2021. – С. 112.

Острое чувство одиночества, его депрессия и обида, воплощенные в его живописи, вызвают у зрителя не просто сопереживание, но и надежду на лучшее, так как художник не замкнулся в своем горе, не посвятил свое искусство исключительно трагической стороне земного существования. В его живописи много тонкого очарования, красоты и веры в лучшее. Особенно заметно это в его камерных и лиричных пейзажах, наполненных легкой грустью, восхищением и нередко радостью от соприкосновения с природой.

Пейзажи Бада Шаньжэня не столь известны, как его картины в жанре «цветы и птицы», однако нисколько не уступают и даже превосходят их по силе и глубине, мастерству работы кистью. Конечно, его живопись шаньшуй-хуа и хуаняо-хуа стилистически едины, а его неординарная манера письма кистью и тушью очень согласуются с духовным содержанием его картин.

Если произведения Бада Шаньжэня в жанре «цветы и птицы», помимо своей гротескной и странной формы, а также лаконичности техники туши и кисти, явно содержат скрытые смыслы – метафоры переживаний художника о своей стране и о своей печальной участи, – то его пейзажи самодостаточны по своей красоте и очарованию. Возможно, это связано с тем, что художник стал серьезно работать в этом жанре позднее, находясь уже в зрелом возрасте.

Пейзажная живопись Бада Шаньжэня композиционно разнообразна: она может строиться как по вертикали, так и по горизонтали, и даже по кругу. Имея большой опыт, художник очень своеобразно пользовался тушью, втирая ее почти сухой кистью, увлажняя при необходимости, используя как темные тона, так и широкую гамму светлых. Своеобразные приемы его живописи, к примеру, штриховка косо поставленной кистью, напоминающая ретушь, стала новым словом в развитии пейзажа в традиционной китайской живописи. Мастеру удавалось передавать средствами живописи свое настроение и переживания: ощущение холода, грусть, свою неустроенность,

«ухабистость» жизненного пути, обиду и гнев, выплескивая с помощью кисти и туши без остатка волну своего настроения и мироощущения на бумагу.

Развивая несколько отвлеченную и плоскостную композицию в своих пейзажных картинах Бада Шаньжэнь словно освобождает структуру пейзажа от давлеющего величия природы и обретает большую свободу.

В последние годы жизни сердце Бада Шаньжэня стало более спокойным, он освободился от всех своих прошлых переживаний и обрел истинное чувство умиротворения. Когда человек достигает этого состояния, то, что он видит, и то, что он чувствует, должны быть в гармонии. Именно в этот период он соединил в своих картинах буддийскую «пустоту» и даосское «бездействие». Когда он обратился к практике Чань, то шел не к какой-то одной цели, а скорее двигался ради самого пути, который она предлагает. Чань утверждает, что когда человек находится в состоянии замешательства и волнения, он «видит горы как горы и воду как воду»; когда он находится в процессе духовного обучения, он может «видеть горы как не-горы и воду как не-воду»; но после просветления горы остаются горами, а вода – водой, а сам он может выйти за пределы себя и снова вернуться к своему истинному «я». В своих картинах и каллиграфии Бада Шаньжэнь использовал символический язык для описания не только того, что он наблюдал в повседневной жизни, но передавал то, что часто находится за пределами изображаемых вещей.

Он использует виртуальное и абстрактное сознание для того чтобы сделать пейзаж произвольным и изменчивым. По сторонам он может быть крайне условными, но средняя часть в этом случае будет полна реальности: горная вершина и валун внезапно станут явными, поднимаясь слева и справа, горы станут расти в нашем сознании, чередуясь и соединяясь в горные цепи, они будут тянуться вверх, к краю картины, ломая привычное пространство. Или возьмём его странные композиции с пустотой в центре и твердью гор

справа и слева, либо вверху и внизу. Иногда камни и деревья изображены только с одной стороны, делая композицию необычной и интересной своей «пустотой». Такая плоскостность и абстрагирование свидетельствуют об крайне индивидуалистическом, нестандартном мышлении Бада Шаньжэня, свободном от общепринятых схем и «канонов» построения пейзажа в классической китайской живописи. Противоречие и гармония парадоксальным образом уживаются в его независимой своеобразной живописи.

Картины художника, как правило, выполнены кистью в свойственном только ему, резком стиле, а образы его живописи – странные, непривычные глазу, написанные экспрессивно и «дико», что стало главной их особенностью и отличительной чертой. С точки зрения композиции, многие работы Бада Шаньжэня приняли более низкую линию горизонта и точку обзора, сохраняя свою плоскостность. Средний план, к тому же, бывает как бы перевернут, что сбивает с толку и разрушает впечатление реальности визуального пространства.

Чтобы получить новый пространственный эффект, Бада Шаньжэнь сознательно отказался от традиционной пейзажной композиции «одна река и два берега», то есть когда на переднем плане изображалась гора или берег с деревом, в центре – река, и выше – отдаленная гора. Его горы, написанные на одном дыхании, одинаковые по тону, сливаются в одно целое, в один план. Таким образом, он сознательно уходит от передачи пространственной глубины и воздушной перспективы, создавая чисто плоскостную композицию.

Безусловно, в живописи Бада Шаньжэня образы природы являются метафорами мыслей и чувств художника. Использование мастером широких и резких сухих мазков кисти, как и чередование их с влажными пятнами туши является очень характерным для его живописи, с их помощью он создавал нереальные туманные пейзажи, наполненные ощущением взгляда

через завесу, подобно изображению луны через ее отражение в воде. Он стремился ввести в старые схемы живописи шаньшуй-хуа ноты нового ощущения мира, и ему во многом удалось это сделать.

Рассмотрим эволюцию этого жанра в его творчестве, в котором можно выделить три периода.

2.2.1. Начальный период (1680-е гг.)

Пейзажную живопись 1680-х годов Бада Шаньжэня можно назвать переходной, относящейся к начальному периоду, в течение которого художник обретал свою индивидуальность и искал свои художественные приемы. Самая ранняя известная работа Бада Шаньжэня этого времени «Далекий вид с пагоды Шэнцзинь» (1680-е гг.; частная коллекция). Композиция свитка представляет собой «трехступенчатую структуру» (水两岸), с холмом и каменистыми уступами на дальнем плане, которые изображены с помощью художественного приема, называемого в китайской традиции «порванный ремень» (чжэдай-цунь; 折带皴). Очертания холмов похожи на скругленные квадраты, они написаны путем «растягивания кляксы из точки». На переднем плане, справа, более темными и плотными тонами изображены деревья с перекрещивающимися сухими ветвями, а левая часть картины оставлена пустой – она ассоциируется с рекой, или опустившимися в долину облаками. Гористые дали сливаются со скалами на среднем плане. Они намечены контуром и написаны кончиком кисти, слегка отклоненным в сторону. Для передачи камней и скал впереди используется жесткая, заостренная кисть (侧峰), они написаны большим количеством угловатых мазков с незначительной вариацией оттенков. Пустынная безлюдная местность, оголенные утесы среди редких деревьев и большое пустое пространство усиливают ощущение одиночества и навевают грустные мысли.

Пейзажи начального периода Бада Шаньжэня, как и его картины в жанре хуаняо того же времени, в метафорической форме выражают его

недовольство иностранным правлением. Тон его живописи – равнодушный и мрачный. Однако в пейзажах, таких как упомянутый свиток «Далекий вид с пагоды Шэнцзинь», помимо ощущения одиночества, нет сильного выраженного чувства разочарования и гнева. Судя по названию картины, Бада Шаньжэнь стремится к буддистскому самосозерцанию, осознанию порядка вещей в мире, и как бы подводит итог первой половины своей жизни. Хотя мы наблюдаем некоторую монотонность и однообразие его художественных приемов и настроения ранних пейзажей, тем не менее, можно сделать вывод, что в это время душевное состояние Бада Шаньжэня было хоть и подавленным, но относительно стабильным.

Несмотря на то, что тогда художник еще не оправился от душевного заболевания, и его разум все еще был помутнен, тем не менее заметно, что погружение в учение чань-буддизма заставляет его постепенно стабилизировать свой ум, оживляет его размышления об истинах жизни. Не случайно, в этот период он особенно часто обращается к хуаняо-хуа, чтобы выпустить свою горечь. Если работы того же времени Бада Шаньжэня в жанре «цветы и птицы» являются метафорой его собственного одиночества и раздражения, то его ранние пейзажи более эмоционально возвышенны, в них наблюдается надежда и духовное стремление Бада Шаньжэня к будущей лучшей жизни.

2.2.2. Зрелый период (около 1697 гг.)

Этот период характеризуется окончательным сложением художественного языка пейзажной живописи Бада Шаньжэня, использованием художником индивидуальных композиционных и технических приемов. Творчество мастера этого времени в целом демонстрирует явные тенденции к трансформации. Композиция видоизменяется от плоскостной и сбалансированной, как на свитке «Далекий вид с пагоды Шэнцзинь», в сторону усиления причудливых и гротескных черт. Теперь ее визуальный центр перемещается ближе к одному из краев

листа или «даже выносится за пределы пейзажа»[103]. «Этим художественным жестом, – пишет Ван Линь, – Чжу Да указывал на то, что он тоже был отодвинут на обочину жизни»[104].

В то же время, сочетания гор и деревьев обогащаются, становятся более разнообразными, особое же внимание уделяется расположению и усилению «пустоты», что делает пространство ландшафта отдаленным. Художник начинает использовать те же методы, которые он применял при работе с хуаняо-хуа, использует «С»-образную композицию в виде виньетки. Хотя сюжетов на картинах этого периода немного, они становятся более утонченными. В качестве визуального центра композиции всегда выбирается несложный объект, который подчеркивает эмоции и настроение автора, в то время как ландшафт вокруг стремится быть по возможности менее заметным, усиливая символический смысл всей композиции. Такой прием был характерен в большей степени для картин Бада Шаньжэня в стиле хуаняо. Именно в этом ключе решены пейзажи, составляющие несколько альбомов мастера: «Шаньшуй-хуа» (Государственный китайский музей Гугун, Пекин), «Горы и деревня» (Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк). В небольших замкнутых композициях художник эмоционально излагает свои бесконечные мысли о красоте и величии природы, о своей собственной непростой и горькой судьбе.

2.2.3. Период «сублимации настроений и переживаний» (около 1700–1705 гг.)

В этот период Бада Шаньжэнь обращается к «бледному и невинному» стилю письма, преследуя идею единства разума и природы. Его скалистые утесы и стволы деревьев бесконечно разнообразны, ветви перемежаются. Художник последовательно варьирует и сочетает сухую и мокрую тушь. Что касается настроения живописи, то работы этого времени перестают быть

---

[103] *Ван Линь*. Безумный художник-монах Бада-Шаньжэнь // Галерея знаменитых художников / Гл. редактор Цзэн Цзыжун; пер. с кит. Н. Демидо. – М.: АНО ИИЦ «Наука», 2021. – С. 112.
[104] Там же.

резкими и странными, как в предыдущий период, мастер передает естествененую красоту обыденности, и свое душевное состояние, «спокойное, как зеркало, и легкое, как вода».

Ощущение «пустоты» и «забвения» в работах Бада Шаньжэня этого периода созвучно учению Лао-Цзы[105], что также символизирует его освобождение от депрессии, свидетельствует об устранении всех отвлекающих факторов, оживлении его умственной деятельности и менее эмоциональном восприятии природы.

Эволюция пейзажной живописи Бада Шаньжэня показывает, что шаньшуй-хуа – это не только его способ выразить свое чувство одиночества и страдания, но и реализация себя в творчестве, его признание в любви к искусству и верности ему, а также отражение его стремления к истине и правде жизни. В его пейзажах расположение «пустоты» очень похоже на то, к которому прибегали его предшественники, но при сравнении обнаруживается, что ее традиционная художественная роль значительно ослабевает, становясь не более, чем экспрессивным приемом кисти и туши. По сути, это свидетельствует о приближении Бада Шаньжэня к реалистическому пейзажу, а его вольное заимствование идей древних мастеров при создании своих композиций составляет его оригинальный метод.

В истории китайской живописи пейзажу отводится важнейшее место. Классический пейзаж должен обладать не только богатством выразительных приемов, но и, что более важно, содержать глубокие традиционные культурные коды и философские идеи. Когда шли процессы сложения жанра, происходили процессы интеграции «идей века» в эстетику шаньшуй-хуа, что

---

[105] Лао-Цзы (老子) – древнекитайский философ VI–V вв. до н. э., которому приписывается авторство классического даосского философского трактата «Дао Дэ Цзин». В рамках современной исторической науки существовавание Лао-Цзы подвергается сомнению, тем не менее, в научной литературе он чаще всего определяется как основоположник даосизма (Дао, 道, в переводе – путь, пустота, начало всех начал). В религиозно-философском учении большинства даосских школ Лао-Цзы традиционно почитается как божество — один из Трёх Чистых.

находило выражение в литературе и становилось средством выражения эмоций ученых-литераторов. Тот, кто смог овладеть этим языком, должен был не только обладать мастерством, владеть богатым арсеналом выразительных средств, но, что более важно, иметь определенный уровень познаний в традиционной литературе, иначе живопись воспринималась не более, чем ремеслом.

Все предшествующие годы накопления Бада Шаньжэнем опыта работы тушью и кистью в области жанра хуаняо, изучение им истории и теории живописи, а также его преданность копированию древних каллиграфических надписей, значительно улучшили его технику пейзажа, дав ему богатство живописных приемов, а учение чань-буддизма придало его пейзажам глубину, свойственную китайской литературе.

2.3. Особенности индивидуальной манеры и пластического языка, важнейшие образы живописи Бада Шаньжэня в жанре «цветы и птицы» (хуаняо-хуа)

До наших дней дошло крайне мало ранних произведений Бада Шаньжэня, в большинстве случаев это рисунки цветов и плодов, овощей и фруктов, садовых и дикорастущих растений. В дальнейшем, сюжеты его картин хуаняо становятся более разнообразными: художник изображает оленей, птиц и рыб, кроликов и кошек. Многие известные представители течения вэньжэнь-хуа (живописи художников-интеллектуалов) предыдущих эпох обращались к этим темам, поэтому, безусловно, наследие мастера необходимо рассматривать в контексте развития хуаняо – одного из важнейших жанров китайской классической живописи.

Изучение специалистами картин Бада Шаньжэня в жанре «цветы и птицы» в Китае делится на две основные категории. Первая представляет собой круг исследований, в которых в общих чертах, целостно анализируется вся живопись хуаняо-хуа 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 «Тыква и луна», 1689, Художественный музей Фогга, Гарвардский университет); они отражают душевное состояние художника, его неудовлетворенность и стремление вернуться к первоосновам, к прежним временам[106]. Также исследователь отмечает, что искусство Бада Шаньжэня, с его особой стилистикой и настроением, оказало сильное влияние на творчество многих более поздних художников, таких как «Восемь чудаков из Янчжоу», У Чаншо и Ци Байши, стремившихся выразить свои эмоции в «живописи, идущей от сердца»[107].

В жанре хуаняо выполнены ранние произведения Бада Шаньжэня, вошедшие в «Альбом в стиле се-шэн кисти Чуаньци» (1659 г.; Национальный дворец-музей, Тайбэй), созданые им в период пребывания в буддийском монастыре, где он взял себе монашеское имя Чуаньци. В альбом вошло пятнадцать живописных работ, главным образом изображения растений в стиле се-шэн («писать натуру») – овощей, фруктов, цветов, сосен, которые дополнены стихотворными или прозаическими надписями, размещенными в верхней части композиций. Если сравнить лист «Гранат» из «Альбома в стиле се-шэн кисти Чуаньци» с одноименным листом из альбома «Прогулки во сне» художника эпохи Мин Шэнь Чжоу (Втор. пол. XV в.; Государственный китайский музей Гугун, Пекин), то можно заметить, что ранний период творчества Бада Шаньжэня стал для него периодом учебы у

---

[106] *Ли Цян*. Исследование художественной выразительности картин хуаняо Бада Шаньжэня // Древнее искусство. – 2015. – № 10. – С. 65–66.
[107] Там же.

знаменитых живописцев прошлого, копирования их стиля и приемов. Напротив, произведения Бада Шаньжэня, относящиеся к позднему периоду, «демонстрируют его яркую индивидуальность и творческую дерзость»[108].

В статье «Анализ композиционных особенностей картин хуаняо Бада Шаньжэня» Юань Лу пишет, что техника кисти художника проста и лаконична, его композиционные приемы очень характерны, он использует образы-символы для выражения скрытых смыслов[109]. Основной сюжетный мотив композиции, чаще всего, расположен по диагонали, как например, на картинах «Дерево сливы» (1690 г.; Художественная галерея Фрира, Вашингтон), «Цветущая слива» (1682 г.; Государственный китайский музей, Нанкин) и пр. Реалистические детали в изображении природных мотивов и «пустота» соседствуют, а легкие и плотные мазки кисти, вариации интенсивности туши используются для передачи конкретных образов, как на листе «Кошка и камень» (втор. пол. XVII в.; частная коллекция). Сбалансированное распределение на листе белого пустого пространства характерно для композиций Бада Шаньжэня.

Как уже отмечалось выше, Чжу Моу, отец Бада Шаньжэня, был «...пейзажистом, который писал цветы и птиц» (так он сам говорит в своей «Истории живописи»)[110]. Можно утверждать, что стиль живописи Бада Шаньжэня родился из следования искусству отца, его первого учителя. Позже, на его работы сильно повлияла живопись Чэнь Чуня (1483–1544) и Сюй Вэя (1521–1593). Следуя их манере и технике, он развил стиль живописи широким мазком, которую можно охарактеризовать как «живописный набросок». В то же время, акцентирование художником лирического и

---

[108] *Ван Линь*. Безумный художник-монах Бада-Шаньжэнь // Галерея знаменитых художников / Гл. ред. Цзэн Цзыжун; пер. с кит. – М., 2021. – С. 95.

[109] *Юань Лу*. Анализ композиционных особенностей картин хуаняо Бада Шаньжэня // Искусство, Время и Пространство. – 2018. – № 8. – С. 10–11.

[110] *Ли Дань*. Бада Шаньжэнь. Мастер школы письма и живописи. – Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1988. – С. 84.

образного начала во многом способствовало развитию «простоты» его композиционных решений.

Так, на листах альбома «Разные рисунки» (1684 г.; частная коллекция), как и на многих других его произведениях, изображен только один-два персонажа, будь то птица, кролик, рыба, тыква или цветок, которых сопровождает лишь каллиграфическая надпись, либо автограф и печати. Образы живых существ написаны широкой кистью, уверенно и бегло, без излишней деталировки, но выполнено это настолько умело, и так работает свободное пространство, что в воображении зрителя создается точная картина уголка природы с каменистым склоном, бурным потоком речной воды, в котором играют рыбы, или вечернего сада. Именно благодаря этой простоте, творчество Бада Шаньжэня является предельным выражением сложного в малом, а простота изобразительного языка служит для выражения многочисленных и сложных эмоциональных образов, давая зрителю бесконечный простор для воображения.

Согласно ранней биографии Бада Шаньжэня, составленной Чэнь Дином, тот мог писать стихи уже «в возрасте восьми лет, был хорош в каллиграфии и вырезании печатей, и был особенно хорош в живописи. Он написал цветок нимфеи в тенистом пруду, словно ветерок, ворвавшийся в зал и наполнивший его ароматом»[111]. Составитель биографии подчеркивает, что художник был хорош не только в живописи, но был знатоком и мастером каллиграфии и резьбы печатей, и особенно преуспел в классической живописи хуаняо.

Важно понимать, что искусство Бада Шаньжэня представляет собой неразрывный синтез живописи, каллиграфии и печатей. Еще при жизни художник прославился своим авторским почерком, который отличался выраженной индивидуальностью и, в определенной степени, новаторством (этому аспекту будет посвящен следующий, отдельный параграф). Также мастер оставил свой след в поэзии, хотя толковать и переводить его стихи

[111] *Ван Маньлян*. Альбом произведений живописи в жанре хуа-няо. – Хэбэй: Изд-во «Искусство», 1987. – С.61.

очень сложно из-за обилия метафор и иносказаний. Бада Шаньжэнь был прекрасно образован, обладал хорошими познаниями в хуаняо и пейзажной живописи. Заметно, что его произведения в жанре «цветы и птицы» наследуют традиции таких мастеров эпохи Мин как Чэнь Чунь и Сюй Вэй, но его стиль более сдержанный, чем у Чэнь Чуня, и в то же ремя более гротескный и экспрессивный, чем у Сюй Вэя. Картины Бада Шаньжэня более глубокие по смыслу, их отличает единство «простой кисти и формы» и, одновременно, «формы и духа»[112].

За художественными образами его рыб и птиц, по мнению многих исследователей, скрывается личность самого художника. Чжан Хуэй в своей публикации «Рифма тушью “Простота означает одиночество” на примере “Утки” Чжу Да» специально анализирует изображения уток и камней на его картинах, а также соответствующей стихотворной подписи Бада Шаньжэня[113]. 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[114].

Черты живых существ, изображенных художником, намеренно преувеличены, зачастую их тела и отдельные детали решены крайне обобщенно, сильно стилизованы и приближаются к формам ромба или квадрата. Особенно выразитедьно автор решает глаза своих персонажей, их он пишет густыми мазками с «тяжелыми» точками зрачков. Тона туши и сила мазка уникальны, они особенно привлекательны и своеобразны. Завершающие штрихи, исполненные мастером, как последние аккорды пьесы, заставляют его рыб и птиц холодно смотреть на окружающий мир, что в

---

[112] *Лю Бо*. Красота техник китайской живописи в разные эпохи. Чжунго шуцзи чубаньшэ, 2013. – С. 214.

[113] *Чжан Хуэй*. Рифма тушью «Простота означает одиночество» на примере картины «Утки» Чжу Да // Оценка шедевров. – 2013. – № 7. – С. 8–9.

[114] *Лу Цзя*. Краткий анализ «Фигуры павлина» Бада Шаньжэня // Искусствоведение и технология. – 2014. – № 3. – С. 24–31.

свою очередь, еще больше усиливает эмоциональную выразительность и отчужденность композиций Бада Шаньжэня, передают его настроение, которое остро воспринимается зрителем.

Выразительность живописи «цветов и птиц» усиливается за счет простоты композиций. На вертикальном свитке «Два воробья» (1694 г.; Чжэцзянский музей) несколькими скупыми мазками кисти изображены две маленькие птички, обращенные друг к другу, и кроме пары колофонов, исполненных линейным шрифтом в левом верхнем углу, ничего другого нет. С точки зрения общей структурной взаимосвязи, с помощью пятен и мазков туши, абстрагируя конкретные вещи в формальные знаки-образы и, одновременно, усиливая контраст между черным и белым за счет упрощения фона (точнее, его «пустоты»), Бада Шаньжэнь создает сильное и свежее визуальное впечатление. Поскольку два маленьких воробья занимают такую незначительную часть площади всей поверхности свитка, они становятся как бы фокусными точками: слева и справа (фигуры птиц), а также сверху (каллиграфическая надпись и печати). Миниатюрность пернатых, их подвижность, подчеркнуты большим пустым пространством, а все их окружение выглядит более холодным, бесплотным и далеким.

Шедеврами Бада Шаньжэня, выполненными в 1690-х годах, можно считать свитки «Осенний лотос», «Цветы лотоса и веселая рыба» (частная коллекция), «Птицы на иве» (Государственный китайский музей Гугун, Пекин), «Хризантемы в вазе» (1694 г.; частная коллкция) и др. В этих работах он использовал все многообразие изобразительных техник живописи тушью: «сцентрированный», «косой», «непослушный», «наклонный» кончики кисти и др. (см. Приложение). Так, на еще одной картине Бада Шаньжэня «Виноград» (1693 г.; частная коллекция), написанной им в возрасте шестидесяти семи лет, извилистые побеги выполнены беглыми и простыми движениями, а листья – широкими свободными мазками, которые

живо и ярко выражают движение и текстуру лозы, будто колышащейся на легком ветру.

Использование туши в китайской живописи может быть сведено к нескольким способам: «густая», «разведенная», «накапливаемая» [на бумаге], «жженая», «разбрызганная» и «разбитая» [ударом о поверхность сухой]. Использование этих техник отражается в интенсивности черного цвета, сухости/влажности, изменчивости текстуры, ощущении движения и пр. (подробнее, см. Приложение). В отличие от пейзажа, именно в композициях хуаняо-хуа Бада Шаньжэнь использовал все многообразие техник и приемов кисти и туши.

В своей живописи художник умело трактует градации черного и серого тонов туши и белого цвета листа для передачи своего настроения, варьируя слои и размывая, бесконечно варьируя тушь, что считается наиболее изощренной художественной техникой и основой колорита китайской классической живописи вэньжэнь-хуа. Например, листья лотоса на известной одноименной картине Бада Шаньжэня выполнены влажной тушью, разведенной водой, стебли и соцветия – более насыщенными, утолщенными и «сухими» линиями; контуры листьев лотоса четко определены, тушь нанесена многослойно: плотные слои пробиваются сквозь светлые и тонкие, а светлые тонкие – сквозь густые.

В последние годы жизни искусство Бада Шаньжэня становится более утонченным, композиции более простыми, кисть прихотливой, а формы очень смелыми. В его картинах позднего периода странное и причудливое обретает художественную форму. Так, на свитке «Птицы на камне» (1696 г.; Государственный китайский музей Гугун, Пекин), пернатые изображены в нижней части листа, стоящими на скале. Их глаза решены условно и, в то же время, на них сделан акцент. Одна из птиц неестественно наклонилась вперед, смотрит вниз, а другая стоит выше, с гордо поднятой головой, но глаза ее закрыты. В этих образах художник словно рассказывает зрителю о

своих взлетах и падениях, одиночестве и обиде. Птица, взирающая куда-то вверх «белесыми» глазами – это персонификация его самого. Его полотна 1690-х годов, как «песни негодования и печали, скорби и гнева о мире, одно за другим, посылают любовь кисти»[115], они как отдушина в сердце художника. Персонажи, изображенные им, передают миру его личные переживания, сложные смыслы; мастер вступает в диалог со зрителем, а его картины рождают особого рода эмоции. Чтобы вызвать эти эмоции и образы, автор часто, не колеблясь, прорывается через границы красоты и уродства реальности, видоизменятет и трансформирует художественный образ, однако этот процесс деформации не является случайным.

После падения династии Мин, многие образованные китайцы, большей частью под давлением деспотичной политики династии Цин, пошли на компромисс с маньчжурской властью, но некоторые отказались сотрудничать. Они отходили от политических реалий, уезжали в отдаленные места и проводили свою жизнь в уединении. В своем творчестве они, как Бада Шаньжэнь и ряд других выдающихся мастеров (ставших для многих моральными ориентирами), выражали свою личную историю, боль за свою погибшую страну, либо демонстрировали свою жизненную силу, не поддавшуюся Мандату Небес.

Большинство традиционных картин хуаняо, созданных литераторами Китая, содержит традиционные изображения и сюжеты – это слива-мэй, орхидеи, бамбук и хризантемы, овощи, фрукты, насекомые и рыбы, а также редкие и экзотические животные, которые являются читаемыми символами, имеющими определенные значения. Бада Шаньжэнь, благодаря своему уникальному жизненному опыту, дарованию и особой жизниненной позиции смог совершить прорыв в эстетике живописи «цветов и птиц», выработанной литераторами предыдущих поколений.

---

[115] *Сунь Цифэн*. Техники китайской живописи. – Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2001. – С. 55.

Сюжетика работ в жанре хуаняо у Бада Шаньжэня очень широка по охвату, и включает не только основные мотивы, традиционно свойственные живописи художников – представителей вэньжэнь-хуа, – но и многие темы, которые им были чужды, например, овощи и батат (как на его ранних работах), различные технические приемы изображения цветов, заимствованные из различных эпох, что показывает его основательный подход к китайской живописной традиции.

В чем же состоит своеобразие творчества Бада Шаньжэня, благодаря чему он как бы протягивает нить сквозь тысячелетнюю историю классической живописи Китая и создает новаторское искусство, намного опережая свое время? Мы полагаем, что секрет его искусства связан не только с теми материалами, которые он использовал (они традиционны, это тушь и кисть), но и с самим процессом его творчества, которым он жил, с его особым эстетическим чувством и теми переживаниями, которые он вкладывал в свои произведения. Его утки, одна из которых бодрствует, а другая крепко спит («Водоплавающие птицы»; Музей Люйшунь, Далянь), испуганные одинокие маленькие пичуги, сидящие на вершинах неустойчивых каменных утесов или балансирующие на тонких вертикальных стеблях («Огромный камень и кричащая птица», частная коллекция; «Одинокая птица», частная коллекция), или чем-то недовольные рыбы (Горизонтальный свиток «Рыбы и утки», 1689 г.; Шанхайский художественный музей) – все они набросаны свободной кистью, их формы растянуты или сжаты, детали видоизменены; в то же время они могут быть антропоморфизированы, когда живые существа и их черты, такие как, к примеру, глаза напоминают человеческие. Его персонажи могут словно выражать гнев и грусть, либо вызывать ощущение опасности.

Другой образец намеренного художественного утрирования формы Бада Шаньжэнем – свиток «Старая слива-мэй в цвету» (1682 г.; Государственный китайский музей Гугун, Пекин), который автор подписал своим прозвищем

«Осел». Большая часть ветвей сливового дерева оголена и покрыта лишь небольшим количеством цветов, а корни обнажены. Эта картина напоминает знаменитые сюжеты с орхидеями, написанные художником Чжэн Сысяо (1241–1318), который пережил падение династии Сун и порабощение своей страны монголами. Обнаженные корни сливы и голая земля на склоне холма у Бада Шаньжэня подразумевают, что земли империи Мин разграблены маньчжурами, а члены императорской семьи вынуждены, как и он сам, скрываться в горных монастырях. Точно так же, как Шу Ци и Бо И, они питались в глуши дикими овощами, но не хотели служить иноземным правителям династии Цин.

Во-вторых, нужно отметить простоту живописи Бада Шаньжэня, в особенности хуаняо. Чжэн Баньцяо (1693–1766), глава группы «Восьми чудаков из Янчжоу» и представитель следующего за Бада Шаньжэнем, более младшего поколения художников эпохи Цин, сравнивал мастера с Ши Тао, предрекая первому славу в веках. Оба мастера были яркими представителями вэньжэнь-хуа (живописи образованных людей, ученых-литераторов, непрофессиональных художников), но со своей индивидуальной манерой и техникой кисти. Так, Бада Шаньжэнь пользовался исключительно мазком, в то время как Ши Тао пытался создавать «бархатную» текстуру живописной поверхности с помощью влажных пятен и мазков туши. Хотя нельзя отрицать, что живописью Ши Тао также восхищались потомки, более важным для нас является то, что Чжэн Баньцяо резюмировал факторы, которые принесли со временем всемирную известность именно Бада Шаньжэню. Как одну из примет трансформации и осовременивания живописи Чжэн Баньцяо называет «сокращение туши», что, в свою очередь, является ключевой особенностью живописи хуаняо Бада Шаньжэня. Действительно, в средний и поздний периоды эпохи Цин в живописи вэньжэнь-хуа наблюдалось стремление к минимизации живописных приемов, их «концентрации в малом», при желании максимально усилить

художественную выразительность образа. Минималистская школа в современном искусстве базируется на таком же подходе, она требует максимально возможного использования наиболее экономичных и даже скупых творческих приемов и использования лаконичного изобразительного мотива для выражения глубокого содержания. Такие приемы в ранней цинской живописи, заметные у Бада Шаньжэня, серьезно отличались от эстетических устремлений того времени, ярко выраженных в придворном искусстве. И именно такие художественные методы очень свойственны современному искусству, они находят активное применение в живописи нашего времени, что определяет вневременную ценность живописи Бада Шаньжэня, ее актуальность и популярность в наши дни.

Бада Шаньжэнь, с его особыми жизненными обстоятельствами, сложным духовным миром и необыкновенным художественным гением, опирался на прошлое, чтобы показать настоящее и даже заглянуть в будущее. Он открыл зрителю великую красоту природы и по-новому осмыслил суть произведения искусства. Его творческое наследие, одновременно очень древнее и очень современное, является вершиной традиционной живописи литераторов и пионером чистой эстетики в Китае. Своей выдающейся художественной практикой он вывел китайское традиционное искусство на беспрецедентный уровень развития и заслуживает звания основателя модернизма в китайской живописи.

Одной из наиболее очевидных особенностей искусства Бада Шаньжэня является большая площадь пустого пространства на его картинах, где «белое» может быть обозначено как намеренно «не пустое». Свободное место оставлялось художником не бессознательно, а специально, когда «пустота» становилась важной частью организованного пространства художесвенного произведения. Действительно, такой прием в китайской традиционной живописи не лишен содержания, но имеет зачастую даже более глубокий подтекст, чем нарисованный объект. «Пустота» на картинах

Бада Шаньжэня – это тесно связанная с сюжетами его полотен структура, которая важна для поддержания баланса композиции, и рождает особую, неповторимую образность его искусства, балансирующего между реальностью и невозможным. Окружающие птиц и зверей пейзажи бесплотны и безмолвны, как, к примеру, на картине «Замерзшие вороны на мертвом дереве» (кон. XVII в.; Государственный китайский музей Гугун, Пекин). Старые стволы с воронами, сидящими на их сухих ветвях, образуют классическую диагональную структуру композиции. Осыпающиеся рыхлые камни, как и нахохлившиеся от холода, бездвижные фигурки птиц, подчеркивают ощущение неприютности окружающего мира. Оставшееся незаполненным, свободное пространство в верхней левой и нижней правой частях картины создает жуткое ощущение одиночества, которое интригует больше, чем само изображение.

Большую роль в искусстве Бада Шаньжэня играет сложная символика, скрывающаяся за простотой, порой гротескностью и кажущейся наивностью его сюжетов. В его картинах в жанре «цветы и птицы», в качестве композиционного центра или главного предмета изображения, чаще всего, мы встречаемся с цветами лотоса, деревьями сливы-мэй или сосны, каменистыми утесами или крупными камнями, одинокими «очеловеченными» птицами или странными рыбами, семантика которых будет проанализирована ниже.

2.3.1. Лотосы

Бада Шаньжэнь очень любил писать цветы лотоса, умело их изображал. Значительная часть его картин хуаняо посвящена именно этим растениям. Его лотосы узнаваемы: цветы имеют округло-удлиненную форму и широкие листья, в тени которых нередко сидят маленькие птички, плавают утки или рыбы. Именно такие композиции лучше всего передают характер живописи мастера.

Горизонтальный свиток «Цветы на реке» (1687 г.; Тяньцзиньский музей) – один из живописных шедевров Бада Шаньжэня, написанный им в возрасте 72 лет по просьбе друга. Над этим крупным свитком, длина которого почти тринадцать метров, художник работал около четырех месяцев. В целом, это не характерно для мастера, который предпочитал работать быстро и спонтанно, почему и отдавал предпочтение камерному формату альбомных листов.

Данный свиток составлен из различных сцен с лотосами – от распускающихся и будто парящих в воздухе нежных бутонов до увядающих цветов, заканчивающих свой жизненный цикл. По мере разворачивания свитка драматизм композиции нарастает: освещенные солнцем здоровые и крепкие, полные красоты лотосы начинают крениться к земле, их формы искажаются. Они растут уже не на залитом солнцем пруду, а среди каменных обрывов. Последние сцены поражают мрачностью и унылостью. Художник изображает неровное русло реки, склонившееся к воде сухое дерево, высоко выступающие над водой камни, спутанную траву и увядающие лотосы. Это кульминация картины Бада Шаньжэня, вызывающая чувство опустошения и безысходности. «Здесь главными действующими лицами становятся обнаженные склоны обрыва и нагромождения камней, цветы и листья лотоса бесследно исчезли, от прежней буйной зелени остались лишь редкие пучки травы, растрепанные дикие орхидеи, листья бамбука, – пишет Ван Линь. – Изображая безлюдный и безмолвный пейзаж, художник словно предрекает финал собственной жизни»[116].

Это монументальное полотно, без сомнения, является персонификацией внутреннего «я» художника и выражает его отношение к происходящему. Как уже неоднократно отмечалось, образы Бада Шаньжэня непосредственно связаны с его собственными качествами храктера, сюжеты нередко автобиографичны. Картины «Цветы на реке» не являются исключением:

[116] *Ван Линь*. Безумный художник-монах Бада-Шаньжэнь // Галерея знаменитых художников / Гл. ред. Цзэн Цзыжун; пер. с кит.– М., 2021.– С. 108–109.

«изображая рождение, расцвет и увядание лотоса, художник описывает собственную жизнь»[117].

Другой свиток «Лотосы» (кон. XVII в.; Наньчанский художественный музей) – один из шедевров Бада Шаньжэня, хранящийся в Китае, на котором изображены несколько цветущих водяных растений, разных по размеру и высоте и необычайно привлекательных. Их листья написаны смелыми и широкими мазками кисти, они «вырастают» из тонких линий, изображающих стебли, которые расположены асимметрично и занимают центр листа, выше они становятся более светлыми и легкими, и немного наклоняются в разные стороны. Ряд линий-стеблей проведен по диагонали слева направо и изнутри наружу, они как бы «раздвигают» и расширяют пространство для живописи. Изгибы растений выразительные и плавные, и в то же время, легкие и изящные.

В традиционной культуре Китая лотос символизирует благородные и чистые качества личности, трансцедентность и внемирской менталитет (глубоко символично, что семена лотоса не стареют и сохраняют свою всхожесть в течение столетий!). Не случайно лотос – это важнейший буддийский символ, а также традиционно считается самым любимым цветком людей культуры (вэньжэнь). Вырастая из грязного ила, цветок лотоса удивительно чист, поэтому с ним сравнивают высоконравственного человека, к которому не пристает никакая грязь. В картинах с лотосами содержатся явные аллюзии на легендарную фигуру Хэшан-гуна, который, как принято считать, сумел постичь Дао. Хэшан-гун был первым толкователем древнего канона даосизма «Дао Дэ цзин» («Канон Пути и Благодати»), его имя достловно означает «Правитель с речного берега». Согласно преданию, самым любимым цветком Хэшан-гуна был целомудренный лотос.

---

[117] Там же. С. 106.

У Бада Шаньжэня лотос является персонификацией качеств художника-монаха, свободного от мирской суеты, сохраняющего свою чистоту и не вступающего в сговор с упадочными феодальными силами того времени. Большинство картин художника, посвященных лотосу, это вертикальные свитки, на которых эти растения изображены очень стройными, с удлиненными стеблями. Ближе к верхнему краю художник располагает широкие листья, бутоны и цветы, которых, как правило, немного, от одного до трех. Сам пруд, откуда они произрастают, находится у нижнего края листа, линия горизонта намеренно занижена, а расстояние до листьев и цветов специально увеличено и свободно, оно занято лишь несколькими длинными единичными побегами, как будто художник не хотел, чтобы белые цветы лотосы был запятнаны грязью и илом. Лотос используется как метафора собственного благородства и отказа быть соучастником деспотичного правления цинских правителей, оторванных от Неба и Земли. В то же время, автор передает свою печаль, вызванную сменой династий, с последовавшим разрушением его страны маньчжурами, и внутреннюю беспомощность человека. Подобным образом, некоторый отход Бада Шаньжэня от традиционной символики и эстетики образа лотоса, использование им увядающего цветка, символизирующего пожелание упадка цинскому режиму, говорит о его борьбе на этой бесплодной земле. В поздних работах мастера чувствуется особое его настроение – большая часть сложного, тревожного жизненного пути уже пройдена, осталось пройти завершающий отрезок. Но если удалось, подобно лотосу, выросшему из грязи, всю жизнь сохранять свою чистоту, значит, жизнь прошла не зря. Такие композиции не случайно относятся к поздним годам жизни Бада Шаньжэня, к тому времени, когда господство династии Цин все более укреплялось, а горечь и безнадежность, как и отчаяние, переплетались и усиливались в сознании художника.

2.3.2. Деревья (слива-мэй; сосна)

Цветущая слива – распространенный сюжет в «живописи литераторов» (вэньжэнь-хуа), но Бада Шаньжэнь изображал ее по-особенному, эксцентрично и выразительно. Мэй-хуа – это одно из важнейших растений, символизирующих в традиционной культуре Китая стойкость к невзгодам судьбы и чистоту; как сезонное растение слива входит в триаду «три друга холодной зимы» (наряду с бамбуком и сосной).

Ствол дерева, запечатленный на вертикальном свитке «Дерево сливы» (1690 г.; Художественная галерея Фрира, Вашингтон) выглядит как обломок старого ржавого железа, и хотя на засыхающих ветвях все же есть несколько почек, кажется, что больше они не зацветут. Тем не менее, художнику удалось выразить ощущение ожидания и надежды.

Свиток «Старая слива-мэй в цвету» (1682 г.; Государственный китайский музей Гугун, Пекин) – это подлинная живопись, идущая от сердца художника, его портрет. На картине изображено древнее растение, его главный ствол сломан и наполовину мертв. Дерево растет по диагонали вверх, его вершина оголена, несколько новых ветвей свисают вниз, они тонки, но тверды, как металл. На них – несколько крупных распустившихся цветов, они энергично растут, словно не нуждаясь в корнях и почве. Кажется, что это отражение того, как Бада Шаньжэнь ощущал себя в последние годы, по мере того как окончательно рушились его надежды на восстановление правления династии Мин.

Горная сосна – еще один «друг холодной зимы», одновременно входящий в число «четырех благородных» растений; она олицетворяет конфуцианскую сдержанность и стойкость. Ее неровная, шероховатая поверхность, изогнутый сучковатый ствол нередко фигурируют в даосских притчах Чжуан-Цзы[118]. Неприхотливость сосны и ее возможность выживать в

[118] Чжуан-Цзы 庄子 – китайский философ (ок. 369 – ок. 286 до н. э.), основоположник даосизма наряду с Лао-Цзы; автор одноимённого трактата, выдающегося памятника китайской литературы и философской мысли. В основном философия Чжуан-Цзы является скептической и рассматривает

экстремальных условиях, без почвы на скалистых утесах, без влаги, а также долгожительство прочно ассоциировались в Китае с образом отшельника-монаха, который «лишён всех жизненных благ, но наполнен внутренней гармонией».

Бада Шаньжэнь своеобразно изображал это растение, используя «объемную» технику работы кистью, с помощью которой передавал ветви с пушистой сосновой хвоей отдельными веерными мазками методом «ломаной кисти» и «капающей туши», в результате чего получается выразительный и мощный рисунок, наполненный настоящей энергией, как на его картине «Сосны» (кон. XVII в.; частное собрание). Эти растения встречаются как в качестве моносюжетов отдельных его композиций «Сосна», «Сосна и камень» (1690 г., частное собрание), так и на картинах «Песня оленя» (Втор. пол XVII в., Музей провинции Хунань).

2.3.3. Камни

В работах Бада Шаньжэня в жанре «цветы и птицы», выполненных минималистской кистью, нередко соседствуют камни, птицы, цветы и растения, образуя любопытные и поражающие воображение композиции. На большинстве из них изображены крупные валуны и опасные неустойчивые утесы, символизирующие жизнь во времена крушения прежних порядков, и отношение художника к династии Цин, которое было не просто ненавистью – он ожидал ее скорого крушения.

Эстетическая привлекательность «живописи камней» восходит к идеям великого сунского литератора, художника и государственного деятеля Су Ши (Су Дунпо, 1039–1101). Он сформулировал концепцию «безобразные, но

жизнь безграничной, а знание ограниченным. Чжуан-Цзы считал, что преследовать безграничное, имея только ограниченное, глупо. Познание уже предполагает дао (путь), с которым каждый из нас связан прошлыми путями. Таким образом, даже наши наиболее тщательно обдуманные выводы могли бы казаться ошибочными, если бы у нас был другой прошлый опыт. Чжуан-Цзы считал, что наши естественные склонности смешиваются с приобретёнными. Выводы и выбор следующего шага обусловлен этим уникальным набором естественных и приобретённых свойств.

прекрасные» и закрепил за камнями прочное место в системе классической живописи Китая.

У Бада Шаньжэня, в отличие от его современников-литераторов и придворных художников, мы не видим воспевания «красоты изъянов» каменных валунов и утесов, котрую проповедовал Су Ши. На картинах Бада Шаньжэня мы никогда не увидим изысканно-причудливых, пользовавшихся большой популярностью в императорских садах и парках камни озера Тайху. Его сужающиеся к низу каменные валуны имеют угрожающий и пугающий вид, они нависают и, кажется, что вот-вот упадут или рассыпятся. «Перевернутые» и одинокие они символизируют нестабильный цинский режим, а балансирующие на них птицы или млекопитающие – его собственное недовольство властью иноземцев.

Иногда очертания птиц очень схожи с камнями, как на серии его вертикальных свитков «Лотосы и птицы на камнях» (1699 г.; частная коллекция). Заметно, что последний свиток этой серии почти в точности повторяет композицию картины «Водоплавающая птица» (кон. XVII в.) из собрания Государственного китайского музея Гугун. На всех полотнах камни сужаются книзу, они неустойчивы, а маленькие нахохлившиеся пичуги, сидящие на вершинах этих валунов, выглядят одинокими и покинутыми.

Можно отметить, что акцент на камнях, как центральном объекте изображаения, заметно выражен в живописи Бада Шаньжэня. В дальнейшем, эту тенденцию разовьет художник направления вэньжэнь-хуа следующего поколения – Чжэн Баньцяо (1693–1766), в творчестве которого «живопись камней» занимает одно из главных мест.

2.3.4. Птицы

В традиционной китайской культуре разные птицы имеют различные символические значения, например, утка-мандаринка символизирует супружескую любовь, а сорока – праздник и т.д.

Птицы на картинах Бада Шаньжэня, в отличе от классических примеров придворной живописи, решены обобщенно и отстраненно: несколько простых мазков очерчивают их контуры уверенной и точной кистью. Их глаза нередко обращены вверх, открывая крупные «человеческие» белки глаз, что создает ощущение того, что это сам художник смотрит на мир своими «белесыми», «слепыми» глазами. Даже не знающий всех перипетий его судьбы зритель может ощутить раздражение, недовольство и обиду на весь мир, которые заключены в его работах. Каждая деталь, изображенная на картине – это крик скорби и гнева Бада Шаньжэня, и эти безмолвные крики, скорее, являются своего рода подавлением, своего рода беспомощностью, своего рода гневным катарсисом.

За свою долгую жизнь Бада Шаньжэнь много написал пернатых. Детали картины «Купание птиц у ивы» (1703 г.; Государственный китайский музей Гугун, Пекин) дают ощущение неустойчивости – центр композиции занимает присевшая на повалившийся ствол дерева ворона, под его тяжестью вот-вот окончательно накренится и упадет каменный валун. Все они выражают его враждебность, одиночество, гнев и ностальгию, нежелание сотрудничать с цинским двором, и в то же время, его спокойное и самодостаточное состояние жизни.

На картине Бада Шаньжэня «Спящая утка» (1689 г.; Музей провинции Гуандун), «белесые глаза» птицы выглядят странно и как бы передают невыразимые эмоции. Утка только кажется спящей, ее туловище как будто сплющено, голова повисла, а глаза прикрыты, словно выражая внутреннее страдание. Она уже не обращает внимания на то, что происходит вокруг, она окружена пустотой, весь ее образ передает стоическое и одновременно безнадежное настроение. Это не только характерный способ выражения Бада Шаньжэнем своих мыслей и чувств, но и стотояние его духа в те годы.

Картина Бада Шаньжэня «Утка и лотос» (кон. XVII в.; Шанхайский художественный музей) является примером искусного выражения этих двух

аспектов. На картине мы видим высокие лотосы, большие неустойчивые камни, один из которых нависает над водой, а на втором расположилась утка с намеренно уменьшенной головой и сложенными крыльями, ее глаза обращены к небу. Свиток выполнен с использованием смелых приемов, в полной мере передавая авторский стиль живописи художника. Бада Шаньжэнь изобразил камень сильным и широким кривым контуром, а затем распределил мазками туши крупное горизонтальное пятно, благодаря чему выявил неровности и шероховатости каменного утеса. Нависающий валун усиливает драматизм картины, ведь утка находится непосредственно под ним. В свою очередь, она тоже сидит на неустойчивом, сужающемся книзу камне. Она смотрит вверх с высоко поднятой головой, словно испытывая судьбу, и прекрасно понимает опасность и безысходность своего положения. Утка на картине прорисована не очень детально, на первый взгляд кажется, что она набросана одним мазком кисти. Гнетущая скала, спокойный пруд и одинокая утка – все объекты решены своеобразно в полном соответствии со стилистическими приемами живописи Бада Шаньжэня.

2.3.5. Рыбы

В традиционной культуре Китая рыба символизирует «процветание, обильные урожаи и удачу», ее часто едят на новогодних пирах в знак ежегодного пожелания благополучия. Но художник трактует эту тему по-своему. Многочисленные рыбы на картинах Бада Шаньжэня изображены в самых разных ракурсах и всегда с надменным и гордым видом. Особенно выразительны их глаза, символизирующие тоску по настоящей жизни. Бада Шаньжэнь использует мысли Лао Чжуана, чтобы передать свой гнев по поводу того, что общество и окружающие его люди не понимают его, и что ему негде реализовать свои амбиции. В то же время, он надеется, что сможет «спасти людей от огня и воды», но его сила мала, и он не в состоянии ничего изменить. Взметнувшиеся вверх глаза рыбы символизируют недовольство Бада Шаньжэня реальностью и его ненависть к несправедливости, от которой

он страдает. «Закатив глаза к небу, перечить судьбе»[119] – жизненное кредо художника. Автор использует метафору рыбы, чтобы выразить свои патриотические чувства, полные негодования и беспомощности по отношению к действительности. На его картине «Рыба и камень» (1689 г.; Национальный музей Китая, Пекин) одинокое живое существо и одинокий мертвый камень используются в качестве главных объектов изображения, выражая чувство острой беспомощности. Зная, что он не может свергнуть правительство Цин, художник использовал «белесые» глаза, обращенные к небу для передачи своей ностальгии по родине и презрения к деспотичной политике, навязанной ханьскому народу после прихода в страну династии Цин.

Композиция и техника туши, как и настроение картин Бада Шаньжэня очень индивидуальны. Его произведения хуаняо выполнены в уникальном авторском стиле. Несмотря на то, что тематика композиций в целом очень традиционна, они решены «проще» и очень своеобразны по сравнению с работами других художников. Живопись Бада Шаньжэня имеет уникальное эстетическое значение, как и несет скрытые смыслы – его произведения наполнены недовольством чужеземным цинским правлением. В более поздние годы, когда власть маньчжуров укреплялась, а его надежды на свержение Цин и восстановление родины развенчивались, его душевное состояние постепенно выравнивалось. Его эмоции, идущие от сердца, также находят выражение в персонификации изображаемых объектов. Так, цветы в работах Бада Шаньжэня существенно отличаются от «четырех благородных», представленных в традиционной живописи Китая сливой, орхидеей, бамбуком и хризантемой тем, что все они передают личные, уникальные и глубокие эмоции художника. Его произведения – это не просто набор предметов, а скорее воспевание своих устремлений и чаяний. Зритель может почувствовать его состояние и таким образом сопереживать ему.

[119] *Ван Линь*. Безумный художник-монах Бада-Шаньжэнь // Галерея знаменитых художников / Гл. ред. Цзэн Цзыжун; пер. с кит.– М., 2021.– С. 98.

Заразительное искусство художника отличается от его предшественников, разрушая рамки общепринятых классических канонов и образов, привнеся в живопись новый яркий художественный стиль. Живопись хуаняо Бада Шаньжэня стала еще одной вершиной после Сюй Вэя и заслуживает глубокого изучения, она может послужить опорой будущим поколениям художников.

2.4. Каллиграфия Бада Шаньжэня

Бада Шаньжэнь был первоклассным каллиграфом, унаследовавшим классическую традицию на начальном этапе своего творчества, а затем создавшим свой уникальный стиль. Благодаря сохранившимся подлинным образцам его каллиграфии, можно утверждать, что в ранний период Бада Шаньжэнь наследовал традиции Дун Цичана; в средний подражал Хуан Тинцзяню, а в поздние годы, изучив каллиграфические стили периодов Вэй, Цзинь и Тан, он сформировал свой собственный стиль.

Являясь важной частью китайской классической картины, каллиграфические поэтические надписи не только передают идею художника, но дают возможность даже интуитивно ощутить его настроение и переживания, поэтому они так важны. Стихи Бада Шаньжэня трудны для понимания из-за обилия метафор, аллегорий, алюзий, полунамеков. Неоднократно отмечалось, что существовали серьезные причины, по которым художник не мог говорить открыто о своих мыслях и чувствах. Бада Шаньжэнь пережил боль от разрушения страны и гибели своей семьи, неизбежно его чувства находили выражение в искусстве живописи и каллиграфии, когда через наследование традиций предков и одновременное совершенствование самого себя, он постепенно двигался по пути от «малого я» к «большому я». Уникальное искусство каллиграфии Бада Шаньжэня

оказало влияние на несколько поколений китайских художников, а долгую и сложную эволюцию его стиля можно разделить на три периода: копирования и освоения основ; изучения и инноваций; творческой зрелости.

2.4.1. Период копирования и освоения основ (до 1650 г.)

Чжу Да, родившийся в семье, принадлежащей императорскому дому Мин, по традиции должен был изучить искусство каллиграфии. Процесс обучения строился на копировании табличек с изысканными образцами каллиграфии предшественников и подражании им. Тот факт, что уже в раннем возрасте он мог писать мелким регулярным шрифтом, свидетельствует о его таланте и хороших навыках. Судя по известным каллиграфическим работам Бада Шаньжэня, можно сделать вывод, что за основу им брались надписи династии Тан, он изучал также образцы династии Мин, а затем Сун. Постепенно, опираясь на разнообразные стили и технические приемы мастеров прошлого, он перешел к поиску своего стиля и обретению индивидуальности.

Ранний, сохранившийся каллиграфический лист Бада Шаньжэня включает одиннадцать надписей, исполненных пятью видами шрифтов: обычным (кай-шу), бегущим (син-шу), официальным или канцелярским (ли-шу), скорописным (цао-шу) и сяо-чжуань (чжуань-шу)[120]. Важно отметить, что Бада Шаньжэнь продемонстрировал свой талант во всех пяти видах письма.

Его обычный («уставной» или «ходовой») шрифт, заимствованный из стиля кай-шу Оуян Сюня (557–641), отличается стабильностью и силой. Бегущий шрифт, вдохновленный стилем син-шу Дун Цичана, отличается гибкими и живыми штрихами. Официальный ли-шу, напротив, отличается четкостью и выразительностью. Курсивное скорописное письмо цао-шу следует всем правилам, а шрифт сяо-чжуань основывается на написании

[120] *Сюн Бинмин*. Теория китайской каллиграфии. Пекин, 2017. – С. 23.

древнекитайского трактата Шу-цзин («Канон записей»), в котором слова отличаются свободой и современным литературным пониманием[121]. Из этого следует, что уже с юности Бада Шаньжэнь владел различными стилями каллиграфии.

В то время большинство каллиграфов подражали стилям письма своих предшественников, мастеров прошлого. В конце династии Мин и в первые годы правления Цин, каллиграфия Дун Цичана стала главным образцом, которому следовали как императоры и аристократы, так и широкая публика. В то время многие слепо и горячо принялись за изучение иероглифов стиля Дун Цичана, видя в них венец изящества. Стихи Бада Шаньжэня, начертанные тушью на его картинах хуаняо, также выполнены в духе этого выдающегося мастера поздней Мин. Его отличают красота, ясность и тонкость. Подражание и следование стилю Дун Цичана продолжалось у Бада Шаньжэня вплоть до создания им «Малого пейзажа с горой», написанного после 1649 года с использованием колофонов со своеобразными формами иероглифов, с переплетением горизонтальных и вертикальных линий, выполненных резкими «несдержанными» ударами кисти, твердыми, мощными штрихами, стремящимися к связности между пробелами. К тому времени приоритетный стиль живописи также сменился от ориентации на Дун Цичана на подражания северосунскому мастеру Хуан Тинцзяню (1045–1105) по прозвищу «Даос из горной долины», писавшему в скоропином стиле цао-шу. Легкость и спонтанность Дун Цичана не могли точно передать внутренний конфликт и душевное напряжение художника, тогда как свобода стиля Хуан Тинцзяня более точно выражали его внутренний мир и индивидуальность.

Одновременно с изучением каллиграфии Хуан Тинцзяня, Бада Шаньжэнь погрузился в живопись, находя в ней эмоциональное выражение

---

[121] *У Найцю*. О значении каллиграфии в китайской живописи // Литературная жизнь. 2008. Вып. 4. – С. 160-161.

своих колебаний и сомнений. В монастыре художник писал картины, которые передают его меланхоличное и задумчивое настроение. Он освоил скоропись, по сути, для того, чтобы выплеснуть из сердца несправедливость и печаль. Судя по его ранним каллиграфическим опытам времени обучения, он хорошо освоил различные стили каллиграфии, что дало ему возможность по-настоящему достичь высокого уровня подготовки.

2.4.2. Период изучения и инноваций (1650–1660-е гг.)

К 1660 году Бада Шаньжэнь изучил широкий круг каллиграфических образцов, накопив солидный опыт. Как отмечалось выше, особое внимание он уделял изучению уставного письма Оуян Сюня, а также стилей Дун Цичана и Хуан Тинцзяня. Он не только овладел каллиграфией кай-шу Оуян Сюня, но и оценил «бегущий» стиль син-шу Дун Цичана, который отличает «легкая тушь, пустая и таинственная», а также свободную и необузданную каллиграфию Хуан Тинцзяня. Его глубокие исследования бегущих и курсивных почерков великих мастеров прошлого заложили прочный фундамент для формирования его собственного каллиграфического стиля.

Примерно с этого времени каллиграфия Бада Шаньжэня трансформируется: постепенно она приобретает свои собственные черты, о чем свидетельствуют его стихи в «Альбоме живописи и каллиграфии» (ок. 1659 г.), которые выполнены в переходном ключе от традиционности к ярко выраженной индивидуальности. В нем зметно много структурных изменений, появляется контрастность в ударах кисти и отличия от уставного и скорописного стилей его предшественников.

В Китае начало эпохи Цин считается классическим периодом «писания регулярным шрифтом», «символами», также известным как «совмещение символов и картин». В этот период Бада Шаньжэнь, с одной стороны, придерживался южно-сунских достижений и подчеркивал свою индивидуальность в скорописи; с другой стороны, он отстаивал собственный

необузданный и странный стиль, с прямыми и округлыми мазками кисти, с уникальной, но крайне несимметричной и непредсказуемой манерой письма, что придавало ему мощный визуальный эффект.

С другой стороны, опираясь на опыт великих предшественников, Бада Шаньжэнь заинтересовался династиями Вэй и Цзинь (220–439), выражая свое увлечение в мелком регулярном письме, выявляя в нем трансцендентность и очарование далекого прошлого. Начиная с династии Сун, изучающие каллиграфию уделяли особое внимание наследию периодов Вэй, Цзинь и Тан, но поэты брали лишь то, что им нравилось, заимствуя лишь отдельные приемы. При Мин и Цин было мало мастеров, которые могли бы по-настоящему понять концепцию «метод Цзинь, скрытый в рифме, и рифма Тан, сдерживаемая методом Цзинь», однако Бада Шаньжэнь, обладая уникальным художественным чутьем и вкусом, впитал и метод Тан, и рифму Цзинь, объединив их. Его каллиграфические и живописные работы своеобразны: в ранних заметно подражание каллиграфии династии Тан, в поздних – каллиграфии Вэй и Цзинь. Соединение накопленных знаний, его особенного понимания каллиграфического стиля литераторов направления вэньжэнь-хуа и традиций прошлого позволили ему создать свой собственный уникальный стиль. Для каллиграфии династий Вэй и Цзинь характерна таинственность и сдержанность. Шедеврами этой эпохи являются две книги: «Писание внешнего канона Хуантинзин» и «Писание внутреннего канона Хуантинзин», в которых иероглифы содержат как «квадратные значения», так и «круглые понятия», выражая «мелодию гармонии и прозрачности, дух свободы и беспрепятственности».

В этот период Бада Шаньжэнь начал изучать древние стили и печати, что хорошо заметно уже на подписи к «Малому пейзажу с горой», написанном после 1649 года. Интерес Бада Шаньжэня к калиграфии во многом связан с его семьей и традиционным образованием. Его дед, мать и родственники обладали выдающимися талантами в каллиграфии, живописи и

изготовлении печатей, что способствовало углубленному изучению этих искусств и большуму интересу художника к периодам Цинь и Хань. Художник старался воплотить в своей скорописи слияние нового с древними традиционными стилями.

2.4.3. Период творческой зрелости (после 1670 г.)

В последние десятилетия жизни мастерство Бада Шаньжэня в области каллиграфии достигло стадии зрелости и совершенства. В этот период он перешел на скоропись, о чем свидетельствуют несколько его каллиграфических свитков, исполненных в свободном и индивидуальном стиле. В его работах можно увидеть следы скорописи Хуай Су (Занчжэнь, 737–799) – выдающегося мастера-каллиграфа эпохи Тан и буддийского монаха; Суо Цзина (239–303) – каллиграфа, жившего в период Западной Цзинь, а также Ван Сичжи (303–361) из династии Восточная Цзинь. Именно в это время он исполнил копию знаменитой работы гения каллиграфии Ван Сичжи, написанный почерком син-шу («ходовым» письмом), которую он озаглавил «Предисловие к стихам, сочиненным в Беседке орхидей» (Государственный китайский музей Гугун, Пекин). Это доказывает, что Бада Шаньжэнь продолжал учиться у своих предшественников и в более поздние годы, однако заметна разница между его копиями ранних и поздних лет.

Если в ранние годы он копировал в основном непосредственно предшественников, мастеров прошлого, то в более поздние годы стал повторять и интерпретировать свои собственные работы, стиль которых хотя и менялся со временем, но в целом сохранял свою индивидуальность. В своем искусстве каллиграфии он ратовал за совершенство и внутреннее единство жиовписи и каллиграфии, что было свойственно искусству периода Вэй и Цзинь. Он не стремился к его «подобию» и точному воспроизведению, скорее, Бада Шаньжэня интересовал дух древностии, его внутренняя суть. Если индивидуальность, несколько странный и в то же время

величественный стиль, а также очарование ясности и спокойствия присущи его ранним работам, то на позднем этапе он стал стремиться к соединению различных стилей кисти, он вводил элементы «печатного» шрифта в скоропись, добиваясь тонких изменений и «разнообразия в простоте».

Формирование своеобразного каллиграфического стиля Бада Шаньжэня в этот период связано с чань-буддизмом и даосизмом: в своих рассуждениях он отдавал предпочтение философским взглядам Лао-Цзы и Чжуан-Цзы. Можно утверждать, что нововведения и стилистические сдвиги в его каллиграфических творениях зародились именно благодаря идеям чань-буддизма.

Как отмечалось выше, уже после 1660 года его стиль стал «безудержным и щедрым, открытым, со спокойным и мощным почерком и далеко проникающим видением». В дальнейшем, его каллиграфия становилась все более свободной и совершенной. Художник всегда сохранял свой личный стиль, а благодаря созданной им системе, он мог выразить сложные смыслы и глубокие мысли иносказательно, но в то же время, простым и ясным способом, тихо, естественно и безыскусно.

Его каллиграфические опыты отличаются ярким индивидуальным почерком, высоким стилем и духом. Одновременно, они обладают превосходной художественной обобщенностью, иногда неожиданностью композиционных приемов, но они совсем не тяжелы, наоборот, полны ассоциаций, а его рифмы жизненны и красивы, и в то же время, аллегоричны. Не случайно он так писал иероглифами свое имя, что его можно было трактовать по-разному, в том числе как «Человек, который то ли смеется, то ли плачет», что воплощало его отношение к жизни.

Его резные печати выполнены средним резцом, они имеют гармоничную и устойчивую форму. Начало и конец штриха не видны, словно это «бесконечное спокойное озеро». Даже те штрихи, в которых нет больших подъемов и спадов, дают, тем не менее, очень выразительный эффект.

Хотя на первый взгляд все выглядит легко и непринужденно, при внимательном прочтении обнаруживается, что каждый взмах кисти или резца взаимосвязан, не важно, создает художник строгую спокойную композицию, или экспрессивно выражает свое мрачное настроение, все его произведения демонстрируют уникальное, почти религиозное переживание и художественное чувство, воплощая красоту реальности. Его работы очень сконцентрированы по духу, напоминая яркие угли бездымного костра. Они бесплотны и вызывающи одновременно, и рисуют нам образ отшельника, покинувшего суетный мир для достижения духовного просветления и борьбы с самим собой, одиноко пребывающего на горних вершинах духа.

ГЛАВА 3. Наследование классических традиций и новаторство Бада Шаньжэня, его вклад в развитие китайской живописи

3.1. Бада Шаньжэнь как продолжатель направления живописи художников-литераторов (вэньжэнь-хуа) старших мастеров – Дун Цичана, Ши Кэ, Лян Кая, Му Ци, Ни Цзаня и др.

Бада Шаньжэнь на протяжении всей своей жизни восхищался Дун Цичаном (1555–1636) – выдающимся теоретиком и практиком искусства, создателем теории о «Северной и Южной школах» в пейзаже, автором знаменитого теоретического трактата «Суть живописи», поставившего живопись учёных-литераторов (вэньжэнь-хуа) выше академической, придворной. Погружение в каллиграфию у Бада Шаньжэня также началось с написания изречений Дун Цичана, одно из которых гласит о том, «… что живопись всегда была облаками и дымом»[122]. До преклонных лет Бада Шаньжэнь продолжал изучать художественное наследие великого мастера, стремившегося объединить в своих произведениях поэзию, каллиграфию и живопись, и сумевшего в этом синтезе создать неповторимый стиль пейзажа как настроения души.

Сам Дун Цичан при создании пейзажей вдохновлялся примером своих выдающихся предшественников, таких как: Хуан Гунван (1269–1354), который называл себя «гостем гор и озер» и был автором трактата «Тайна написания пейзажа»[123]; Ни Цзань (1301–1374), который писал картины не контурной линией, а лишь размывами и пятнами туши. Их бесплотные и безлюдные пейзажи отличались возвышенностью, как у еще одного выдающегося мастера более раннего времени Ми Фу (1051–1107). Далекие и безжизненные горы на их картинах, поваленные деревья с мертвыми ветвями и опавшими листьями представляли пустынную среду, которая, однако,

---

[122] *Ван Маньлян*. Альбом произведений живописи в жанре «хуа-няо». / Маньлян Ван. – Хэбэй: Издательство «Искусство», 1987. – С. 20.

[123] *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. –М., 1975. – С. 124.

своей аскетичной мощью, простотой и безыскусностью, передавала внутренние переживания одинокого, сильного и упрямого художника. По манере письма и другим внешним признакам произведения этих мастеров живописи заметно отличаются между собой, однако их роднит утонченность и пуританское пристрастие к чистоте духа, выраженный покой и отчуждённость от мирской суеты.

Ши Кэ (сер. X в.), легендарный художник конца периода Пяти династий и начала эпохи Сун, является важной фигурой в истории древней китайской фигуративной живописи. Он исследовал техники традиционной китайской живописи тушью и, сократив количество мазков кисти, создал свой индивидуальный стиль. Ши Кэ жил в переходный период[124], вторая половина его жизни протекала при династии Сун. В эту эпоху произошел небывалый расцвет древнекитайской фигуративной живописи, тематика которой в основном была связана с политическими событиями, отражала жизнь аристократии и, кроме того, в этот период было написано много буддийских картин.

Ши Кэ представляется новатором художественного языка китайской живописи. Он впервые предложил такие техники и способы нанесения туши, как «разбрызгивание», сокращение количества мазков кисти для создания простых, незамысловатых сцен. Сильные контрасты тонов значительно усиливают выразительность его композиций. Исполненные тушью несколькими скупыми штрихами, фигуры на его композициях «сплавляются», казалось бы, из бессистемных пятен и брызг, они упрощены в соответствии с собственным, субъективным пониманием художником реальности, а его техника выражает его личные переживания и настроение. Свитки Ши Кэ, написанные в этой своеобразной технике, чутко передают образы персонажей, для чего мастер использует очень простые и скупые приемы.

---

[124] *Лю Цзяньпин*. Полное собрание китайского искусства - живопись периода Цзинь и Пяти династий. –Тяньцзинь: Жэньминь Чубаньшэ. 1997. – С. 174.

На картине «Два патриарха чань-буддизма» смелыми движениями кисти изображены два медитирующих мастера – Хуэйнэн и Фэн Гань. Погрузившись в спокойствие и безмятежность, они без труда приручили и успокоили уснувшего рядом с ними тигра. Вся картина написана решительно и быстро, буквально одним взмахом кисти. Тигр – это животное, обладающее огромной силой, олицетворяющее физическую мощь. Изображенный же на свитке хищник смиренно сидит рядом с монахом, который его приручил. Это полотно символизирует огромную духовную силу буддийских мудрецов, которые своим собственным смирением побеждают мощь дикого зверя.

Ши Кэ использовал разнообразные техники, такие как «толстая», «легкая», «увядшая», «размытая» и «точечная» кисть, что создает впечатление, что текстура его живописи полна естественности и жизненной правды. Его стиль кажется безудержным и необузданным, но в то же время, торжественным и изысканным. Широкие мазки свободно и непринужденно ложатся на поверхность листа, они мягких тонов. Следует отметить, что большие картины тушью Ши Кэ не были предназначены для аристократической верхушки общества, скорее, они выражали следование истинной природе души художника, его собственное настроение и эмоции. Ши Кэ стал новатором фигуративной живописи в Китае, его творчество играет решающую роль в истории такого явления, как вэньжэнь-хуа.

Формирование китайской живописи происходило в тесной связи с развитием традиционных гуманистических концепций Китая – конфуцианства, даосизма и буддизма. Классическая живопись впитывала и накапливала слои смыслов, которые сливались, соперничали и обогащали ее художественные формы и содержание. Большинство картин Ши Кэ посвящено даосским и буддийским темам, а его простой и элегантный стиль живописи – это как внезапное «озарение», проповедуемое чань-буддизмом, которое трудно достичь.

Появление секты Чань имело большое значение для литераторов того периода. Стремление образованных людей, ученых чиновников к выражению своих эмоций и идей посредством занятий живописью и каллиграфией наблюдалось на протяжении веков. Собственные взгляды нельзя было выражать открыто, а содержавшиеся в картинах смыслы давали повод для различных неоднозначных интерпретаций, поэтому древние китайские каллиграфы и художники использовали особый изобразительный язык, чтобы выразить свое отношение к происходящему, дать возможность зрителю понять их[125].

Во времена социальных потрясений, которые сопровождали конец периода Пяти династий и начало правления династии Сун, поэты и художники, не имевшие возможности служить своей стране, нуждались в духовной поддержке, и живопись стала подстпорьем для них в трудные времена, помогала им выплеснуть свои эмоции. В свою очередь, отрешенность и трансцендентность чань-буддизма давали им духовную опору. Поэты и ученые того времени стремились встать на Путь Чань, избрав для выражения своих идей буддийскую пейзажную живопись. Брызги, точки, пятна, штрихи туши и ее размывы были частью теории «простоты», которую исповедовала философия Пути Чань (禅道) и которую активно отстаивали монахи и некоторые просвещенные художники того времени.

Династия Сун была вершиной культурного и художественного развития Китая, но она же стала началом упадка страны. Опасаясь угрозы военного переворота, сунский император «обезоружил военных чашей вина» (杯酒释兵权) – прецедент, суть которого состояла в том, что правители Поднебесной стали делать упор на развитие культуры, а не на военную мощь страны. С одной стороны, это привело к расцвету культурных учреждений в период династии Северная Сун, прежде всего, к расцвету Академии живописи,

---

[125] *Ли Дэцзя*. Искусство и идеология. Духовная идеология китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-i-ideologiya-duhovnaya-ideologiyakitayskoy-zhivopisi

отношение к художникам было беспрецедентно доброжелательным, а искусство живописи стало подчиняться не только строгим установлениям, но и отличалось стремлением к живому творчеству.

Политическая обстановка времени заката династии Сун была очень похожа на ту, в которой жил Бада Шаньжэнь. В период Южной Сун, который сопровождался социальными потрясениями, деятели культуры встали на патриотические позиции, они старались поддержать армию и дать свежие импульсы, для того, чтобы сдерживать отступление ханьцев под давлением врага, что привело к тому, что в живописи Южной Сун появился «жесткий» и «смелый» стиль, который отличался от утонченного и изысканного придворного искусства эпохи Северная Сун.

Живопись с сокращенными («уменьшенными» или даже «отсутствующими») мазками кисти, возникнув в Сунскую эпоху, стала уникальной формой художественной выразительности и оказала непосредственное влияние на развитие традиционной живописи тушью в Китае. Она была унаследована литераторами более позднего времени и в дальнейшем, стала основой изучения живописи тушью при династиях Юань, Мин и Цин. Важные ее элементы сохраняют свою актуальность и сегодня. В позднесунский период появились новые стили живописи, смелые и дерзкие, которые отличали одновременная грубоватость, детализация и субъективизм восприятия действительности. Художник нередко усиливал эмоциональную составляющую своих композиций и, опираясь на опыт своих предшественников, одновременно, окрашивал свои произведения творческим и индивидуальным духом поиска.

Картина Лян Кая с изображением «Бессмертного» (Национальный дворец-музей, Тайбэй), написана тушью, как и свиток «Ли Бо на прогулке, читающий стихотворение» (Национальный музей, Токио). Без сомнения, они вдохновлены идеями Чань, и представляют собой классику древнекитайской фигуративной живописи. Вместо обычных кистей Лян Кай использовал

побеги тростника, нанося тушь большими свободными мазками, а затем более детально прописывая лицо, руки и ноги своих персонажей.

Чаньская живопись, написанная нередко «брызгами» туши, не требовала вариативности, ей были свойственны естественное начало и реализм. Поскольку философия чань-буддизма основана на декларации единства внутреннего и внешнего, «тишине трансцендентности», она стала важной основой эстетического опыта для художников-монахов. С другой стороны, поскольку многие из них долгое время жили отшельниками в горах, у них могло не быть всех необходимых инструментов для живописи, поэтому они использовали в качестве кистей те материалы, которые были под рукой, например, траву тростника и камыша. Художники также пользовались методами рисования руками, волосами, распылением из полых побегов-трубочек. Детализация же фигур отражала стремление мастера к правдивости, корректности рисунка.

Настроение Дзэн, которое отличает картину Лян Кая «Бессмертный» создается благодаря расставленным акцентам, выразительности и оригинальности размещения больших пятен туши. Особенности композиции обусловлены преувеличением в решени образа, широтой тонов и вариациями кисти и туши, выраженной эмоциональностью. Она отличается от композиции картины «Ли Бо на прогулке, читающий стихотворение» и демонстрирует другой аспект интереса к эстетике Чань. Отношение высоты к ширине свитка составляет примерно два к одному, а его композиционное решение необычно и содержательно. Фигуры на картинах Лян Кая, как и надписи, заполняют собой все пространство, они «прижимаются» к границам, свободного места немного, и все промежутки сокращены до минимума.

Фигура главного героя картины, Ли Бо, является центром композиции. Фокус внимания зрителя смещен левее от середины листа, туда, где изображен поэт. Затем взгляд двигается вслед за динамикой его движения, правее и к центру, что придает композиции относительную

сбалансированность. В целом, у зрителя создается ощущение спонтанности и быстрого движения.

На своем пути к просветлению мастер Чань наблюдает за происходящим, погружаясь в состояние небытия, сбросив все ограничения религиозной доктрины и дхармы. В конце он достигает состояния просветления и возвращения к «простоте». Согласно чаньской доктрине, только так можно обрести необходимый эмоциональный душевный настрой для выражения его в живописи[126]. Поэтому на свитке Лян Кая композиция дана именно с таким, «смещенным» фокусом. Если бы она была решена иначе, и он находился бы посередине, то это выглядело бы более обычным и обыденным, даже безвкусным, не выражающим непринужденный и естественный чаньский дух.

Если композиционный центр картины располагается в нижней части свитка, то такой прием представляется попыткой преодолеть стереотипы и формальные традиционные схемы, исключить эмоциональный всплеск, идущий от личности мастера. Если бы художник решил свою картину с помощью композиционного равновесия, спокойствия и «терпимости», то она не передала бы чаньской идеи «живописи Бессмертных».

Изображая фигуры «Бессмертных», Лян Кай использовал совершенно иной, «упрощенный» подход. Традиционно, сначала намечался основной контур фигур, который затем прописывался различными тонами туши. На его картине подготовительный «контурный» («костный») этап пропущен, все исполнено одним широким взмахом кисти, за исключением лица персонажа, которое слегка прописано несколькими тонкими мазками – технический прием, впервые примененный именно Лян Каем. С его распространением традиционное очерчивание границ фигур полностью сливается с их заполнением, становится единым целым, что позволило достигать большей целостности в решении картины. Тушь наносилась широкими округлыми

[126] *Фэн Тун*. О влиянии учений Чань на развитие китайской живописи // Хэбэй хуэбао, 2020. – №.1. – С. 39–41.

мазками буквально в один-два приема, что также отражает чань-буддистскую идею «размывания окалины и удаления следов формы». Кроме того, поскольку техника разбрызгивания туши Лян Каем исключала ограничения, связанные с начертанием контурных линий, каждый мазок был спонтанен и не следовал принятому направлению движения кисти.

Восприятие Лян Каем доктрины Чань отражено в трансформации им привычной техники туши и кисти. В его произведениях всегда присутствует ощущение стремительности и быстроты, каждый его иероглиф не следует установленным правилам, не имеет единой ориентации или одинакового тона туши, а просто начертан по порыву и вдохновению мастера. Заметно, что при работе над одеждами главных персонажей, их плечи исполнены более густыми и широкими мазками, которые демонстрируют силу и скорость его движений. Отдельные детали промакиваются кистью с водой, отчего тушь становится светлее, черты лица подчеркиваются точками, но устойчивых единообразных приемов у Лян Кая нет. Для него важна именно спонтанность и естественность, что является важнейшей особенностью его живописи, в полном соответствии эстетическому чувству Чань, когда мастер, освободившийся от всех мирских заблуждений и условностей, облекает свою внутреннюю свободу в чистую художественноу форму.

Безудержные, экспрессивные работы художника идеально соответствуют его прозвищу «Безумец Лян». В двух упомянутых произведениях Лян Кай использует разные приемы, но по сути, обе картины показывают, что главное – это передать характерные черты изображаемых персонажей, их дух – самое важное в их образах, подчеркнуть, выделить это. Тем самым он видоизменил общепринятые правила изображений «Бессмертных», но в то же время, работы Лян Кая, с их простотой и элегантностью, стали уникальным примером в истории китайского искусства. Со времен династии Северная Сун его влияние получило широкое

распространение, благодаря выдающийся экспрессии его живописи, которая во многом была обусловлена чань-буддийской идеологией.

Картина Бада Шаньжэня «Шуй Му Цин Хуа» (1694 г.; Государственный музей, Нанкин), вдохновленная Лян Каем, представляет собой диагональную композицию и написана широкими смелыми мазками. В отличие от решения «Бессмертных» Лян Кая, с композиционным центром, смещенным книзу листа, у Бада Шаньжэня он находится справа вверху, что придает картине несколько несбалансированный вид. С противоположной стороны, слева, написан стебель лотоса, будто притиснутый к краю свитка огромным каменным валуном, «пустота» которого занимает собой центр и большую часть площади листа. Картина получилась очень выразительной: художник показал уголок осенней природы, на что указывают редкие хризантемы среди камней, у подножия которых протекает ручей. Мы можем даже почувствовать слабый аромат чистой воды и растений, которые изобразил Бада Шаньжэнь, раскрывший их внутреннюю красоту с помощью своего собственного «внутреннего видения» и мастерства.

Чань-буддизм – одна из основных религиозно-философских школ ханьского буддизма, которая стала доминирующей во времена династии Тан. Идеология Чань не связана традиционными догмами и ритуалами, она алогична, нетеологична, интуитивна и ратует за самореализацию. В чаньском «царстве мысли» самым большим врагом является «эго», а все сущее в реальном мире – это лишь проявление человеческого разума[127].

Ярким последователем школы чань-буддизма был Му Ци (1207–1281), на стиль живописи которого доктрина Чань оказала сильнейшее влияние. На его картине «Птица багэ на старой сосне» (Национальный музей, Токио) изображена сидящая на ветке сосны черная птица, расчесывающая клювом свои перья. «Традиционный сюжет здесь перерастает в значительную своим содержанием тему, которая посвящена раскрытию чаньского понимания

[127] *Фэн Тун*. О влиянии учений Чань на развитие китайской живописи // Хэбэй хуабао, 2020. –№.1. – С. 40.

картины мира, его особого психологического символизма», – отмечает И.Ф. Муриан, блестяще проанализировавшая живопись Му Ци в своей одноименной статье[128]. Композиция выглядит очень незамысловатой, а живопись исполнена несколькими искусными мазками кисти, с нежной и точной градацией тонов, которые создают впечатление достоверности сюжета.

Автор не использует цветную палитру, картина выполнена спонтанной и безудержной кистью, с вариациями различных тонов туши. Как и Лян Кай, Му Ци нередко использовал в качестве кистей волокна сахарного тростника или травы. Для того времени, когда в живописи использовались кисти из шерсти и щетины, техника Му Ци была уникальной. Его картина «Шесть плодов хурмы» (Монастырь Дайтокудзи, Киото) решена в монохромной гамме исключительно тушью четырех оттенков и отличается простотой и лаконичностью композиции. Одна хурма находится на переднем плане, остальные пять – во втором ряду, они расставлены асимметрично на фоне бесконечно пустого пространства.

Тушь, используемая для изображения хурмы, у Му Ци также имеет соответствующие густоту и градации: от насыщенно черного пятна в центре до более светлых тонов слева, а на втором плане контуры оставлены незакрашенными, таким образом, вся композиция, несмотря на асимметрию, выглядит уравновешенной.

Один из законов китайской традиционной живописи гласит, что «лучший метод – это тот, у которого нет закона, но есть принцип». Именно по этой причине картина «Шесть плодов хурмы» не отличается нарочитой детализацией, скорее в ней передано впечатление художника и скрыт глубокий символический подтекст, как и в других его произведениях[129]. Так, его свиток «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи» (Монастырь

[128] *Муриан И.Ф.* «Птица багэ на старой сосне» // Сад одного цветка: Сборник статей и эссе. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – С. 133.

[129] *Сюй Синсин*. Исследования картины Му Ци «Шесть плодов хурмы» // Мэй юй шидай (мэйшу сюэкань), 2022. – № 11. – С. 41–43.

Дайтокудзи, Киото) содержит не только метафору «мира», но и идею трансцендентного состояния души. Журавль часто используется для выражения долголетия и чистоты, а бамбук рядом с ним – это одно из «Четырех благородных» растений. Журавль, выходящий из бамбуковой рощи, символизирует одиночество автора, а большая пустая область на заднем плане отражает характерный для китайской живописи прием «белое как черное».

В чань-буддизме предпочтение отдается «простоте», так как «малое означает большое», но с точки зрения содержательной стороны, в картине необходима динамичная образность. Она не должна выглядеть слишком цельной, законченной, или слишком перегруженной, в этом и заключается одна из важных особенностей чаньской живописи – в продуманном оставлении белого свободного пространства. Безусловно, можно протянуть параллели между «Птицей багэ на старой сосне» Му Ци и «Замерзшими воронами на мертвом дереве» (Государственный китайский музей Гугун, Пекин) или «Птицами на сухих ветвях» (Частная коллекция) Бада Шаньжэня, созданных под влиянием первого мастера. Эти произведения являются ярким примером творчества одинокого и эксцентричного художника, иллюстрирующим высказывание «никакой звук не лучше, и каждый из них, это всего лишь звук». Картины Бада Шаньжэня – это, прежде всего, документальные свидетельства его жизни и его философского отношения к происходящему. Написанные тушью и вдохновленные выдающимися мастерами прошлого, они воплощают суть искусства Чань, в котором техника кисти ставилась над тональными градациями туши, большое значение придавалось ее движениям. Он же привнес в живопись свое понимание красоты туши с ее внутренним ритмом, обнаруживая истинную природу жизни, и не стремясь к передаче формальной красоты. По сути, его переживание и поиски гармонии тональных ритмов и их градаций обнаруживают стремление к более высокой духовности.

Согласно учению Чань, красочность мира иллюзорна, и множество цветов лишь открывает окно человеческих желаний. Для того, чтобы пребывать в гармонии и постичь истинную природу всего сущего, необходимо отринуть нечестивые желания, обуздать тягу к роскоши, и сохранить внутренний покой, чтобы не потерять свою индивидуальность, и таким образом, обрести истинное «я». Резкие мазки кисти, которыми пользовался Бада Шаньжэнь, являются отражением того, что он стремился оторваться от хаоса и суеты поверхностного существования, он писал черной тушью вместо цветной, что соответствует как чаньской идее об очищении мира, так и выражает его стремление к отражению подлинной реальности.

В период правления династии Южная Сун просвещенные литераторы, исповедовавшие конфуцианство, интегрировали в него философию чань-буддизма. Постепенно была создана глубокая и сложная философская система Чэн-чжу, а также сформирована концепция слияния трех религий (конфуцианства, даосизма, буддизма) в китайской культуре. Идеи Чань, такие как сохранение ясности ума и культивирование духовности, привлекали внимание образованных людей и начали распространяться в широких слоях китайского общества. Тогда же возникли тесные связи между чаньскими монахами и чиновничьими, учеными кругами. Чаньские монахи общались с литераторами, их приглашали к императорскому двору, что еще больше способствовало секуляризации чаньских концепций. Распространение чань-буддизма не только дало поэтам и ученым пространство для культурного и духовного развития, но и изменило их философские взгляды, мировоззрение, повлияв на литературу и искусство.

В традиционном искусстве Китая особое внимание уделяется технике кисти и туши, которая изучалась художниками на протяжении веков и считалась отличительной особенностью национальной живописи. Так, к примеру, манера Лян Кая, которую он развил, базируясь на методе Бэй-мяо (白描), предложенном Ли Гунлинем, позднее была развита Ши Кэ и получила

поэтическое название «мазок сложенного тростника» (逸笔/粗笔). Она стала одной из восемнадцати традиционных техник (人物十八描), которые легли в основу характерной для китайской живописи «простой техники кисти, полной духовного содержания».

Творчество Ни Цзаня и Бада Шаньжэня считается вершиной в истории «живописи литераторов» Китая. Картины Бада Шаньжэня, в особенности, выполненные в жанре хуаняо, отличают крупные мазки и мастерство разбрызгивания туши. Эталоном и образцом для него всегда оставалась природа, он использовал простые и лаконичные приемы и создал уникальный эстетический стиль.

Сама «живопись литераторов» (вэньжэнь-хуа) берет свое начало от Су Ши и Ми Фу, живших при династии Северная Сун. Она достигла пика развития при династии Юань, прежде всего в пейзажной живописи, а также у Чжао Мэнфу и «четырех мастеров династии Юань» – Хуан Гунвана, У Чжэня, Ван Мэна и Ни Цзаня (Ни Юньлиня).

Ни Юньлинь (1301–1374) был художником и литератором конца династии Юань и первых лет эпохи Мин. Обычно он подписывал свои произведения прозвищем «Цзань» или «Ленивый Цзань», и больше известен под этим именем. Он родился в Уси в провинции Цзянсу. Его семья была богата, и он не стал делать профессиональную карьеру, а занимался поэзией, каллиграфией и живописью, «развлекая себя». Отличительной чертой работ Ни Цзаня является стремление к близости природе, жизненной правде. Чем больше смотришь на них, тем больше ощущаешь подлинность его искусства, одухотворенность и реалистическое начало в изображении натуры.

Пейзажные картины Ни Цзаня, в отличие от картин Хуан Гунвана и трех других художников из группы «Четырех мастеров династии Юань», унаследовали и развили традицию пейзажной живописи, заложенную Дун Юанем в начале периодов Пяти династий, а позднее Сун. Одним из наиболее важных элементов «реалистического» стиля их живописи является

особая форма построения композиции. «Отбивки» (皴笔) на картинах Ни Цзаня основаны на его индивидуальных эстетических предпочтениях – это угловатые и резко искривляющиеся контуры, которые он намечал «сухой кистью» (干笔捡墨) с небольшим количеством туши, придавая изображению некоторую «эскизность» (狂草) и элегантность. Кроме того, большинство сюжетов Ни Цзаня очень просты по композции, обычно, это река меж двух берегов, либо три холма, расположенных сверху и снизу листа (一河两段，上下三段). Его пейзажи отличаются большей условностью и, одновременно, привлекательностью и красотой, чем у трех других великих мастеров-пейзажистов династии Юань. Подобные, нповторимые приемы свойственны и технике кисти Бада Шаньжэня, который многое заимствовал у Ни Цзаня. Однако, в целом, техника и стиль Ни Цзаня, Сюй Вэя и Бада Шаньжэня все-таки существенно отличаются.

3.2. Место Бада Шаньжэня в ряду современных ему художников и единомышленников эпох поздней Мин и ранней Цин (Сюй Вэй и Ши Тао)

Развитие китайской живописи двигалось от улучшения линии к цвету, от рисунка – к работе кистью, затем, от нее – к технике работы с тушью, и, наконец, к их синтезу. Во времена смены династий Сун и Юань увлечение литераторов живописью привело к распространению традиции вэньжэнь-хуа, а влияние философии Чэн-чжу послужило изменению эстетики, когда стали отказываться от полихромности, предпочитая монохромную тушь. К тому же, портреты, созданные до Лян Кая, были в основном сосредоточены на передаче сходства и точности, а техника кисти и туши казались лишь дополнением к внешней форме («оболочке»), служа ей. Следует сказать, что именно уникальная техника Лян Кая породила новую эстетику, с ее особенным шармом, которая стала любимой и востребованной как у его современников, так и у будущих поколений, повлияв на ход развития

китайской живописи и определив ее расцвет при династиях Юань, Мин и Цин. Она не только оказала влияние на Ни Цзаня, Сюй Вэя, Бада Шаньжэня и Ши Тао, но и повлияла на стиль живописи Ци Байши и Фань Цзэна, как и более молодых художников.

Всякий раз, когда видишь произведения Сюй Вэя, особенно его крупноформатные картины тушью с изображением винограда, побегов банана и бамбука, словно чувствуешь запах свежей туши, нанесенной художником. Он использовал свойства сырой бумаги «сюаньчжи», добавляя воду непосредственно на поверхность блока туши и, одновременно, стряхивая ее, и таким образом, создавал эффект «капающей туши». Сюй Вэй достигал состояния гармонии влажных черно-серых тонов, их комбинаций, ненесенных кистью с большой скоростью (飞白 / 狂草). Ему удавалось создавать поразительные абстрактные обобщения, «придавать форму без привязки к самой форме». Хотя Чэнь Чунь, который был предшественником Сюй Вэя, также писал картины тушью, его работы характеризуются большей упорядоченностью, рациональным построением композиции и меньшей степенью абстрагирования. Дарование Сюй Вэя резко отличалось от него – он был совсем другим художником, создававшим свои произведения по своему усмотрению в спонтанной и экспрессивной манере.

Картины Сюй Вэя демонстрируют протест и даже разрыв с многолетними традициями прошлого, а его новаторские приемы с приданием «пустых глазниц» его персонажам на портретах, работой «скупой» кистью отражает настоящую глубину его таланта. Именно поэтому последующие поколения не раз вдохновлялись его творчеством, его техникой туши, в особенности, его работами в жанре «цветов и птиц» и портрете. Его монохромные композиции, созданные им на крупноформатных свитках, кажутся спонтанными, а не тщательно, скрупулезно продуманными. Таким образом, он достигал наивысшего уровня живописи тушью – своего рода

«закона без закона»[130]. Его эмоциональность вызывает отклик у зрителя, диалог с ним и сегодня.

Напротив, картины Бада Шаньжэня, особенно те, что были созданы им в зрелом возрасте, нередко вызывают у зрителей ощущение холода и одиночества. Конечно, как и произведения Сюй Вэя, они приносят эстетическое наслаждение, вызывают заинтересованность и дают почувствовать, что каждая из них глубоко продумана. Работы Сюй Вэя выполнены в непринужденной, необузданной манере, спонтанно и неожиданно. В этом они сближаются с Бада Шаньжэнем, вызывая восхищение мастерством «простоты» техники кисти и туши, их способностью к обобщению, которую современники описывали как «управление сложностью с помощью простоты». Если мы сравним биографии художников, то увидим, что у каждого из них техника и манера живописи были новаторскими для своего времени, но формировались они в разных условиях. Сюй Вэй добился славы, когда был молод, он водил дружбу со знатью. Его самым большим желанием было добиться покоя и мира в собственной стране, а самым горячим ценителем его таланта был Ван Янмин, известный конфуцианский философ. Сюй Вэй был типичным литератором, у которого было развито конфуцианское «чувство семьи и страны», и который, по традиции, сделал целью своей жизни поступление на государственную службу и построение успешной карьеры чиновника.

Бада Шаньжэнь в этом был похож на Сюй Вэя – в юном возрасте он был полон амбиций и, согласно историческим свидетельствам, талантлив и умен. Однако, даже будучи членом правящего клана Мин, он не был достаточно обеспечен, а поскольку его предки восставали, за ним пристально следили правители, и он не мог проявить свои таланты в полной мере. Он был вынужден вести осторожную жизнь, опасаясь быть оговоренным

[130] *Ци Бинь*. Жанр «цветы и птицы» в творчестве художников Сюй Вэя и Чэнь Даофу [Электронный ресурс] Режимдоступа:https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-tsvety-i-ptitsy-v-tvorchesvehudozhnikov-syuy-vey-i-chen-daofu.

дворцовыми интриганами. Страдания и лишения, пережитые им в молодости, побудили его быть более сдержанным и, одновременно, экстравагантным, вкладывать в свои картины скрытые символы и метафоры, писать стихи и брать псевдонимы с легким оттенком безумия. Бада Шаньжэнь надеялся, что таким образом его волю смогут понять и узнать единомышленники, но боялся, что другие, особенно чиновники цинского двора, будут преследовать его как сторонника династии Мин.

Именно в этом и заключается разница между этими двумя авторами. В то время как Сюй Вэй был признан и высоко оценен чиновниками и учеными своего времени, что позволило ему жить безбедно и свободно творить, Бада Шаньжэнь не мог этим похвастаться. Ему пришлось пережить гнет чужаков в начале правления династии Цин. Поэтому можно с определенной долей уверенности утверждать, что хотя живопись Бада Шаньжэня и обладала чертами «безумной абстракции», характерной для некоторых китайских литераторов, в социальной среде того времени ему нужно было «симулировать безумие», чтобы защитить себя. Ему не хватало возможностей и материальных средств, которые были у Сюй Вэя, чтобы пойти по пути истинно свободного, раскрепощенного творчества последнего[131].

Живописный стиль Сюй Вэя основывался на синтезе техник его предшественников и развивался от простого обобщения к разнообразным живописным приемам. На картинах Сюй Вэя фигуры часто написаны небольшими мазками туши и белыми штрихами белил (白描 / 减笔), с использованием обобщающих и уточняющих деталей, без какого-либо формализма, с акцентом на жизненность и передачу характера. Например, в альбоме «Портреты, пейзажи и цветы» намечены лишь основные черты

[131] *Чжу Лисяй*. Жизнь и окружение литераторов эпохи Мин и Цин. На примере Сю Вэя, Фан Вэна и Чжу Ицзуня. – Шанхай: Гуцзи чубаньшэ, 2008. – С. 24.

фигур, а от деталей автор сознательно отказался, они набросаны лишь несколькими отдельными мелкими штрихами.

На одном из шедевров портретной живописи Сюй Вэя «Поэт на спине осла» (Государственный китайский музей Гугун, Пекин) изображен высокий, широкоплечий старик, едущий на тонконогом осле и читающий стихи. Какого-либо фона на картине нет, за исключением переплетающихся ветвей ствола дерева, которые расположены в верхнем ее углу, справа. Заметно, что Сюй Вэй использовал очень мало движений кисти, беглых, но точных. Все написано просто, но поэтично. Главный герой изображен практически со спины, в пол-оборота, мы видим его лицо в профиль, оно полно обаяния. Художник так нарисовал ослика, что у зрителя складывается ощущение быстрого движения и проворства, здесь присутствует сильный контраст со статичностью и монументальностью неподвижного старика, спокойно сидящего у него на спине.

Работы Сюй Вэя часто представляют собой композиции с растениями (лотосом, виноградом и др.), которые выполнены свободными, широкими и смелыми мазками. С помощью живописных и литературных средств и приемов, используя «дикие» каллиграфические штрихи, мастеру удавалось передать свою внутреннюю неудовлетворенность и сожаление, выразить свой «нервный нрав» так, как если бы можно было услышать его стихи вживую. Его картины также включают различные высказывания древних мудрецов, художник делает это с помощью намеков, вызывая определенные ассоциации у зрителя. Хотя его свободная манера изображения сюжетов «цветов и птиц» является очень беглой, как курсив, она, одновременно, впечатляет своим внутренним спокойствием. Сюй Вэй умело разбавляет тушь, варьирует ее оттенки и разнообразные мазки кисти, даря зрителю ощущение бодрости и удовольствия. Художнику удалось создать новый стиль живописи на основе древнекитайской свободной техники кисти.

Художественные приемы «сокращения мазков кисти» (减 笔) и «упрощения» композиции в живописи Сюй Вэя и Бада Шаньжэня не только соответствовали идеям философии Чэн-чжу, но и были созвучны политической и социальной ситуации на переломе эпох конца династии Мин и начала Цин. Сравнивая картины Сюй Вэя и Бада Шаньжэня, можно заметить, что последний пришел к большему обобщению и объединению составляющих композицию картины определенным объективным единством, достигнув тем самым субъективного выражения своего внутреннего «я». Оригинальность живописи обоих мастеров заключается в выходе за пределы традиционности для усиления и усовершенствования техники работы тушью и кистью. Создавая свои произведения, используя «сокращенную кисть», они смогли чутко уловить суть и харатер, дух изображаемых объектов, открыв тем самым новые пути развития искусства и оказав большое влияние на последующих художников периода Цин («Восьми чудаков из Янчжоу», Ци Байши, Чанъ Юя, Фань Цзэна) и других уже в современную эпоху.

Изображение реальной жизни Бада Шаньжэнем привнесло в китайское традиционное искусство много нового. Как уже отмечалось выше, в его биографии, полной взлетов и падений, можно выделить три главных, больших этапа. Первый – это период его жизни в монастыре, второй – раннее творчество, и третий – поздний, зрелый. Эти три этапа отличаются, так как они были связаны с изменениями, происходившими в его судьбе, и его художественные произведения также отражают эти трансформации. В целом же, в стиле живописи Бада Шаньжэня прослеживаются следующие особенности:

1.〞精而少〞 – «Лучше иметь недостаток, чем избыток», так гласит народная мудрость. Стиль его живописи характеризуется простотой и небольшим количеством элементов. Эта лаконичность в его работах выглядит очень ясно и свежо. Художник использовал ограниченный набор традиционных сюжетов: горы, деревья, хижины, цветы, птицы, рыбы и пр.

Иногда его работы настолько просты, что состоят только из его собственной печати, одной линии и пустого листа, или не содержат живописи вовсе, но при этом, он достигал огромного эффекта и вызывал восторженные отзывы. Такие произведения можно назвать уникальными не только для своего времени, но и для современности, они до сих пор восхищают и вдохновляют многих художников.

2.〝润而圆〞 – «Роскошные, замкнутые и величественные», так можно охарактеризовать произведения живописи и каллиграфии Бада Шаньжэня второго периода. Конечно, работы зрелого периода отличались от ранних, что показывает, что Бада Шаньжэнь, несмотря на свой скромный достаток, продолжал учиться и совершенствоваться в каллиграфии. Его высокие творческие достижения неразрывно связаны с его постоянным стремлением учиться и развиваться. В третий период художник стал еще более опытным и достиг пика развития своего таланта.

3.〝水之巧〞 – «Мастерство воды». Знатоки китайского искусства понимают, что хотя техника кисти в живописи очень важна, но использование градаций туши и воды в каллиграфии имеет еще большее значение. В этом отношении использование воды Бада Шаньжэнем было очень искусным. Ее количество, которое варьировалось в зависимости от состава бумаги, было разным, как и техника туши и кисти. С их помощью ему удавалось передавать тонкие оттенки своих чувств и мыслей. «Много капель туши и много капель слез» – это самая большая похвала Бада Шаньжэню.

4.“黑与白” – «Черный и белый». Красота традиционной китайской пейзажной живописи заключается в выраженном контрасте между черным и белым. Эта контрастность достигает непревзойденной высоты не только в решении плоскостных композиций, но трехмерных пространственных построений. Высокие достижения прошлого заставляют будущие поколения восхищаться и изучать их.

5.〝意与奇〞– «Смыслы и странности» – это означает, что сложная образность работ Бада Шаньжэня требует пристального изучения и интерпретаций. Его искусство не только по-своему уникально, но и раскрепощено, гротескно и необычно. В то же время, оно не вызывает отторжения, наоборот, эстетически привлекательно. В этом и заключается секрет творчества художника – его произведения словно оживают, все в них правдиво и, кажется, что его персонажи двигаются и живут. Это свидетельствует о большом мастерстве.

Став монахом, Бада Шаньжэнь привнес в свою живопись идеи чань-буддизма и даосизма, возможно с этим связано настроение одиночества и отрешенности, которое пронизывает многие его произведения. В то же время, жизненная правда, связь с реальностью в них также всегда прослеживается, а эмоциональность и гротескность образов позволяет точнее выразить личное отношение художника к событиям в своей стране, его иронию и сопротивление маньчжурским правителям. Подобная «одинокая и холодная образность» часто вызывает у зрителя чувство трагической красоты, и поэтому высоко ценится многими китайскими и зарубежными художниками.

Возьмем в качестве примера рисунок Бада Шаньжэня «Лотосы», расположенный на шестнадцатой странице его «Вечернего альбома» (1694 г.; частная коллекция). На листе в правом верхнем углу концентрируется большая масса листьев и цветов, к которым тянутся снизу два широких стебля, написанных уверенно и бегло. В основе композиции – характерная для художника дуговидная литера «С», что создает интересный эффект. Символика такого сюжета и его решения связана с тоской по родным местам, стремлением путешественника вернуться домой, но в данном случае художник подчеркивает невозможность возврата к прежним временам, он все

больше и больше теряет связь с прошлым[132]. Пустое же пространство листа намекает на то, что в сердце Бада Шаньжэня все еще есть место воспоминаниям и надежде.

Бада Шаньжэнь использовал методы метафоры и «олицетворения», чтобы выразить свои сложные и запутанные чувства, свое сожаление о правлении династии Цин и тоску о прошлом родной земли. В живописи проявились высокие идеалы автора, гордого и одинокого, который отстаивает свои убеждения. Картина несет ряд скрытых символов, которые поддерживают и усиливают ее смысловое содержание: листья лотоса обращены вверх, в то время как цветы наклонены вниз. Такие же приемы мы встречаем на шестом и тринадцатом листе «Вечернего альбома», на которых автор изобразил рыб; на семнадцатом и девятнадцатом – в композициях с нарциссами. Пятнадцатый лист посвящен пиону – любимому растению в китайской классической живописи. Слева изображен распускающийся цветок и бутон, справа же – полностью раскрытый цветок, который словно висит в воздухе. Картина символизирует бесконечность жизни и непрерывные изменения природы (появляющиеся бутоны и увядающие цветы), говоря о том, что будущее всего сущего предопределено.

Техника и методы живописи современника Бада Шаньжэня, Ши Тао, который также был в родстве с императорской династией Мин, были не менее интересны и богаты вариациями и, в то же время, передают его собственную, независимую позицию. Его стиль живописи претерпел трансформации и изменения, ярко проявившиеся на фоне его путешествий и переездов (Гуанси, Цзянси, Хубэй, Аньхой, Ханчжоу, Цзянсу, Бэйпин и др.) Реальный визуальный опыт созерцания гор, лесов и вод сказался на его творчестве и размышлениях об искусстве. У своих предшественников, великих мастеров живописи прошлого, Ши Тао позаимствовал глубину и силу приемов, образный язык. В своих собственных художественных

---

[132] *Лун И*. Краткое обсуждение картин Бада Шаньжэня // Красота и время, 2015. – №. 12. – С. 55–56.

произведениях он выражает свою особую эстетическую позицию – «тушью и водой созидай мир, единый с Дао»[133]. Ши Тао также являлся мастером Чань, поэтому его стиль живописи имеет своего рода трансцендентный смысл и высокие художественные достоинства, независимо от того, в каком жанре исполнена картина: пейзаж, портрет или «цветы и птицы». Одним из важных постулатов на пути к успеху в искусстве живописи и каллиграфии Ши Тао провозгласил «искать красоту в необычных местах и делать наброски»[134]. Он разработал свою, полную и систематическую теорию живописи, которая имеет большое значение и в наши дни, и обосновывается в его труде «Беседы о живописи»[135]. В восемнадцати эссе своего трактата Ши Тао, помимо ряда ценных суждений, сообщает много практических советов и глубоких размышлений о живописи. Он перевернул традиционные и устаревшие идеи об искусстве, возвысившись над ними, благодаря своему дерзкому и инновационному духу. Используя свободный и образный язык, он четко выразил свое системное понимание сущности творчества. В конце жизни Ши Тао полностью отошел от мира и вел отшельническую жизнь в чань-буддийском монастыре. Однако монастырский устав не слишком ограничивал его свободу, он жил, скорее, по своим правилам, называя себя «человеком с длинными волосами и в шляпе», что противоречило образу чань-буддийского монаха с непокрытой обритой головой.

В целом же, Ши Тао тесно связывал теорию каллиграфии и живописи с китайскими философскими школами. В его работах нашли заметное отражение даосские идеи Лао-Цзы и Чжуан-Цзы, а также чань-буддизма. Принципы искусства Ши Тао и его философские взгляды были взаимосвязанными и взаимодополняющими. В то же время, его творчество не было ограничено традицией прошлого, он отошел от устаревших застылых догм, пытаясь передать разнообразие и изменения природы.

---

[133] *Цяо Сюн, Цю Шихуа, Лю Ючжэн и др*. Живопись ранней Цин и ее современность. Шэнхо, душу, синьчжи саньлянь шудянь, 2016. – С. 148.

[134] Цитаты Ши Тао о живописи // Пер.: Юй Цзяньхуа. – Цзянсу мэйшу чубаньшэ, 2007. – С. 63.

[135] Там же.

Поэтому в работах Ши Тао присутствуют многие инновационные для своего времени приемы, выраженные как во внутреннем ощущении, настроении его картин, так и в технике кисти и туши, которые, как и у Бада Шаньжэня, намного опередили свое время.

Для того чтобы метод и техника живописи в большей степени соотвествовали и помогали художнику передать природу, Ши Тао выступал за то, чтобы ученик сначала овладевал основами традиционного китайского искусства пейзажа – так называемой «общей или единой картиной». Пейзаж, по его мнению, – это «небо и земля», это «путь», а живопись в других жанрах есть продолжение и разветвление этого «пути». Он считал, что художники могут развивать и обновлять свои умения в искусстве только в том случае, если они его постигли и глубоко его понимают.

Действительно, к началу эпохи династии Цин пейзажный жанр живописи (шаньшуй-хуа) прошел длительный путь развития, пережив взлеты в периоды Тан, Сун, Юань и Мин. К тому времени уже было накоплено большое количество достижений, сформирована традиция пейзажной живописи.

К тому же, со времен династии Мин многие художники пытались отойти от строгих установлений, создавая новаторское искусство, как, например, Чэнь Чунь и Сюй Вэй, которые привнесли в китайскую живопись новые смыслы и реформаторские идеи[136]. В конце династии Мин, Дун Цичан предложил заимствованную им у чань-буддизма концепцию внезапного озарения. Как и Ши Тао, он сделал большой шаг вперед в направлении обновления традиционного искусства. Бада Шаньжэнь и Ши Тао, несмотря на то, что их судьбы и эстетические взгляды в целом не совпадали с их поисками, шли все же в одном направлении, их дух новаторства очень схож. Упорство и творческие поиски Бада Шаньжэня и Ши Тао заложили основы нового художественного стиля в традиционной китайской живописи.

---

[136] *Чэнь Юйпу*. Теория китайской живописи гор и рек. – Гуанси: Шифань дасюэ чубаньшэ, 2019.

3.3. Влияние творчества Бада Шаньжэня на живопись более поздних художников

Влияние стиля живописи Бада Шаньжэня на последующие поколения художников и каллиграфов несомненно, оно прослеживается в творчестве не только ряда мастеров середины периода Цин и далее, но и сегодня. Исследователь Ван Фаньюй, рассматривая влияние художественного наследия Бада Шаньжэня на У Чаншо (1844–1927) и Ци Байши (1864–1957), отмечает, что более поздние художники развивали и вводили свои новшества на основе многих приемов Бада Шаньжэня, начиная от прямого наследования и подражания ему, заканчивая разработкой и введением собственного нового стиля живописи[137]. 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 походят на лотосы Бада Шаньжэня, но отличаются большей свободой и «влажностью» туши. В живописи Чжан Дацяня лепестки цветов лотоса, с их очерченными формами, всегда следуют его технике. Другой пример – птицы Бада Шаньжэня, которых он рисовал, скупо используя гибкие мазки кисти, напоенной влажной тушью, и в этом ему также близка манера Ци Байши, Пань Тяньшоу (1897–1971), Ли Кучаня (1899–1983), Ши Лу (1919–1982), Чжу Цижана (1892–1992) и др.

В течение исследуемого периода Цин ярким примером «новой» живописи были представители группы «Четыре монаха», которые при создании картин подчеркивали свое новаторство, поэтично сформулированное современниками так: «Древняя борода и косматые брови не могут появиться на моем лице, а старые легкие не могут быть помещены в мою грудь»[138]. В целом, под влиянием Сюй Вэя и Бада Шаньжэня живопись

---

[137] *Ван Фаньюй*. Рассуждения о Бада Шаньжэне. — Тайбэй: Редакционная коллегия Китайской серии, 1984. – С. 258–361.

[138] Цит. по: *Луй Сяо*. Четыре монаха эпохи Цин: великолепие последних дней. – Ляонин: Мэйшу чубаньшэ, 2002. – С. 12.

тушью в жанре хуаняо развилась до такой степени, что в наше время она продолжает оставаться символом живописи литераторов (вэньжэнь-хуа).

Рассуждая о продолжателях Бада Шаньжэня, нельзя не упомянуть Санью (1895–1966) – французского художника, имевшего китайские корни. Он родился и провел детство в бурное время заката династии Цин и в начале периода Китайской Республики. Семья Санью была обеспеченной. Несмотря на прочные позиции традиционного частного обучения, его родители решили дать детям новое, прогрессивное образование. В 1910 году Санью стал изучать живопись у известного сычуаньского мастера Чжао Си, а в 1919 вместе с Сюй Бэйхуном и Линь Фэнмянем приехал в Париж и поступил в Политехническую школу. В отличие от своих соотечественников, Сюй Бэйхуна и др., Санью не стал учиться в Париже живописи в профессиональном художественном учебном заведении, а отправился в большую студию с соломенной крышей, где он рисовал модель с натуры и делал наброски. Позже, из-за последствий войны и банкротства его семьи, психология искусства Санью значительно изменилась. Его цветовая палитра трансформировалась от светлой к темной, а в более поздние годы тематика его творчества стала в большей степени обращена к природным мотивам.

К концу жизни Санью из богатого наследника прврати́лся в нищего без гроша в кармане, он пережил множество взлетов и падений. В искусстве он отстаивал свой собственый путь, сохраняя свое внутреннее, духовное «я». Когда он занимался творчеством, то не был связан какой-либо живописной традицией, скорее, его кисть двигалась вместе с биением его сердца. Для него живопись была отдушиной и именно благодаря этому естественному импульсу, в его картинах большое внимание уделено эмоциональному содержанию[139].

Как и Бада Шаньжэнь, он стремился к простоте формы и многогранности смысла, высокой образности изображения, преследуя идею:

---

[139] *Хань Исин*. Введение в живопись: использование линии в художественных работах Чан Юя // Мэйхуа шэнхо,2022. – № 3. – С. 57–59.

«один – это много, много – это один», отражая тем самым дух китайской живописи вэньжэнь-хуа. Эта идея впервые была высказана в тексте «Четырех царств Дхармы» Аватамсака-сутры – одного из основных трактатов чань-буддизма, который гласит, что «один» есть все, то есть целое, без учета множества деталей[140]. Поэтому художник, находящийся под влиянием Чань, не выражает бесформенность в форме, а скорее берет ее в качестве основы и выражает «ничто», которое находится за пределами художественного образа. В картинах Санью мы также можем интерпретировать «единичность» как «простоту», которая вовсе не является таковой, а скорее имеет большой смысл, находясь вне понятия формы.

Южная школа чань-буддизма исповедует, что «...не следует создавать никаких сочинений и заимствовать у других учения, лишь слышать свое сердце, наблюдать природу и стремиться к воплощению Будды»[141]. Чань считает, что есть два пути к просветлению: один – через слова, другой – через непосредственное просветление. Слова – это «инструменты», которые мы используем, чтобы идти по пути учения. Благодаря нашему восприятию, они помогают в объяснении природы всех вещей в мире. Другой же постулат Чань – «не цепляться за слова и язык» – не противоречит первому, а подчеркивает особую значимость пути к просветлению, уже после «растворения в себе» полученного знания.

Цветы – основная тема картин Санью, как, например, его «Белый лотос» (1950-е гг. Китайская национальная картинная галерея, Пекин), которая написана в монохромной технике черной тушью со светлым конуром цветов в вазе. Простые линии очерчивают стебли растений и передают дух традиционной китайской эстетики, наполняя картину богатым поэтическим содержанием и духом китайской живописи вэньжэнь-хуа.

---

[140] *Чжон Хуэй*. Влияние буддийской философии на художественное настроение китайской живописи // Мэй юй шидай, 2019. – №. 8. – С. 39–40.

[141] Там же.

Санью показывает зрителю узнаваемые цветы лотоса, но не использует общепринятые техники и известные приемы живописи. Он сохраняет «единичность» объекта и его целостность в максимально возможной степени, отсекая лишние детали и тем самым сконцентрировавшись на смысле и образности сюжета. Чаньская идея «один – много» прослеживается у Санью на протяжении всей его творческой карьеры, выражая космологический взгляд на все живое в китайской культуре[142].

Живопись Китая и Запада являются двумя разными художественными системами. Их изобразительные приемы и средства серьезно отличаются. Если Бада Шаньжэнь применял традиционные инструменты (тушь, бумагу и воду), то в конце династии Цин и начале Китайской Республики, с подъемом Новой школы и притоком западной культуры, художественный мир увидел разнообразие форм живописи, техник, много новых возможностей. Опыт, полученный Санью во Франции, не мог не найти выражение в его творчестве.

Традиционными инструментами китайской живописи с ее подчеркнутой плоскостностью и символизмом, являются самая простая и легкая кисть, тушь, бумага и чернильный камень[143]. Суть китайского искусства выражается через различные ритмы движения кисти на рисовой бумаге, в то время как в западной живописи большее значение имеет красота текстуры, световоздушная перспектива, трехмерность (объем) и колорит.

На многочисленных картинах Бада Шаньжэня, посвященных лотосам, кисть свободно работает по влажной бумаге «сюаньчжи», создавая богатый и разнообразный спектр линий, со своей ритмической красотой, скоростью, кривизной, прямолинейностью и твердостью, текстурой и пространственной средой.

Картина Санью «Белый лотос в бутылке» (1930-е гг.; Китайская национальная картинная галерея, Пекин) написана на холсте, наклеенном на

---

[142] *Ван Синьюй*. Чан Юй и настроение литератора: использование и выражение традиционного китайского языка живописи в работах Чан Юй // Юйлуфэн, 2022. – №. 7. – С. 83–85.

[143] Подробнее, см.: *У Синхун, Ван Лиин, Чэн Синьюан*. Исследование развития и техник живописи в Китае и на Западе. – Пекин: Чжунго шуцзи чубаньшэ, 2015.

фанеру, кистями с жесткой щетиной, которые дают определенную текстуру, что отличается от приемов традиционной китайской живописи. Благодаря особой фактуре и необычной вытянутой композиции, возникает визуальное ощущение трехмерности, своеобразный синтез языка плоскостной «линейности» и среды, с ее глубиной и «воздухом».

Картины Бада Шаньжэня и Санью демонстрируют разные художественные подходы, которые обусловлены не только техникой и композицией, различиями в сюжетах, но и содержанием и духом самих произведений. Бада Шаньжэнь находился под глубоким влиянием традиционного искусства и китайской литературы; в условиях смены династий и чужеземного господства ему не удалось построить карьеру, несмотря на его идеалы в отношении своей страны и народа. Жестокая социальная ситуация и дух беспомощности заставили его использовать кисть как оружие, сделать линию инструментом души, чтобы избавиться от меланхолии.

Трансформация стиля его живописи и художественных приемов происходила на, скорее, ментальном уровне и отражала состояние его духа, сформировав тем самым новую эстетику живописи будущего. От острых и странных композиций раннего времени он перешел к более спокойным поздних лет. К примеру, его картины с изображением лотосов и водоплавающих птиц зрелого периода, как правило, выполнены экспрессивной кистью, «квадратными и жесткими» линиями, которые выглядят очень контрастно и доводят смысл изображаемого до максимальной концентрации. Они полностью передают внутренний мир художника.

В последние десятилетия своей жизни Бада Шаньжэнь максимально интегрировал философские идеи Чань в свои произведения. В этот период художник зарабатывал на жизнь в основном продажей своих картин, а его стиль изменился с несколько странного на холодный и отрешенный,

свободно текущий и линеарный, с выраженной скрытой иронией. Под влиянием чань-буддизма он смог увидеть окружающий мир в более светлом свете, постиг тайну «пустоты» и, преодолев свои личные противоречия, достиг ощущения гармонии. На этом этапе резкие удары кисти Бада Шаньжэня постепенно смягчились и приобрели спокойствие и даже некоторую вялость. В его позднем свитке «Цветы на реке» (1687 г.; Тяньцзиньский музей) лотосы изображены легкими и округлыми движениями кисти, очень близко к реальности. Общая композиция с ее простотой, точной передачей уголка природы и символикой бесконечности и краткости жизни, неотделима от чаньского понимания «сглаживания углов».

Как и у Бада Шаньжэня, в творчестве Санью образ лотоса занимает одно из первых мест. С конца 1930-х до 1950-х годов он посвящает этим цветам большинство своих работ, и эта тема становится для него способом самоанализа и интерпретации своей жизни. Традиционный дух литераторов «постигать и писать» присутствует во многих его произведениях. В своих картинах с изображением лотоса Санью воплощает свой собственный одинокий характер в образе этого благородного растения. Так, на картине «Белый лотос» (1950-е гг.; Китайская национальная картинная галерея, Пекин) он избегает светотеневой моделировки и объема, свойственных западной живописи, делает изображение «натюрморта» плоским и монохромным, что соответствует китайской традиции. Его техническое исполнение, с точки зрения китайской живописи, является совершенным: он отходит от абстракции, склоняясь к теоретическим основам реализма, но, в то же время, порывает с традиционной западной моделью. В изображении лотоса в китайской классической живописи используются плавные линии для передачи «сглаженных» крупных листьев, побегов и цветов лотоса. Картина «Белый лотос» Санью очень эмоциональна и, одновременно, крайне проста, в ней ярко выражена поэтика, присущая именно Востоку. В этом произведении «прямые линии» и «нетрадиционные формы» объединяют восточные и

западные эстетические принципы, которые в свою очередь отражают символизм, скрытые смыслы и духовные поиски своего времени.

Традиционная живопись литераторов вэньжэнь-хуа сочетает в себе различные стили письма, образности, быстротечности и случайности. Изобразительный язык должен был пройти долгий период эволюции, прежде чем достиг своей зрелости, нашедшей выражение в яркой передаче художником своего настроения и эмоций, и поставив почти непреодолимую высокую планку мастерства для будущих поколений. Бада Шаньжэнь был одним из тех, кто формировал этот изобразительный язык: унаследовав технические приемы предыдущих каллиграфов и художников, и объединив их со своим индивидуальным почерком, он в итоге предложил свой, уникальный стиль.

Позднецинский и республиканский периоды были временем подъема новых знаний и формирования новой культуры в Китае, сопровождавшимся волной реформ в области китайской живописи. Изменилась и функция живописи, она стала менее декоративной и орнаментальной, и более универсальной и современной. Изменились ее композиционные элементы, линейность и плоскостность уступили место западному реализму и новым техникам, таким как масло и темпера. Впервые приехав в Париж, Санью, как и другие молодые китайские художники, объединили традиционную «линейность» и плоскостность[144], восточные живописные приемы с новым западным стилем масляной живописи для того, чтобы сформировать совершенно новый художественный и индивидуальный стиль.

Подводя итог, можно сказать, что независимо от специфических различий изобразительного языка китайской и западной живописи, все сводится к художественным достоинствам произведения. Технические же приемы работы с линией в традиционной живописи литераторов претерпевали постоянные изменения.

---

[144] *Ван Пэнцзе*. Исторический исследовательский трактат о живописи в период Китайской Республики. – Цзинан: Шаньдун мэйшу чубаньшэ, 2020. – С. 96–98.

Бада Шаньжэнь, унаследовав от своих предшественников накопленные веками навыки, сумел выразить собственное духовное состояние, отразив в своем искусстве особенности своего времени. Санью также использовал свой метод живописи, чтобы выразить новую эстетику, передать свои эмоции и одновременно подчеркнуть связь с китайской традицией. Сравнивая их живопись, мы можем заметить разницу между китайским и западным изобразительным языком, но оба художника остро чувствуют современность, свой взгляд на нее, выражают свой духовный подъем и стремление к правде жизни, передавая эти ощущения своему зрителю.

Бада Шаньжэнь оказал огромное влияние на творчество выдающегося китайского мастера Ци Байши. В начале своей художественной карьеры он очень вдохновлялся творчеством Бада Шаньжэня и Цзинь Нуна. В своей автобиографии Ци Байши подробно описал, как впервые познакомился с произведениями Бада Шаньжэня: «В третьем году Гуансю (1906 г.), мне уже было 44 года. После того, как я провел год в Гуйлине, и готовился вернуться, моя мать внезапно прислала письмо, в котором говорилось, что мой младший брат Чуньпэй и мой старший сын Ляньюань отправились на войну в Гуанчжоу. Так как они оба были молоды и никогда не покидали дома, тревога охватила всю семью, и меня попросили как можно скорее найти их. Узнав, что они хотели пройти через места, где жил Го Баошэнь, известный своими работами в жанре хуаняо, я остался у него на несколько месяцев и учился живописи у его жены, которая также была искусной художницей. Я много скопировал подлинных произведений из его коллекции таких мастеров, как Бада Шаньжэнь, Сю Циньтэн и Цзинь Дунсин, что принесло мне много пользы»[145]. Именно в это время живопись Сюй Вэя, Ши Тао и Бада Шаньжэня становится для Ци Байши «мерилом подлинности», а двух

[145] *Ци Байши*. Воспоминания о прошлом: автобиография Ци Байши. – Пекин: Вэньхуа ишу чубаньшэ, 2015. – С. 9–10.

последних мастеров он всю свою жизнь считал своими главными учителями[146].

У Ци Байши есть эскиз картины под названием «Рыба» того же времени, которую он написал, подражая Бада Шаньжэню. Сохранилась еще одна его ранняя копия «Утка», на которой он, спустя много лет, начертал: «Пытаюсь до сих пор научиться писать в технике бескостной живописи, мастером которой был Чжу Да»[147].

В своих дневниках Ци Байши отмечает, что летом 1907 года он был в провинции Гуандун, где встретил торговца картинами, у которого в коллекции был подлинник Бада Шаньжэня. Несколько раз взглянув на оригинал и услышав рассказы торговца о других полотнах мастера, которые прошли через его руки, молодой художник сразу захотел создать пару подобных картин, однако это оказалось не так просто, как ему представлялось сначала.

В середине своей жизни Ци Байши считал, что хорошо усвоил стиль живописи Бада Шаньжэня и преуспел, но на самом деле он даже превзошел высокие художественные достижения старшего мастера. Ци Байши однажды написал в автобиографии: «Хотя мой уровень живописи уступает уровню Бада Шаньжэня, я считаю, что приобрел многое от него, но в столице это ценится не высоко. Мой учитель посоветовал мне придумывать новые идеи и совершенствовать свою технику, поэтому я последовал его совету и создал собственную школу красных цветов и чернильных листьев»[148]. В 1915 году Ци Байши написал картину «Цветы лотоса и резвящиеся рыбы», которая похожа на лист «Рыба и утка» Бада Шаньжэня. В особенности, изображения больших рыб очень близки, поэтому можно заключить, что Ци Байши действительно приложил много усилий, чтобы освоить манеру и композиционные приемы Бада Шаньжэня в то время.

---

[146] *Завадская Е.В*. Ци Байши. – М.: Икусство, 1982. – С. 28, 71.
[147] Цит. по: Там же. С. 115.
[148] *Ци Байши*. Воспоминания о прошлом: автобиография Ци Байши. – Пекин: Вэньхуа ишу чубаньшэ, 2015. – С. 11.

В начале 1920-х годов Ци Байши приступает к тщательному изучению его творчества. «Чжу Да стал моим богом», – пишет он[149].

Среди работ Ци Байши находится картина «Маленькие птички с чайными цветами», написанная им в 1921 году в стиле Бада Шаньжэня. Автор сопроводил ее длинной каллиграфической надписью: «Когда я путешествовал по Цзянси, я увидел в одной семье четыре картины в жанре «цветы и птицы» кисти Чжу Да и поспешил снять с них копии. Каждый раз, когда я пишу для кого-то, я не отступаю от этого, и работ, которых я скопировал за последние пять лет, действительно очень много. Хотя эта копия не так хороша, как картина Чжу Да, я хотел бы отплатить вам за вашу доброту»[150]. Из этой надписи мы можем заключить, что Ци Байши нашел в доме одной семьи подлинные произведения Бада Шаньжэня с изображением птиц и цветов, представленные четырьмя свитками, и использовал их в качестве основы для создания ряда похожих картин в течение следующих 15 лет.

Очевидно, что картины Ци Байши периода 1906 – 1916 годов несли явный отпечаток Бада Шаньжэня, однако после он отказался от подражания и начал вносить изменения, придавая своим работам индивидуальность. Если в таких его произведениях как «Гибискус», «Журавль и перепелка» (Художественный музей провинции Ляонин), «Цветы, деревья, травы и насекомые» (Пекинский городской художественный музей), «Дыни и фрукты» (Художественный музей Внутренней Монголии), «Цветы, птицы, травы и насекомые» (собрание Общества художников Шэньси) влияние старшего мастера очевидно, то, к примеру, лист «Креветки» (1920 г.; Национальный художественный музей Китая, Пекин), соединяет как черты манеры Бада Шаньжэня, так и собственной, Ци Байши. Начиная с этого времени он уже свободно интерпретировал произведения Чжу Да, перестал

---

[149] Цит. по: там же. С. 24.

[150] *Чжан Циси*. Биография Ци Байши (записи бесед с художником). – Пекин: Шэнхо, душу, синьчжи саньлянь шудянь, 2010. – С. 39–40.

концентрироваться на его копировании и повторениях, отказавшись от создания картин, «как у Бада Шаньжэня».

Однако влияние Бда Шаньжэня на Ци Байши было настолько сильным, что даже в 1930-х годах, когда его стиль живописи обрел большую самостоятельность, у него еще оставалось много картин, имевших отпечаток подражательности. Из этого видно, что хотя Ци Байши видоизменил свою манеру в сторону большей самостоятельности, он все еще находился под давлением его авторитета, и далее можно заметить, что и в более поздние годы прослеживается легкий след Бада Шаньжэня в его творчестве[151].

На эскизе картины «Почесывание спины» (1928 г.; Национальный художественный музей Китая, Пекин) Ци Байши сделал следующую надпись: «Я изучил альбом фигуративной живописи Бада Шаньжэня, в котором изображен человек, почесывающий спину, и это легкое подражание его манере»[152]. В конце 1930-х годов Ци Байши написал картину «Стая рыб» (Национальный художественный музей Китая, Пекин), об истории создания которой он написал: «Я ездил в Наньчан, в фамильный дом семьи Дин, чтобы увидеть большой, восемь футов длиною свиток, подлинник Чжу Да»[153]. Таким образом, можно заключить, что он написал свою «Стаю рыб», вдохновляясь великим предшественником.

Увлечение стилем живописи, заданным Бада Шаньжэнем, которым вдохновлялись молодые художники Китая в начале XX века, непрерывно росло и достигло чрезвычайно высокого уровня к концу столетия. В мире современной актуальной живописи, помимо Ци Байши, можно выделить Ли Кучаня (1899–1983), Пань Тяньшоу (1897–1971), Ши Лу (1919–1982), Чжу Цижана (1892–1992) и Дин Яньюна (1902–1978), которого прозвали

---

[151] *У Хунлян*. «Истинное обаяние природы»: Некоторые идеи к прочтению искусства Ци Байши.//Третьяковская галерея.–2017.–№.3(56). [Электронный ресурс]. – Режим доступа:URL:https://www.tg-m.ru/articles/3-2017-56/istinnoe-obayanieprirody-nekotorye-idei-k-prochteniyu-iskusstva-tsi-baishi (дата обращения: 21.12.2022).

[152] *Чжан Циси*. Биография Ци Байши (записи бесед с художником). – Пекин: Шэнхо, душу, синьчжи саньлянь шудянь, 2010. – С. 41.

[153] Там же. С. 42.

«Матиссом Востока». Ли Кучань научился у Бада Шаньжэня методу «квадрата», от него же в своих ранних картинах в жанре хуаняо он воспринял характер работы с линией. Пань Тяньшоу воспринял у Бада Шаньжэня уверенность, научился сильному и мощному методу начертания линий. Дин Яньюн – эффектной манере разбрызгивания туши кистью. Ци Байши, как уже отмечалось, унаследовал божественное очарование Бада Шаньжэня, которое отражается в могучем творческом импульсе, а также его приемы каллиграфии.

Еще одним известным художником, унаследовавшим художественный опыт Бада Шаньжэня, является Фань Цзэн. Он родился в 1938 году в районе Наньтуна в семье литераторов, берущей свое начало с Фань Чжунъяня, жившего во времена династии Сун, и традиции которой сохранялись на протяжении двадцати девяти поколений. Его книга «Явление Чжуан-Цзы» заставила Цзи Сяньлинь думать о нем как о большом философе[154]. Он уделял много времени изучению китайского искусства и, имея специальное академическое образование, выбрал предметом своего научного интереса несколько выдающихся деятелей искусства Китая и, прежде всего, Бада Шаньжэня, творчество которого он изучил особенно глубоко.

С точки зрения художественной формы, стиль живописи Фань Цзэна тесно связан с каллиграфией, он предпочитает использовать простой и элегантный метод живописи, сочетая скоропись и решая свои образы с помощью разбрызгивания туши, что несколько напоминает стиль Бада Шаньжэня. В отличие от своего великого предшественника, предпочитавшего писать скромные уголки природы, Фань Цзэн нередко обращается к историческим темам далекого прошлого Китая, таким как «Лао-Цзы, выходящий из ворот», «Чжуан-Цзы, мечтающий о бабочках» и др. Лао-Цзы на его одноименной картине изображен сидящим на спине мощного быка. Образ старца одухотворен, на лице читается мудрость, а его одежда

[154] *Цзи Сяньлинь, Е Цзяин*. О философии Фан Цзэна. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2007.

развевается на ветру, делая его фигуру подвижной и, одновременно, монументальной. За Лао-Цзы следует живой, милый и невинный ребенок. Некоторые исследователи предполагают, что за образом мальчика скрывается сам Фань Цзэн, т.е. художник изобразил себя, будто готового вернуться на тысячи лет назад и следовать за Лао-Цзы, внимая даосской мудрости.

Судя по академическому опыту Фань Цзэна, он долгое время изучал традиционное китайское искусство, а также обладает глубоким пониманием и своим видением творчества Бада Шаньжэня и Хуан Биньхуна (1865–1955), считая, что мастерство первого «великолепно и содержит твердость»[155], открывая совершенно новую эпоху для традиционной китайской живописи. Фань Цзэн выдвинул свои критерии оценки живописи, поместив на вершину Бада Шаньжэня и Микеланджело, как мастеров, обладавших наивысшим статусом.

Действительно, влияние Бада Шаньжэня прослеживается очень четко в творчестве Фань Цзэна. В особенности оно проявилось в том, что художник постепенно отказался от стиля гунби («тщательная кисть»), и перешел к се-и («беглая кисть», передача идеи)[156]. После непрерывного изменения и совершенствования, более поздний стиль се-и стал для Фань Цзэна своего рода художественным катарсисом его эмоций. Но его искусство – это не только размашистая работа кистью, но и глубокий художественный подтекст, который является сутью и смыслом его живописи.

Подлинное и значительное искусство можно создать только обладая высоким уровнем теоретических знаний, развивая свое мышление и профессиональные навыки. Имея в своем воображении идею или образ, недостаточно просто изобразить то, что находится перед глазами. В процессе творчества происходит как приумножение, так и отсечение лишнего.

---

155 *Фан Цзэн*. Беседы об искусстве. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ, 2007. – С. 98.

156 *Го Вэйцюй*. Шестнадцать видов техник стиля сеи жанра хуаняо. – Пекин: изд-во «Прикладное искусство», 2005. С. 23–24.

Например, когда мы смотрим на картину Бада Шаньжэня «Дыня и птица» (Государственный китайский музей, Нанкин), то замечаем, что он использует прием сокращения и упрощения изображаемого сюжета. Он трансформирует образ птицы, приуменьшает ее, но акцентирует внимание на глазах, используя прием «живопись, точно переданная во взгляде». Особым образом решенные, выразительные глаза персонажей помогают автору передать свое отношение к миру, он использует простоту вместо сложности, разделяя основные и второстепенные элементы сюжета. Изобразительный язык Бада Шаньжэня не только передает сам объект, но и выходит за его рамки, вызывая определенные ассоциации в воображении зрителя.

Созидательный, накопительный аспекты в литературе и искусстве связаны с необходимостью овладения знаниями по истории и культуре, как при написании, так и при оценке художественных произведений, ведь необходимо использовать множество исторических данных в качестве основы для понимания закономерностей и исторического контекста. Восхищение древними литературными трудами связано с визуализацией их содержания, которое возникает в нашем воображении при чтении. Такие труды как «Четыре Книги» и «Пять Классиков» (Сишу Вэньцзин), являясь класическими источниками и учебниками по китайской культуре, дают возможность проникнуться религиозно-философскими мыслями прошлого[157].

Изучение философии Лао-Цзы помогает художнику лучше выразить с помощью языка искусства концепции конфуцианства и даосизма. С другой стороны, без знакомства с мировоззрением и религиозными представлениями мастеров прошлого невозможно правильно понять классическое искусство Китая. Если без соотвествующей подготовки рассматривать произведения Бада Шаньжэня и читать его стихи, то можно обнаружить, что они слишком «просты» и даже непонятны. Но если знать исторический контекст их создания, то можно заключить, что Бада Шаньжэнь прошел через многое,

[157] *Фань Цзэн*. Лекции Фань Цзэна. – Шанхай: Хуадун шифань дасюэ чубаньшэ, 2010. – С. 193.

чтобы прийти к такой стилистике и форме выражения своего «я». Он обрел спокойствие и тишину в своем сердце, поэтому его композиции и каллиграфия становятся с годами все более лаконичными и утонченными, он постоянно совершенствует свой художественный язык, и через ясные образы передает атмосферу умиротворенной жизни.

В последнее время Фань Цзэн также пришел к более простому и ясному изобразительному языку, стремясь к передаче «Дао», то есть постижению высшего смысла, находящегося за рамками визуальной формы. Фань Цзэн считает, что высшее предназначение искусства заключается не в изображении поверхностной красоты, а в обнаружении и постижении сути изображаемого. Когда художник впервые увидел работы Бада Шаньжэня, он почувствовал духовную связь с ним, возник ответный резонанс. Фань Цзэн также отмечает, что работы Бада Шаньжэня не так просты, как кажутся на первый взгляд (в этом он солидарен с Ци Байши). По его мнению, произведения мастера «богаты простотой» и многими смыслами, истоки которых ведут к самой природе[158].

Фань Цзэн долгое время занимался копированием работ Бада Шаньжэня, но делал это не механически, а стараясь показать свое видение на его творчество. Он стрался проникнуться настроением великого мастера, его жизненным опытом, понять контекст его творчества.

Будущее развитие китайской живописи невозможно представить без изучения наследия великих мастеров прошлого. При сравнении творчества Фань Цзэна и Бада Шаньжэня обнаруживается несколько важных аспектов, которые можно связать с тенденциями развития традиционной китайской живописи в будущем.

Во-первых, как и в прошлом, так и сегодня сохраняются традиционные методы и технические приемы работы кистью. Независимо от того, меняется ли историческая ситуация или художественная среда, живопись тушью

[158] Там же.

по-прежнему остается основой творчества китайских художников. Однако художественный стиль постоянно видоизменяется, как развивается он и сегодня. К примеру, в настоящее время очень распространена не только монохромная живопись с пятиступенчатой тоновой шкалой туши, но и полихромная, что без сомнения обогащает выразительность изобразительного языка традиционного искусства, способствует большему числу инноваций.

Во-вторых, по-прежнему актуальными в традиционном изобразительном искусстве остаются синтез и органичное сочетание поэзии, живописи и печатей. Для постижения и освоения традиционной живописи литераторов следует не только научиться рисовать, но и писать стихи, изучить каллиграфию, в собенности стили «Четырех книг» и «Пяти классиков», знать «Ши Цзин», следует декламировать древние стихи, чтобы упражняться в собственном чувстве классического языка. Это очень полезно для собственного творчества, когда так много нужно выразить в произведении, а собственого вдохновения, или душевного настроя, зачастую, оказывается недостаточно.

Изучение каллиграфии, овладение разнообразными шрифтами, стилями письма в их сочетаниях и интерпретациях также чрезвычайно важно. У каждого традиционного художника есть свой личный автограф (печать), а также, отличающаяся от него официальная подпись, которая применяется иначе, что усиливает и обогащает общий визуальный эффект, и придает всей композиции единство.

В-третьих, художник должен обладать глубокими познаниями в области культуры и, одновременно, иметь свой собственный взгляд на искусство, иметь свои предпочтения и выраоботанную позицию, а не слепо следовать за установленной традицией. Художник должен подходить к выбранной им теме со свежими идеями и чувствами, используя новые образы для решения традиционных тем. Для своих произведений Фань Цзэн также выбирает

определенные известные китайские сюжеты, к примеру, с Чжуан-Цзы, и в то же время, он использует собственную технику туши, свой стиль, для выражения своего следования даосским идеям и уважения к авторитету великих мыслителей прошлого.

В-четвертых, мастер погружается в самую гущу жизни. Искусство исходит из идеи существования и возвышается над ним. Любое настоящее произведение искусства может сформировать с повседневностью огромный эмоциональный резонанс, вписаться в окружающее пространство. Разнообразными должны быть не только способы художественного выражения, главное – это суметь показать красочную повседневную жизнь. Таким образом, если китайская традиционная живопись продолжает вбирать в себя новое, она должна опираться на определенную социальную и историческую основу, наследуя творчески опыт своих предков, чтобы еще больше обогатить свое собственное содержание. Сейчас китайская живопись достигла высокой степени восприятия и внедрения нового, и для художников становится очень важным тщательное изучение китайской национальной культуры и использование традиций в своем собственном художественном творчестве. Сохранение наследия прошлого, развитие лучших традиций мастеров искусства древности, в конечном итоге, позволит создать уникальный художественный язык будущего.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы.

Рассмотрев творчество Бада шаньжэня в контексте развития живописи художников-литераторов эпохи династии Цин в Китае можно заключить, что закат династии Мин оказался тяжелым временем в китайской истории, как и последовавшее за ним воцарение иноземной Цинской династии, господство которой продлилось около трехсот лет. Страна на переломе эпох столкнулась со многими трудностями. В сложной социо-политической ситуации интеллектуалы были вынуждены не только терпеть унижения, но и формировать оппозицию, по-своему бороться с неотвратимыми обстоятельствами. Они пошли путем эскапизма и аскетизма, скрываясь на юге или в горах, за монастырскими стенами. Такая позиция нередко приводила к критическому состоянию их разум и душевное состояние, но именно в тот период искусство интеллектуалов приобрело сильную эмоциональтную окрашенность, черты обостренного переживания происходящего.

По мере того, как в сердцах образованных людей укоренялись идеи неоконфуцианства, они не давали им по-настоящему отстраниться от политической ситуации, отрешиться от всего. Многие интеллектуалы страдали от этой внутренней борьбы и терзаний, в разгар же отчаяния они могли полагаться только на «учение о сердце» (Синь-сюэ) и идеи Ван Янмина[159] для духовного утешения.

После того как маньчжурская династия Цин захватила Китай, оставшиеся в живых представители династии Мин жили в страданиях и лишениях. Мечты ученых о возрождении страны разбились, а размышления

[159] Ван Янмин – Ван Шоужэнь, по прозвищу Боань (1472-1529), крупнейший в эпоху Мин китайский философ-неоконфуцианец, создатель оригинальной философской доктрины в русле так называемого "учения о сердце" (Синь-сюэ), выдающийся литератор, военачальник и государственный деятель.

о судьбе родины перешли в стадию «вражды, хаоса, уродства и болезней»[160]. Свободный дух интеллектуалов долгое время подавлялся и искоренялся, и неизбежно возникло странное, болезненное эстетическое направление в литературе и искусстве, выступавшее против общепринятых норм и установившее новые эстетические ориентиры. Поэты использовали его как способ дать волю своей внутренней тоске, одиночеству и размышлениям о смысле жизни.

Еще задолго до этого времени сунские художники Ши Кэ (X в.), Лян Кай (1140–1210), Му Ци (1210–1270), а позднее Сюй Вэй (1521–1593), как и другие, подобные им, мастера – чаньские монахи и отшельники периодов Мин и Цин – проповедовали одиночество, как путь самосовершенствования и выживания в безумном мире. Однако за их эксцентричными поступками скрывалось глубокое понимание реальности и всех процессов, переживаемых китайским обществом. Они были одинокими поэтами и художниками с чувствительной и ранимой душой, наблюдавшими за всем происходящим с внешней холодностью и кажущейся бесстрастностью. Но они по-настоящему любили жизнь, со вниманием относились к людям, скорбели за свою страну и народ. Именно разгоряченный дух заставлял их скрывать свои убеждения внешне, но проявлять свою индивидуальность и стремиться к истине в живописи. От «безумия» Сюй Вэя можно смело протянуть нить преемственности к Бада Шаньжэню и его «абсурдистским» композициям, а также к Ши Тао (1642–1707) с его теорией «одного движения кисти». Эта нить тянется и дальше – к «Восьми чудакам из Янчжоу», Шанхайской группе, вплоть до современных мастеров кисти Китая. Можно с огромной долей уверенности утверждать, что художественное наследие интеллектуалов-одиночек (цза-е) не оказалось в изоляции, оно вызвало

---

[160] *Чэнь Цзянь*. Исследование феномена "уродливого чудовища" в живописи и каллиграфии династий Мин и Цин // Искусство дизайна. Журнал Шаньдунского института искусств и ремесел. – 2022, - № 04. С.104-108.

широкий резонанс, а их субъективные идеи ообрели вневременную и безграничную ценность, а также большую популярность и в наши дни.

Под влиянием политических, экономических и культурных преобразований в эпоху маньчжурской династии Цин классическая живопись Китая претерпела определенные изменения, но в целом она сохранила свои традиционные формы и жанровую специфику, которые складывались на протяжении многих веков. Жанр пейзажа шаньшуй («горы и воды») являлся одним из самых важных, наряду с хуаняо-хуа («цветы и птицы»); одновременно, продолжала преобладать традиционная живопись тушью. Придворное «академическое» искусство характеризует более интенсивное развитие во времена императоров Канси и Цяньлуна, когда оно приобрело новые черты, отличающие его от живописи предыдущих династий.

Исторический процесс развития живописи династии Цин, связанный с различными течениями, в силу продолжительности цинского правления, обычно делится на ранний, средний и поздний периоды.

В начале династии Цин художественную культуру китайского народа отличало богатство и разнообразие, здесь были как «ортодоксальные» мастера, которые работали и совершенствовались в русле традиционной китайской живописи и объединившие «все величайшие достижения древней живописи»[161], так и «новаторы», которые искали свежие формы в искусстве. Эти две категории художников, благодаря своему происхождению, жизненным обстоятельствам и целям, создали совершенно различные образы и течения в традиционной живописи гохуа.

В течение правления Цин работали три основные группы художников: традиционалисты, которые стремились оживить картину через творческое переосмысление великих достижений прошлого; индивидуалисты, практиковавшие глубоко личные формы искусства и часто выражавшие протест против иноземного правления; и придворные – чиновники и

[161] *Лю Чжунхуа, Ши Цзинянь*. Сравнительное исследование двух основных школ живописи ранней династии Цин // Оценка произведений искусства. – 2020. – №. 30. С. 16.

профессиональные художники, которые служили при императорском дворе маньчжурской династии.

Традиционалистская школа была основана на правилах, установленных Сюй Вэем (徐渭, 1521–1593), жившим в поздний период эпохи Мин. Он был «ортодоксальным» художником в конфуцианском значении приверженности традициям древнего искусства.

Сюй Вэй является основателем «Школы большого се-и» в классической китайской живописи. Его картины воплощают в себе сущность древних работ и пропагандируют новый стиль, в основе которого – отсутствие стремления к точности в передаче изображаемого объекта, обращение к подлинной его сути. Сюй Вэй достиг успеха в различных областях, таких как живопись хуаняо, пейзажи, каллиграфия. К наиболее выдающимся его произведениям относятся картины в жанре «цветы и птицы», которые открыли новую главу в китайском искусстве и оказали огромное влияние на таких художников, как Ши Тао, Бада Шаньжэнь, «Восемь чудаков из Янчжоу» и др.

Сюй Вэй решительно нарушал традиции, внедрял новые приемы и сделал огромный шаг вперед в китайской живописи се-и, как бы «став на плечи» древних мастеров.

Традиционалистам, как Сюй Вэй, была в чем-то близка деятельность группы художников-индивидуалистов, самыми яркими представителями которой были потомки императорской династии Мин: Бада Шаньжэнь (Чжу Да, 朱 耷) и Ши Тао (Даоцзи, 石濤).

Историки китайского искусства причисляют обоих к группе «Четырех прославленных художников-монахов» (四僧) ранней Цин, в которую также входят Хун Жэнь (1610–1663) и Кун Цань (1612–1674). «Четыре монаха» начала династии Цин взяли за основу стиль, характерный для чаньской

живописи династий Сун и Юань[162], но развили его, обогатив новыми идеями и техническими приемами.

Бада Шаньжэнь и Ши Тао стремились ввести в старые схемы ноты нового ощущения мира. Они использовали традиционные темы, но их восприятие действительности было более индивидуальным и свежим. Они по-новому понимали декоративные возможности живописи и более обостренно и лично переживали реальность окружающего мира. Их творчество ярко, с некоторой долей осторожности, выражает негативное отношение к правительству Цин и ностальгию по славному прошлому родины.

В периоды Мин и Цин художники-литераторы, пытаясь выразить человеческие желания и подлинные чувства, создали произведения живописи, которые задали новую философию искусства, создали эксцентричный и необычный для того времени стиль, в котором нашло выражение проявление свободы человека в тех социальных условиях.

Что касается **мировоззренческих принципов, философской и эстетической основы творчества Бада Шаньжэня,** то они заключаются в следующем.

Образ жизни Бада Шаньжэня, как монаха и религиозного деятеля, был обусловлен конфуцианской идеей «защиты себя с чистой совестью» от политических преследований цинской армии. Однако даосская и, в особенности, чань-буддийская идеология оставались в основе его существа на протяжении всего его творческого пути.

Идеи Бада Шаньжэня, его новый художественный взгляд на литературу и живопись стали следствием его независимой и необузданной поэтической воли. Одиночество он переживал как собственный выбор и, в то же время, как личный художественный опыт. С древних времен и до наших дней китайская традиционная литература отмечена печатью одиночества и

[162] *Лю Чжунхуа, Ши Цзинянь*. Сравнительное исследование двух основных школ живописи ранней династии Цин // Оценка произведений искусства. – 2020. – №. 30. С. 16–17.

поэтической грусти. С одной стороны, ощущение одиночества социально негативно, оно может быть давящим и вызывать тревогу; с другой стороны, оно свидетельствует об общественном прогрессе и возникает во времена социальных потрясений. Как говорит китайская мудрость: «Одинокая эмоция – это кнут, который гонит вперед огромную лошадь общества»[163]. Ученые-литераторы конца династии Мин и начала Цин стали свидетелями крушения империи Мин, они остро переживали политические реформы, видели жестокую борьбу кланов, ощущали наступление мрачных времен, которые сопровождались гонениями национальной культуры и опустошением духа. Они видели бесцельность реальной жизни, бессознательную «мягкотелость» китайского населения, наметившийся путь для коллаборации с новой иноземной властью. Но многие интеллектуалы не смогли надеть фальшивые маски и похоронить свои собственные убеждения, поэтому им пришлось бежать, скрываться и с большой потаенной обидой и разочарованием в душе вести уединенный образ жизни, наблюдая за происходящим издалека. Они стремились к независимости и обрели ее – уже в конце династии Мин и начале Цинской империи у литераторов возникает ощущение самодостаточности, стремление к самопознанию и обретению независимости своих истинных сокровенных мыслей, поскольку это давало им надежду и смысл жить дальше. Сохранение собственной индивидуальнности и ясности ума помогали в генерации важных и новаторских творческих идей.

Эстетические трансформации, происходившие на рубеже заката династии Мин и при ранней Цин, сыграли важную роль в формировании понятия «одиночества». Погружение в него стало творческим импульсом, а оригинальность и индивидуализм вдохнули в искусство новые жизненные силы. Интеллектуалы династий Мин и Цин нередко являлись одиночками, которые обретали в уединении свежие идеи и вдохновение. Их новые

[163] *Ли Минь*. О влиянии даосской эстетической мысли на культуру династий Мин и Цин // Вестник Сычуаньского университета (издание по философии и социальным наукам). – 2021. – № 03. С.40.

решения зачастую отвергались современниками – консервативными литераторами, однако именно новаторство и индивидуализм вывели искусство и художественную деятельность из глубокого тупика и кризиса на новый уровень. Поэтическое слово в союзе с живописью стало важнейшей движущей силой развития искусства, в котором нередко находили выражение сарказм и раздражение от бездуховности и ограниченности китайского общества. Ощущением одиночества было пронизано искусство интеллектуалов-индивидуалистов, и, возможно, именно поэтому на них смотрели по-другому, они привлекали к себе внимание, иногда становясь объектом для насмешек. Но одиночество стало и духовным символом представителей искусства новой эпохи, их путеводной звездой и даже оружием, которым они пользовались в преодолении препятствий на своем пути.

Рассмотрев **художественные методы и приемы живописи Бада Шаньжэня, художественную и жанровую специфику его произведений,** можно заключить, что для него определяющей стала его вынужденная внутренняя и внешняя изолящия, когда он скрывался, замкнулся в себе и вел отшельнический образ жизни, став фактически юродивым.

Как уже омечалось выше, одиночество само по себе является негативным эмоциональным состоянием, но именно благодаря уединению и эскапизму Бада Шаньжэнь все больше обращается к своему внутреннему миру, своему внутреннему состоянию. Он выражает свою депрессию, спутанность мыслей, а также несбывшиеся ожидания и тоску, используя свое искусство художника и поэта: пишет странные и уродливые образы растений, животных и птиц, таких как «фантастические камни», «сухие сливы», «осыпавшиеся лотосы», «больные рыбы» и «странные птицы». Чем более эксцентричен объект изображения, тем лучше он выражает чувство потерянности и одиночества Бада Шаньжэня.

Как гласит старое китайское крылатое изречение: «Каков человек, такова его живопись». Непокорный Бада Шаньжэнь, недовольный положением дел в стране, не мог создавать изысканные и красивые реалистические произведения искусства. Его свободный стиль кисти был для его души способом освобождения от гнета. Он унаследовал традиции, мастерство и технику изображения «цветов и птиц» Сюй Вэя, его вольную и свободную манеру. Помимо Сюй Вэя на него оказали сильное влияние Лян Кай и Ни Цзань.

Бада Шаньжэнь работал в трех жанровых направлениях: хуаняо, пейзаже и каллиграфии. Он оставил после себя около двух тысяч произведений, что свидетельствует о плодотворности его творчества и том важном месте, которое занимало искусство в его жизни. Особым своеобразием, безусловно, выделяются его картины хуаняо-хуа, которые унаследовали характерные черты произведений, созданных в свободной кистевой технике «большого се-и» мастерами Сюй Вэем и Чэнь Чунем.

Особенностью живописи Бада Шаньжэня можно считать использование таких художественных приемов, как антропоморфизм и «олицетворение», а также символическая интерпретация образа, смелая гиперболизация птиц, рыб, цветов и растений. Такие детали как глаза птиц и рыб он изображает «белесыми, обращенными к небу», чтобы показать свое отношение к происходящему в стране, свое недовольство и потерянность в безумном, полном тревог мире.

Безусловно, в первую очередь построение композиции имеет первостепенное значние для художника, а затем уже техническое исполнение. Композиции картин Бада Шаньжэня всегда отличают максимальные простота и ясность. Элементов у него не так много, зато все они максимально информативны, естественны и небанальны. Наблюдается тяготение художника к реализму, но он не ограничивается только природными мотивами, естественной формой, а подчиняет ее своей воле, трансформирует

ее. Картины Бада Шаньжэня в жанре «цветов и птиц» создали новый прецедент в изобразительном искусстве Китая. Он смог смело выразить свои эмоции и личные переживания, найти, одновременно, ключи к эстетическому чувству людей будущего времени; оставить в стороне внешнюю сложность и выразить самые трудные эмоции и идеи с помощью простых средств и приемов.

Своеобразие и уникальность стиля живописи Бада Шаньжэня заключаается в том, что ему удалось показать настоящее через призму прошлого. В китайской традиционной живописи можно выделить три уровня: первый – «форма», второй – «дух», и третий – «эмоция». Художественный стиль Бада Шаньжэня, несомненно, представляет собой высочайший пример их объединения. Он выражает свои сложные эмоции неповторимой манерой движения кисти, индивидуальной формой и уникальным художественным языком, реализуя высокую степень единства смысла и изображения. Бада Шаньжэнь использовал свой личный опыт, чтобы показать свое отношение к традициям, и создал новый стиль, которого не было прежде, при династиях Юань и Мин. Так, Ши Тао, его современник, сказал, что он «не имел равных себе во всех поколениях»[164]. Благодаря своим исключительным способностям он поднял традиционную китайскую живопись на небывалую высоту.

Бада Шаньжэнь считается своего рода «альтернативным» художником-литератором в истории живописи Китая. Его яркий и инновационный стиль повлиял на несколько поколений представителей вэньжэнь-хуа. Многие критики, в том числе западные, отмечают, что живопись Бада Шаньжэня актуальна и сегодня, что она органично сочетает древние концепции и современные эстетические взгляды.

---

[164] *Хэ Синь, Ван Гун.* Предварительное исследование причин возникновения и стилистики каллиграфии и живописи ранней династии Цин // Популярная литература и искусство. – 2015. – №.07. С. 64.

Стиль живописи Бада Шаньжэня действительно схож с тем, что популярен и у современных китайских художников, работающих в жанре хуаняо и других направлениях. К его последователям относится большое количество мастеров – от «Восьми чудаков из Янчжоу» середины династии Цин, до Шанхайской группы и У Чаншо, и далее к Ци Байши, Ли Кучаню, Пань Тяньшоу, Санью, Фань Цзэну, и другим известным художникам нашего времени. Все они находились под сильным влиянием Бада Шаньжэня, что свидетельствует о его большом вкладе в развитие национального искусства Китая.

На фоне диверсификации и коммерциализации современного искусства художнику становится сложнее передавать в своем творчестве социальные противоречия и выражать свои подлинные чувства, хотя его стремления могут быть поддержаны широкими возможностями разнообразных выразительных средств. Не скованный условностями художетвенного рынка, Бада Шаньжэнь довел живописную форму до некоего предела, он не только усердно работал над визуальным решением, но и выражал в своих творениях идеи и эмоциональный опыт, в них заключено большое художественное мастерство, мысли и душа художника.

Работы Бада Шаньжэня не так однозначны и понятны, как многих других мастеров, в них нашло отражение и непростое время, в котором он жил и творил, и его необычайная судьба. За аллегорическими образами его картин скрываются разнообразные идеи и эмоции. Только погрузившись в исторический контекст, прочувствовав огромный жизненный опыт художника можно глубже понять смыслы, которые несут его работы. Углубленное и вдумчивое изучение художественного наследия Бада Шаньжэня дало возможность ярче выявить связи между мыслями художника, его психологическим состоянием, мировоззрением и процессом творчества. Универсальность его метода, талант и острое ощущение трагизма и противоречий своей эпохи, его включенность в социокультурную ситуацию

и, одновременно, эскапизм и отстраненность определили вневременную ценность его искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алаев Л.Б., Ашрафян К.З., Иванов Н.И.* Китай в XVI – начале XVII в. // История Востока – М.: Институт востоковедения РАН,1999.
2. *Алексеев В.М.* Передвижная выставка китайской живописи. Каталог. –Л., 1934.
3. *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. – М.: Наука,1966.
4. *Белозерова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. – М.: РГГУ, 2007.
5. *Ван Аньюй, Трощинская А.В.* Особенности пейзажной живописи Чжу Да // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – МГХПА, 2021. – № 4. Ч. 1. – С. 124–129.
6. *Ван Аньюй, Трощинская А.В.* К вопросу о специфике творчества Чжу Да // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – МГХПА, 2022. – № 2. Ч. 1. – С. 351–358.
7. *Ван Аньюй, Трощинская А.В.* Стиль живописи и психологические аспекты творчества Чжу Да // Материалы Международной научно-практической конференции «Россия-Китай. Диалог пластических искусств». – МГХПА, 2022. – С.343–349.
8. *Ван Аньюй, Трощинская А.В.* Творчество Чжу Да (1626–1705) в контексте современной исследовательской практики России и Китая // Небесная лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира. Коллективная монография на основе материалов XXXI Международных образовательных чтений «Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека». – РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С.138–143.
9. *Ван Аньюй.* Хронология и отдельные аспекты историографии о Чжу Да (1626–1705) в Китае и за Рубежом // Декоративное искусство и

предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2023. – № 3. Ч. 1. – С. 367–376.

10. *Ван Линь.* Безумный художник-монах Бада-Шаньжэнь // Галерея знаменитых художников / Гл. редактор Цзэн Цзыжун; пер. с кит. Н. Демидо. – М.: АНО ИИЦ «Наука», 2021. – С. 89–113.

11. *Васильев Л.С.* Древний Китай. В 3-х тт. М.: Восточная литература. 1995, 2000, 2006.

12. *Васильев Л.С.* История Востока. В 2-х тт. Учеб. по спец. «История». –М.: Высшая школа, 1998.

13. *Васильев Л.С.* Культы, религии, традиции в Китае. – М.: Восточная литература, 2001.

14. *Виноградова Н.А.* Горы и воды: китайская пейзажная живопись. –М: Белый город, 2008.

15. *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. Альбом. – М.: Наука, 1988.

16. *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. – М.: Изобразительное искусство, 1972.

17. *Виноградова Н.А.* Сто лет искусства Китая и Японии // Российская Академия художеств, НИИ теории и истории изобразительного искусства. – М.: Искусство, 1999.

18. *Виноградова Н.А.* "Цветы - птицы" в живописи Китая. – М.: Белый город, 2009.

19. *Виноградова Н.А., Каптерева Т.П., Стародуб Т.Х.* Традиционное искусство Востока: Терминологический словарь. – М.: Эллис Лак, 1997.

20. *Вострикова Е.А.* Образы живой природы в корейской традиционной живописи жанра хванхвеёнмохва эпохи Чосон (1392–1910 гг.): стилевые тенденции и художественные особенности. Дисс. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения. – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023.

21. *Глухарева О.Н.* Искусство народного Китая. – М.: Искусство, 1958.

22. *Горбатова И.В.* Династия Мин: Сияние Учености. Каталог выставки. – М.: Московский Кремль, 2018. – 240 с.
23. *Гордиенко А.Н., Куделев П.Е., Перзашкевич О.В.* Китай. История, культура, искусство. Иллюстрированная энциклопедия. – М.: Эксмо, Наше слово, 2008. – 160 с.
24. *Доронин Б.Г.* Завоевание Китая маньчжурами и официальная китайская историография XVII-XVIII вв. // Историография и источниковедение истории стран Азии и Африки. – М., 1987.
25. *Доронин Б.Г.* Империя Мин и маньчжуры: начало противостояния (Версия «Истории [династии] Мин» // Историография и источниковедение истории стран Азии и Африки: межвузовский сборник статей. – СПб., 1997. – С. 128–152.
26. *Дуайт, Дж.* Основы китайской живописи: энциклопедия: [200 рисунков с последовательно проиллюстрированными инструкциями по изображению; пер. с англ. О.Н. Садовниковой]. – М.: Арт-родник, 2007.
27. *Завадская Е.В*. «Беседы о живописи» Ши Тао. – М.: Искусство, 1978.
28. *Завадская Е.В.* Морфология китайской живописи // Китай. Общество и государство. – М., 1973. – С. 346–355.
29. *Завадская Е.В.* Ци Бай-ши. – М.: Искусство, 1982.
30. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – 440 с.
31. История Востока. В 6 тт. / РАН; Институт востоковедения / Р.Б. Рыбаков (ред.) – М.: Восточная литература РАН, 2000. Т. 2: Китай во второй половине XIV – XV в. – М.: Восточная литература РАН, 2000.
32. История Востока. В 6 тт. / РАН; Институт востоковедения / Р.Б. Рыбаков (ред.) – М.: Восточная литература РАН, 2000. Т. 3: Восток на рубеже средневековья и нового времени. XVI–XVIII вв. – М.: Восточная литература РАН, 2000.

33. *Кобзев А.И.* Теоретическая новация в неоконфуцианстве как текстологическая проблема (Ван Янмин и идейная борьба вокруг "Да сюэ") // Конфуцианство в Китае: проблемы теории и практики. – М., 1982.

34. *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. – СПб., М., Краснодар: Лань, Триада, 2004.

35. *Кречетова М.* Культура и искусство Китая. – М.: Искусство, 1952.

36. *Кривцов В.* Эстетика даосизма. – М., 1993.

37. *Крюгер Р*. Китай. Полная история Поднебесной / Пер. с англ. Д. Воронина, Ю. Гольдберга. – М.: Эксмо, 2006. – 442 с.

38. *Кузьменко Л.И., Сычев В.Л.* Искусство Китая. – М.: Государственный музей искусства Востока, 1990. – 48 с.

39. *Ли Дэцзя.* Искусство и идеология. Духовная идеология китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-i-ideologiya-duhovnaya-ideologiyakitayskoy-zhivopisi (дата обращения: 21.12.2022).

40. *Ли Фанпин*. Китайская пейзажная живопись жанра «горы-воды» (Эволюция и некоторые параллели). Дисс. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения. – М.: Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и историиизобразительных искусств, 2003.– 176 с.

41. *Лю Шичжун*. История традиционной китайской живописи / Пер. с кит. Ефановой В.А. – Москва: ООО «Международная издательская компания «Шанс», 2020. – 223 с.

42. *Малявин В.* Антология даосской философии. – М.: Клышников, Комаров и Ко, 1994.

43. *Малявин В.* Китай в XVI – XVII веках. Традиции и культура. – М.: Искусство, 1995.

44. *Малявин В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. –М.: АСТ, 2003.

45. *Меликсетов А.* История Китая / Под ред. А.В. Меликсетова. – М.: МГУ, Высшая школа, 2002. – 736 с.
46. *Муриан И.Ф.* «Птица багэ на старой сосне» // Сад одного цветка: Сборник статей и эссе. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – С. 131–143.
47. *Неглинская М.А.* Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. – М., 2022. – 340 с.
48. *Неглинская М.А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). – М., 2015.
49. *Непомнин О.Е.* История Китая: Эпоха Цин. XVII – начало XX века. – М.: Наука, 2005.–712 с.
50. Символизм в китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dveimperii.ru/articles/simvoly-v-kitaiskoi-zhivopisi. (дата обращения: 21.12.2022).
51. *Соколов-Ремизов С.Н.* Изобразительное искусство Китая: Словарь-справочник. – М.: Ленанд, 2018.
52. *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература. Каллиграфия. Живопись. – М.: Наука, 1985.
53. *Соколов-Ремизов С.Н.* Феномен имитации в китайской традиционной живописи и каллиграфии: ориентиры экспертной оценки // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока. Сборник статей / Ред.-сост. П.А. Куценков, М.А. Чегодаев. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. С. 161–176.
54. *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственногомузея Востока. Каталог коллекции. М. Государственный музей Востока, 2014.
55. *Сычев В.Л.* К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи. Б.м., 1983 [Электронный ресурс]. – Режим

доступа:http://kursak.net/v-l-sychev-k-voprosu-o-proisxozhdenii-iznachenii-zhanra-cvety-i-pticy-v-kitajskoj-zhivopisi/. (дата обращения: 21.12.2022).
56. *Титаренко М.* и др. Духовная культура Китая. Искусство / Авт.-сост. М.Л. Титаренко, А.И. Кобзев, С.А. Торопцев, В.Е. Еремеев, С.М. Аникеева, М.А. Неглинская, А.Е. Лукьянов. – М.: Восточнаялитература РАН, 2010.
57. *Трощинская А.В., Ван Аньюй.* К вопросу об уточнении имени Чжу Да (1626-1705) и его происхождении // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». – М.: Галерея классического и современного искусства «Бурганов-Центр», 2023. – № 4. С. 56–67.
58. *У Гуаньюй*. Классическая китайская живопись жанра «Цветы и птицы» периодов Юань, Мин и Цин: истоки, эволюция, художественные особенности и векторы развития /Автореф. канд. дис. 17.00.04 –изобразительное,декоративно-прикладное искусство и архитектура. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019. – 33 с.
59. *У Хунлян*. «Истинное обаяние природы»: Некоторые идеи к прочтению искусства Ци Байши.//Третьяковская галерея.–2017.–№.3(56). [Электронный ресурс]. – Режим доступа:URL:https://www.tg-m.ru/articles/3-2017-56/istinnoe-obayanieprirody-nekotorye-idei-k-prochteniyu-iskusstva-tsi-baishi. (дата обращения: 21.12.2022).
60. *Цзян Шилунь*. Китайская традиционная живопись «гохуа»: Каталог выставки / Сост. Л.И. Кузьменко. – Омск: Омский обл. музей изобразительных искусств, 1989. – 36 с.
61. *Ци Бинь*. Жанр «цветы и птицы» в творчестве художников Сюй Вэя и Чэнь Даофу. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-tsvety-i-ptitsy-v-tvorchesvehudozhnikov-syu-y-vey-i-chen-daofu (дата обращения: 21.12.2022).
62. *Ци Бинь.* Основы творческого метода китайского художника Сюй Вэя (1521–1593). Автореф. на соиск. уч. ст. канд. искуствовед. – СПб., 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://www.dissercat.com/content/osnovy-tvorcheskogo-metoda-kitaiskogokhudoznika-syui-veya-1521-1593 (дата обращения: 21.12.2022).

63. *Чжан Аньчжи*. История китайской живописи / пер. с англ. С. Дёмина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. – 350 с.

64. *Чжан Юн*. Анималистика в китайской традиционной живописи: жанровая специфика, особенности развития, проблемы внутренней и внешней интеграции / Автореф. на соиск. уч. ст. канд. искуствовед. 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура). – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023.– 35 с.

65. *Чжан Юн, Трощинская А.В.* Анималистическое направление в классической живописи Китая: к вопросу о сложности разграничения жанров // Материалы Международной научно-практической конференции «Россия-Китай. Диалог пластических искусств». – МГХПА, 2022. – С. 241–245.

66. *Чжан Юн, Трощинская А.В.* В.А. Ватагин и Ци Байши: два мастера – один путь служения искусству // Небесная лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира. Коллективная монография на основе материалов XXXI Международных образовательных чтений «Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека». – РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С.131–137

67. Яковлева Н.Ф. Традиционная китайская живопись: культурологический анализ / Автореф. дис. на соиск канд. искусствовед. 24.00.01 – Теория и история культуры (культурология). – Чита: Забайкальский государственный университет, 2013. – 24 с.

На иностранных языках:

68. *Barnhart R.* Along the border of Heaven: Sung and Yuan paintings form the C.C. Wang family collection. – N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1983.

69. *Barnhart R.* Painters of the Great Min: The Imperial Court and The School. Exh. cat., The Metropolian Museum of Art and Dallas Museum of Art. – Dallas: Dallas Museum of Art, 1993.
70. *Barnhart R.M., Cahill J., Lang Shaojun, Nie Chongzheng, Wu Hung, Yang Xin.* Three Thousand Years of Chinese Painting. – New Haven & London: Yale University Press, Beijing: Foreign Languages Press, 1997.
71. *Cheng F.* Chu Ta. 1626 – 1705. Le génie du trait. – Paris: Phébus, 1986. – 475 p.
72. *Fenellosa E.* L'art en Chine et au Japan, – London, 1913.
73. *Hay J.* Values and history in Chinese painting, 2: The hierarchic evolution of structure. – RES, no. 7 – 8 (Spring – Autumn). 1984. Pp. 102 – 136.
74. *Kwan S.* Traditional Chinese Painting Masterpieces of Art. – London, 2019.
75. *Laing E.J.* The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art // Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities. – Stockholm. 64 (1992).
76. *Maxwell H.K.* How to read Chinese painting. – N.Y.: The Metropolian Museum of Art, 2008.
77. *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1-3. – London, 1958.
78. *Sullivan M.* Studies in Chinese painting. The Burlington Magazine. Vol. 94, No. 590. – 1952.
79. *Wang F.* Master of the lotus garden: the life and art of Bada Shanren, 1626 – 1705. – New Haven: Yale University art gallery; Yale UP, 1990.
80. *Wang Kuo*. The Influence of 'Water' from the Development Process of Chinese Painting. 2018. Vol. 4. pp. 5.
81. *Williams C.A.* Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives. – N.Y., 1941.

На китайском языке:

82. *Бай Синлян, Чжао Бинчжун*. Вторжение Цин и императорский дом эпохи Мин. – Шэньян: Ляонин дасюэ сюэбао,1990. – №. 001.

白新良， 赵秉忠，清兵入关与明朝宗室 《辽宁大学学报：哲学社会科学版》|1990 年第 001 期|P. 53-56|共 4 页

83. *Ван Маньлян*. Альбом произведений живописи в жанре хуа-няо. –Хэбэй: Изд-во «Искусство», 1987.

王曼亮. 花鸟画画册集。河北： 艺术出版社， 1987.

84. *Ван Пэнцзе.* Исторический исследовательский трактат о живописи в период Китайской Республики. – Цзинань: Шаньдун мэйшу чубаньшэ, 2020.

王鹏杰，《 民国绘画思想史论》，山东美术出版社 2020 年 8-1 页数：255

85. *Ван Синьхуа*. Искусство пейзажной живописи Бада Шаньжэнь // Мир культурных реликвий, 2003. – №. 2. С. 38–42.

万新华，《朱耷的山水画艺术》，《文物世界》2003 年 2，38-42

86. *Ван Синьюй*. Чан Юй и настроение литератора: использование и выражение традиционного китайского языка живописи в работах Чан Юй // Юйлуфэн, 2022. – №. 7. С. 83-85.

王昕宇，文人情调下的常玉 ——常玉作品中中国传统绘画语言的运用与表现《雨露风》|2022 年第 7 期|83-85.

87. *Ван Фанъюй*. Рассуждения о Бада Шаньжэне. – Тайбэй: Китайская серия, Тайвань, 1984.

王方宇《八大山人论集》，《中华丛书》编审委员会，台湾，1984 .

88. *Ван Чжунсюй*. Энциклопедия китайского живописи жанра «цветы-птицы». Т. 8. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008.

王中旭，《中国花鸟画通鉴》，第八卷，- 上海：上海书画出版社，2008 年。

89. *Ван Шицин*. Родословная Бада Шаньжэня. – Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 2021. С.585–614.

汪世清，《谈艺书简》，2021 年，上海古籍出版社，pp. 585-614

90. *Ван Юэчун*. Три политических реформы императоров династии Мин по отношению к младшим родственникам и их семьям // Цзиньгу Вэньчуань, 2021. –№. 025. С. 60-63.

王玥珺，明代皇帝对宗室外戚防备政策的三次变迁，《今古文创》|2021 年第 025 期|P. 60-63

91. *Вэй Шуцзин*. Династия Мин. Линия преемственности и исследования сочинений династии Цин. Магистерская диссертация, 2015.

魏舒婧，**明代**庆藩世系及著述研究 2015 硕士论文

92. *Го Вэйцюй*. Шестнадцать видов техник стиля сеи жанра «хуа-няо». –Пекин: изд-во «Прикладное искусство», 2005.

郭伟渠.“花鸟”写意风格的十六种技术。北京： 应用艺术出版社， 2005.

93. *Го Ленфу*. Правдивая история живописи «цветы и птицы». – Цзянсу: Цзянсу Мэньшу, 2001.

郭廉夫，《花鸟画史话》， - 江苏：江苏美术出版社，2001 年

94. *Го Цзянго*. Новая интерпретация конфуцианской мысли: анализ книги "Новое толкование традиции – оценка современной ценности конфуцианской мысли". – Чуаншань сюэкань,2001. – №. 4.

郭建国，儒家思想的全新阐释--读《重释传统--儒家思想的现代价值评估》《船山学刊》|2001 年第 004 期|134-135|共 2 页

95. *Дуань Чуньсюэ*. Эстетическая трансформация искусства в конце династии Мин и начале династии Цин на примере феноменов "чудных камней" и "сухих слив". Аспирантская диссертация Хэнаньского университета. – 2018.

段春雪. 从″奇石″和″病梅″现象看明末清初艺术审美转化. 河南大学研究生论文. 2018

96. *Жи Юдун*. Утверждение и влияние конфуцианской школы Чэн Чжу в начале эпохи Мин // Кэчжи чуаньсинь даобао, 2008. – №. 10.

芷玉东. 明初程朱儒学派的建立与影响//科知传心道报，2008 年。 - 第 10 号。

97. *Кун Люцин*. История живописи средних веков в Китае: «цветы и птицы». – Цзянси: Цзянси мэйшу чубаньшэ, 2008.

孔六庆 《中古画艺术专史·花鸟卷》南昌 江西美术出版社 2008

98. *Кун Тао*. Анализ психологии искусства Бада Шаньжэня после его возвращения к светскости // Вестник Шаньдунского технологического университета (издание по общественным наукам). Т.33, 2017.–№. 5. С. 75–79.
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，75－79
99. *Ли Дань*. Бада Шаньжэнь – мастер школы письма и живописи. – Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1988. С.79–84.
李丹 书画派的大师--八大山人。南昌：江西人民出版社, 1988. 第 79-84 页
100. *Ли Дань*. Исследование творчества Бада Шаньжэня. – Наньчан: Цзянси шэн лаонянь вэньицзя сехуэй, 1998 .
李旦 《八大山人研究及其他》 江西省老年文艺家协会 1998
101. *Ли Минь*. О влиянии даосской эстетической мысли на культуру династий Мин и Цин // Вестник Сычуаньского университета (издание по философии и социальным наукам).– 2021.–№ 03. С. 40–44.
李珉 . 论道教美学思想对明清俗文化的影响［J］. 四川大学学报 （哲学社会科学版 ），2006(03):40－44.
102. *Ли Сына*. Исследование отношения различных социальных классов в начале династии Цин к указу о стрижке волос. Магистерская диссертация, Северо-Западный педагогический университет, 2011.
李斯娜，剃发令与清初各阶层心态研究 ，西北师范大学，2011 年 硕士论文
103. *Ли Фусянь*. Модель правления Чжу Юаньчжаня и ее последствия // Хуачжун сюбао. – 1992. –№. 004. С. 48–53.
李富轩，试论朱元璋的统治模式及其严重后果《华中科技大学学报：社会科学版》|1992 年第 004 期|. 48－53
104. *Ли Цзэхоу*. История красоты // Курс красоты, жизни, чтения, новых знаний // Шэнхо, душу, синьчжи саньлянь шудянь. – 2009. – № 7.
李泽厚，《美的历程》生活·读书·新知三联书店 2009-7

105. *Ли Цзя*. Краткий анализ “Фигуры павлина” Бада Шаньжэня // Искусствоведение и технология, 2014 . – №.3.

吕佳在《浅析八大山人<孔雀图>》，《艺术科技》.

106. *Ли Цинсун (пер.)*. Китайская живопись в работах Цингэй Macao. –Чжэцзян: Мэйшу чубаньшэ, 2019.

[日] 青木正儿, 中国文人画谈, 浙江人民美术出版社, 译者: 李景宋 2019-6 页数: 120

107. *Ли Цян*. Исследование художественной выразительности картин хуаняо Бада Шаньжэня // Древнее искусство, 2015. – № 10. С. 65–66.

李强，八大山人花鸟画的艺术表现研究,《古代美术》2015 年第 10 期，65－66

108. *Ли Чунин*. Глубокий взгляд на причины указа о бритье головы в начале эпохи Цин // Цансэнь. – 2014. –№ 003. С. 29–31.

李俊颖，文化上的深谋远虑——浅析清初推行“剃发令”的原因 《沧桑》|2014 年第 003 期|P. 29-31|共 3 页

109. *Ли Чунин*. Анализ причин противодействия этнических китайцев указу о бритье головы в начале эпохи Цин // Цансэнь, 2014 . – №. 2. С. 28–30.

李俊颖,浅析清初汉族人反“剃发令”的原因《沧桑》|2014 年第 2 期 28－30|共 3 页

110. *Ли Юцзин*. Причины слабости влияния младших родственников императорского рода в эпоху Мин // Кэцзяо Вэньхуэй. – 2012. – № 018. С. 206–208.

李友静,略论明代外戚势力孱弱的原因《科教文汇》|2012 年第 018 期|206－208

111. *Лу Сянхуай*. Исправления к "Биографии литераторов" из "Исторических записей о периоде Цин" // Чжэцзян шифань дасюэ сюэбао. – 1996. – № 4. С. 78–81.

陆湘怀，《清史稿·文苑传》补正《浙江师范大学学报：社会科学版》|1996 年第 004 期| 78－81|共 4 页

112. *Лу Фушэн*. Исследования о Ни Цзане. – Шанхай: Шухуа чубаньшэ, 2005.

卢辅圣，《倪瓒研究》上海书画出版社 2005-1 页数：320

113. *Луй Сяо*. Четыре монаха эпохи Цин: великолепие последних дней. –Ляонин: Мэйшу чубаньшэ, 2002.

吕晓，清代四僧 ：末世的辉煌,辽宁美术出版社，2002，157

114. *Луй Чэнжэнь*. От отношений «отец–сын» к «монарх-подданный»: приемные сыновья в период правления минского императора Тайцзу и формирование политического порядка в начале эпохи Мин // Яньтай дасюэ сюэбао. – 2020 . – № 11. С. 97–105.

吕成震，从"父子"到"君臣":明太祖义子现象与明初政治秩序的构建 烟台大学学报（哲学社会科学版）2020 年 11 期 97-105

115. *Лун И*. Краткое обсуждение картин Бада Шаньжэня: иная точка зрения на композицю // Красота и время. – 2015. – № 12. С.55–56.

龙屹《浅谈八大山人绘画构图》《美与时代》2015（12）55－56

116. *Лю Бо*. Красота техник китайской живописи в разные эпохи. – Чжунго шуцзи чубаньшэ, 2013.

刘波 ，《历代中国画技法之美》，中国书籍出版社，2013 年，页数：214

117. *Лю Жуй*. Исследование восстания князя Нин Чжу Чэнхао в эпоху Мин. Магистерская диссертация, Южно-китайский университет народностей.

刘瑞，明代宁王朱宸濠叛乱研究 中南民族大学 硕士论文

118. *Лю Мо*. Полная коллекция картин китайских художников: Бада Шаньжэнь. – Шицзячжуан: Хэбэй цзяоюй чубаньшэ, 2003.

刘墨 ，《中国名画家全集：八大山人》河北教育出版社 2003-7 页数：271

119. *Лю Сяоянь*. Культурные мероприятия императорского дома Мин в провинции Цзянси // Наньфан вэньу,1987 . – №. 002. С. 136–141.

刘小燕，江西明宗室的文化活动 《南方文物》1987 年第 002 P. 136-141 共 6 页

120. *Лю Цзинлинь*. Последствия реформы системы наследования императором Чжу Юаньчжанем // Хуайхуацзян сюэбао. –1991. – №. 6. С. 63–68.

刘静林，论朱元璋分封诸王的后果《怀化学院学报》 1991 年第 6 期 63-68

121. *Лю Цзяньпин*. Полное собрание китайского искусства – живопись периода Цзинь и Пяти династий. – Тяньцзинь: Жэньминь Чубаньшэ, 1997.

刘建平 《中国美术全集--晋至五代绘画》天津人民美术出版社 1997 年

122. *Лю Чжунхуа, Ши Цзинянь*. Сравнительное исследование двух основных школ живописи ранней династии Цин // Оценка произведений искусства. – 2020. – № 30. С. 16–17.

刘中华,时金艳.清初画坛中两大派别的比较研究[J].艺术品鉴 2020.30

123. *Лян Инсян*. Исследование изменений в отношениях между монархом и подданными в условиях «Семья-государство» на примере периода правления танского Тайцзуня и минского Тайцзуна // Социальные науки Гуанси. – 2015. – № 1. С. 123–126.

梁银湘，家天下背景下的君臣关系变迁研究--以唐太宗、明太祖时期为分析中心 广西社会科学 2015 年 1 期 123－126

124. *Миядзаки Фако*. Связанные с Бада Шаньженем картины цветов и птиц и сине-белые фарфоровые узоры Цзиндэчжэня // Искусствознание. – 2018. –№ 04. С. 12–18.

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， 12-18

125. *Моу Цзяньпин*. Связи между Ци Байши и Бада Шаньжэнем // Шоуцан. – 2018. – №.12. С. 24–37.

牟建平，齐白石与八大山人的渊源《收藏》|2018 年第 012 期|. 24－37

126. *Мэн Чжаосин*. Исследование закона о беглецах в начале Цин // Хэбэй дасюэ сюэбао. – 1981 . –№ 2. С. 21–34.

孟昭信，清初“逃人法”试探 《河北大学学报：哲学社会科学版》|1981 年第 002 期| 21-34

127. *Пань Тяньшоу*. История китайской живописи. – Гусюань чубаньшэ, 2022.

潘天寿 ，《 中国绘画史》 古吴轩出版社 2022-7 页数

128. *Сунь Цифэн*. Техники китайской живописи. – Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2001.

孙其峰，《 中国画技法 》人民美术出版社， 2001 年 5 月 页数

129. *Сюй Синсин*. Исследования произведения Му Ци “Шесть деревьев хурмы” // Мэй юй шидай (мэйшу сюэкань). – 2022. – № 11. С. 41–43.

许兴兴，牧溪《六柿图》研究《美与时代:美术学刊(中)》|2022 年第 11 期|41 - 43

130. *Сюн Бинмин.* Теория китайской каллиграфии.Пекин,2017.– С.23.

熊秉明 中国书法理论 北京 2017 年 第 23 页

131. *Сю Цзяньжун*. Ли Гунлинь – представитель школы баомо и стиля Лян Кэцзэ. – Шаньдун: Мэйшу чубаньшэ, 2004.

徐建融，李公麟《白描传派·梁楷减笔画派》山东美术出版社 2004 **年** 7 **月**页数

132. *Сяо Хунмин*. Искусство Бада Шаньжэня и его этапы. – Пекин: Яншань, 2009.

萧鸿鸣，《八大山人生平及作品系年》，北京燕山出版社，2009 年.

133. *Такеширо Синдо*. Бада Шаньжэнь и его "Вечерний свиток". – Книжный магазин Fookwu,1989.

新藤武弘 《八大山人与安晚册》Fookwu 书屋, 1989 年. C . 239

134. *У Гуаньцун*. Беседы о красоте. – Гуандун жэньминь чубаньшэ, 2001.

吴冠中 ，《吴冠中谈美》， 广东人民出版社， 2001 年 03 月，页数: 440

135. *У найцю.* О значении каллиграфии в китайской живописи.//Литературная жизнь. 2008. Вып.4. – С.160-16

吴乃秋 论书法对于中国画的意义 // 文化生活 2008 卷 4 第 160-161 页

136. *У Синхун, Ван Лиин, Чэн Синьюан*. Исследование развития живописи и ее техник в Китае и на Западе. – Пекин: Чжунго шуцзи чубаньшэ, 2015.
吴兴红 / 王俪颖 / 程新元 《中西方绘画发展与技法研究》中国书籍出版社，2015 年-9 页数：501

137. *У Янь, Хуан Бай, Ху Цзяньцзюнь*. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы-птицы». Т. 17. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. – 151 с.
吴言，黄白，胡建君，《中国花鸟画通鉴》，第 17 卷，- 上海：上海书画 出版社，2008 年

138. *Фан Вэнь*. Исследование жизни и творчества Бада Шаньжэня по этапам. – Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1988 . С.115–180.
方闻. 分阶段研究八大山人的生活和工作。——南昌：江西人民出版社，1988. 第 115-180 页。

139. *Фан Вэнь*. Живопись эпохи Сун и Юань. – Шанхай: Шухуа Чубаньшэ, 2017.
方闻 ，《宋元绘画》，上海书画出版社 2017 年 8 月，页数：179

140. *Фан Цзэн*. Беседы об искусстве. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ, 2007.
范曾， 《 范曾谈艺录》，中国青年出版社， 2007 年，页数：391

141. *Фан Цзэн*. Лекции Фан Цзэна.— Шанхай: Хуадун шифань дасюэ чубаньшэ, 2010. 193 с.
范曾，《范曾讲演录》，上海，华东师范大学出版社， 2010 年-01-01 页数：193

142. *Фэн Баожун, Ван Вэй*. Психологический анализ художественной личности Бада Шаньжэня // Теоретическое пространство. – 2008. – № 6. С. 92–93.
冯保荣、王伟《朱耷艺术人格的心理学分析》，《美术之友》2008 年 第 6 期，92 - 93

143. *Фэн Тун*. О влиянии учений Чань на развитие китайской живописи // Хэбэй хуабао. – 2020. – №1. С. 39–41.
冯彤，浅谈禅宗思想对中国绘画发展的影响《河北画报》|2020 年第 001 期|39-41

144. *Фу Чжичэн*. Быстрый рост членов императорского дома в эпоху Мин и принятые меры контроля // Журнал “Цзунчжоу”. – 1990. – № 4. 28 с.
智夫成，明代宗室人口的迅猛增长与节制措施[J]，中州学刊，1990 年 04 期 页码 28

145. *Хань Исин*. Введение в живопись: использование линии в художественных работах Чан Юя // Мэйхуа шэнхо. – 2022. – № 3. С. 57–59.
韩懿锌，以书入画——常玉绘画作品中的线条语言 《美化生活》|2022 年第 3 期|57-59

146. *Хань Чжансюнь*. Образование и опыт управления историческими кодексами в начале эпохи Цин // Шичжи сюэкань. – 2017. – №. 002. С. 72–77.
韩章训，谈清代修志作风和经验教训《史志学刊》|2017 年第 002 期|P. 72-77|共 6 页

147. *Ху Инцзян*. Обзор исследований о Бада Шаньжэне за последние пятьдесят лет // Журнал Наньчжиского университета по науке и технике. – 2010 . – №. 01. С. 59–66.
胡迎建，五十年来八大山人研究综述《江西科技师范大学学报》|2010 年第 01 期|59-66

148. *Ху Сюэян*. Конфликты маньчжурской и китайской культур в начале периода династии Цин в системе кандидатов на должности чиновников // Хулуньбуэр сюэюань сюэбао. – 2009 . – № 4. С. 9–12.
胡雪艳，清代前期科举制度上的满汉文化冲突《呼伦贝尔学院学报》|2009 年第 004 期|9-12|共 4 页

149. *Хуан Жуй, Юань Цзинцзин*. Сравнение искусства восприятия и зрительного восприя // Ишу кэчжи. – 2022. – № 9. С. 178–180.

黄瑞， 袁静静，艺术欣赏与视觉的关系研究《艺术科技》|2022 年第 9 期|178-180

150. *Хуан Минлан*. Уточнение родословной царственного рода Ифань в эпоху Мин // Хэнань дасюэ сюэбао. – 1980. – № 3. С. 42–49.

黄明兰，明朝伊藩王世系补正 《河南大学学报：社会科学版》|1980 年第 3 期|42-49|共 8 页

151. *Хэ Синь, Ван Гун.* Предварительное исследование причин возникновения и стилистики каллиграфии и живописи ранней династии Цин // Популярная литература и искусство. – 2015. – №.07.

何鑫, 王功. 清初遗民书画家风格特征成因初探. 大众文艺, 2015.

152. *Хэй Цзинго*. О художественных особенностях пейзажной живописи Бада Шаньжэня // Наука и образование. – 2010. – №9. С. 236–237.

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），236 - 237

153. *Цай Синьи*. Когда в реке возникают три потока – обсуждение продажи картин Бада Шаньжэня. –Хэбэй: Издательство «Хэбэйское образование», 2012. С.235–264.

蔡星仪，《中国画史论文选》河北教育出版社，2012 年. 235 - 264

154. *Цай Синьи*. Лекции по истории китайской живописи. – Шицзячжуан: Хэбэй цзяоюй чубаньшэ, 2012.

蔡星仪. 中国画史讲座。 - 石家庄： 河北教育出版社， 2012.

155. *Цао Шувэнь*. Публикации из библиотеки Гарретта Принстона "Аутентичные записи императора Чжан Хуанди из династии Цин". – 2013. С. 457–472.

曹淑文 普林斯顿大学加勒特书库藏本《大清世祖章皇帝实录》《宫廷典籍与东亚文化交流国际学术研讨会》|2013 年|457-472|共 16 页

156. *Цзи Сяньлинь, Е Цзяин*. О философии Фан Цзэна. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2007.

季羡林 / 叶嘉莹 《论范曾》，北京大学出版社， 2007 年

157. *Цзян Сюбо*. История начала и конца политических дебатов о переносе столицы в Гуйян // Гуйян вэньши. – 2022 . – № 2. С. 83–87.

姜秀波，南明弘光王朝廷议“迁都贵阳”始末 《贵阳文史》|2022 年第 2 期|83-87|共 5 页

158. *Цзян Сяоди, Цзян Юйю*. Техники и детализация китайской графики. – Хунань: Жэньминь чубаньшэ, 2012.

蒋啸镝，蒋友燏 ，《中国工笔画技法》湖南人民出版社 ，2012 年-3 页数: 112

159. *Цзяо Хайлун*. Художественный стиль картин Бада Шаньжэнь и причины его происхождения // Великая сцена. – 2015. – №. 6. С. 7–8.

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, 7－8

160. *Цзян Хайюнь*. Ритуальные традиции, приверженность к учению Конфуция и внедрение концепции Чэн Чжу в начале Мин // Наньду сюэтань. – 2016. – № 1. С. 33–37.

姜海军，明初的重礼、崇儒及程朱理学的国家化《南都学坛》|2016 年第 001 期|33-37|共 5 页

161. *Ци Лань, Дэн Фэн*. Энциклопедия китайского жанра живописи «цветы-птицы». Т. 9. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008.

漆澜，邓峰，《中国花鸟画通鉴》，第九卷， － 上海：上海书画出版社，2008 年。

162. *Ци Байши*. Воспоминания о прошлом: автобиография Ци Байши. –Пекин: Вэньхуа ишу чубаньшэ, 2015.

齐白石，《 余语往事，齐白石自述》，文化艺术出版社 ， 2015 年.

163. Цитаты Ши Тао о живописи / В пер. Юй Цзяньхуа. – Накин: Цзянсу мэйшу чубаньшэ, 2007 .

石涛 石涛画语录 江苏美术出版社 译者: 俞剑华 注释 2007-8 页数: 153

164. *Цуй Цинчжун*. Всемирная история искусства: живопись. – Пекин: издательство «Oriental Publishing House», 2003.

崔庆忠. ″世界艺术史:绘画卷.″ 北京，东方出版社 (2003)

165. *Цун Байхуа*. Лекции по эстетике. – Чэнду: Сычуань мэйшу чубаньшэ, 2020.

宗白华， 《宗白华讲美学》，四川美术出版社 ，2020 年 2 月，页数：258

166. *Цянь Чжунлянь*. Предисловие к сборнику "Записки прославленных людей династии Мин" // Сучжоу кэчжи сюэюань сюэбао: шэхуй кэсюэ бань. – 1993. – №. 3. С. 16.

钱仲联，明遗民录汇辑序《苏州科技学院学报：社会科学版》|1993 年第 003 期|16 共 1 页

167. *Цяо Сюн*. Живопись ранней Цин и ее время / Пер.: Цю Шихуа, Лю Ючжэн и др. – Шэнхо, душу, синьчжи саньлянь шудянь, 2016 .

《石涛:清初中国的绘画与现代性》乔迅（美） 著 邱士华, 刘宇珍, 译生活. 读书. 新知三联书店 2016. 9, 494 页

168. *Чжан Либин*. Исследование влияния поэзии трех выдающихся монахов Тан (Цзяо Жань, Гуан Сю, Цзи Цзи). Магистерская диссертация. – Цзянсийский педагогический университет.

张立彬，江西师范大学，唐三高僧（皎然、贯休、齐己）诗歌影响与接受研究 硕士论文

169. *Чжан Минфу*. Исследование событий императорского дома эпохи Мин // Сюэси юй таньсо. – 2013. – №. 005. С. 143–149.

张明富，试论明代宗室群体性事件《学习与探索》|2013 年第 005 期|143-149|

170. *Чжан Хуэй*. Стихотворная рифма "Простота означает одиночество" на примере "Утки" Бада Шаньжэня // Оценка шедевров. – 2013. – № 7. С. 8–9.

张晖《墨韵简约意味孤高》－朱耷《鸭图》，《名作赏析》， 老年教育（书画艺术）2013 年 7 期 8－9

171. *Чжан Цзынин*. Исследование пейзажной живописи Бада Шаньжэня // Вестник художественного музея Гуанчжоу. – 2011. –№ 11.

张子宁. 八大山人山水画研究//广州美术馆公报. － 2011. －第 11 号

172. *Чжан Циньюй*. Анализ философской мысли в контексте живописи Бада Шаньжэня // Шухуа шици. – 2021. – № 1. С. 93–94
张琴玉，浅析八大山人绘画艺术的哲学思想《书画世界》|2021 年第 001 期|93－94
173. *Чжан Циси*. Биография Ци Байши (записи бесед с художником).– Пекин: Шэнхо, душу, синьчжи саньлянь шудянь, 2010.
齐白石口述 / 张次溪笔录，《 白石老人自述》， 生活·读书·新知三联书店， 2010-1-1 页数：253（第六章）
174. *Чжан Чжаолань*. Искусство и техника китайской живописи. – Пекин, 1997.
张朝兰，《中国画的技艺》，－ 北京，1997 年。
175. *Чжан Янь*. Исследование исторической литературы о периоде конца Мин и начала Цин. Докторская диссертация. – Хэбэйский педагогический университет, 2014.
张岩 明末清初史论文献研究 河北师范大学 博士论文 2014
176. *Чжан Яньфэн*. История китайского искусства. – Пекин: Пекинский университет языка и культуры, 2000.
张延风，《中国艺术史》，－北京：北京语言大学出版社，2000 年。
177. *Чжао И.* Политика Мин в отношении членов императорского дома: первоначальное исследование // Бюллетень Хэбэйского университета: общественные науки (философия и социальные науки). –1988. – № 01. С. 53–58.
赵毅，明代宗室政策初探[J]，东北师大学报(哲学社会科学版)，1988 年 01 期 53－58
178. *Чжао Ли*. Оценка китайской живописи. – Гаодэн цзяоюй чубаньшэ, 2019. С. 355.
赵力，《 中国画鉴赏 》，高等教育出版社， 2019 年 4 月页数：355

179. *Чжон Хуэй.* Влияние буддийской философии на художественное настроение китайской живописи // Мэй юй шидай. – 2019. – №. 8. С. 39–40.
钟慧，禅宗思想对中国画意境的影响《美与时代（中旬刊）• 美术学刊》|2019 年第 008 期|39 - 40

180. *Чжу Дэчи, Гао Манся.* Род Чжу: потомки Ниньсянского внука императора Мин (князя Наньчана) // Муданьцзян дасюэ сюэбао. – 2012. – № 011. С. 83–86.
朱德歧，高曼霞，宁古塔朱氏是明宁献王（南昌王）朱权后裔《牡丹江大学学报》|2012 年第 011 期|83 - 86

181. *Чжу Лисяй.* Жизнь и окружение литераторов эпохи Мин и Цин. На примере Сю Вэя, Фан Вэна и Чжу Ицзуня. – Шанхай: Гуцзи чубаньшэ, 2008.
朱丽霞， 《明清之交文人游幕与文学生态，副标题：以徐渭、方文、朱彝尊为个案》， 上海古籍出版社，2008 年 11 月，页数：416

182. *Чжу Лянчжи.* Дао в шутливой форме. – Чжэцзян: Мэйшу чубаньшэ, 2020.
朱良志 ，《道在戏谑---徐渭的“墨戏” 》，浙江人民美术出版社 ，2020 年 3 月，页数：112

183. *Чжу Лянчжи.* Мир лотосов – философия Бада Шаньжэня и его “вовлеченность". – Чжэцзян: Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2020.
朱良志 世界莲花里--八大山人的“涉事”哲学》，浙江人民美术出版社，2020 年 3 月，页数：128

184. *Чжу Лянчжи.* Проблема "гротеска" в живописи Бада Шаньженя // Литературно-художественные исследования. – 2020. – № 08. С.101–109.
朱良志.八大山人绘画的“怪诞”问题[J].文艺研究，2008(08),页数:101-109.

185. *Чжу Лянчжи.* Исследование о Бада Шаньжэне. — Хэфэй: Аньхойское образовательное издательство (Anhui Education Press), 2010.

朱良志 ，《八大山人研究》安徽教育出版社 2010

186. *Чэн Лихун, Гу Жичэн*. Исследование политической коммуникации в начале династии Цин с акцентом на указе о стрижке волос // Ланьчжоу дасюэ сюэбао. – 2016. – №.2. С. 103–108.

程丽红， 顾颉琛，清初政治传播研究——以“剃发令”为中心 《兰州大学学报（社会科学版）》|2016 年第 002 期|103-108|共 6 页

187. *Чэнь Вэнлян*. Смысл и сущность указа о бритье головы в начале эпохи Цин и его реализация // Цзинганшань дасюэ сюэбао,2021. – № 04. С. 130–136.

陈文亮，论清初剃发令的内涵及实质《井冈山大学学报（社会科学版）》|2021 年第 04 期|130-136|共 7 页

188. *Чэнь Вэньлян, Шэн Синди.* Искажение психологического состояния в политическом устройстве «Семья-государство» в Древнем Китае // Чуаньшань сюэбаою. – 2007. – №. 04. С. 54–56.

陈文联，沈星棣，古代中国″家天下″政体下的心态畸变 2007 年 04 期 《船山学刊》

189. *Чэнь Цзянь*. Исследование феномена "уродливого чудовища" в живописи и каллиграфии династий Мин и Цин // Искусство дизайна (журнал Шаньдунского института искусств и ремесел). – 2022. – № 04. С.104–108.

陈健. 明清书画中的“丑怪”现象研究 [J]. 设计艺术（山东工艺美术学院学报)，2014，(04):104 - 108.

190. *Чэнь Юйпу*. Теория китайской живописи гор и рек. – Гуанси: Шифань дасюэ чубаньшэ, 2019.

陈玉圃 ，《中国山水画画理》，广西师范大学出版社， 2019 年 3 月，页数: 172

191. *Шань Голинь*. Отсутствие следов от резца не шокирует богов и призраков // Оценка истории живописи и серия рукописей. – 2013. – № 07. С. 473–477.

单国霖《情感心路的图像——八大山人与石涛经典绘画导读《紫禁城》|2014 年第 007 期|P. 70-95

192. *Шань Гоцян*. Постановка и характерные черты картин хуаняохуа Бада Шаньжэня // Художественное образование. – 2016. – № 05. С. 83–86.

单国强《八大山人花鸟画的分期与特色》，美术教育，|2016 年第 5 期 | 83–86

193. *Шао Чунгу, Чжао Вэнцзин*. Жизнь и творчество Бада Шаньжэня. –Пекин: Чжунго циньгунъе чубаньшэ, 2018.

邵仲武 / 赵文静,《 八大山人的生平及艺术》， 中国轻工业出版社， 2018 年 4 月，页数：135

194. *Шэн Шунфу*. Ван Янмин и конец традиционной конфуцианской мысли // Вэньшичжэ. – 2023. – № 1. С. 115–123.

沈顺福，王阳明与传统儒家思想的终结《文史哲》|2023 年第 1 期|115-123|共 10 页

195. *Юань Лу*. Анализ композиционных особенностей картин хуаняо Бада Шаньжэня // Искусство. Время и Пространство. – 2018. – № 8.

原璐《浅析八大山人花鸟画构图特色》，《美术教育研究》，2018.

196. *Юй Фэйян, Лю Лэюань.* Исследование образов цветов Китая в искусстве. – Пекин: Бэйцзинь ляньхэ чубаньшэ, 2013.

于非闇 / 刘乐园整理 ，《中国画颜色的研究》，北京联合出版公司 ，2013 年 11 月页数

197. *Юй Чжаопэн.* Жизнь и искусство Бада Шаньжэня // Цзянси Шэхуй Кэсюэ. – 1982 . – № 05. С. 105–109.

俞兆鹏，八大山人的生平与艺术《江西社会科学》|1982 年第 005 期 |P. 105 - 109|共 5 页

198. *Ян Энцзэ, Чжан Чуньян*. Современная интерпретация концепции "польза и долг" в конфуцианской мысли // Холи. – 2009. – №. 16. С. 113.

杨恩泽， 张春艳，儒家思想中’义利观’的现代阐释，《活力》|2009 年第 016 期|113|共 1 页

199. *Ян Юльян.* Несколько вопросов об истории периода Мин и Цин // Шэньян Боуюань юанькань. – 1985. – № 01. С. 161–166.

杨余练，有关明清之际历史的几个问题《沈阳故宫博物院院刊》|1985 年第 01 期|.161 - 166|共 6 页

200. *Яо Япинь*. Выбор Бада Шаньжэня: между постригом и отречением // Данди вэньхуа яньцзю сюэбао, 2021. – №. 6. С. 11–16.

姚亚平，八大山人出家与还俗的人生选择《地方文化研究》|2021 年第 6 期|11-16

201. *Яо Япинь*. Действительно ли Бада Шаньжэнь носил имя «Чжу Да»: влияние истории семьи на Бада Шаньжэня // Краеведческие исследования в области культуры и искусства. — 2021. — № 5. С. 85–91.

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 年第 5 期|85-91

202. *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.

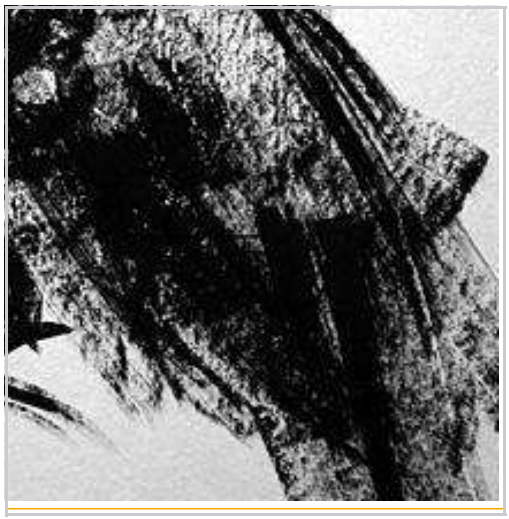
姚亚平，从《个山小像》看八大山人的身世《地方文化研究》|2021 年第 2 期|14-20

ПРИЛОЖЕНИЕ
Терминологический словарь

Стили и жанры китайской традиционной живописи

Баймяо 白描 – живопись, основанная на контурном рисовании с подчеркнуто тщательной детализацией.

Ганби 干笔 – Сухая кисть (англ. Drybrush) — графический приём в изобразительном искусстве. Основой этой техники является нанесение краски, малонасыщенной связующими веществами, с помощью кисти на фактурную поверхность (используют бумагу, холст, негрунтованное полотно, деревянные и металлические поверхности). В качестве красителя можно использовать, например, тушь, темперу, акрил, масло. Основой приёма в технике «сухая кисть» является применение очень незначительного количества связующих веществ (вода, масло), так, чтобы кисть оставалась почти сухой. Технологией письма сухой кистью (на рисунке показан пример письма китайской тушью в технике сухой кисти) пользовались ещё в XIV веке китайские художники, изображавшие чёрно-белые пейзажи. Материалами в этих работах были китайская тушь, вода и бумага. Они использовали кисти разной формы и длины, которые благодаря технике сухой кисти оставляли на бумаге специфическое игольчатое письмо, образуя своеобразную фактуру.



Пример нанесения чёрной туши сухой кистью по фактурной бумаге.

Гохуа (чжунгохуа) 国画 – термин, появившийся в конце XIX в., обозначающий китайскую традиционную живопись черной или цветной тушью на шелке и бумаге. Обычно китайская традиционная живопись выполнялась на вертикальных или горизонтальных свитках, ее не обрамляли в паспарту и раму, в отличие от европейской, выполненной в технике масла, или рисунков и акварелей.

Гунби 工笔 – «прилежная кисть», манера живописи с тщательным исполнением и подробной деталировкой. Считается основным стилем академической живописи. Примечательно, что стиль гунби был разработан придворными художниками невысокого социального происхождения, в отличие от стиля сеи, характерного для живописи вэньжэньхуа, который был изобретен родовитыми художниками-интеллектуалами (образованными людьми, литераторами, которые славились поэзией, каллиграфией и живописью).

Гунби зародился в период династии Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.), одновременно с изобретением бумаги; получил развитие при династии Тан (618 – 907 гг.), а его расцвет выпал на эпоху Сун (960 – 1127 гг.), когда тщательно исполненные, изысканные картины в этом стиле были предметом коллекционирования и высоко ценились. В основе манеры гунби лежит живопись баймяо с выраженными контурами рисунка и подчеркнутой детализацией. Исполнение таких картин требует от живописца как хороших знаний и умений, так и большого количества времени, терпения и спокойствия души. Так как процесс рисования картины в стиле гунби был довольно длительным, то иногда требовалось предварительно много раз покрыть бумагу или тонкий шёлк квасцовой водой, чтобы предотвратить просачивание туши и красок. В целом, этот стиль требует хороших качественных материалов.

Гунби являлся основным стилем всех жанров традиционной китайской живописи, таких как жэньухуа (человек, портрет), шаньшуй-хуа (пейзаж) и хуаняо-хуа («цветы и птицы»).

Помо 破墨 – «расплесканная тушь», манера живописи, характеризующаяся изображением объектов при помощи расплывов и пятен туши без очерчивания контуров.

Саошу 草书 – в китайской каллиграфии иероглифы, выполненные быстро и с перетеканием штрихов друг в друга; быстрый скорописный стиль письма; «травяное» письмо; «бегущая рука»; скоропись.

Сеи 写意 – «писание мысли», манера живописи, характеризующаяся изображением объектов при помощи быстрых, беглых и смелых штрихов и пятен туши, близких к скорописной манере в каллиграфии. Является противоположным стилю гунби, который в большей степени свойственен китайской академической живописи. Иероглиф «се» означает писать, а «и» – значение. Манера сеи предполагает использование как каллиграфических кистевых приемов, так и быстроту, спонтанность линий и пятен. В отличие от стиля гунби, картины сеи выполняются очень быстро, что требует от художника точности и большого мастерства. Согласно историческим сведениям, при выполнении живописи в стиле сеи художники не использовали подготовительные рисунки. Однако, в исключительных случаях, когда изображаемый сюжет был очень сложен, это было возможно.

В этом случае, сперва карандашом наносили рисунок на бумагу или тонкий шелк, а затем уже работали красками. Кисть при работе была всегда влажной, запястье художника – «свободным». Сам же процесс рисования длился всего несколько минут. Современный китайский художник Чжан Дацянь дает такое определение: «сеи – это запечатление духа, сущности изображаемого».

Фангу (**нигу**) 仿古（拟古）– своеобразный жанр интерпретации классики, подражание или копирование работ древних, старых мастеров.

Фэйбай 飞白 – «летящий белый», стиль каллиграфии с белыми просветами, как будто в кисти не хватило туши; создан во II в. н.э.

Хуаняо-хуа 花鸟画 – изображение цветов и птиц («цветы и птицы»), традиционный жанр китайской живописи, в котором объектом внимания художника являются цветы, травы, деревья, различные растения, птицы, животные, насекомые, земноводные и даже рыбы. Иногда выделяются поджанры или разновидности хуаняо-хуа: изображения цветов и трав (хуахуэйхуа), бамбука и камней (чжушихуа), сосен (сунхуа), орхидей (ланьхуа), пионов (муданьхуа), насекомых и рыб (чунъюйхуа), овощей и фруктов (шуйгохуа), птиц и животных (няошоухуа) и т.п.

Цзяньби 简笔 – лапидарная кисть, прицип сеи.

Шаньшуй-хуа 山水画 – пейзаж. Имеет разновидности: пейзаж в сине-зеленой гамме, цзехуа лоутайхуа (живопись по линейке, пейзаж со строениями), стаффаж.

Шуйгохуа 水果画 – изображение овощей и фруктов, разновидность жанра хуаняо-хуа.

Шу-сюань (шу-хуане) 熟宣 – мягкая, непроницаемая бумага из бамбуковых волокон или непроницаемый тонкий шелк, которые были покрыты одним или несколькими слоями желатина и квасцов, чтобы влажные краски и тушь не впитывались.

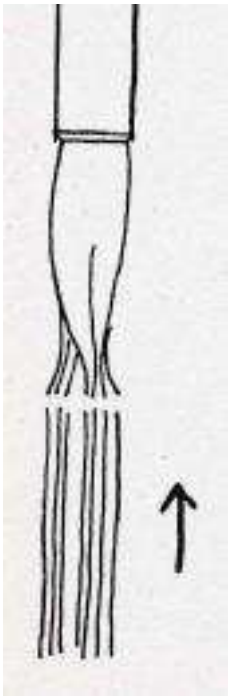
Техники и приемы кисти и туши в китайской традиционной живописи

I. **Юн Би** 用笔 – функции кисти.

II. **Би Фа** 笔法 – методы кисти.

Методы работы кистью: **чжун фэн** – сцентрированный кончик, **цэ фэн** – косой кончик, **пянь фэн** – наклонный кончик, **сань фэн** – раздробленный кончик.





Ведение кисти (лянь-би 連筆) по одному из вышеперечисленных методов может быть «ровным» (**пинби 平筆**), с «поворотами» (**чжуаньби 轉筆**), с «задержками» (**люби 留筆**), с «заломами» (**чжэби 折筆**), с «накатами» (**гуньби 滾筆**) или с добавлением вибрации, «дрожащая кисть» (**чжаньби 顫筆**). Последний приём используется при изображении складок одежды, листвы, водных потоков и пр. Приём популярен и в скорописи, причём некоторые каллиграфы мастерски работают им даже в уставных почерках.

III. **Юн Мо 用墨** – функции туши.

IV. **Мо Фа 墨法** – методы туши.



Пятиступенчатая тоновая шкала туши (**мофэнь у сэ 墨分五色**)

1) **цзяо-мо 焦墨** или **цянь-мо 乾墨** («сухая тушь») – тушь, разведённая в малом количестве воды, а потому прокрашивающая неравномерно с прогалинами фона;

2) **нун-мо** 濃墨 («густая тушь») – тушь густого разведения, создающая глубокий чёрный тон;

3) **чжун-мо** 重墨 («тяжёлая тушь») или **ши-мо** 濕墨 («влажная тушь») – тушь, разведённая в значительном количестве воды, легко растекающаяся, со слабо различимыми подтёками тёмно-серого тона;

4) **дань-мо** 淡墨 («бледная тушь») – тушь, разведённая до серого тона, свободно растекающаяся, с хорошо видными подтёками;

5) **цин-мо** 清墨 («светлая тушь») – прозрачная тушь светло-серого тона.

18 видов линий мяо 十八描 – в терминологии линий выдерживается принцип уподобления их конфигураций формам различных объектов: «железной нити» (**тесянь-мяо** 鐵線描), листу орхидеи (**ланье-мяо** 欄叶描), листу бамбука (**чжуе-мяо** 竹葉描), «торчащей шляпке гвоздя» (**цзюэтоудин-мяо** 撅头丁描), сломанному тростнику (**чжэлу-мяо** 折簍描), косточке сливы (**ганьлань-мяо** 橄欖描), косточке финика (**цзаохэ-мяо** 棗核描), хвосту крысы (**шувэй-мяо** 鼠尾描), лозе ивы (**лю'е-мяо** 柳葉描), струнам циня (**циньсянь-мяо** 琴絃描), дождевому червю (**цюинь-мяо** 蚯蚓描), хворосту (**чайби-мяо** 柴筆描), движению облаков и течению вод (**синъ-юнь-люшуй-мяо** 行云流水描) и пр.

V.**Цунь** 皴筆 – штрих.

Виды цуней (штрихов). Названия цуням давались по их внешнему сходству с каким-либо предметом, природным или рукотворным. Как и в случае с линиями мяо каждый вид штриха изучается и отрабатывается отдельно. Перечень даже самых популярных штрихов крайне обширен, поэтому представим лишь некоторые из них, самые основные:

1. Штрих **пима-цунь** 披麻皴 («штрих распущенная конопля» напоминает свисающие параллельными прядями волокна конопли.

Различают два варианта штриха – длинный **чанпима-цунь** 長披麻皴 и короткий **дуаньпима-цунь** 短披麻皴. Штрих пишут наклонным кончиком кисти, которая движется сверху вниз. Требуется, чтобы в расположении штрихов всё было «хаотично, но без хаоса» (**луань эр бу луань** 乱而不乱). Современный пейзажист Сюй Юн-вань предупреждает, что «если штрихи будут параллельными и ровными, то изображение выйдет омертвелым и одеревенелым».

2. Штрих **фупи-цунь** 斧劈皴 («штрих насечка топором»). Штрих имеет два варианта — большой **дафупи-цунь** 大斧劈皴 и малый **сяофупи-цунь** 小斧劈皴. Штрих пишут наклонным кончиком кисти, наполняемой густой (**нун**) и бледной (**дань**) тушью попеременно. Из-за сухости кисти возникают характерные для скорописи прогалины «летящее белое» (**фэйбай**).

Штрихи прописываются параллельно один за другим, в их расположении недопустим хаос. Мастера советуют рисовать этим штрихом на проквасцованной бумаге **шучжи** 熟纸 сорта **сюаньчжи** 宣纸 или проквасцованном шёлке. На непроквасцованной бумаге **шэн чжи** 生纸 штрих расплывётся и выйдет некрасивым.

3. Штрих **хэ'е-цунь** 荷叶皴 (штрих «лист лотоса») похож на прожилки лотосового листа, им удобно рисовать самые верхушки гор. Штрих пишут вертикальной кистью, перемещаемой сверху вниз.

4. Штрих **ма'я-цунь** 馬牙皴 («лошадиный зуб») выделяет крючковатая квадратная форма. Штрих пишут кончиком наклонной кисти. Мастера советуют делать штрихи разнообразными по очертаниям и размерам, но при этом стараться избегать располагать близко друг к другу крупные и мелкие штрихи

5. Штрих **чжэдай-цунь** 折带皴 («порванный ремень») отличается прямоугольной удлинённостью своей формы. При его создании важно

правильно выполнить повороты сухой кисти, удерживаемой в сильном наклоне.

VI. **Дянь 点** — точка.

Виды дянь (точек). В трактатах упоминается свыше 40 разновидностей точек, но всё это разнообразие представляет собою вариации написания пяти основных:

1. **Юань-дянь 圓 點** («круглая точка») ставится вертикальным кончиком кисти. Первый слой точек делают светлой тушью, затем по просохшему слою наносят более тёмные точки.

2. **Хэн-дянь 橫 點** («горизонтальная точка») ставится сильно наклонённой кистью. Великими мастерами горизонтальных точек были «Два Ми»: Ми Фу 米 芾 (1052–1107?) и его сын Ми Ю-жэнь 米 友 仁 (1074?–1151?).

3. **Чжи-дянь 直點** («вертикальная точка») ставится наклонной кистью.

4. **Се-дянь 斜 點** («косая точка») отличается от вертикальной точки боковым наклоном в одну из сторон.

5. **Саньби-дянь 散 笔 點** («расщеплённая точка») ставится резким строго вертикальным касанием расщеплённого кончика кисти.



Названия штрихов-точек: 1) **сяохунь-дянь** 小混點 («точки маленькие кляксы»); 2) **хуцзяо-дянь** 胡椒點 («точки [в виде] чёрного перца»); 3) **цзецзы-дянь** 介字點 («точки [в виде] иероглифа цзе»); 4) **шучжи-дянь** 鼠趾點 или **шуцзу-дянь** 鼠足點 («точки [похожие на следы] мышиных лапок»); 5) **мэйхуа-дянь** 梅花點 («точки [в виде цветка сливы] мэйхуа»); 6) **гэцзы-дянь** 个字點 («точки [в виде] иероглифа гэ»); 7) **сунъе-дянь** 松茉點 («точки, [напоминающие иглы] сосны»); 8) **чуйтэн-дянь** 垂藤點 («точки [в виде] свисающих плетей»); 9) **цзюйхуа-дянь** 菊花點 («точки [в виде] хризантемы»).

俄罗斯联邦科学和高等教育部

俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学

著作权归作者所有

王安宇

在清朝背景下中国文人画发展看八大山人（朱耷）的作品

艺术学副博士学位的论文

专业：5.10.3 艺术类型（美术、工艺美术和建筑）

导师：艺术学博士

亚历珊德拉 维克托罗夫娜 特洛什斯卡娅

莫斯科 2024

目录

引言 3

第一章 八大山人画风形成的历史和社会文化前提 13

1.1 八大山人的背景和家世 13

1.2. 明确画家的姓名和笔名（朱耷、传綮、八大山人等） 16

1.3 八大山人生平及其创作的阶段划分 21

1.4 清初中国的社会文化状况以及八大山人的创作心理 27

第二章 文人画发展背景下八大山人绘画的艺术、风格、技法和语义特征 . 35

2.1 八大山人绘画的构图、造型技巧、具象、隐喻和寓意语言 35

2.2 八大山人山水画的特点和发展阶段 45

2.2.1. 初始期 （17 世纪 80 年代） 49

2.2.2. 成熟期 （约 1697 年） 50

2.2.3. 情感升华期 （约 1700-1705 年） 51

2.3 八大山人“花鸟”题材绘画最重要的形象--个人风格和造型语言的独特性 53

2.3.1. 残荷 60

2.3.2. 枯木（冷梅、枯松） 62

2.3.3. 顽石 63

2.3.4. 小鸟 64

2.3.5. 鱼群 66

2.4. 八大山人书法研究 67

2.4.1. 誊抄临摹期 （1650 年前） 68

2.4.2. 学习创新期 （十七世纪 50-60 年代）..... 69
2.4.3. 创作成熟期（1670 年后）..... 70
第三章 八大山人对古典传统技法的继承与创新及其对中国画发展的贡献 . 72
3.1 八大山人是董其昌，石恪，梁楷、牧溪、倪瓒等前辈大师文人画创作继承者..... 72
3.2. 八大山人在其同时代以及明末清初志同道合艺术家（徐渭、石涛）中的地位..... 81
3.3. 八大山人的创作风格对后世画家的影响..... 89
结论..... 100
引用文献..... 107
附录..... 135

引言

八大山人（朱耷，1626-1705）是明末清初中国著名艺术家。他出生于江西省南昌市。他的生平事迹引人注目，这位艺术家与明朝皇室有关系；明朝灭亡后，他曾一度出家，并在佛教研究上达到了顶峰，之后还俗。

八大山人及其著作深受儒家经典程朱理学（“礼学”是明代盛行的一种原则学说）[1]佛教、道教的影响。他的题跋和个人诗作极具象征意义，具有特殊的艺术风格。作为独立的书法作品，它们被精美地融入到他的山水画和花鸟画中。八大山人继承了宋明大师诗、书、画、印相结合的传统，同时又给“文人画”带来了许多新的东西。将其提升到了一个新的高度。随后，八大山人对“四僧”、“扬州八怪”、海派代表人物的绘画，以及齐白石、潘天寿、以及许多现代大师，中国清末民初的其他艺术家也有创作。如果不了解他的画作主体塑造，就不可能想象中国艺术的现代发展，就不可能理解许多著名画家——他的追随者的作品。

论文研究课题的相关性：清代中国古典绘画以其丰富的风格和创造性而著称，以及这一时期大师的艺术追求、这一时期的艺术运动和流派的发展，决定了这个主题的相关性。看起来极其多样化。国内外对清代绘画的研究普遍受到重视。然而，在俄罗斯艺术史上，关于理解大师的创造力、连续性和个人署名的问题仍然很少，其中包括杰出艺术家八大山人，他是文人画方向的杰出代表、文学学家），擅长“山水画”、“花鸟画”，并从事书法创作。在俄罗斯研究中没有专门针对他的作品和艺术杰作进行全面分析的科学研究。

论文研究的时间和地理框架：

[1] 新儒家的主要哲学流派，以新儒家哲学家程颐、程浩和朱熹的思想为基础。又称理性派。

由于朱耷创作生涯的活跃时期是清朝时期（1644-1912），我们的注意力也正是集中在这个时期。八大山人的绘画风格是在明末清初复杂的朝代更迭过程中形成的“时代之变”，清初这个转折时期（17 世纪下半叶）决定了研究的时间线。

地理框架很难确定：一方面，这里是江西省南昌市，是八大山人的出生地，是他出生的地方，是他成长的地方，也是他几十年后来到的地方、流浪的地方，以及他找到平静的地方； 另一方面，我们不能不考虑中国的南方地区，那里在历史上和困难时期集中了中国最优秀的知识和艺术力量。

研究对象是清代中国传统绘画，主要是文人画方向（文人志士、文学艺术家的绘画）。

研究的主题是八大山人的作品——他的绘画的艺术特征和语义，他的风格的演变，并在清代中国文学艺术家的绘画背景下进行考虑。

研究的史学基础是中国、俄罗斯和外国的中国艺术史学家、历史学家、文化专家、哲学家和思想家的著作。在俄罗斯科学派的代表中，我们注意到 E.V.扎维多夫斯卡娅， N.A.维诺格拉多娃，S.N. 索科洛夫-雷米佐夫，V.L. 塞切夫，M.E.克拉夫佐夫；从中国方面看——王方宇、肖鸿鸣、蔡星仪、方闻、姚亚平等人的中国史研究中，值得重点关注的是 L.S.瓦西里耶夫，O.E. 奈波宁，A.V. 梅利克塞托夫，B.G.多罗宁、R.克鲁格、于非闇等人的著作，V.克里夫佐夫，A.I. 科布泽夫，V.马拉文致力于研究中国哲学思想和美学问题。研究八大山人作品的作者有朱良志、汪世清、胡迎建、新藤武弘、宫崎法子等人。

课题的科学发展程度。尽管中国绘画研究已有一个半世纪的历史，人们对八大山人的作品也很感兴趣，但与他的文化遗产以及清代中国艺术的发展

有关的许多问题，俄罗斯人仍然知之甚少。以及外国艺术史在俄罗斯研究中，这位杰出的艺术家通常只是被简单地提及，E.V.扎维多夫斯卡娅[2]， N.A.维诺格拉多娃[3]，M.E.克拉夫佐夫 [4]，S.N. 索科洛夫-雷米佐夫[5] ，V.L. 塞切夫[6]）；俄语中没有专门对他的画作进行全面综合分析的科学著作和出版物。俄罗斯大型电子资源库“Sinology.Ru”（www.synologia.ru）上有关中国历史和文化的科学和科普出版物、视频和其他材料，也没有专门的版块。

在中国的科学界，人们对八大山人的创作的兴趣仍然很高，中文出版物也相当多。中外研究者对艺术家作品的研究可分为以下六个阶段。

第一个是 20 世纪 50 年代之前，人们不太关注八大山人的个人品质，而关注他的绘画技巧。

第二阶段发生在 20 世纪 50 年代，当时八大山人的作品不仅引起了中国研究者的兴趣，也引起了国外研究人员的兴趣，主要是美国和日本。

第三阶段，即 20 世纪 60 年代，第一个阶段，即对八大山人杰作的研究达到了顶峰,这与科学研究过程中发现的唯一可靠的生前图像“个山小像”有关。到目前为止，对这位艺术家的研究主要是总述，但浅显且缺乏对他的传记和绘画的更深入的研究。

第四阶段，20 世纪 70 年代，八大山人的研究主要集中在中国南方地区和国外（特别是美国和日本）的科学机构。

第五阶段发生在 20 世纪 90 年代，由于北京故宫博物院、上海博物馆、江西八大山人纪念馆等博物馆收藏了艺术家的作品，对其作品的研究进入了一个新的阶段。

---

[2] 扎维多夫斯卡娅 E.V. 旧中国绘画的审美问题. – M.：艺术，1975 年。 – 第 137-138,143-144 页

[3] 维诺格拉多娃 N.A 中国画中的“花鸟” – M.：白城，2009 – P. 37.

[4] 克拉夫佐夫 M.E. 中国艺术史. – 圣彼得堡，M.，克拉斯诺达尔：Lan，Triad，2004 年。 – P. 643 – 644.

[5] 索科洛夫-雷米佐夫 S.N. 中国美术：词典工具书 – M.：莱南德，2018 – P. 46 – 47.

[6] 塞切夫 V.L.国立东方艺术博物馆收藏的中国古典绘画。收藏目录。 M.国立东方艺术博物馆，2014 – P. 281。

第六阶段是21世纪初至今，全方位的研究八大山人（朱耷）的生平及其创作成果，并总结形成了一定的成果。

可以说，近五十年是朱耷艺术作品研究领域最富有成果的时期。随着研究领域不断扩大，研究重心转移到中国境外，外国科学家出版了有关大师的出版物，八大山人的名字也享誉世界。

可以肯定地说，这位艺术家的作品是中国现代艺术鉴赏中最时兴的话题之一。八大山人的作品具有很高的历史价值和艺术价值，它们融入了当时的时代背景——历史环境和社会发展，也具有很高的收藏价值。与同时代的邵长衡（1637—1704）、龙科宝（1626—1705）编撰八大山人的传记和作品评论后，不断试图厘清和追溯他的生平，研究他的画风。

20世纪50年代，关于八大山人的研究开始出现，主要可分为两大类。首先，这些是与澄清艺术家姓名有关的作品（他有庠名，他以不同的方式在作品上签名），以及与他的生活、日常生活和旅行有关的作品。1960年，《个山小像》的发现，重新激起了人们对这位艺术家的兴趣，引发了人们对他的生平、家族历史、画作真伪的深入研究和热烈讨论，也引发了人们对他的兴趣。揭示了人们对他的形象更加挑剔的态度。

第二类出版物是与八大山人的精神和创造性相关的研究。在不同时期的一些画作的铭文中可以找到关于他的绘画的富有洞察力和知识的注释，并且几位传记作家都提到了他。然而，所有这些参考文献直到20世纪60年代才开始变得重要。

1986年和1988年，两次在南昌举办了针对这位艺术家作品的科学研讨会和会议，并成立了一个研究团体，以促进对他的作品进行全面和深入的研究。这些会议的论文集由著名艺术家撰写，发表在重要的中外期刊上。2006年9

月，庆祝八大山人诞辰 380 周年的国际科学大会再次在南昌召开。与会者讨论了艺术家的家族历史，分析了他的书画风格、诗歌以及作品中的艺术结合。但遗憾的是，本次会议提交的材料尚未出版。

江西省作为八大山人的出生地，积极支持八大山人的研究。例如，江西省美术出版社出版了《八大山人全集[7]》，以及江西人民出版社 - 两本合集科研著作[8]，这是研究的另一个高峰的开始他对后世画家的影响。

第一批作品是王方宇的作品《八大山人论集》（台北，1984 年）。方闻的著作《分阶段研究八大山人的生活和工作》（南昌，1988）出版；李丹《书画派的大师--八大山人》（南昌，1988）；肖鸿鸣《八大山人生平及作品系年》（北京，2009）；朱良志多部著作，包括《八大山人研究》（合肥，2010）；汪世清《八大山人谱系》（上海，2021）等

近年来，系统性、权威性的澄清艺术家真名的著作相继问世，如姚亚平出版的《根据“个山小像”重构的八大山人的一生》、《八大山人真名为'朱耷'吗:宗室家世对八大山人的影响[9]》，其中对家谱和他的传记进行了仔细分析。作者详细描写了大师从皇室成员到满族宫廷囚徒，为保命逃亡出家数十年，最后在 55 岁那年回到南昌的一生，在那里他经历了艺术创造力的鼎盛时期，并最终在那里去世。

可以说，进入 21 世纪初，研究八大山人对后世影响的新一代专家已经出现。人们对他非凡的个性和杰出作品的兴趣并没有消失。过去二十年出版的两本关于这位艺术家的主要专着就证明了这一点。其中一本，作者肖鸿鸣所

---

[7] 八大山人全集。 - 南昌：江星美术出版社，2000 - 网址：https://book.douban.com/subject/1606890/（访问日期：2022 年 12 月 20 日）

[8] 八大山人纪念馆. 八大山人研究. - 南昌：江西人民出版社，1986 - 网址 https://book.douban.com/subject/26692148/（访问日期：12/20/2022）

[9] 姚亚平，从《个山小像》看八大山人的身世《地方文化研究》|2021 年第 4 期|第 14-15 页；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 年第 5 期|87-88.

著的《八大山人生平与作品》一书[10]，详细研究了艺术家的生平、家谱和友谊。它是关于大师的系列书籍的一部分，包含许多新思想，不失为一本值得研究的书，但也包含一些推测性的观点。第二个就是前面提到的朱良志（朱耷研究）[11]的专著。由于大量新资料的发现，朱良志得以厘清朱耷的来历、生平和人生阶段，并详细介绍了他的百余位朋友，如黄大谷，以前的研究者没有考虑过，朱良志试图就学术界长期以来讨论的复杂问题提出自己的观点。

总体而言，中国学术界对于八大山人的家谱、传记以及对他的艺术传承的理解问题，分歧越来越少。

分析半个多世纪以来对八大山人的研究成果，我们可以得出结论，有关八大山人的科学著作和文章有条件地分为以下三个主题领域。第一个是对八大山人的笔名（名字）、他的生活以及与他生活在同一时期的同时代艺术家和诗人的接触的研究。二是对八大山人的创作思想和艺术成就的研究，对其进行更为严谨和深入的分析，可以追溯到 20 世纪 60 年代的科学研究著作中。第三个研究领域是研究八大山人画风对后世艺术家的影响及相关比较。

国外科学家的研究主要集中在日本、美国和俄罗斯。与此同时，各国专家对艺术家作品的关注点也不同。例如，日本研究者更注重对八大山人画风的运用和实施进行实际分析，而俄罗斯研究者则分为两派：一些倾向于对中国明末清初的情况进行历史分析。简要地提到了大师本人，笼统地描绘了他的生活笔触，但他的绘画风格和技法却几乎不予考虑。还有研究者着力于对八大山人（朱耷）与石涛书法的比较分析，但更多关注的是两位大师，而前者的杰出书法成就以及他对书画整体的理解不被考虑在内。与此同时，例如，S.N. 索科洛夫-雷米佐夫认为，视觉评估在中国书画的归属中起着重要作用，

[10] 肖鸿鸣 八大山人生平及作品系年 - 北京：燕山出版社，2009。
[11] 朱良志 八大山人研究。 - 合肥：安徽教育出版社（安徽教育出版社），2008。 - P. 106 - 110

因此值得从它入手[12]。不幸的是，俄罗斯博物馆藏品中没有八大山人的真迹，这让情况变得更加复杂。

与外国学者发表的关于这位艺术家的研究文章不同，中国专家的研究倾向于使用“八大山人”这个名字，这个名字在中国更为人所熟知，并且最常出现在他作品的签名中，其真实性已得到历史研究的证实。与他的庠名“朱耷”相比，这是一个更准确的名字。国外科学家局限于旧资料，而且没有相关史料的翻译，很难理解这一特点。国外对八大山人的研究也缺乏详细、客观的研究，现有的研究大多仅限于对八大山人生平和主要著作的简要描述，这可能是由于中文翻译的资料和史料缺乏所致。

从出版物来看，从事八大山人家族史和传记研究的外国研究者主要分布在香港、台湾、美国和日本。至于书画方面的研究，学者多为集中于北京、上海等地的中国专家。

总而言之，我们注意到，尽管存在大量致力于八大山人传记各个方面的科学文献，但实际上没有任何著作能够在中国艺术流派发展的背景下对他的绘画进行全面分析。清朝时期的中国。这种情况决定了进行本研究的必要性，并确定了本研究的目的和目标。

展出作品的**目的**是确定八大山人绘画技巧的原创性和创新性，并将其置于清代中国文学艺术家创造力发展的背景下进行考虑。为了实现这一**目标**，并证实八大山人艺术方法、绘画和构图技术的独特性，使他能够以远远超前于时代的造型和具象语言创作绘画，所提出的**假设，有必要解决以下问题：**

– 结合书法和文学，以当时存在的绘画流派和运动为例，追溯中国明末清初绘画的发展阶段；

---

[12] 索科洛夫-雷米佐夫 S.N. 中国传统书画的模仿现象：专家评审指南//原创与重复。东方艺术中的原创、复制品、仿制品。文章集/Ed.-comp。 PA 库岑科夫，MA 切戈达耶夫 国立艺术研究院，2014 年。第 161 – 176 页

– 概述八大山人作品的基本思想原则、哲学、宗教和美学基础；

– 识别八大山人绘画时所采用的艺术方法和技法，确定其绘画最具特色的方法和技法；

– 确定并考虑其创造力的发展阶段；

– 识别其作品的艺术和流派特殊性，将其系统化，并分析其主要画作；

– 确定八大山人绘画风格的独创性，找到艺术家在中国清代大师中的地位；注意他受谁影响和影响后世哪些画家。

研究的资料来源：

研究材料为八大山人及其前辈文人志士、志同道合者、追随者的画作（画册、卷轴），藏于国家故宫博物院、中国国家博物馆等中外大型博物馆及私人收藏。和画院博物馆（北京）；国家上海博物馆；国立南京博物院；安徽（合肥）、湖南（长沙）、浙江（杭州）等省市美术馆；旅顺博物馆（大连）；八大山人纪念馆（南昌）；国立故宫博物院（台北）；大都会艺术博物馆（纽约）；哈佛大学福格艺术博物馆（马萨诸塞州剑桥）；弗利尔美术馆（史密森学会，华盛顿）；国立东方艺术博物馆（莫斯科），以及大德寺（京都）、国立博物馆（东京）、中国、日本等私人收藏。

研究的理论和方法基础：

研究方法基于全面的艺术史分析。采用比较和形式化的方法，以及文化历史、社会文化、技术技术和图像学研究方法，使得系统、全面地研究八大山人作品的各个方面成为可能。社会文化和文化历史方法的运用使得在广泛的文化和哲学美学背景下审视八大山人的绘画作品成为可能。图像学和图像学方法使得追踪艺术家本人及其追随者对中国古典绘画稳定构图的诠释成为可能。具体方法的选择取决于论文工作的目的和目标以及所研究材料的特点。

该研究的**科学新颖性**在于首次：

——对八大山人（朱耷）的作品进行全面综合分析，认为符合清代中国文学艺术家绘画的发展；

——首次系统总结了许多与了解八大山人艺术杰作及其环境相关的资料；

– 在俄罗斯科学界鲜为人知的艺术家传记事实被引入科学界；

– 首次收集并分析了八大山人的大量绘画作品，主要是山水画以及花鸟画；

– 展示并分析他的书法样本；

– 试图找出隐藏在艺术家画作中的新含义；

——确定了八大山人在后世中国古典绘画发展中最重要的作用及其艺术在现阶段的现实意义。

这项研究的**理论意义**在于它的科学新颖性：该论文极大地扩展和补充了俄罗斯艺术史中关于中国画的现有观念，也填补了八大山人作品研究的空白，这对俄罗斯艺术史上具有决定性意义。其追随者众多，其中包括 20 世纪杰出的大师：齐白石、潘天寿、李苦禅、常玉、范曾等。

本论文的**现实意义**在于，该研究将填补俄罗斯艺术史领域的某些空白，并可为艺术史学家、艺术家、艺术创意院校的教师、学生准备中国古典绘画专题课程。以及任何对中国传统文化感兴趣的人。

在答辩中将提出以下观点：

1.艺术大师八大山人（朱耷）性格的形成，很大程度上受到他成长的艺术环境、他的高贵出身和教育，以及后来推翻明朝的国家政治变革的影响；正是他们决定了他复杂的情感和心理状态，这当然在他的作品中得到了表达。

2.与石涛一样，八大山人属于中国画中的一个独立运动，其表现形式十分

突出，具有鲜明的与宫廷学院派艺术对立的文人画运动特征。

3.八大山人的绘画充分体现了“写意画”的方向，而且，这位艺术家经常被称为中国最早的“表现主义画家”之一。

4.八大山人作品的独特之处不仅在于情感的表达和宽阔洒脱的笔触，还在于对“空”与“朴”（“孤独”的母语，在他的诗作中明确地表达出来）的特殊发挥。俗话说“意简孤高”），引起观者产生极大的情感反应。

5.山水画在他的创作中所占的地位不亚于花鸟画，他在这一流派上的成就也很显着。

6.八大山人的画作总是蕴含着隐藏的意义和思想，总是表达他的情感状态，他鲜明的个性，常常是对清政府的政治抗议。

7.八大山人的作品尽管创新，却保持了历代优秀艺术传统的延续，他的独创性和才华使他远远领先于时代，这就是为什么他的作品不失其时代性。相关性和现代性。

结论可靠性论证和成果。论文研究的主要内容反映在九篇文章中，其中六篇发表在俄罗斯联邦科学和高等教育部高级认证委员会名单中的同行评审期刊上，以及在六次国际科学会议：“俄罗斯-中国。造型艺术的对话”（俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学，国家设计学院，2022 年）； 第三十一届国际教育读物“我们时代的全球挑战和人类的精神选择”（俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学，2022 年）； 第二十九届和第三届学生、研究生和青年科学家国际会议“Lomonosov-2022”和“Lomonosov-2023”（M.V.罗蒙诺索夫莫斯科国立大学；2022 年、2023 年）； 首届俄中论坛“艺术教育的理论与实践：我们时代、传统和民族学校的挑战”（S.G.斯特罗加诺夫俄罗斯国家艺术与科学学院、俄罗斯艺术学院研究所，2023 年）； 第六届国际科学会议“文化空

间 - 2023”（莫斯科国立博物馆“布尔加诺夫之家”，俄罗斯艺术科学院，2023）；东方当代艺术：反思的理由”（国家艺术学院、国家艺术博物馆、国立研究大学高等经济学院、俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学，2024）。

论文由引言、三章、结论、参考书目和带有术语词典的附录组成。单独的一卷包括一本带有插图的专辑。

第一章 八大山人画风形成的历史和社会文化前提

1.1 八大山人的背景和家世

八大山人的寿命很长，大约八十岁，其中四分之一是在明朝时期度过的，剩下的六十年是在满清政府统治下度过的。1626 年，他出生于江西省南昌市，20 岁之前与家人一起生活在那里。后来，政府更迭后，他被迫躲避满族的迫害，出家为僧。55 岁回到南昌，逐渐进入创作的鼎盛时期；在人生的最后阶段死在家乡。艺术家与明朝的血缘关系以及他不寻常且动荡的人生道路对他的所有作品产生了决定性的影响。

明朝的建立者是朱元璋（1328-1398）。八大山人家族的始祖是朱权，是朱元璋的小儿子，即十七子宁王。朱元璋即位后不久，就开始推行加强权力集中的政策：地方分权，但同时实行宗族集权，加强君主权力。皇帝的儿子们分布在全国各地，按照中国封建制度，朱元璋封他们为藩王，年俸一万两，通过招募忠诚的朝廷官员来处理一切事务。这种制度可以被认为是某种倒退和对过去的转向，因为中央集权制度早在公元前 221 年就被废除，取而代之

的是郡县制[13]。

朱元璋之子朱棣即位后，没有遵守与朱权平分权力的诺言，反而担心朱权篡权夺位，1403 年，他命令朱权返回南昌。改封后，朱权明白，他们不想让他参与政务。同时，他也受到禁军的严密监视。不久，朱权就被不公正地指控为密谋巫术反对朱棣。皇帝派人暗中调查，但最终发现一切指控都是毫无根据的[14]。初代宁公朱权卒于南昌，葬于西山。他有五个儿子，也都留在江西。虽然第一代及以后的宁王都尊崇皇帝，保持在从属的范围内，但到了第四代，却发生了叛乱。正德十四年（1519 年）六月十四日，第四代宁王朱宸濠策划叛乱。43 天后被王阳明击败，废为庶人，在通州被处决。有了这个先例，宁王的爵位就被废除了。

朱宸濠叛乱及随后的镇压是明朝中叶统治阶级内部的重大权力斗争之一。这段时间对于江西人民来说是非常动荡，而事件本身对宁王子孙（包括八大山人）的命运也产生了很大的影响[15]。随后，成祖想要借助宗族的支持篡夺皇位，自然惧怕他的其他兄弟[16]。他还对自己的亲属施加了严格的限制：继承人之间不得私下接触，即使得到许可也不得探访祖坟；王朝的子弟不准参加科举考试，以免为官而不能晋级。由于这些限制，从实际情况上来说,明朝的宗室人员大多是指一些政坛上的阉人,是指一些空有"尊荣"却只能领到微薄俸禄的,终身被幽闭[17]。

八大山人的家族虽然有皇族血统，属于明朝的统治宗族，但受到严密监视，戒备森严。在朝廷中受到排斥，以避免将来像宁王朱宸濠那样发动叛乱。

---

[13] 刘静林，论朱元璋分封诸王的后果《怀化学院学报》，1991 年第 6 期 63-68 页

[14] 吕成震，从"父子"到"君臣":明太祖义子现象与明初政治秩序的构建 烟台大学学报（哲学社会科学版）2020 年 11 期 97-105

[15] 刘小燕，江西明宗室的文化活动 《南方文物》|1987 年第 002 期|P.136-141|共 6 页

[16] 王玥珺，明代皇帝对宗室外戚防备政策的三次变迁《今古文创》|2021 年第 025 期|P.60-63

[17] 李友静，略论明代外戚势力孱弱的原因《科教文汇》|2012 年第 018 期|206-208

明朝时期，八大山人家族不仅独立从事政治活动的能力受到限制，而且在经济上也经历了很大的困难。江西明代封建亲王中，除了南昌县的宁亲王外，还有两个亲王：一位为饶州府(治今鄱阳县)的淮王朱瞻墺，另一位则为建昌府(治今南城郡)的益王朱祐槟[18]。宁王、益王和淮王都在江西，宗支繁衍,人口基数较大,而他们所拥有封建权利，但行径恶劣,给江西各地人民带来了巨大的生活压力,仅此三大王府一年所需禄米,已极难供给[19]。

根据明朝开国皇帝朱元璋创立的封建制度，凡是“属爵非民”的宗族成员，都靠官俸为生。随着时间的推移，皇室成员的数量成倍增加，国家收入不足以维持他们的生活，而且由于政治制度腐败，国库空虚，后代子孙的俸禄总是发不出去。如此一来，皇帝的远亲一代一代的生存就越来越困难。

作为宁王后裔，八大山人一家的生活并不富裕。八大山人的祖父甚至曾写过一首自嘲诗，感叹自己“俸禄不佳，晚年唯粮”，而他的母亲则为别人绣花，并以此获得补偿养家糊口。然而，他们都是受过高等教育的人。八大山人的祖父奉国将军朱多炡是一位诗人、艺术家，他的山水画继承了米芾的画风。八大山人的父亲也是一位技艺精湛的书法家和艺术家，在长江右岸享有盛名。他的叔叔也是一位艺术家，著有《画史会要》。

八大山人的血统多次成为许多中国研究人员争论的话题。汪世清《八大山人的世系问题》一文，根据李麟和朱堪注的诗详考八大山人属“统”字辈，谱名为朱统鑅，以《国朝诗征》中朱堪注诗题《拟乐府题叔父八大小影》[20]作旁证。据李旦考证，朱耷的祖父是朱多炡，父亲是朱谋覅[21]。朱良志则根据朱耷的佛门法兄饶宇朴诗集残本，发现朱耷之兄为朱仲韵，又在方以智、陈弘绪

[18] 张明富，试论明代宗室群体性事件《学习与探索》|2013 年第 005 期|143-149|
[19] 李富轩，试论朱元璋的统治模式及其严重后果《华中科技大学学报：社会科学版》|1992 年第 004 期|P. 48-53
[20] 汪世清，《谈艺术简》，2021 年，上海古籍出版社，pp.585-614
[21] 李旦 八大山人研究及其他 江西省老年文艺家协会 1998 p79-84

文集中找到这二人均为朱贞吉之孙的旁证，考证八大山人应是朱贞吉的三世孙[22]。

由此可见，八大山人的成长环境并没有让他有机会从小就成为闲散的继承人。国库俸禄难以养家糊口，生活条件十分艰苦。他在南昌的童年与其他贫困孩子的生活相似，必须努力学习[23]。因此，并不能说八大山人的生活是无忧无虑的。尽管如此，他的家族地位仍然是由他与明朝帝国的血缘关系决定的，而他在服从传统和国家意识形态中的成长使他成为王朝利益的忠实支持者。

由于八大山人是明朝统治宗族的一员，他的家庭出身对他的人生、思想感情、政治思想立场以及艺术创造力产生了深远的影响。

1.2. 明确画家的姓名和笔名（朱耷、传綮、八大山人等）

在俄罗斯艺术史上，最常见的是用“朱耷”这个名字来提及这位艺术家，然而，这个称呼并不完全正确，因为他在参加科举考试时曾打算用这个名字作为笔名。艺术家名字的这种转变与他的生活境遇息息相关。

明朝皇室对谱系的建立有着严格的规定，朱元璋的后代的名字必须按照五行制取名，并且只能包含“贵族”字，其中“耷”（DA）不适用[24]。因此，八大山人只在科举考试期间才用“朱耷”这个笔名，以免考官得知他“天子后裔”的身份。

在中国古代和中世纪，皇室成员是不允许参加科举考试为官的，这符合

---

[22] 朱良志 八大山人花鸟画的阶段与特点//八大山人研究。 - 合肥：安徽教育出版社（安徽教育出版社），2008。 - P. 106 - 110

[23] 姚亚平，八大山人出家与还俗的人生选择《地方文化研究》|2021 年第 6 期|11-16

[24] 黄明兰，明朝伊藩王世系补正 《河南大学学报：社会科学版》|1980 年第 3 期|42-49|共 8 页

儒家“家和”的理念，但随着皇族几代人的成长，皇室成员不断增加，国库空虚，维持皇室子孙的资金无法承担所有开支。明朝的建立比八大山人的诞生早近两百年。至万历初年，皇室成员总数已达 15 万至 16 万人，世袭亲王爵位达九千人[25]。这是一个庞大的皇亲国戚“共同体”，民众提供的财政和食物，想要提供足够的数量，满足这些人的要求是极其困难的。

于是，朝廷政策逐渐放宽，允许皇族旁系成员参加科举考试为官，但他们必须放弃原来的头衔，以普通人的身份参加考试，但只使用虚构的名字。为此，皇室成员选择了一个新的“赐名”或“庠名”，暂时使用，只是为了通过考试。明代皇室成员的快速增长及其所采取的控制措施[26]，然后，无论测试结果如何，真名都需要被替换。

八大山人这个级别的贵族，按照规矩，是不应该使用谱文的。他可能用了笔名“朱耷子”，这是他父亲给他起的童年昵称。但童年给科举起的绰号似乎太不正式，所以他就成了“朱耷”。值得注意的是，这样的署名在他的画作中几乎找不到，但他的笔名和缩写“朱耷”的情况，在现存的《江西地方志》中都有记载，是他的庠名。

朱耷在崇祯十五载(1642)弃爵,以民籍身分得到科考资历,次年考上秀才,获"诸生"衔。根据明代科举制度规定,在得到"诸生"之后,就可以进行乡试了。八大山人所属的家族尽管一度遭受宫廷阴谋，但最终保留了自己的头衔。八大山人也获得了世袭爵位，因此没有机会在非贵族体系晋升。十七岁时，八大山人决定放弃世袭爵位，以私人身份参加科举考试，化名“朱耷[27]”。从这个举动可以看出，他是在为自己的进一步发展而努力。按照规定，第二年的考

[25] 赵毅，明代宗室政策初探[J]，东北师大学报(哲学社会科学版)，1988 年 01 期 53-58

[26] 智夫成，明代宗室人口的迅猛增长与节制措施[J]，中州学刊，1990 年 04 期 28 页

[27] 朱德歧，高曼霞，宁古塔朱氏是明宁献王（南昌王）朱权后裔《牡丹江大学学报》|2012 年第 011 期|83-86

试是在 1645 年。他还没来得及接受平生所面对的首次大考,走向功名道路的理想就随同大明江山,一同碾碎于清兵的铁蹄下。“朱耷”这个临时庠名几乎永远伴随着他。

在过去的一些论著中，如曹茂先的《绎堂杂识》、白璜的《西江志》，记载他的姓名也叫“朱耷”，但“大”字实际上是“大耳朵”的意思，带有贬义，这引起了一些研究学者的怀疑。启功在他的研究中写道，“耷”——“大耳”——是由“大”和“耳”字合并而成的字，是“驴”字的俗体字。也有学者认为，“朱耷”就是“乳名”，即孩子刚出生的名字或八大山人的庠名（化名）。姚亚平研究员在《八大山人真名为'朱耷'吗:宗室家世对八大山人的影响》一文中写道：“从八大山人的家谱来看，他的真名是朱统鎤”[28]。与此同时，姚亚平详细分析了明代统治宗室子弟的命名制度[29]。

中国学者对朱耷的其他笔名也存在一些争议，如雪个、驴汉、八大山人等。根据蔡星仪对八大山人笔迹的研究，许多艺术家早年和晚年的真迹都有很大差异，引发了对其真伪的猜测[30]。据了解，他在寺院期间，法号“传綮”。个山是八大山人的众多绰号和寺号中的另一个，黄安平就是这么称呼他的，他于 1674 年为八大山人的肖像题注（所谓的“个山小像”，保存在南昌八大山人纪念馆）。

他得到了“艺术狂僧”这个绰号，这个绰号伴随着八大山人“几个世纪”，当他的思想变化时：“解放了他的意识，朱耷蔑视一切普遍接受的规范和规则，开始表现自己[31]。艺术家出家还俗后，“他不再在作品上署名‘传綮’，而是换了

[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 年第 5 期|85-91

[29] [同上]

[30] 蔡星仪 河水一担直三--八大山人画作买卖谈 《中国画史论文选》河北教育出版社 2012 年.235-264 页

[31] 王林 艺术狂僧八大山人 // 著名艺术家画廊 //校对 曾子荣； 翻译中文 N.Dimido。 - M.：ANO IIC“科学”，2021 第 96 页

一个新的署名，再次震惊了同时代的人——画作署名‘驴’（‘驴’）”[32]。

V.L. 塞切夫 还指出：“对于文学中众多的艺术家名字，存在着许多矛盾、分歧和差异，尚未得到充分理解[33]”。在他的作品《国家东方艺术博物馆收藏的中国古典绘画》中，他用俄文和中文列出了这位艺术家的大约二十个绰号，并指出“从现有资料来看，他很少使用他众多的署名[34]”。研究人员还写道，“在《上海词典》提供的 1676 年至 1705 年间的署名和印章样本中，八大山人和传綮占主导地位”[35]。

朱良志在分析他最著名的笔名“八大山人”时得出结论，“八大山”的一部分可以有不同的解释，它是一个佛教术语，指的是一座神话般的山——世界的中心由八座巨山环绕[36]。八大山人很可能借用了元初另一位大师赵孟頫的《八大山觉经贴》卷名，以表达他对前辈和佛陀的同时崇拜。这种猜测并非空穴来风，因为八大山人 23 岁就加入了禅宗，经过长期的学习，达到了“开悟”的境界，甚至成为了寺庙的住持。因此，“八大山人”的绰号恰如其分地表达了他与佛教的不解之缘。

普遍认为八大山人从六十岁左右开始使用这个名字。他在卷轴和立轴上垂直题写了自己的庠名，将四个象形文字组合成两个符号：“前两个象形文字（“八”和“大，伟大”）合并成一个符号这同时类似于“笑”的象形文字和“哭”的象形文字；后两个（“山” 和“人”） - 其符号类似于象形文字，意思是“一个、这个”。因此，署名可以认为是“一个要么笑要么哭的男人”。也可以认为，这个署名中的艺术家表达了他对影响祖国命运的无力感”[37]。还有一种假设，八

---

[32] [同上。 第 100 页]
[33] 塞切夫 V.L. 国家东方艺术博物馆收藏的中国古典绘画。 收藏目录。 M.国立东方艺术博物馆，2014- 第 281 页。
[34] [同上]。
[35] [同上]
[36] 朱良志。 八大山人花鸟画的阶段与特点//八大山人研究。 - 合肥：安徽教育出版社（安徽教育出版社），2008。 - P. 106－110。
[37] 王林. 艺术狂僧八大山人 // 著名艺术家画廊 //校对 曾子荣； 翻译中文 N.Dimido。 - M.：ANO IIC“科学”，

大山人可能指的是汉代政治家和诗人司马相如（公元前 2 世纪）的名字，他患有口吃。例如，八大山人退出社会、不肯说话、仅用毛笔交流的时期，他的作品常常署上“个相如吃”花押。“个”字是指画家本人，“相如吃”是指司马相如。此外，历史上关于八大山人口吃的记载还有很多，其后期作品上的署名“脸如菜”、“口如扁担”，也是八大山人无法畅所欲言的证据。

因此，他的名字或绰号“八大山人”至今还没有明确的解释。如果直译的话，就是“八大隐士”； 还有其他版本：“个山”、“八大山”、“八大隐士”（这是中国对方位的比喻）[38]。

直到 20 世纪 60 年代，由于历史资料的缺乏，八大山人的生平和出生产生了许多疑问，但随着个山小像和其他一些碑刻古迹的发现，一些问题逐渐澄清，并在学界达成了一定的共识。

有系统、权威的著作澄清八大山人的真名，如姚亚平出版的《从个山小像看八大山人的身世》、《八大山人真名为“朱耷”吗：宗室家世对八大山人的影响》等[39]，其中仔细分析了艺术家真实姓名的起源及其传记。总体而言，中国学术界对于八大山人的谱系以及对其艺术传承的理解，分歧越来越少。与国外学者发表的出版物不同，中国专家的研究倾向于使用艺术家的名字“八大山人”，这个名字在中国更为人所知，最常见于他的签名作品上，其真实性也得到了历史研究的证实。

2021 第 110 页。

[38] [同上。 第 91 页]

[39] 姚亚平，从《个山小像》看八大山人的身世《地方文化研究》|2021 年第 4 期|14-15；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 年第 5 期|87-88

1.3 八大山人生平及其创作的阶段划分

在中国学界，对于艺术家作品的分期有多种观点。因此，根据方闻的研究，八大山人的一生可分为三个时期，这与他的心境有关，并表现在他的书画风格上：1）修道时期，23 岁至 55 岁（1648–1680）； 2）心理二元性时期，55 岁至 65 岁（1680 年至 1690 年）；3）艺术成熟期，65 至 80 岁（1690-1705）[40]。例如，作者在他的文章中说，八大山人的作品创作于 1680 年左右，其特点是情绪的强烈变化，而到了晚年，则表现为形式的克制和平静，而在最后阶段，他的作品则表现出强烈的情感变化，绘画风格趋向于一些枯萎和线性。

研究员肖鸿鸣在《八大山人生平及作品系年》一文中指出了艺术家一生的四个时期：19 岁以下——学习和形成时期；从 23 岁出家开始，是一段退隐的时期，在此期间，他的绘画充满了微妙的观察，并以对周围世界的准确再现为标志，创作过程本身成为精神基础的存在；47 岁至 64 岁这段时间，是八大山人绘画中诗、书、画、印融为一体的时期，象征着他超凡脱俗的“纯洁”和对逝去的明朝的悲伤[41]。然而，肖鸿鸣并不认为这一时期的画风成熟，他指出，这一时期的画风是八大山人在 66 岁至 80 岁期间形成的，当时八大山人的画中“……笔和颜料是有限，但意义无穷[42]”

朱良志研究八大的花鸟画真迹多年，撰有《八大山人花鸟画的分期与特色》一文[43]，他强调：第一为礼佛期，从 23 至 55 岁，此期间明显承继明代陈淳、徐渭等的水墨花鸟传统，多摹仿痕迹；第二为情绪激荡期，55 至 65 岁，情感激烈，愤世疾俗的；第三个阶段是“艺术成熟期”，从 65 岁到 80 岁，艺术家在作品中使用怪诞的技法。最后一段时期（第三阶段），八大山人作品的

[40] 方闻。 分阶段研究八大山人的生活和工作。 - 南昌：江西人民出版社，1988。 - 第 115 - 180 页
[41] 肖鸿鸣 八大山人生平及作品系年 - 北京：燕山出版社，2009。 - P. 5-10
[42] 同上，第 14 页
[43] 朱良志 八大山人研究。 - 合肥：安徽教育出版社（安徽教育出版社），2008。 - P. 106 - 110

造型有夸张、扭曲形式的倾向，其绘画构图以“开放”为主，存在大量“空白”，笔法特征突出。通过简洁而圆润的书法笔画。晚年，他的绘画风格返朴归真，浑厚疏松。

姚亚平研究员在《从“个山小像”看八大山人的身世》一文中，详细分析了历史证据。根据《个山小像》再现八大山人的一生[44]，总的来说，他支持方闻[45]和单国强[46]并给出了艺术家修道时期画作的详细分类。

根据中国研究者提出的八大山人一生和作品的几个周期体系，可以得出艺术家漫长的一生可以分为五个阶段。

第一阶段：从出生到 19 岁（1626-1644）。

饶宇朴的《个山像》题字表明，这位画家才华横溢，年轻时受过良好的儒家传统教育。 十几岁的时候，他就参加了乡试，并考上了县试。碑文还说他“八岁能作诗；善书法，善篆刻，尤工绘画。”龙科宝在《八大山人画记》中写道，他的书法能力“高到少年时悬腕就能仿明朝小楷”。 V.L. 塞切夫则指出：“朱耷从小就开始接触艺术，八岁时他就以米芾（1051-1107）的风格写诗、字帖和蓝绿色调的风景画。16-17 岁时，他获得了秀才的称号[47]”当然，未来艺术家的发展也得益于他的家庭有丰富的藏品，保存着许多绘画和书法样本，而且他的父母都是受过高等教育且具有艺术天赋的人。

第二阶段：20 岁至 23 岁（1645 年—1648 年）。

这三年里，八大山人处于动乱之中，他不能离开故土，他看守着家族的坟墓，并怀有恢复明朝的希望。

1644 年，清军入关，李自成率领的农民起义军攻打首都北京，明朝第十

---

[44] 姚亚平，从《个山小像》看八大山人的身世《地方文化研究》|2021 年第 2 期|第 14-15 页

[45] 方闻 分阶段研究八大山人的生活和工作。 - 南昌：江西人民出版社，1988。 - 第 115-180 页。

[46] 单国强 八大山人花鸟画的分期与特色，美术教育|2016 年第 5 期|83－86.

[47] 塞切夫 V.L. 国家东方艺术博物馆收藏的中国古典绘画。收藏目录。M. 国立东方国家博物馆，2014 年。- 第 281 页

七位皇帝崇祯（1611-1645 年）自杀。1645 年（顺治二年），朱耷二十岁，南昌失陷，直到 1649 年这一地区一直处于军事行动的最前沿，[48]宁王府九十二人全部被杀，明朝南方小朝廷代表人物也被列入通缉名单，皇室子弟皆改名藏匿。

明朝灭亡的标志是 1644 年清军入京，最后一位皇帝在景山自杀。但中国幅员辽阔，即使历经朝代更替，明朝小朝廷仍然统治着南方[49]。李自成在陕西、湖北大败，张献忠在四川取而代之。1648 年，南昌被清军围困并烧毁，江西之战以中国军队的彻底失败而告终。于是，在八大山人十九岁经历了国亡丧父的悲惨境遇后，哀悼刚结束，清军就第二次入侵南昌并屠城。

从南昌沦陷到 1648 年（顺治五年）出家，八大山人一直被通缉，不得不与母亲和兄弟一起躲藏。这三年里，他经历了很多，思考了很多。1645 年（顺治二年），清廷下旨禁止“明朝遗民”入仕，这意味着他的政治生涯结束。1646 年，又颁布一道法令：“明朝皇室后裔，凡是被迫归顺、反抗、归还的，都必须处死！”[50]这项法令无疑使明氏家族的所有成员都成为流亡者和被遗弃者，剥夺了他们的生计。不管是投降还是逃亡，不管是老是少，只要是“明朝后裔”，全部都被当场杀掉。

八大山人是有名望的读书人，也是世代受朝廷饷的“明朝皇室后裔”。而且，自 1645 年清军进入南昌以来，江西各地的“明朝皇室后裔”和官民积极抵制清朝的建立。起初，年轻人仍然决心恢复家庙，并避免“剃头”。然而，他的学识和教育并没有赋予他军事技能，也不允许他参军[51]。

朝代更替、国家灭亡，对于八大山人来说是一个很大的打击。各地的叛

---

48 杨余练，有关明清之际历史的几个问题《沈阳故宫博物院院刊》|1985 年第 001 期|P.161-166|共 6 页

49 姜秀波，南明弘光王朝廷议“迁都贵阳”始末 《贵阳文史》|2022 年第 2 期|83-87|共 5 页

50 李俊颖，浅析清初汉族人反“剃发令”的原因 《沧桑》|2014 年第 2 期 28-30|共 3 页

51 白新良，赵秉忠，清兵入关与明朝宗室 《辽宁大学学报：哲学社会科学版》|1990 年第 001 期|P.53-56|共 4 页

乱和南方部分皇室成员的救援复国，更加激发了他恢复明朝的愿望。然而，当这个愿望产生时，明朝南方各支却各行其是。两国都没有对清朝发起反攻，只是暂时结成联盟，互相竞争、战斗。八大山人得知此事后，伤心欲绝，失望不已。随着南昌的陷落以及清政府对当地民众日益残酷的镇压，他意识到恢复明朝的可能性越来越渺茫。他从希望、期待到失望、彻底绝望，最后决定逃跑、“消失”。

1648 年，23 岁的八大山人来到佛寺剃发，出家。

第三阶段：23 岁至 55 岁（1648 年至 1680 年）。

八大山人出家一共三十二年。至于他的艺术作品，他出家时所画的画作留存下来的并不多。在此期间，八大山人创作了《花鸟册》（1654 年）和十五开的《传綮写生册》（1659 年），是艺术家早期花鸟的代表作。花鸟画主要描绘了花卉、植物和石头，强调现实主义和传承过去的传统技法，没有明显的怪诞倾向。此后的十一年间，从 1666 年到 1677 年，八大山人居住在奉新，期间主要创作了《墨梅图册》和《梅花图册》。这一时期的作品大多表现出他忧郁、沉思的心情。

八大山人出家是被迫的，他后来还俗，打破了传统儒家教条、宗教禁忌和佛教清教的束缚。从八大山人这一时期的画作来看，他们或明或暗地表达了他出家并非出于宗教信仰，而只是为了救命。他奉命出家，做出了必然的选择，逃亡到禅宗界的避难救了他，因为寺院有特殊的地位和豁免权，没有受到晚明动乱的影响。作为皇室成员，他无奈剃发出家。在“受苦而死”和“无耻得救”之间，他选择了后者。八大山人曾自称落草和尚，即落草僧：一个被迫逃离并躲藏在罪犯之中的人。根据现存的资料，八大山人经常出现在贫穷的客栈里，他在那里与穷人一起喝酒、画画和工作。但他却为自己辩解说，

自己“融入”在山林和寺庙里，而不是在喧嚣的环境里。

漫长的出家之旅并没有白费——艺术家学习了三十多种禅宗修行方法，以及一些最重要的宗教经典、佛教理论论著，熟识黄庭坚、董其昌、石涛等人的教义，这让他有机会更多地认识自己并克服困难。

据报道，公元 1661 年，八大山人返回南昌，次年皈依道教，创办道教寺院，号称“青云谱”。为了纪念艺术家（青云谱道观）[52]，一直担任住持直至 1687 年。据张安治说，1662 年至 1687 年是画家成果最丰富的时期，他的权威影响力增加，成为著名画家[53]。同时，他的成就虽然很大，但并没有获得禅宗大师的称号。八大山人无意成佛，与慧能祖师在卖柴时听到“我必须住于空性，生出理智”这句话后出家的想法完全不同。

然而，这位艺术家受到他的前辈、唐代佛教僧侣、诗人和艺术家的钦佩：贯休（832-912）和齐己（863-937），这是他在流浪期间认识的。八大山人曾对其僧弟饶宇朴说：“将来你在我身上就能看到贯休和齐己的身影。”唐代三位杰出僧人（皎然、贯休、齐己）诗歌影响研究[54]。他解释说，以前他用禅修的“余绪”来画画、练习书法，但今后他会像贯休、齐己一样，专注于诗画，并努力获得广泛的声誉。他为了投身诗画而毅然回归尘世，也说明他这一步已经谋划已久。

清朝对明皇室后裔和遗民的政策有所软化，促进了八大山人回归世俗生活。1672 年，清廷首次颁布法令，修改行省行政，规范地方礼仪和生活方式的内容和秩序[55]。时代不同了，其他的任务也提上了日程，新的问题出现了：

---

[52] 这个纪念艺术家的地方是《八大山人纪念馆》

[53] 张安治.中国绘画史/译.源自英语 S.德米纳。 – 顿河畔罗斯托夫：菲尼克斯，2008 年。 – 350 页

[54] 张立彬，江西师范大学，唐三高僧（皎然、贯休、齐己）诗歌影响与接受研究 硕士论文 第 26 页

[55] 韩章训，谈清代修志作风和经验教训 《史志学刊》|2017 年第 002 期|P.72-77

为了加强权力，清政府开始记录和评述与明朝有关的重要史料，编纂名臣太监传记。记载明代后人的活动等。这预示着帝国政治生活的某些变化：满清王朝以武力统一全国后，需要明皇室后裔和前明官员的配合来进一步加强统治。至此，八大山人、石涛等幸存的皇室成员才得以重新出现在社会上。八大山人出家还俗的念头就是这样产生的。

1674 年（康熙十三年），清廷颁布《恢复秩序通令》，标志着一段残酷镇压的结束，开始与地方文人志士和解，他开始了被政府政策所吸引。1680 年，八大山人离开佛教界，回归俗世。

第四阶段：56 岁至 58 岁（1681 年—1683 年）。

当这位艺术家跨过五十岁大关时，他受邀参加在江西省临川地区举办的诗歌晚会。他在那里度过了大约一年的时间，致力于创作活动——诗歌和绘画。他看上去平静而幸福。然而，不料他却精神崩溃，引发了精神疾病。他从临川步行了近五十公里到达南昌，衣衫褴褛，而且忘记了自己的名字。只有一次幸运的意外——一位亲戚遇见了他并带他回家——才使他免于死亡。

1681 年，56 岁的画家登上南昌绳金塔，画了《绳金塔远眺》，署名“驴”字，意为“驴”。 这是我们所知最早的有确切纪年“驴”款山水画。此后，他放弃了原来的名字“传繁”，改名“驴”。 1682 年，57 岁的艺术家创作了长卷《古梅图轴》，与《绳金塔远眺》一样，表达了他的思乡之情。同期创作的《花鸟册》（1683 年）、刻印、《诗书行册》（1682 年）等，表现了艺术家心境的变化，从传统书法到“野性”的转变、和混乱”的风格。这短短的一段时间，正是八大山人苦思失落的大明帝国和自己失去的社会地位的时期。

第五阶段：59 岁至 80 岁（1684 年—1705 年）。

1684 年，八大山人五十九岁，以手书形式创作了十二开《行楷黄庭内景

行册》，第一次署名“八大山人”。同年，他在南昌市郊安了自己的简陋的家——一间茅草屋顶、风吹雨打的简陋小屋。他恬静平和，全身心投入到诗歌、书法和绘画中，不再署上以前的笔名。他采用了“八大山人”这个名字，直到1705 年去世。

最后第五个时期是八大山人作品中最成熟、最富有成效的时期，在此期间，他创作了最著名的专辑和卷轴，主要以花鸟画为主：专辑《杂画册》（1684 年）和《竹荷鱼诗画》（1689 年）；《瓜月图》(1689 年)、《鱼鸭图卷》(1689 年)、《杨柳浴禽图》(1703 年)、《芦雁图》(1689 年)、《花鸟四屏》(1699)等等，他继续画山水画和风景画。这一时期的绘画以风格的多样性和转变为特色——从早期怪诞而富有表现力的绘画，到晚年的安详和平静。其品质达到了惊人的高水平，可以说，艺术家在 55 岁时回到南昌，就达到了艺术的顶峰[56]。

八大山人的人生道路极其坎坷，不乏离奇的曲折、坎坷。当然，他生活中的许多事件影响了他的世界观和思维，正如他的作品中出现了意想不到的巨大变化一样。

1.4 清初中国的社会文化状况以及八大山人的创作心理

八大山人明朝后裔的身份对他的情感状态和世界观产生了巨大的影响，这不能不反映在他的作品中。尽管他的家人早在明朝灭亡前就已被逐出宫廷，但新的清朝当局却将他们视为前明帝国的残留余孽，对他们进行了不分青红皂白的残酷对待。他们遭到迫害和杀害，特别是在建立新王朝统治期间。

[56] 俞兆鹏，八大山人的生平与艺术《江西社会科学》|1982 年第 005 期|P.105-109|共 5 页

如上所述，这位艺术家绝对致力于明朝的家庭基础和意识形态。他一生都保持着传统的心态和文化——汉族臣民的姿态，当然还有皇室代表的淡定和骄傲。童年和青少年时期的经历和经历可以认为是艺术家双重人格的深层原因。八大山人的祖父和父亲都是贵族出身，受过高等教育，这让他早年有机会生活在富裕的环境中。他很早就在父亲的指导下开始学习书画，为他日后的发展奠定了基础。朱耷自幼就深受艺术熏陶，但由于有与生俱来的艺术天赋和成为一名艺术家所必需的坚持，他最终还是专注于仕途，这在贵族家庭中是很常见的。他的童年和少年时代是在明帝国度过的，早年的理想与艺术事业无关。总之，八大山人的血统和背景成为了核心原因并决定了他未来的人生轨迹。

八大山人受过儒家教育。儒家思想本身讲的是修身、齐家、治国、平天下。

明朝时期，教育和科举的重点是学习“四书”和“五经”[57]，这是公元前 300 年之前写成的最重要的儒家著作[58]。从汉代开始，它们成为中国各级古典教育以及许多其他儒家经典的基础，根据这些经典著作，学生在国家考试期间进行测试[59]。这种实践促进了文学、哲学思想和科学的发展。《四书》、《五经》的汇集，辅以 1415 年的《性理大全》，使明初的权威显着增加[60]。儒家思想强调个人意志和伦理责任感、道德、道德，讲求情感与理性的综合，自律与自我约束，以及发展志向，被宣布为正统思想、人生哲学。这一学说在明代三个世纪的时间里得到了宣传和发展，出现了杰出的思想家：早期的方孝儒、

[57] “孟子”“大学”“中庸”五经：《易经》、《书经》、《诗经》、《礼记》、《春秋》。其中，《诗经》是中国最古老的文学古迹之一，是有关中国古代各地区语言、思想、伦理和传统的独特信息来源，其意义和风格可与古代伊朗阿维斯塔相媲美。它被收录在儒家经典著作《五经》中

[58] 杨恩泽，张春艳，儒家思想中’义利观’的现代阐释 《活力》|2009 年第 016 期|113|共 1 页

[59] 胡雪艳，清代前期科举制度上的满汉文化冲突《呼伦贝尔学院学报》|2009 年第 004 期|9-12|共 4 页

[60] 郑旭东，明初程朱理学统治地位的奠定及其影响《科技创新导报》|2008 年第 010 期|182-182|共 1 页

齐泰、黄子澄；末年有刘宗周、黄道周,俱以身殉节[61]。

作为皇室成员，根据这一学说，八大山人有义务履行公共职责并在朝廷任职。于是，他就沿着自己的使命所定的道路走下去："读书成才，然后为官"。但他的目标不切实际，他的理想职业梦想随着明帝国的灭亡和异族满清王朝的入侵而破灭。

尽管明朝的衰落伴随着文人志士的巨大失望甚至绝望、民众的骚乱和对皇权的批评，但中国社会却无法接受他们伟大的国家会被异族军队征服。强烈的民族意识的觉醒，导致了对清朝的排斥，儒家忠义爱国思想的传播，"不事二主"的思想在此时开始愈演愈烈。

汉族文人志士对儒家教条的坚持促进了他们的反抗。对他们来说，一个典型的例子是孔子在《论语》中讲述的故事。讲述了商朝的忠实拥护者、圣人伯夷、叔齐在商朝灭亡后自愿饿死的故事。他们认为侍奉新周王朝是一种耻辱，就到首阳山饿死了[62]。中国深谙儒家思想的文人志士效仿前辈，牺牲生命，维护尊严[63]。

除了儒家坚毅和忠诚的榜样——圣人伯夷和叔齐之外,"仿屈原"在明末清初的中国盛行。中国人受到屈原传说的启发，屈原在得知自己国家灭亡后投江而死。目睹了家园被毁的前明文人志士将自己与这位英雄联系在一起。在极大的困惑中，许多人追随了他的道路。《明遗民录》记载的 2000 多人中，约有 300 人自杀或失踪，占总数的百分之十以上，更多的人改名躲避新政府[64]

许多汉族贵族选择隐匿的另一个原因是禅宗思想的积极传播。从明朝万历皇帝（1563 年至 1620 年）到清朝雍正皇帝（1678 年至 1735 年）期间，禅

---

[61] 姜海军，明初的重礼、崇儒及程朱理学的国家化《南都学坛》|2016 年第 001 期|33-37|共 5 页

[62] 沈顺福，王阳明与传统儒家思想的终结《文史哲》|2023 年第 1 期|115-123

[63] 郭建国，儒家思想的全新阐释--读《重释传统--儒家思想的现代价值评估》《船山学刊》|2001 年第 004 期|134-135

[64] 钱仲联，明遗民录汇辑序《苏州科技学院学报：社会科学版》|1993 年第 003 期|P.16

宗佛教[65]经历了新的、最后的全盛时期。明末，由于中国社会动荡，皇权腐败衰弱，军事冲突不断，禅宗思想尤为盛行。许多下层人士加入了禅宗，明代的文人墨客也深受儒释道的影响。他们决定最好不要为新的外国统治者服务，而去佛教寺院以挽救自己的生命。于是，包括八大山人在内的明朝继承人，躲避尘世的喧嚣，闭门着书，逃入深山隐居，躲避新皇帝的权力。八大山人受儒家思想和程朱哲学的影响，在国家破灭、家破人亡的情况下，不愿意为外族侵略者服务。皈依佛教成为他的盾牌，在特别困难的时刻，他以屈原的思想和杜甫的高尚道德精神来鼓舞自己。

满族在没有接受汉族的习俗、历史和文化之前，是处于从奴隶社会向封建社会转变过程中的一个相对落后的民族。他们以武力征服了明帝国，获得了幅员辽阔、人口众多、历史悠久、经济、文化、教育发达的帝国。满族贵族作为新的封建专制王朝的统治主体，被迫同化，并不是一件容易的事。通过对当地民众的残酷镇压和羞辱，逐渐寻求与文人志士和老百姓合作的必要途径。

清政府第一次建立自己的秩序的尝试对于汉人来说是极其残酷和屈辱的。清朝颁布了剃发和必须穿满族服饰的法令，强迫当地人按照自己的习俗行事。

清军入关后，满族亲王多尔衮和整个满族精英一样，明白自己在中国的权力尚不可靠，所以他们以铁腕手段执行自己的统治。顺治元年，下令：“凡是顺从之人，不分贵贱，皆须剃发，以辨顺逆……”从此，天下臣民，按照习俗、按照我们的愿望来设计他们的发型”[66]。

随着对中国土地的进一步征服和越来越多的胜利，满族统治者开始意识

---

[65] [Chan Buddha，Chan 禅（来自“dhyana”，梵文，“定、思惟”）——中国佛教的一个流派，发展于五至六世纪。在将大乘佛教与中国传统教义相结合的过程中。传至中国以外，在禅宗的基础上，出现了越南天宗（六世纪）和韩国孙宗（六至七世纪），后来出现了日本禅宗（十二世纪）。清朝时期，禅宗逐渐衰落。20 世纪，日本禅宗闻名于世，之后中国禅宗、韩国禅宗、越南禅宗也开始分别被称为“中国禅宗”、“韩国禅宗”和“越南禅宗”。

[66] 姜海军，明初的重礼、崇儒及程朱理学的国家化《南都学坛》|2016 年第 001 期|33-37

到完全统治帝国指日可待。同时，他们对按照满族习俗剃发的法令的实施加强了控制。顺治二年五月初五，多尔衮收到攻克南京的喜讯，便向豫亲王多铎传令："……剃去各地平民和武人的头发，如果他们不服从，他们将受到军事手段的惩罚[67]。"十五日又告知礼部："剃头，历来是规矩，不必解释，而必须执行，天地归我后也行之 当今中国家庭，君如父，民如子；对我们来说，父子同为公民，怎能不同呢？如果我们不划清界限，那么我们就永远是三心二意的。所以，从现在开始，从我们到了新殖民地的那一刻起，所有的明朝移民头发都要剃光。服从者是我国人民；服犹豫不决的人就是制造麻烦的人，将被视为重罪而受到惩罚。如果他们避免剃发并用巧妙的言语争论，请不要让他们松一口气[68]"。此后，清朝统治者强迫全汉族剃光头。

满族贵族在成为中国社会的主体之后，却忽略了一个最重要的社会问题，即：在以汉族为主体的传统中国封建多民族社会中，中华民族文化始终占据着关键地位，是社会的基础。几千年的封建礼教所形成的心态，是无法改变的。但清政府的政策不可避免地导致统治者与受压迫的中国社会之间的矛盾加剧，从而使清朝统治下团结人民变得更加困难[69]。

这一政治举措引起了汉族群众的强烈抗议，被认为是对千年传统根基和儒家教义的攻击，"身体发肤受之父母，若有违之，有违天道[70]。"满族习俗的强行传入，对原住民的自尊心产生了深远的影响。具有深厚历史文化知识、受过教育的汉族人认为清初的剃发政策对民族文化和民族尊严构成了巨大的

---

[67] 东方史.共 6 卷。 / RAS；东方研究所 / R.B. 雷布科夫（主编）- M.：俄罗斯科学院东方文学，2000 年。T.3：中世纪与现代之交的东方。十六至十八世纪 - M.：俄罗斯科学院东方文献，2000 P. 268 - 269

[68] [同上]

[69] 孟昭信，清初"逃人法"试探 《河北大学学报：哲学社会科学版》|1981 年第 002 期|P.21-34

[70] 程丽红，顾颉琛，清初政治传播研究——以"剃发令"为中心 《兰州大学学报（社会科学版）》|2016 年第 002 期|103-108

威胁[71]。汉族文人志士感到强烈的焦虑感，他们认为明朝的灭亡将导致整个中华文明的毁灭，而剃发令的出台对他们来说无疑是额外的打击。为了维护作为一个民族的尊严和自尊，汉族人常常选择自刎。于是，民族矛盾日益尖锐，全国各地开始出现大规模的反清运动。

随着时间的推移，明末时期的负面影响被清朝统治者所考虑，并试图克服它们。明末时期重税导致百姓负担加重，日常生活负担加重。明末时期社会关系紧张极为尖锐，人民生活十分困难。尽管一些社会矛盾似乎因满族君主治国的严肃和勤勉而得到缓解，但明末时代经济不稳定却阻碍了他们的改革[72]。

然而，清朝当局试图解决积累的问题。顺治二年（1645 年）五月，设卫所统制，即卫所。明朝确立的军事贵族划分基础进行了调整和改革：清朝当局将贵族转变为侍役贵族。同时，清朝还强制各地按照万历时期的帐册以现金和粮食缴纳，也减轻了人民的赋税负担[73]。这对大一统产生了积极的作用，显示了清政府的民心。

清朝建国初期的政策虽然有积极的一面，但明末遗留下来的一些问题并没有得到解决。当然，值得注意的是，当年清朝统治者的不成熟，以及他们对汉族官员的种族歧视和迫害行为，导致了南方抵抗运动的兴起，剩下的明室后裔逃亡了。这一时期最著名的镇压措施是剃发、圈地和逃人法。

清初奉行严厉政策的直接后果是，大批晚明文人直至生命的尽头都处于闲散状态[74]。

---

[71] 李斯娜，剃发令与清初各阶层心态研究　西北师范大学，2011 硕士论文 P. 121。

[72] 张岩 明末清初史论文献研究 河北师范大学 博士论文 2014 第 35－37 页。

[73] 曹淑文 普林斯顿大学加勒特书库藏本《大清世祖章皇帝实录》《宫廷典籍与东亚文化交流国际学术研讨会》|2013 年|457-472。

[74] 陆湘怀，《清史稿·文苑传》补正《浙江师范大学学报：社会科学版》|1996 年第 004 期|P.78-81。

清政府占领北京后，虽然采取了加强军纪、减税等措施，但无法赢得受儒家教育的汉族文人志士的支持。首都的大多数普通民众和大多数官员都选择投降，他们决定远离政府服务，从而在内心深处继续效忠明朝。文人志士中存在着绝对效忠明朝的思想，这引起了满人的反感——社会文化歧视。随后，清政府采取了一系列重要的政治措施，其中很多都是为了调和、缓和局势所需要的，比如范文成、洪承畴的变法。但这一切并没有立即发生，这一时期所通过的法律证明了满族经济权力的严苛。

满族彻底统一汉族并强化统治地位后，大多数官员和文人已经选择退仕，导致大量人才流失。清朝皇帝的治国热忱是众所周知的，但这并不能抹杀清廷在中国统治时期的错误对中华文化和人民造成的巨大损害。这对整个清朝的社会政治发展产生了影响，统治期间内乱频发，满汉分裂始终未能克服。

和许多文人志士一样，八大山人被迫逃离并躲藏起来。与他的艺术才华不同，他的文学才华并没有立即得到赏识。他被迫以卖画为生，这对于当时的贵族来说是一种耻辱。所有这一切导致了深深的个人精神崩溃。他的初心、人生理想、自我内在定位与外在社会政治形势之间的矛盾始终没有释怀，困扰了他一生。

直到八大山人的精神障碍最终显现出来，他信奉佛教和道教主要是为了避免迫害，拯救生命，为满汉冲突找到一条实质出路，避免清政府的政治迫害。他脱离宗教很可能并没有获得精神支持的意义。事实上，他是为了让自己摆脱难以言喻的痛苦和怨恨，以至于日后他不再专注于佛法，而是将自己的创作力量转移到艺术领域，倾注和寄托他的关心和衷心的感受。当他年轻时的理想和回到以前的明朝统治被证明是完全不可能的时候，他的心理健康开始恶化，最终导致精神上的彻底毁灭。朱耷经历了严重的心理危机后，失

衡导致他陷入疯狂。

然而，正是这种疯狂，让他抛开了一切世俗事务，不再追求事业，关心自己未来的福祉和命运，真正“什么都不想做”，从而将全部热情投入到艺术创作中。当清朝官员胡亦堂邀请他到临川官邸做客一年多，并想以“博学之士”的身份向清廷推荐他时，他只得佯装生病，不露面。他满怀苦涩和抗议，他在自家大门上写下了“哑巴”象形文字，并开始拒绝在来访者面前说话，只用点头或手势回答问题。他在沉默中度过了大约十年。

艺术家性格的心理变化当然也反映在他的绘画中，他对禅宗哲学的坚持也同样体现在他的绘画中。

孔涛在《朱耷还俗后的艺术心理分析》一文中证明，朱耷现存的画作大多是出家后的作品[75]。为了更准确地解读朱耷归隐后绘画中的“感性”与“理性”潜台词，有必要从他的心理和世界观的角度进行分析。可以说，从宏观上看，它们表现为道教和禅宗思想的某种融合，同时又夹杂着儒家思想；微观层面上，在他归来的最初几年里，他的作品里有一种儒道与禅宗的对立和冲突感：一种情感之间的对抗。八大山人晚年的心境愈加平静、平和，在他后期的绘画中，对和谐的渴望更是显而易见。儒释道传统的综合存在着一定的矛盾。孔涛认为，大多数学者注重从禅宗的角度解读八大山人的诗画，而没有考虑到另外两个因素，这使得难以揭示宗教哲学潜台词和心理的复杂性。这一点对于研究中国艺术的本质和精神尤其具有指导意义。

与此同时，冯保荣和王伟（在他们的合著《朱耷艺术人格的心理学分析》中）认为，八大山人作为一个艺术家是非常模糊的——他性格中的矛盾特质

[75] 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, p75-79

深深地影响了他的绘画[76]。他从小就在父亲和祖父的贵族环境下长大，表现出极高的绘画天赋。同时，他接受了全面的中国传统文化教育，熟读儒家经典，并练习八股文，为即将参加的科举考试做准备，即“学习成为一名学者。”就当时社会的理解而言，教育的最高目标是致仕（明朝灭亡后，他没有走仕途，不得不躲进寺院躲避迫害），为达官显贵作画。那个时代的学者是一种非正统的自我发展和启蒙休闲方式。而后，经过多年的修道和漂泊，清朝康熙年间，对明朝遗族的政策逐渐软化，八大山人有了与满族统治者“和解”的机会，但他拒绝这样做，他假装疯了。他的决定有两个原因：首先，像大多数幸存的明朝遗民一样，他始终抵制清政府；其次，清朝官员将八大山人认定为艺术家而不是作家，这对他造成了巨大的影响。不满这种自我文化定位与现实社会地位之间的矛盾，塑造了八大山人的双重人格特质，影响了他的作品心理，并体现在他的绘画中。

第二章 文人画发展背景下八大山人绘画的艺术、风格、技法和语义特征

2.1 八大山人绘画的构图、造型技巧、具象、隐喻和寓意语言

八大山人的绘画风格是在两个因素的影响下形成的：他自己的个人风格和强大的外在条件。一方面，他深受书画世家艺术氛围的熏陶，给他灌输了高尚的艺术情怀，而朝代的更替，也更加磨炼了他对传家宝的传承和保存意识。另一方面，亲人的相继离世又迫使他超越日常的界限，出家为僧，从而形成超凡脱俗的心态。

[76] 冯保荣、王伟《朱耷艺术人格的心理学分析》，《美术之友》2008 年 第 6 期,p92-93

在中国古代绘画的过程中，艺术家讲究的是笔法和墨法。这些都是中国画的特色。要创造真正的艺术，需要掌握这两个基本要素的强大技巧。八大山人只用笔墨创作自然图画，画山水、鸟花、瓜果、古树。艺术家以一种非常独特的方式用墨，用干笔擦拭，必要时润湿，使用深色色调和各种浅色。他通过绘画来表达自己的心情和经历：寒冷、悲伤、不安的状态、人生道路的“坎坷”、怨恨和愤怒，用笔墨泼洒出他的心情波澜，态度写在纸上，不留痕迹。他的技巧是独特的：弯曲笔画的方向是动态的，它们单独应用，但不会消失。植物的叶子一挥而就，它似乎在生长，自然地从起点出现。他用自信的态度，半干（“廉墨”）的墨水描绘鸟类和动物。朱耷的画作充满了矛盾和对立，这就是他如何达到最大的视觉冲击力并传达他自己对正在发生的事情的看法和理解。

八大山人的作品典故丰富，别具一格，变化多端。通常所描绘的物体是从一个不寻常的角度呈现的，这使得画面的印象非常生动。

一些中国研究者将注意力集中在八大山人绘画的构图和技法上。例如，焦海龙在《朱耷绘画的艺术风格及其起源原因》一文中总结说，他的绘画特点是笔墨少用，形式刻意简洁，含蓄[77]。焦海龙在反思中得出的结论是，八大山人的绘画特点是笔画“小”、“粗”，构图简单，笔迹较少，色调比较统一，“计白当黑”[78]。他认为，艺术家的绘画风格清楚地反映了他的贵族出身、对前辈绘画技法的坚持，以及他自己独特的性格特征和文学才华。

龙屹的《浅谈八大山人绘画构图》一文为他的作品提供了另一个视角。因此，笔者注意到，在他的作品中，艺术家倾向于使用简单的运墨手法和“S”

[77] 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,p7-8
[78] 同上

形、“C”形图案等结构，将其以怪诞的方式表现出来[79]。不稳定的“S”形布局表达了他自己的孤独感，一种不屈服于满清政府的“遗民”心态。另一方面，“C”形构图具有与“S”形相同的曲线美，但在中国被认为更美观。它具有相同的曲线，但更通用，它可以让您根据“C”形的角度，以自由变化的视角来呈现画面。同时，可以组织构图，使图像的主要对象（条件中心）既可以位于“C”形隐形线的内部，也可以位于其外部。通常，这样的构图有三个焦点，创造出不同的平面“层次效果”，进一步增强空间感。大面积的留白（“空虚”）与艺术家巨大的内心世界相关。或许，八大山人在这样的构图决定中，表达了自己复杂而矛盾的心态，其中既有对清朝的不满，又有对失落明朝的怀念。

至于八大山人的书法，不能脱离艺术家的绘画来考虑，中国学者注意到他在创作初期继承了董其昌（1555-1636）的书法艺术传统，中期（1045—1105）模仿黄庭坚，晚年转向晋唐书法风格，形成自己的书法特色。八大山人是清初一流的书法家，他继承古典传统，创造了自己独特的书法风格。如果研究明末清初的中国书法，其在民族艺术这一领域的重要性是不可低估的。

谈及八大山人书法的特点，李丹说，艺术家“……以笔中刚、造作的笔法，达到了线条匀细、干净圆润的风格”[80]，符合他的想法和心情”。

确实，八大山人的绘画运用了书法元素，用笔娴熟，线条极具艺术表现力。他的用笔在曲率、力度、方向上各有不同，变化而统一，相互叠加又形成自己的韵律。艺术家常常用淡墨画出长线条——它们具有精确的丰满度和必要的力度，不透明或粗糙，具有明亮的质感。艺术家的手的动作似乎就像一个武术家的动作，以一种特殊的节奏移动，填充和改变他练习的空间。产生这种感觉是因为八大山人书写流畅，徒手勾勒画面构图，但同时他的动作

[79] 龙屹《浅谈八大山人绘画构图》《美与时代》2015（12）56,p55-56

[80] 李丹 书画派大师--八大山人。南昌：江西人民出版社，1988 第 79-84 页

是有序的，线条受到“艺术规律”的约束，代表着“自然”曲线的组合。大师始终关注构图的美感以及他在作品中所蕴含的潜台词（意义）。

日本学者宫崎法子在考察八大山人的画作时得出的结论是，它们与景德镇瓷器的画作相似。该研究人员指出，正是对画风自由的渴望、用笔的勇气和风格的完美，迫使大师发现了青花瓷图案的吸引力，并积极地将其运用到自己的艺术风格中[81]。不可否认的是，八大山人的绘画创作灵感来自于民间陶瓷。他的方法与明代文人画家（文人画运动的代表）接近，如徐渭（1521-1593），他们也与民间传统联系在一起，描绘日常生活，创作花鸟画，艺术家依靠他们的图像和形式创造了一个大胆的绘画新世界。

线条是艺术作品的主要形式元素之一。在中国画中，它被用来构建画面，是其最重要的结构元素。在这种情况下，最常使用曲线轮廓和笔划。线条勾勒出形式的复杂结构和本质，描绘物体的质感，表达了艺术家的个性和情感——总之，他的个性和主观性都表现在线条上，这是他最重要的工具，类似于作家的词。

他作品中的平面是由点和小笔画构成的，这些点和小笔画相互交叉，通过直线的连续运动连接起来，形成一种特殊的视觉形式。平面与线条一样，是构图的重要形式元素；它具有有限的空间尺寸和明确的二维方向。但与点、线相比，它在图像结构中占据的空间更大，体积感更明显，视觉印象更强烈，因此大师以平面为主要视觉形象的画作数量更多。

在八大山人以大平面为主要视觉形象的绘画中，悬崖峭壁的形象占据了显著的位置。在这方面，他的长轴画卷《秋花危石图》（1699 年；南昌美术馆）描绘了一块巨大的石块从地面升起，占据了大部分画面。它的形状很奇

[81] 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，p12-18

怪：逐渐变细的石头即将倾斜并掉落，引起观赏者的关注。岩石峭壁以干笔皴擦描绘，曲线与轮廓自然而朴素，给人一种古老而荒废的感觉。它的脚下有一朵小花，顽强地从缝隙里爬出来。该植物只占叶子的很小一部分，并用刚硬且湿润的笔法进行绘制，与石头形成强烈对比。一块危石和一朵摇摇欲坠的花的笔触差异极大地增强了整个画面构图的形象表现力。

从心理学的角度来看，清晰简洁的形式更容易阅读，显得更引人注目并吸引更多注意力。巨石体量巨大，给人一种气势磅礴、咄咄逼人的感觉，不规则的轮廓给人一种压抑、令人生畏的视觉印象。八大山人创造性地、独特地利用了脆弱的植物和悬垂的悬崖之间的对比，在画面中制造了张力，进一步增强了不可预测和危险的压抑和恐惧状态。将这个情节与八大山人的曲折人生联系起来，我们可以假设，那朵娇小而脆弱的花就是艺术家本人，而悬在他头顶的冰冷的岩石就是他周围的荒凉环境。因此，这幅画获得了与大师的现实生活相关的特殊象征意义。

图像和卷轴的平面是相互联系的，同时又是尖锐对立的。艺术作品本身是视觉感知及其所唤起的美感的综合体。另一方面，图像形式传达了可识别的物体的清晰且具体的特征（例如，人、树或鸟的特征和可识别的轮廓）。艺术的形态并不是对真实事物的简单复制，而是一种可感受到的艺术形式及其本质。优秀的艺术家创造了自己的艺术形象世界，因此造型艺术中的形式观念就包含了形式观念本身。对它的理解是通过对所描绘对象的形象特征的观察和理解，通过对其审美美感的研究和分析，然后对造型因素进行强有力的同化，运用各种技法来构建和形成整体画面。艺术家运用夸张、变形，使形式变化服从自己的意志，但遵守美的规律，所追求的不仅仅是简单的临摹[82]。

[82] 黄瑞，袁静静，艺术欣赏与视觉的关系研究《艺术科技》|2022 年第 9 期|178-180

八大山人作为文人画的代表人物，对中国艺术的人文精神有着深刻的理解，是悠久传统的继承者。他继承了传统画派创始人徐熙（886-975）的成就；宋元时期的大师，以及明代的艺术家：徐渭（1521-1593）、陈淳（1483-1544）和林良（1428-1487）。八大山人的艺术手法、表达情感的方式以及强调个性的方式都借鉴了很多。与他的前辈一样，他的作品建立在对自然物体的仔细观察和艺术家自身技巧的发展之上——他的绘画以精美的水墨造型而著称。八大山人在继承前人方法的基础上，以自己的方式深化和阐释，将鱼、石、水转化为艺术符号形象，其画作极具个人色彩，体现了自己的个性。

艺术家不仅注重中国古典绘画方法和技法的运用，而且特别注重对日常生活的观察和传达，以及对周围现实的态度。他的许多画作看似简单的情节背后，以及他的绘画风格的纯真背后，隐藏着人类灵魂最深处的情感。观者观看他的画作时的感受，就像深秋初寒、冬日将至之时，下到乡村湖边的感受。他看到荷叶和水面上几只孤独的鸟儿。这幅大自然的图画，同时给人一种慵懒与孤独、压抑与活力的感觉，自然指的是八大山人作品中的一些艺术形象。

值得注意的是，他对自然形态的夸张和扭曲，可以说是在他的情感控制下，并不与真实的情况相矛盾，而是在他的情感观察范围内。大师在生命真理、现实及其转化之间找到了某种平衡或妥协[83]。无论鸟、鱼或植物的这个或那个形象被表达得多么怪诞和富有表现力，它总是具有独特的、可识别的特征。他画笔下的一切鹌鹑、鹿、鹅等动物，都和植物一样，有两个特点：一是简洁明晰，二是变形修饰。

八大山人绘画的简洁性，在上文中已经说过，不仅在于构图简洁，而且

[83] 刘墨《中国名画家全集：八大山人》河北教育出版社 2003-7　271 页

在于笔触的精确性和所描绘对象的高度概括性，而只表现其最典型的（基本的）特征。这使得图像变得绝对清晰，进一步的简化变得毫无意义，导致艺术家永远无法完全沉浸其中的抽象。因此，他画鸟时只用几笔精确的笔触，画荷时用很少的线条和笔墨，但从他的笔下却明亮可辨。正如潘天寿所说："画一幅画的过程简单而果断，加笔不少，减笔不多，可以说是完美的[84]。"

八大山人艺术方法的第二个特点是对画面主体形象的变形和修饰。各种鸟类、动物和鱼类，包括他的鹿和猫，都给人一种奇怪的视觉印象。他故意夸大或低估它们的大小，压平或拉长它们的轮廓，使它们的图像常常显得怪诞。其鸟类的名字通常很难甚至不可能找到。 艺术家对生物的眼睛采用了一种特别富有表现力和不寻常的方法：放大它们的形象，使它们凸出（通常，它们向上看）。尽管这些细节与现实相去甚远，但正是这些技巧极大地增强了他绘画的情感性。

八大山人独特古怪的花鸟画风格，及其复杂的象征色彩，是大师的一种"印象"，是他以超前的审美意识、艺术技巧和高度的情感自觉地达到的一种艺术幻境。

平面的分布和空间划分使得解决所描绘物体的体积成为可能，一方面识别它们在二维（平面上）的关系，另一方面识别它们形式的三维（在平面上）。绘画的表面又被构造成不相等的部分，这些部分可以以不同的方式相互关联。

从心理学的角度来看，如果视觉平面划分比较均匀，色调深浅相近，那么画面就会让人感觉轻松、轻松。相反，如果构图中黑白对比较多，各部分差异很大，就会有一种紧张感，给人一种活跃、动态的感觉。八大山人在画面结构上采用了后者的技法，对比鲜明，画面宽广，力求达到最强的视觉效

[84] 潘天寿 中国绘画史 古吴轩出版社 2022-7 页数:317。

果，引起观者的共情和情感反应。

八大山人绘画的空间构造也颇具独创性。众所周知，构图的结构通常包括平面本身和空间解析的体积。西方现实艺术的理性特征是基于透视、光学效果、色彩关系（冷暖、色彩）和解剖学。其中物体的形状必须被精确形容，其体积和空间不能是混乱的。所有这些都有助于三维空间在二维平面上的转移。宗白华曾说过："中国古代绘画中自由空间的轮廓和构图与明暗法无关，也不遵循雕像的三维透视和建筑物的几何形状的规则。它们只是表达某种空间结构，例如音乐或舞蹈。特别是，这是一个自由的书法空间[85]。"组织平面的直线类似于中国的书法和绘画艺术。八大山人作为书法大师，非常具有线条美感，在构图中经常运用书法技法。

如上所述，八大山人的作品以简洁和简单为特点。一个典型的例子是他的画作《双雀图》（1694 年，浙江博物馆），其中大部分画面都是自由空间。小鸟的形象被移近纸张的底部边缘。根据中国的符号语言，构图结合了"正"和"反"的原则。同时，画面本身描绘的鸟类是正能量，而它的下部和人物朝向它的位移是负能量。从视觉心理效果上看，黑白的设色和墨色的渐变给人一种纵深感和动感，而画面底部（鸟儿下方）的空旷空间则对其进行克制，使构图更加静态、平面。

画作《瓜月图》（1689 年；哈佛大学福格艺术博物馆）将想象与现实结合在一起。前景中的一个黑色剪影小南瓜和从后面突出的巨大月亮之间的不寻常和对比关系创造了深度的空间效果，月亮的圆形轮廓以一条自信的线条勾勒出来。宗白华认为，这种技法可以称为"书法的空间创造[86]"。

在八大山人的作品中，我们常常能见到奇形怪状的生物，仿佛在天空中

[85] 宗白华 宗白华讲美学 四川美术出版社 2020-2 页数:258
[86] 宗白华 宗白华讲美学 四川美术出版社 2020-2 页数:436

飞舞，而这些不是鸟，而是鱼，鱼飞于天，鸟栖于地。其中包括诗画册《竹荷鱼诗画》（1689 年，私人收藏）和《鱼鸟图》（1689 年，中国国家博物馆，北京）。许多现代研究者常常从八大山人的创作自我表达和作品的思想内容的角度来解读这些画作。例如，朱良志正确地指出，八大山人后期作品中的荒诞主义倾向具有深刻的意识形态含义[87]。因此，大师绘画的特殊空间构造增强了他的绘画的寓言性。这是对一个小人物形象的诠释，他受到这个世界的习俗和不公正的限制，让人想起一只“翅膀被折断”的鸟，或者一条在水下深处“飞翔”并严肃地凝视着天空的鱼。

《鱼凫图卷》（北京故宫博物院）中水禽的排列，大体符合透视构图和构图的规则。我们看到艺术家将地平线抬得相当高，这使得可以向观众展示开放的远景，因为没有任何东西遮挡它们。 总的来说，这种高水平线的构造是很有中国古典绘画特色的，尤其是山水画。然而，八大山人画中的鱼位于画卷的底部右侧，即“鱼”。在背景中，在这种情况下，我们甚至可以谈论他画布上条件深度和“透视”的转移。

正如人们不止一次指出的那样，八大山人的绘画是他通过艺术表达个人情感的一种方式。艺术家以传统方式绘画，没有做仔细的细节处理，也没有努力准确地传达周围的现实——他没有明暗对比、水面上的倒影或波浪。八大山人的水和天空一样，都是“空”，只有白色的背景，光亮而冰冷，不适合任何生物生存。

他的作品中物体的奇特排列是扁平的；西方艺术特有的深度和透视缩减却被缺失，或者只是作为一种联想暗示而给出。但正是八大山人画作中的平面，让观者充分感受到艺术家的心情，想象他凶恶地仰望天空的怪异鱼、单

[87] 朱良志 世界莲花里--八大山人的“涉事”哲学浙江人民美术出版社 2020-3 页数:128

腿平衡的荒诞鸟、无声而可怕的、非构造的、不稳定的巨石。一切都在暗指一位孤独大师的坎坷人生。这些印象令人难忘，令人心酸；我们与艺术家一起跨越时空，尽情发挥想象力，最终触景生情。

任何表达形式的本质都在于其固有的特定含义，这些含义往往比其视觉解决方案更重要。 根据中国古典经典，其意义远高于外表。八大山人的艺术形式极具表现力，具有自己鲜明的特色。通过审视它们，我们可以了解到，他对自己的技法和艺术风格的选择在很多方面取决于他内心的审美需要、他的思想和情感。八大山人作品中那些令世人津津乐道的奇异、抽象、怪诞、冰冷的形象，很大程度上与他独特的世界观、审美观和对现实的具象感知有关。

李泽厚曾指出："……美学上的新事物，或者杰出艺术家的创造性发现，并不一定意味着形式内容层面上的重大突破和创新，但可以在感知层面上彻底突破，这是认识艺术领域重大艺术现象的真正审美标准[88]"。在仿古风气弥漫的清初画坛，八大山人违背了学院派宫廷绘画的规矩，日益陷入形式主义和乏味单调。他的创新精神和表现方式对中国艺术家，如清中期的扬州八怪、后来的齐白石，乃至现代大师吴冠中，都产生了非常重要的影响。

在当今中华文化深入发展和繁荣的时代，分析和掌握中国传统艺术的基本要素和艺术创造力，并结合现代潮流，是大多数艺术家的主要问题和要求，也是艺术创作的重要标准。八大山人的艺术不仅属于过去，而且影响着今天，他的绘画形象的表现力、他的绘画风格的优点对于现代中国大师来说仍然具有重要意义。

---

[88] 李泽厚 美的历程 生活·读书·新知三联书店 2009-7 页数:217

2.2 八大山人山水画的特点和发展阶段

针对八大山人作品研究的特点之一是，主要分析他的花鸟画，直到最近学界才对他的山水画作品产生浓厚的兴趣。

人们普遍认为，他的这方面工作首先受到董其昌（1555-1636）的影响，然后受到石涛（1642-1707）和倪瓒（1301-1374）的影响。万新华在《朱耷的山水画艺术》一文中提出了两个主要观点：首先，他指出，八大山人的山水画之所以长期没有引起研究者的重视，是因为八大山人创作山水画时间较晚，在 55 岁以后才开始作山水画，而且数量不多，而在此之前。他的花鸟画已经颇具盛名。其次，万新华总结道，八大山人在山水画方面的成就并不逊色于花鸟画，而且从笔墨技法来看，他的山水画更是细致入微，解读起来也同样困难[89]。研究者看到八大山人风格的独特之处在于，他在花鸟流派绘画和创作山水画时都使用了类似的笔法。与前人不同的是，八大山人在书写时巧妙地将实线和虚线结合起来。

在著作《中国山水画》N.A.维诺格拉多娃详细讲述了中国山水画的发展历史及其杰出代表；她特别关注与八大山人同时代的伟大人物石涛。不幸的是，关于八大山人几乎没有提及，但他对流派发展的巨大贡献却被提及，并且他的追随者有潘天寿、齐白石等大师。N.A.维诺格拉多娃特别写道：“在视觉和情感上他们让大自然更贴近人类，他们延续了徐渭、石涛和朱耷所开创的富有表现力和意想不到的诠释路线。与此同时，他们摆脱了后者特有情感的焦虑和紧张，力求简洁和平易近人[90]。”

需要指出的是，另一个重要特点在八大山人的作品中表现得淋漓尽致。

---

[89] 万新华《朱耷的山水画艺术》，《文物世界》2003 年 第 2 期，p38-42

[90] 维诺格拉多娃 N.A.中国山水画 //维诺格拉多娃 N.A.作品中的传统中国艺术 / V.P.Tolstoy 校对. 维诺格拉多娃 / ed. by V.P. Tolstoy. - 莫斯科：BooksMart, 2016. - С. 165.

他最喜欢的绘画形式，尤其是山水画，不是长卷，而是册页。著名汉学家林语堂和 E.V. 扎维多夫斯卡娅 都强调了这一特点，他们注意到这一时期向室内抒情性和可信性的转变，这在以前是没有的[91]。她写道："石涛、朱耷最喜欢的形式，变成了专供内部欣赏的册页[92]"。的确，八大山人早期的山水画尺幅较小，更像是东方的微型画。他的山水画在力量和表现力上并不逊色于花鸟画，具有经久不衰的审美价值。E.V. 扎维多夫斯卡娅[93]，中国最伟大的汉学家之一林语堂也将朱耷并称为十七世纪中国绘画的"表现主义者"、与石涛齐名[94]。

张子宁出版的著作《八大山人山水画研究》[95], 单国霖《凿无痕不惊神鬼》[96]，黑靖国《论八大山人山水画的艺术特征[97]》文章观点相互补充。他们还指出，八大山人的山水画在转向山水画派的早期阶段受到了他的前辈赵孟頫（1254-1322）和董其昌（1555-1636）的影响，倪瓒（1301-1374）。上述研究者分析了朱耷山水艺术的几个时期，并记录了其演变。这位艺术家在 55 岁后才转向山水画创作。他刚接触这一流派时，笔法还比较不成熟，在他早期的作品中可以感受到他从寺院回归俗世后心灵的迷茫状态。随后，到了下一阶段，61 岁至 65 岁之间，他的风格终于形成，创作了一批独具特色的作品，如《山水册》（北京故宫博物院）和《渴笔山水册》（大都会艺术博物馆，纽约）。据研究人员称，70 岁后，八大山人开始更好地理解在中国艺术中占主导地位的山水流派的理论。中国人对山水怀有崇敬之心，甚至有思考它的能力。在艺术家绘画的最后阶段，绘画与书法的关系更加紧密，创作出许多

---

[91] 扎维多夫斯卡娅 E.V. 旧中国绘画的审美问题. – M.：艺术，1975 年。 – 第 138 页。
[92] [同上]
[93] 扎维多夫斯卡娅 E.V. 旧中国绘画的审美问题. – M.：艺术，1975 年。 – 第 143 页。
[94] [同上，第 208 页]
[95] 张子宁.八大山人山水画研究 // 广州美术馆学报。2011.No. 11.P. 93－94
[96] 单国霖.浑无斧凿痕，不是惊神鬼 //《绘画的历史与评价》系列。 – 杭州：浙江大学出版社，2013. – No. 07. – P. 473－477.
[97] 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），p236-237

精美的作品，例如《仿迂道人山水》（1703 年；私人收藏）。

在文章《河水一担直三--八大山人画作买卖谈》，研究员蔡星仪根据他的书信、跋文和朋友的一些故事，考察了该艺术家的画作销售事实，并注意到当时其画作的成本较低[98]。最后，蔡星仪引用了艺术家的名言："……当我画风景时，我总是得到更少，但我已经足够了[99]"。因此，科学家证明，描绘风景比绘制花鸟需要更多的时间，而且更加耗费人力。这就是为什么我们不同意饶宗颐和王方宇等研究者的结论，即艺术家只倾向于世俗流派[100]。相反说法的一个例子可以是日本科学家新藤武弘的文章《八大山人与<安晚册>》，该文详细考察了这幅画的写作和出售过程，并分析了它的诗意签名[101]。

艺术家所生活的悲惨的"变革时代"给了他意想不到的创作冲动，为他提供了一个鼓舞人心的环境。他有一首诗："墨点无多泪点多，山河仍是旧山河"[102]。他的绘画中所体现的强烈的孤独感、抑郁和怨恨，不仅唤起了观众的同情心，而且还唤起了最好的希望，因为艺术家没有陷入悲伤，没有将他的艺术完全奉献给悲剧性的人。他的画作蕴含着许多微妙的魅力、美丽和对美好的信念。这在他亲密而抒情的风景画中尤其明显，这些风景画充满了淡淡的悲伤、与自然接触所带来的喜悦。八大山人的山水画虽不及花鸟画名声大噪，但无论是力度深浅、笔法把握，却丝毫不逊色，甚至超过了花鸟画。当然，他的山水画和花鸟画在风格上是统一的，其非凡的笔墨风格与他的绘画的精神内容非常吻合。

如果说八大山人的花鸟画，除了造型的怪诞、笔墨的简练之外，显然还

---

98 蔡星仪，河水一担直三--八大山人画作买卖谈 《中国画史论文选》河北教育出版社 2012 年.235-264 页

99 [同上。 第 263 页]

100 参见饶宗颐。 八大山人的系统研究。 - 南昌：江西美术出版社，2016 年 第 30 页； 王方宇.《八大山人论集》，《中华丛书》编审委员会，台湾，1984。P. 350－351。

101 新腾武宏 八大山人与《安晚册》。 - 福井：书店，1989 年 P.239

102 作者: 王林. 艺术狂僧八大山人 // 著名艺术家画廊 //校对 曾子荣； 翻译中文 N.Dimido。 - M.：ANO IIC"科学"，2021。第 112 页。

蕴藏着隐喻的寓意——隐喻着艺术家的国情和悲惨的命运。那么他的风景画就具有自给自足的魅力。也许这是因为艺术家在成年后才开始认真从事这一流派的创作的原因。

八大山人的山水画构图多样：既可以竖向，也可以横向，甚至可以围成圆形。艺术家拥有丰富的经验，以一种非常独特的方式用墨，用几乎干燥的刷子擦拭，必要时润湿，使用深色色调和各种浅色。他的画法中奇特的技法，例如斜笔晕染，虚实相生，成为中国传统山水画发展中的一个形式。大师通过绘画表达了他的心情和经历：寒冷、悲伤、不安的状态、人生道路的“坎坷”、怨恨和愤怒，用笔墨泼洒出他的心情波澜，并将态度不留痕迹的融入画作中。

八大山人的山水画构图有些抽象、扁平化，似乎使山水的结构摆脱了大自然的压迫，获得了更大的自由。

在生命的最后几年，八大山人的内心变得平静，他从过去的一切经历中解脱出来，获得了真正的平静感。当一个人达到这种境界时，他所看到的和他所感受到的一定是和谐的。正是在这一时期，他在绘画中将佛教的“空”与道家的“无为”融为一体。当他转向禅修时，他并不是为了任何一个目标，而是为了禅修所提供的道路而前进，当一个人处于迷茫、烦躁的状态时，他“看山是山，看水是水”；当他在修行的过程中，他能“见山非山，见水非水”。但开悟之后，山仍是山，水仍是水，他自己就能超越自我，回归本真。在八大山人的书画中，他用象征性的语言不仅描述了他在日常生活中所观察到的事物，而且传达超脱事物本身的意义。

他虚拟、抽象的意识使风景变得任意而多变。侧面可能是极其常规的，但这种情况下的中间部分将充满现实：一座山峰和一块巨石会突然变得清晰，从左到右升起，山开始在我们的意识中生长，交替和变化它们连接成山链，

向上延伸，到达画面的边缘，打破了通常的空间。或者让我们看看他奇怪的构图，中间是空虚的，左右或上下是山脉的苍穹。有时只从一侧描绘石头和树木，使构图以其“空”而显得不同寻常和有趣。这种扁平化和抽象化，体现了八大山人其极具个人主义、非标准的思维，脱离了中国古典绘画中普遍接受的构图模式和“规范”。矛盾与和谐在他独立、独特的绘画中矛盾地共存。

艺术家的画作，通常都是用画笔，以他特有的锐利风格，画出的图像奇特、不寻常，写得富于表现力和“狂野”，这已成为他们的主要特征和特点。独具一格的特色。在构图上，八大山人的许多作品在保持平面性的同时，采用了较低的地平线和视点。而且，中间的平面有时看起来是颠倒的，这会混淆和破坏视觉空间的真实感。

为了获得新的空间效果，八大山人刻意放弃了传统的“一河两岸式”的景观构图，即前景有树的山或岸，中间是一条河，远处是远处的风景。上面的山，一笔画成，融为一体，因此，他刻意避免传达空间深度和空中透视，创造出纯粹的平面构图。

当然，在八大山人的绘画中，自然的意象是艺术家思想感情的隐喻。大师使用宽而锋利的干笔触，并与湿墨点交替使用，这是他的绘画的特色，在它们的帮助下，他创造了一种虚幻的雾气风景，充满了透过面纱的感觉，就像一幅薄纱。月亮在水中的倒影所形成的图像。他试图将一种新的世界观引入山水画的旧方案中，他在很大程度上成功了。

让我们分析一下他的作品中这一流派的演变，其中可以分为三个时期。

2.2.1. 初始期 （17 世纪 80 年代）

八大山人 1680 年的山水画可以说是过渡性的，可以追溯到艺术家获得自

己的个性并寻找自己的艺术技巧的最初时期。八大山人这一时期最早的已知作品是《绳金塔远眺图》（1680 年代；私人收藏）。这幅画采取一**水二岸**式结构,前景的山石多做**折带皴**,石头的形状像是方中带圆,以大、少"混点"呈现交错的枯树枝,利用角度来表现空间,图画左边留出的空缺是河水或云彩,后景的山峰与近景相比较,山和石少用皴笔技法,大多以轮廓线组成,用笔以硬毫尖笔运**侧峰**,笔势多棱角,墨色变化不多,光秃秃的山岗,疏疏落落的林木,大量的留白,给人以孤独萧索的意象,却荒无人烟的荒地，稀树丛生的光秃秃的悬崖，大片的空地，增强了孤独感，唤起了悲伤的思绪。

八大山人早期的山水画，与同时期的花鸟画一样，隐喻地表达了他对外来统治的不满。他的绘画基调冷漠而阴郁。然而，在前面提到的《绳金塔远眺图》卷轴中，除了孤独的感觉之外，并没有表现出强烈的失望和愤怒的感觉。从画名来看，八大山人力求佛教的自我沉思、对世间事物秩序的认识，可以说是对他前半生的总结。尽管我们观察到他的艺术手法和早期山水画的意境有些单调和单调，但我们仍然可以断定，当时八大山人的心境虽然郁郁寡欢，但心境相对稳定。

尽管当时艺术家的精神疾病尚未痊愈，心智仍处于阴霾之中，但值得注意的是，沉浸在禅宗的教义中，使他的心逐渐稳定下来，重新焕发了对真理的思考。如果说八大山人同时代的“花鸟”作品隐喻了他自身的孤独与烦躁，那么他早期的山水画则在情感上更加崇高，表现了八大山人对未来美好生活的希望和精神向往。

2.2.2. 成熟期 （约 1697 年）

这一时期的特点是八大山人山水画艺术语言的最终形成，以及艺术家个

人构图和技法的运用。整个时期大师的作品呈现出明显的转型趋势。构图由《绳金塔远眺图》卷轴的平淡、均衡，逐渐变得奇异、怪诞。现在它的视觉中心更靠近纸张的边缘之一，或者“甚至移到风景之外[103]”。“通过这种艺术姿态，”王林写道，“朱耷表明他也被贬到了生活的边缘[104]”。

同时，山与树的组合更加丰富，更加多样，特别注重“空”的定位和强化，使景观空间显得遥远。艺术家开始使用与花鸟画创作时相同的方法，以小插图的形式使用“C”形构图。这一时期的绘画题材虽然较少，但却变得更加精致。构图总是选择一个简单的物体作为视觉中心，强调作者的情感和情绪，而周围的风景则力求尽可能不引人注目，增强整个构图的象征意义。这种技法在八大山人的花鸟画中较为典型。正是在这种思路下，大师的几本画册中的风景得以体现：《山水册》（中国故宫博物院，北京）、渴笔山水图（纽约大都会艺术博物馆）。艺术家感性地表达了他对自然的美丽和伟大以及他自己的艰难和痛苦命运的无尽思考。

2.2.3. 情感升华期 （约 1700-1705 年）

这一时期，八大山人转向“苍白无邪”的画风，追求心性合一的思想。其岩石峭壁、树干千姿百态，枝桠星罗棋布。艺术家始终如一地变化和结合干墨和湿墨。就绘画意境而言，这一时期的作品不再像前一个时期那样尖锐怪异，大师传达的是日常生活中的自然之美，以及他“平静如镜，淡然如水”的心境。

这一时期八大山人作品中的“空”和“忘”的感觉与老子的教义是一致的。在现代历史科学的框架内，老子的存在受到质疑[105]，然而，在科学文献中，他

---

[103] 王林 艺术狂僧八大山人 // 著名艺术家画廊 //校对 曾子荣； 翻译中文 N.Dimido。 - M.：ANO IIC“科学”，2021。第 112 页。

[104] [同上]

[105] 老子是公元前 6 至 5 世纪的中国古代哲学家，被认为是道家经典哲学著作《道德经》的作者。在现代
在现代历史科学的框架内，老子的存在受到质疑，不过，在科学文献中，他最常被定义为道教（道，译为路径、虚空、

最常被定义为道家的创始人（Tao，道，翻译为道路，空虚，一切开始的开始）。在大多数道教学校的宗教和哲学教义中，这也象征着他从抑郁中解脱出来，预示着排除一切杂念，恢复他的精神活动。对自然的情感感知较少。

八大山人山水画的演变表明，山水画不仅是他表达孤独和苦难的感受，也是他在创作中的自我实现，是他对艺术的热爱和忠诚的宣言，也是他的反思。他对真理和真理生活的渴望。在他的山水画中，“虚”的布置与前人所采用的“虚”很相似，但一比较就会发现，其传统的艺术作用明显弱化，只不过是一种笔墨表现手法。从本质上讲，这表明八大山人对写实山水的态度，在创作时自由借鉴古代大师的思想，构成了他的独创方法。

在中国绘画史上，山水画有着非常重要的地位。古典山水不仅要有丰富的表现手法，更重要的是蕴含深厚的传统文化密码和哲学思想。在山水画流派形成的过程中，出现了“自我思想”融入山水画美学的过程，并在文学中得到表达，成为文人抒发情感的手段。能够掌握这种语言的人，不仅要掌握丰富的表现手段，更重要的是对传统文学有一定的了解，否则绘画就被认为只不过是一门手艺。

八大山人前些年在花鸟流派领域的笔墨经验的积累，以及对画史、画论的研究，以及对古代书法碑刻的潜心研究，使他的山水技法得到了很大的提高，禅宗的教义赋予了他丰富的绘画技法，禅宗的教义又赋予了他的山水画具有中国文学的深度特征。

万物之始）的创始人。在大多数道教流派的宗教和哲学教义中，老子历来被尊为神灵--三清之一。

2.3 八大山人“花鸟”题材绘画最重要的形象--个人风格和造型语言的独特性

八大山人的早期作品流传至今的很少，大多是花卉和水果、蔬菜和水果、园林和野生植物的绘画。随后，他的花鸟画题材更加多元化：画鹿、鸟鱼、兔、猫等。历代文人画（文人志士艺术家的绘画）的许多著名代表人物都谈到了这些话题，因此，当然，必须在花鸟画（中国古典最重要的流派之一）的发展背景下考虑大师的绘画风格传承。

中国学者对花鸟画中八大山人的研究主要分为两大类。第一个是一系列的研究，总体上是对花鸟画艺术家的整个绘画进行整体分析，包括技法、构图等艺术特征和墨法。第二部分集中于对大师个人作品的彻底分析。李强在《八大山人花鸟画的艺术表现研究》一文中得出一个重要的结论：画家的花鸟画有三个主要特点：构图简单，但内容丰富。包含明显的个人情感成分；它们充满了孤独和超然的感觉（例如他的画作《瓜月图》，1689 年，哈佛大学福格艺术博物馆）；它们反映了艺术家的心态，他的不满和渴望、回到过去的愿望[106]。研究者还指出，八大山人的艺术以其独特的风格和意境，对后来许多艺术家的作品产生了深远的影响，如“扬州八怪”、吴昌硕、齐白石等，他们试图表达自己的思想。“发自内心的绘画”中的情感[107]。

八大山人的早期作品，收录于《传綮写生册》（1659 年，台北故宫博物院），是他在佛教寺院期间创作的花鸟画作品。僧名传綮。该专辑包括十五幅画，主要是色生风格的植物图像——蔬菜、水果、花卉、松树，并辅以置于构图顶部的诗意或散文题字。如果我们将《传綮写生册》中的《石榴》这张单张与明代艺术家沈周的《卧游图》合集中的同名单张进行比较（15 世纪；

[106] 李强《八大山人花鸟画的艺术表现研究》，《古代美术》2015 年第 10 期，p65-66

[107] [同上]

中国故宫博物院，北京），可以看出，八大山人的早期作品对他来说是一个向过去的著名画家学习、模仿他们的风格和技法的时期。相反，八大山人后期的作品“表现出强烈的个性和大胆的创作[108]”。

原璐在《浅析八大山人花鸟画构图特色》一文中写道，艺术家的笔法简洁凝练，构图手法很有特色，用象征性的图像来表达隐含的意义[109]。构图的主要情节主题通常位于对角线位置，例如画作《墨梅图轴》（1690 年；弗利尔美术馆，华盛顿）、《梅花图》（1682 年，中国国家博物馆，南京）等。描绘自然的写实细节与“空”并存，笔触轻浓，墨色浓淡变化，传达特定的意象，如《猫石图》（17 世纪下半叶）私人收藏）。纸上留白空间的均衡分布是八大山人构图的特点。

如上所述，八大山人的父亲朱谋覲是“……画花鸟的山水画家”（正如他自己在《画史》中所说[110]）。可以说，八大山人的画风是师承其启蒙老师父亲的艺术而产生的。后来，他的作品深受陈淳（1483-1544）和徐渭（1521-1593）绘画的影响。他沿袭他们的风格和技法，形成了一种大笔触风格，堪称“写生”。与此同时，八大山人对抒情和具象原则的重视极大地促进了他的构图解决方案的“简单性”发展。

因此，在合集《杂画册》（1684 年；私人收藏）的中，与他的许多其他作品一样，只描绘了一两个人物，无论是鸟、兔子、鱼、南瓜还是花，仅附有书法铭文或亲笔签名和印章。生灵的形象用大笔触描绘，自信而流畅，没有过多的细节，但却做得很巧妙，自由的空间以这样的方式运作，使观者的想象力准确地描绘出自然的一角。岩石斜坡、鱼儿嬉戏的汹涌河水或傍晚的

---

[108] 王林 艺术狂僧八大山人 // 著名艺术家画廊 //校对 曾子荣； 翻译中文 N.Dimido。 - M.：ANO IIC“科学”，2021 第 95 页。
[109] 原璐《浅析八大山人花鸟画构图特色》，《美术教育研究》，2018 年。 - 第 8 期。 - 第 10-11 页]。
[110] 李旦。 八大山人--书画大师。南昌：江西人民出版社，1988 年 第 84 页]。

花园。正是由于这种简单，八大山人的作品将小且复杂的表现做到了极致，以简单的视觉语言表达了纷繁复杂的情感画面，给予观者无限的想象空间。

据陈鼎《八大山人传》记载，他“八岁就能诗，善书法、篆刻，尤工绘画。他画一朵池里的睡莲花，就像微风吹进殿堂，香气弥漫[111]。”传记编者强调，这位画家不仅善画，而且还是一位书法、篆刻鉴赏家和大师，尤其在古典花鸟画方面颇有造诣。

重要的是要明白，八大山人的艺术是绘画、书法和印章密不可分的综合体。在他的一生中，这位艺术家以其标志性风格而闻名，这种风格以其明显的个性和一定程度上的创新而著称（下一个单独的段落将专门讨论这方面）。这位大师在诗歌中也留下了自己的印记，尽管由于隐喻和寓言的丰富，解读和翻译他的诗歌非常困难。八大山人受过良好的教育，深谙花鸟、山水画之道。值得注意的是，他的花鸟画作品继承了陈淳、徐渭等明代大师的传统，但风格比陈淳更为内敛，同时也更加怪诞怪异。表现力比徐渭还好。八大山人的画意蕴更深，其特点是“笔减形具”的统一，同时又是“形与神”的统一[112]。

许多研究人员认为，他的鱼和鸟的艺术形象背后隐藏着艺术家本人的个性。张晖在其著作《墨韵简约意味孤高》--朱耷《鸭图》中，专门分析了他画中的鸭子和石头的形象，以及相应的八大山人的诗意签名[113]。吕佳在《浅析八大山人<孔雀图>》一文中指出，该画的主题是艺术家用一种独特的视觉语言来嘲讽当前政治事件的一个例子[114]。

艺术家所描绘的生物特征被刻意夸大，它们的身体和个体细节往往极其概括、高度程式化，接近菱形或正方形。作者特别表现了人物的眼睛，用粗

---

[111] 王曼亮 花鸟画画册集。 - 河北：艺术出版社，1987. - P.61。

[112] 刘波 历代中国画技法之美中国书籍出版社 历代中国画技法之美 2013-1 页数:214

[113] 张晖《墨韵简约意味孤高》--朱耷《鸭图》，《名作赏析》，老年教育（书画艺术）2013 年 7 期 8-9

[114] 吕佳《浅析八大山人<孔雀图>》，《艺术科技》，2014 年第 3 期 p24-31

笔画，瞳孔“重”。笔墨的色调和笔画的力度独特，特别耐看、独特。大师的最后润色，就像剧中最后的和弦一样，让他的鱼鸟冷眼地看着周围的世界，这反过来又进一步增强了八大山人作品的情感表现力和疏离感，传达了他的心情，被观众敏锐地感知到。

构图的简洁增强了“花鸟”画的表现力。立轴《双雀图》（1694 年，浙江博物院藏）以寥寥几笔描绘了两只相对的小鸟，左上角除了一对行书题跋外，别无其他。从总体结构关系来看，借助墨色和笔触，将具体事物抽象为形式化的符号图像，同时通过简化背景（更准确地说是简化背景）来增强黑白对比“计白当空”，八大山人营造出强烈而清新的视觉印象。由于两只小麻雀只占整个卷轴的一小部分，因此它们成为焦点：左右（鸟图），以及顶部（书法题字和印章）。巨大的空旷空间强调了鸟类的微型性质和它们的活动性，它们的整个周围看起来更加寒冷、空灵和遥远。

八大山人创作于 17 世纪 90 年代的代表作有《秋荷图》、《莲花鱼乐图》（私人收藏）、《杨柳浴禽图》（北京故宫博物馆）、《瓶菊图》（1694 年；私人收藏）等。在这些作品中，他运用了水墨画的各种视觉手法：“中锋”、“侧峰”、“逆峰”、“偏锋”等（见附录）。因此，八大山人六十七岁时所画的另一幅作品《墨葡萄》（1693 年，私人收藏）中，枝条蜿蜒，动作流畅简洁，叶子宽阔、自由。笔触将藤蔓的动感和质感表现得淋漓尽致，仿佛在微风中摇曳。

中国画的用墨可以归结为“浓墨”、“淡墨”、“积墨”、“焦墨”、“泼墨”、“破墨”等几种方法。这些技术的运用体现在黑色的浓淡、干湿、纹理的变化、运动的感觉等方面（更多细节参见附录）。与山水画不同的是，八大山人在花鸟画构图中，运用了各种笔墨技法。

在他的绘画中，艺术家巧妙地诠释了墨的黑白灰调和纸张的白色的层次来传达他的情绪，层次丰富，模糊，墨色变化无穷，被认为是最精妙的艺术手法和中国古典绘画的色彩基础是华。例如，八大山人的作品中的荷叶，在水墨浓淡之间，茎和花序则用更饱和、更粗、更“干”的线条；荷叶轮廓分明，用墨多层，浓破淡、淡破浓。

八大山人晚年的艺术更加精进，构图更加简洁，用笔更加奇特，形式也十分大胆。在他后期的绘画中，艺术形式呈现出奇异的色彩。因此，在《杨柳八哥图》（1696 年，北京故宫博物院）的卷轴上，鸟儿被描绘在纸张的底部，站在岩石上。他们的眼睛是一圈一点，冷眼向天。其中一只鸟不自然地向前倾身，俯视着下方，另一只则站得更高，昂着头，但眼睛却闭着。在这些形象中，艺术家似乎在向观者讲述他的坎坷、孤独和怨恨。这只鸟用“空洞”的眼睛向上看，是八大山人自己的化身。他 17 世纪 90 年代的画风犹如“愤慨悲歌，忧愤于世，一一寄情于画笔”[115]，它们就像艺术家内心的一个出口。他所描绘的人物向世界传达了他的个人经历和复杂的意义；大师与观者进行对话，他的画作产生了一种特殊的情感。为了唤起这些情感和意象，作者常常不惜突破现实美丑的界限，对艺术形象进行修饰和改造，但这种变形的过程并不是偶然的。

明朝灭亡后，许多受过教育的士大夫大多迫于清朝压迫政策的压力，向满清政府妥协，但也有一些人拒绝合作。他们逃离政治现实，前往偏僻的地方，过着孤独的生活。他们在作品中，像八大山人等一大批杰出的大师（成为许多人的道德准则）一样，表达了个人的情感、对失去祖国的伤痛，或者展现了不屈服于天命的生命力。

[115] 孙其峰 中国画技法。 - 人民美术出版社，2001. - P. 55.

中国文人创作的传统花鸟画大多包含传统的形象和题材——梅花、兰花、竹菊、蔬菜、水果、虫鱼以及珍稀动物等，是具有特定含义的可读符号。八大山人以其独特的人生经历、才华和独特的人生态度，突破了前几代画家的花鸟画美学。

八大山人花鸟画作品的情节范围非常广泛，不仅包含了以文人画为代表的艺术家绘画传统上所特有的主要母题，而且也包含了很多他们所陌生的话题，例如：蔬菜、红薯（如他早期的作品），各种描绘花卉的技法，借鉴了不同时代的风格，显示了他对中国绘画传统的彻底探索。

八大山人的作品究竟有何独创性，使他仿佛在中国古典绘画的千年历史中延伸出一条线索，创造出远远超前于时代的新艺术。我们相信，他的艺术的秘密不仅与他所使用的材料有关（它们是传统的，是墨水和毛笔），而且与他所生活的创作过程有关，与他特殊的审美意识和他在作品中投入的经验。他画的鸭子，一只醒着，另一只熟睡（《荷石水禽图》，旅顺博物馆，大连），受惊、孤独的小鸟坐在不稳定的石崖顶部或在细细的垂直茎上保持平衡（《巨石小鸟图》），私人收藏；《孤禽图》，私人收藏），或者对某事不满的鱼（横卷《鱼鸭图》，1689；上海美术馆）——都是用笔勾勒出来的，它们的形态被拉伸。或压缩，修改细节；同时，当生物及其特征（例如眼睛）与人类相似时，它们可以被拟人化。他的人物似乎可以表达愤怒和悲伤，或者唤起一种危险感。

八大山人刻意对形式进行艺术夸张的另一个例子是《古梅图》（1682 年，北京故宫中国博物馆），作者署名“驴”。梅树的枝条大多光秃秃的，只长满了少量的花朵，根部裸露在外。这幅画让人想起艺术家郑思肖（1241-1318）所画的著名兰花场景，他经历了宋朝的灭亡和蒙古人的奴役。八大山人裸露的

梅树根和山坡上裸露的土地暗示着明帝国的土地被满族掠夺，皇室成员和他一样被迫躲藏在山寺里。就像叔齐、伯夷一样，他们在荒野里吃着野菜，却不愿为清朝的外族统治者服务。

其次，八大山人画的朴素，尤其是花鸟画的朴素。扬州八怪派首领、继八大山人之后的清代年轻艺术家代表人物郑板桥（1693-1766）将大师比作石涛，赞誉了前者的百年辉煌。两位大师都是文人画（受过教育的人、文学学者、非专业艺术家的绘画）的杰出代表，但都有自己独特的风格和笔法。因此，八大山人只用笔触，而石涛则试图借助湿点和墨笔来营造画面的“天鹅绒”质感。虽然不可否认，石涛的画也为后人所推崇，但更重要的是，郑板桥总结了八大山人名扬天下的因素。郑板桥将“减笔”视为绘画转型和现代化的标志之一，这也是八大山人花鸟画的一大特色。确实，清代中后期的文人画，有一种尽量减少绘画技法“凝小”的倾向，而追求最大限度地提高图像的艺术表现力。现代艺术中的极简主义流派也是基于同样的方法，它要求最大限度地使用最经济甚至吝啬的创作技巧，并使用简洁的图形主题来表达深刻的内容。清初绘画中的这种技巧在《八大山人》中很明显，但与当时宫廷艺术中明显表达的审美愿望有很大不同。正是这些极具现代艺术特色的艺术方法，在我们这个时代的绘画中被积极运用，决定了八大山人的绘画具有永恒的价值，以及它在今天的意义和受欢迎程度。

八大山人以其特殊的生活境遇、复杂的精神世界和非凡的艺术天赋，依靠过去展示现在，甚至展望未来。他向观众揭示了大自然的伟大之美，并重新思考了艺术作品的本质。他的创作既古典又现代，是传统文人画的顶峰，也是中国纯粹美学的先驱。他通过他杰出的艺术实践，使中国传统艺术达到了前所未有的发展水平，无愧于中国绘画现代主义创始人的称号。

八大山人艺术最明显的特征之一就是他的画作中大面积的留白，其中的“白”可以被刻意地指定为“不留白”。当“空”成为艺术作品组织空间的重要组成部分时，艺术家不是无意识地而是有意地留下了自由空间。确实，中国传统绘画的这种技法并非没有内容，而且往往比所画的对象有更深的含义。八大山人绘画中的“空”是一种与绘画题材密切相关的结构，对于维持构图的平衡非常重要，并在现实与不可能之间形成一种特殊的、独特的艺术意象。 飞禽走兽周围的风景空灵而寂静，例如《枯木寒鸦图》（17 世纪末；中国故宫博物馆，北京）。老树干上栖息着乌鸦，形成了经典的对角构图结构。摇摇欲坠的松散石头，以及因寒冷而瑟瑟发抖的鸟儿一动不动的身影，都强调了周围世界的不受欢迎感。由于大片空白，画作左上角和右下角的空白营造出一种比图像本身更耐人寻味的怪异孤独感。

复杂的象征主义隐藏在他的主题的简单、有时怪诞和看似天真的背后，在八大山人的艺术中发挥着重要作用。在他的“花鸟”画作中，作为构图中心或画面主体的，我们最常遇到的是残荷、冷梅或枯木，岩石峭壁或危石，孤独的“人化”鸟类以及怪鱼，下面将分析其语义。

2.3.1. 残荷

八大山人酷爱画荷花，描绘得十分娴熟。他的花鸟画作中有很大一部分是描绘这些植物的。它的荷花很容易辨认：花朵圆润细长，叶子宽阔，小鸟经常坐在树荫下，鸭子或鱼儿在游动。正是这样的构图最能体现大师画作的性格。

横卷《河上花图》（1687 年，天津博物院藏）是八大山人的代表作之一，是八大山人 72 岁时应朋友之请所画。艺术家花了大约四个月的时间创作了这

幅近十三米长的大型卷轴。一般来说，这对于大师来说并不典型，他更喜欢快速、自发地工作，这就是为什么他更喜欢画册格式。

这幅卷轴由荷花的各种场景组成——从娇嫩的花蕾绽放，似乎漂浮在空中，到凋谢的花朵结束了生命周期。随着画卷的展开，构图的戏剧性也随之增强：健康坚强的荷花在阳光的照耀下，美丽无比，开始向地面倾斜，形状变得扭曲。它们不再生长在阳光照射的池塘上，而是生长在岩石悬崖上。 最后的场景显得格外阴郁和压抑。艺术家描绘了凹凸不平的河床、向水倾斜的枯树、高高突出水面的石头、纠缠的草丛和凋零的荷花。这是八大山人画作的高潮，唤起了一种毁灭和绝望的感觉。“这里的主角是裸露的山坡和石堆，花朵和荷叶消失得无影无踪，只剩下稀有的草丛、凌乱的野兰和竹叶，昔日的郁郁葱葱，”“描绘了一片荒凉、寂静的风景，艺术家似乎预言了自己生命的结局[116]。”

毫无疑问，这幅巨大的画布是艺术家内在自我的化身，表达了他对正在发生的事情的态度。正如人们一再指出的那样，八大山人的形象与他本人的性格特征直接相关；情节往往是自传性的。《河上花图》画作也不例外：“描绘荷花的诞生、盛开和枯萎，艺术家描述了自己的生活[117]”。

另一幅长卷《墨荷》（十七世纪末，南昌美术馆藏）是八大山人的代表作之一，现藏于中国，画中描绘了多种开花的水生植物，大小高低各异，极具吸引力。它们的叶子用粗而宽的笔触描绘，它们从描绘不对称位置的茎的细线“生长”，占据叶子的中心；越高，它们变得越来越轻，并在不同的方向上稍微弯曲，从左到右、从里到外对角画出，它们似乎在“推开”，扩大了绘画的

[116] 王林. 艺术狂僧八大山人 // 著名艺术家画廊 //校对 曾子荣； 翻译中文 N.Dimido。 - M.：ANO IIC“科学”，2021-P.108-109

[117] [同上。 第 106 页。]

空间。植物的曲线富有表现力、流畅，同时又轻盈、优美。

在中国传统文化中，莲花象征着高尚纯洁的人格特质、超凡脱俗的心态（莲子不老、百年不衰，具有深刻的象征意义）。莲花是最重要的佛教象征，传统上也被认为是文人最喜爱的花朵，这并非巧合。莲花出自肮脏的淤泥，却出奇的纯洁，所以比喻道德高尚的人，不沾任何污垢。荷花画明显暗指传说中的河上公，人们普遍认为河上公能够领悟道。河上公是古代道教经典《道德经》的第一位诠释者，他的名字字面意思是“河岸上的统治者”。相传河上公最喜爱的花是象征贞洁的莲花。

远离世俗的浮华，出淤泥而不染，不与当时腐朽的封建势力勾结。艺术家的荷花画多为竖卷，画中荷花非常纤细，茎细长。花苞和莲子，通常数量很少，从一朵到三朵蓄水池本身，从它们生长的地方来看，位于的下边缘，地平线有意降低，它只是被一些长的单芽叶子搞好像艺术家不想让白莲花主页主页作品中，我们可以分析他特殊的心绪——人生的艰难、焦灼的路大部分，但如果你能像出淤泥而不染的莲花一样，这样的作品可以进一步八大山人的愈烈。

2.3.2. 枯木（冷梅、枯松）

梅花是“文人画”中常见的题材，但八大山人却以一种特殊、古怪、富有表现力的方式来描绘梅花。梅花是中国传统文化中最重要的植物之一，象征着逆境和纯洁；作为季节性植物，梅与竹、松并列“寒冬三友”。

《墨梅图轴》（1690 年；华盛顿弗利尔美术馆）竖卷上描绘的树干看起来像一块生锈的旧铁，虽然枯萎的树枝上仍然有一些花蕾，但它们似乎不太可能再次开花。然而，艺术家却成功地表达了一种期待和希望的感觉。

这幅长卷《古梅图》（1682 年，北京故宫博物院）是一幅来自艺术家内心的真实绘画，他的肖像。这幅画展示了一种古老的植物，它的主干已经折断，半死不活。树斜向上生长，树顶光秃秃的，几根新枝垂下，细细却坚硬如金属。它们的身上长着几朵盛开的大花，它们生长得旺盛，仿佛不需要根，不需要土壤。这似乎反映了八大山人近年来恢复明朝统治的希望最终破灭的感受。

山松又是“寒冬之友”，同时也是“四清”之一；体现了儒家的克制和刚毅。其凹凸不平、粗糙的表面、弯曲多节的树干经常出现在庄子的道家寓言中[118]。松树的朴实无华，能够在悬崖峭壁上没有土壤、没有水分的极端条件下生存，而且长寿，在中国与隐士的形象密切相关，他“没有生命的一切福报，但充满了内心的和谐。”

八大山人以“皴擦”笔法独特地描绘了这种植物，他用“折笔”和“滴墨”的方法，用扇形笔触描绘出蓬松的松针枝条，从而形成了一幅充满真实感的表现力和力量图画。能量，如他的画作《松芝兰寿》（17 世纪末；私人收藏）。这些植物既作为单一主题出现在他的一些作品《松》、《快雪时晴图轴》（1690 年，私人收藏）中，也出现在画作《松鹿图》（17 世纪下半叶，湖南省博物馆）。

2.3.3. 顽石

八大山人的“花鸟”题材作品，以极简的笔触，石、鸟、花、草常常共存，形成奇异而引人注目的构图。大多描绘了巨大的巨石和危险不稳定的悬崖，

[118] 庄子--中国哲学家（公元前约 369-386 年），与老子齐名，基本上，庄子的哲学是怀疑论的，认为生命是无限的，知识是有限的。庄子认为，只追求有限而追求无限是愚蠢的。认知已经以道（道路）为前提，我们每个人都通过过去的道路与道相连。因此，如果我们过去有不同的经历，即使我们经过深思熟虑得出的结论也可能看起来是错误的。庄子认为，我们的自然倾向与后天倾向是混合在一起的。结论和选择是由独特的自然和后天属性决定的。

象征着旧秩序崩溃时期的生活，以及艺术家对清朝的态度，这不仅仅是仇恨——他预计它即将崩溃。

“石画”美学可以追溯到宋代伟大文学家、艺术家和政治家苏轼（苏东坡，1039-1101）的思想。他提出了“丑而美”的观念，奠定了石头在中国古典绘画体系中的重要地位。

在八大山人身上，与同时代的作家、宫廷艺术家不同，我们看不到苏轼所宣扬的对巨石、悬崖的“瑕疵之美”的推崇。在八大山人的画作中，我们永远看不到那些在皇家园林和公园中非常受欢迎的太湖奇石。它的巨石向底部逐渐变细，具有威胁和可怕的外观；它们悬垂着，似乎即将掉落或崩塌。“倒立”和孤独，象征着清朝政权的不稳定，而在其上保持平衡的鸟类或哺乳动物则象征着他自己对外族势力的不满。

有时，鸟的轮廓与石头非常相似，如他的系列竖卷《花鸟四屏》（1699年；私人收藏）。 注意的是，该系列的最后一卷几乎完全重复了中国故宫博物院收藏的 17 世纪末的《荷花翠鸟图》的构图。在所有的画作中，石头向下逐渐变细，不稳定，坐在这些巨石顶部的小鸟看起来孤独而被遗弃。

值得注意的是，八大山人的画作明显地体现了对石头作为图像中心对象的强调。未来，这一趋势将由下一代文人画艺术家郑板桥（1693-1766）进一步发展，在他的作品中，“石画”占据了主要地位之一。

2.3.4. 小鸟

在中国传统文化中，不同的鸟类有不同的象征意义，例如鸳鸯象征婚姻爱情，喜鹊象征喜庆等。

八大山人画中的鸟儿，与古典宫廷绘画不同，其表现方式笼统而超然：

寥寥数笔，以自信而精准的笔触勾勒出鸟儿的轮廓。他们的眼睛常常向上翻，露出大片的“人类”眼白，给人一种艺术家本人在用他“发白”、“盲目”的眼睛看世界的感觉。即使是一个不知道自己命运曲折的观者，也能感受到他作品中所蕴含的对整个世界的恼怒、不满和怨恨。画中所描绘的每一个细节都是八大山人悲愤的呼喊，而这些无声的呼喊更是一种压抑，一种无奈，一种愤怒的宣泄。

八大山人在漫长的一生中，留下了许多飞鸟作品。《柳树浴禽图》（1703年，北京故宫博物院）的细节给人一种不稳定的感觉——构图的中心是一只蹲在倒下的树干上的乌鸦，在它的重量下巨石终于要倾斜落下。表达了他的敌意、孤独、愤怒和怀旧，不愿与清廷合作，同时也表达了他平静自足的生活状态。

八大山人的画作《眠鸭图》（1689 年，广东省博物馆藏）中，鸟儿的“白眼”看起来很奇怪，似乎在传达难以言表的情感。鸭子似乎只是在睡觉，它的身体似乎被压扁了，头低垂着，闭着眼睛，仿佛在表达内心的痛苦。鸭子不再关注周围发生的事情，周围一片空虚，整个形象传达出一种坚忍而又绝望的情绪。这不仅是八大山人独特的思想感情表达方式，也是八大山人当年的精神立场。

八大山人的画作《荷鸭图》（17 世纪末，上海美术馆藏）就是这两个方面巧妙表达的一个例子。图中我们看到高高的莲花，大而不稳定的石头，其中一个悬在水面上，第二个有一只鸭子，故意低着头，折叠着翅膀，她的眼睛转向天空。画卷的技法大胆，充分传达了艺术家原有的绘画风格。八大山人用强烈而宽阔的弧形轮廓描绘了石头，然后用墨笔分布了一个大的水平斑点，从而揭示了石壁的凹凸和粗糙。悬垂的巨石增加了画面的戏剧性，因为

鸭子就在它的正下方。反过来，她也坐在一块不稳定的、逐渐变细的石头上。她抬起头，仿佛在思考命运，她深知自己处境的危险和绝望。图中的鸭子画得并不细致，乍一看像是一笔勾勒出来的。压抑的岩石、平静的池塘、孤独的鸭子——所有的物体都以独特的方式设计，完全按照八大山人的绘画风格技巧。

2.3.5. 鱼群

在中国传统文化中，鱼象征着“繁荣、五谷丰登、吉祥如意”，人们常常在过年的宴席上吃鱼，以祈求一年一度的幸福。但艺术家以自己的方式诠释了这个主题。八大山人画中的鱼儿数量众多，从不同的角度描绘，总是带着一种傲慢、骄傲的神情。他们的眼睛特别富有表情，象征着对现实生活的渴望。八大山人用老庄的思想来表达他对社会和周围人不理解他、他没有地方实现自己的抱负的愤怒。同时，他也希望自己能“救人于水火”，但他的力量很小，无法改变什么。鱼眼向上翻，象征着八大山人对现实的不满，以及对自己所遭受的不公正待遇的痛恨。“白眼向天[119]”艺术家的人生信条。作者用鱼的比喻来表达自己的爱国情怀，充满了对现实的愤慨和无奈。他的《鱼石图》（1689年，中国国家博物馆，北京）以孤独的生物和孤独的死石为画面主体，表达了一种强烈的无助感。艺术家自知无法推翻清政府，于是用仰望天空的“白眼”表达了他对故土的怀念和对清朝到来后对汉族人民的压迫政策的蔑视。

八大山人绘画的构图、笔墨手法以及意境都非常有个性。他的花鸟作品具有独特的风格。尽管作品的主题通常非常传统，但与其他艺术家的作品相比，它们的解决方式“更简单”并且非常独特。八大山人的绘画有着独特的审美

[119] 王林. 艺术狂僧八大山人 // 著名艺术家画廊 //校对 曾子荣； 翻译中文 N.Dimido。 – M.：ANO IIC“科学”，2021 – P. 98. –

意义，同时也蕴含着隐含的意义——他的作品中充满了对外来清统治的不满。晚年，随着满清势力日渐强大，推翻满清复国的希望落空，他的心态也逐渐趋于平稳。他发自内心的情感也通过所描绘的物体的拟人化来表达。因此，八大山人作品中的花卉与中国传统画中以梅、兰、竹、菊为代表的“岁寒四友”有很大不同，它们都传达了艺术家个人的、独特的、深刻的情感。他的作品不仅仅是物品的收藏，而是对他的愿望和抱负的表达。观众可以感受到他的处境，从而同情他。艺术家的艺术感染力与前辈不同，打破了普遍接受的古典经典和图像的框架，为绘画引入了新的明亮的艺术风格。八大山人的花鸟画成为继徐渭之后的又一高峰，值得深入研究，为后世艺术家提供借鉴。

2.4. 八大山人书法研究

八大山人是一位一流的书法家，他的作品早期继承了古典传统，而后创造了自己独特的风格。从现存的书法真迹来看，八大山人初期继承了董其昌的传统；中年仿黄庭坚，晚年研习魏晋唐书风，自成风格。

作为中国古典绘画的重要组成部分，书法诗词不仅可以传达艺术家的思想，而且可以直观地感受艺术家的心情和感受，因此它如此重要。八大山人的诗，隐喻、寓言、典故、半暗示多，晦涩难懂。人们一再指出，艺术家无法公开谈论他的想法和感受是有严重原因的。八大山人经历了国破家亡的痛苦，他的感情不可避免地表现在书画艺术上，他在继承先人传统的同时，又提高了自己，逐渐沿着从“小我”到“大我”的路径。八大山人独特的书法艺术影响了几代中国艺术家，其风格的长期而复杂的演变可分为三个时期：誊抄临摹期；学习创新期，创造成熟期。

2.4.1. 誊抄临摹期 （1650 年前）

朱耷出生于明皇室家庭，传统上要求学习书法艺术。学习的过程就是抄写前人精美的书法范例并进行模仿。他从小就可以用小而规整的字体书写，这一事实表明了他的才华和良好的技巧。从八大山人的著名书法作品来看，他以唐代金刻为基础，又借鉴了明宋两代的例子。渐渐地，依靠历代大师的各种风格和技法，他开始寻找自己的风格并获得个性。

现存的一张八大山人的早期书法作品包括五种字体以及十一句题跋：楷书、行书、隶书、草书和小篆（篆书）[120]。 值得注意的是，八大山人在五种文体上都展现了他的才华。

他的楷书（或“行书”）借鉴了欧阳询（557-641）的楷书风格，以其稳定性和力量而著称。行书体的设计灵感源自董其昌的行书风格，笔画流畅、活泼。相反，隶书的特点是清晰和表现力强。草书遵循一切规则，小篆书则以中国古书《书经》为基础，其文字具有自由性和现代文学性[121]。由此可见，八大山人自幼就掌握了多种书法风格。

当时的书法家大多模仿前人的书法风格。明末清初，董其昌的书法成为帝王贵族和民众追随的首要典范。当时，许多人盲目而热情地开始研究董其昌笔下的人物，将其视为恩典之冠。八大山人在花鸟画上的墨诗，也颇有这位晚明大师的精神。它以美丽、清晰和微妙而著称。八大山人继续模仿和坚持董其昌的风格，直到 1649 年之后，署名题跋采用了独特的象形文字，横向和纵向的线条相互交织，笔画锋利，“奔放”。画笔坚硬，笔触有力，力求空间之间的连贯性。至此，画风也由以董其昌为主，转向仿效北宋大师黄庭坚

[120] 熊秉明。 中国书法理论. 北京，2017 年。-第 23 页。
[121] 吴乃秋。 论书法对于中国画的意义//文学生活。 2008.卷。 4. - 第 160-161 页

（1045-1105），号称“山谷道士”，以狂草为主。董其昌的轻盈、随性并不能准确地表达艺术家内心的冲突和精神的紧张，而黄庭坚的自由的风格更准确地表达了他的内心世界和个性。

八大山人在学习黄庭坚的书法时，沉浸在绘画中，在绘画中寻找自己犹豫和疑惑的情感表达。在禅院里，艺术家的画作传达了他忧郁而深思的心情。他写草书，本质上是为了倾吐内心的不平和悲伤。从他早期的书法临摹经历来看，他精通各种书法风格，真正达到了高水平。

2.4.2. 学习创新期 （十七世纪 50-60 年代）

到了 1660 年，八大山人已经广泛研究了书法图案，获得了相当丰富的经验。如前所述，他特别注重对欧阳询的法书以及董其昌、黄庭坚的书体的研究。他不仅掌握了欧阳询的楷书书法，还欣赏了董其昌以“淡墨空玄”为特点的“行书”风格，以及黄庭坚洒脱不羁的书法。 他对历代大师行草书的深入研究，为他自己书法风格的形成奠定了坚实的基础。

大约从这个时候起，八大山人的书法就发生了转变：逐渐形成了自己的特色，正如他在书画册（约 1659 年）中的诗所证明的那样，这些诗的表现方式是从传统主义到明显的个性的过渡。其中结构变化较多，笔触有对比，与前人的行书、草书有差异。

在中国，清初被认为是“楷书”的古典时期，又称“字画结合”。这一时期的八大山人，一方面坚持南宋的风格，强调草书的个性； 另一方面，他又崇尚自己狂野怪异的风格，直而圆的笔触，独特而又高度不对称、变幻莫测的笔触，给他带来了强大的视觉效果。

另一方面，八大山人借鉴前人的经验，对魏晋时期（220-439）产生了兴

趣，以小楷写的方式表达了自己的热情，在其中揭示了遥远过去的超越和魅力。自宋以来，学书法的人特别重视魏晋唐的传承，而诗人却各取所长，只借用个人的技法。明清时期，真正能理解“韵中藏晋法，晋法克唐韵”理念的大师寥寥无几，但八大山人以其独特的艺术感觉和品味，既吸收了唐法，又吸收了唐法韵晋。他的书画作品独具特色，早期有明显的仿唐书法，后期有明显的魏晋书法。加上他对文人画书法风格的特殊理解和过去的传统，使他创造了自己独特的风格。魏晋书法的特点是神秘、内敛。这个时代的代表作是《黄庭经外经撰》和《黄庭经内经撰》两书，其中的文字既有“方义”又有“圆意”，表达了“和谐透明的旋律，自由无阻的精神”。

在此期间，八大山人开始研究古文和印章，这一点从 1649 年以后写的题注中可以清楚地看出。八大山人对书法的兴趣与他的家庭和传统教育有很大关系。其祖父、母亲及亲戚在书法、绘画、篆刻方面都有杰出的才华，促成了对这些艺术的深入研究和艺术家对秦汉时期的浓厚兴趣。艺术家试图在他的草书作品中体现新旧传统风格的融合。

2.4.3. 创作成熟期（1670 年后）

在他生命的最后几十年里，八大山人的书法艺术达到了成熟和完美的阶段。在此期间，他转向草书写作，他的几幅书法卷轴就证明了这一点，以自由和个人的风格书写。他的作品中，可以看到唐代杰出书法家、佛教高僧怀素（藏真，737-799）草书的痕迹；西晋时期书法家索靖（239-303）和东晋王羲之（303-361）。正是在这个时候，他临摹了书法天才王羲之的行书名作《兰亭诗序》（中国国家博物馆）北京故宫）。这证明八大山人晚年继续向前人学习，但早期和后来的同行有明显的区别。

如果说早年他主要临摹前辈、前辈大师的话，那么到了晚年，他开始重复和诠释自己的作品，其风格虽然随着时间的推移而发生变化，但总体上保留了自己的个性。在他的书法艺术中，主张书画的完美和内在的统一，这是魏晋时期艺术的特点。八大山人并不追求它的“相似”和精确复制；相反，八大山人感兴趣的是古代的精神及其内在本质。如果说个性、略显奇特而又大气磅礴的风格以及清晰冷静的魅力是他早期作品的特点的话，那么后期他开始努力将不同的笔触风格结合起来，引入了“楷书”变为草书，实现微妙的变化和“简洁中的多样性”。

八大山人这一时期独特书法风格的形成，与禅宗、道教有关：在说理时，偏爱老庄的哲学观点。可以说，他书法创作的创新和风格转变正是得益于禅宗思想。

如上所述，1660 年以后，他的风格变得“奔放大方、开放，手静而有力，目光深远”。随后，他的书法愈发洒脱、完美。艺术家始终保持着自己的个人风格，得益于他所创造的体系，他能够以寓言的方式表达复杂的意义和深刻的思想，但同时又以简单明了的方式，安静地、自然地、朴素地表达出来。

他的书法以鲜明的个人笔迹、高雅的风格和精神而著称。同时，它们具有出色的艺术概括性，有时会出人意料的构图技巧，但一点也不厚重，相反，充满联想，他的韵律生动优美，同时又具有寓言性。他用象形文字写下自己的名字，这并非巧合，以至于它可以有不同的解释，包括“一个要么笑要么哭的人”，这体现了他的生活态度。

其刻印采用中刻制，造型和谐稳重。笔触的起点和终点都看不见，仿佛是“一望无际的平静湖面”。即使那些没有大起大落的笔画，也能产生非常具有表现力的效果。

虽然乍一看一切都轻松轻松，但细细品味，每一笔每一凿都是环环相扣的，无论是艺术家严谨冷静的构图，还是抒发阴郁的心情，他的作品无不体现出一种独特的、近乎宗教的体验和艺术感受，体现现实之美。他的作品精神非常集中，让人想起无烟火中明亮的煤炭。它们既空灵又挑衅，为我们描绘了一个离开浮世俗世、获得精神启蒙、与自己斗争、独自生活在精神山峰上的隐士形象。

第三章 八大山人对古典传统技法的继承与创新及其对中国画发展的贡献

3.1 八大山人是董其昌，石恪，梁楷、牧溪、倪瓒等前辈大师文人画创作继承者

八大山人一生推崇董其昌（1555—1636），他是一位杰出的美术理论家和实践家，山水“南北画派”理论的创始人，著名理论著作《论画》的作者。介绍了文人画高于学术、朝臣的画作。八大山人对书法的沉浸也是从写董其昌语录开始的，其中一句“……那幅画一直都是云烟”[122]。直到晚年，八大山人继续学习大师的艺术杰作，力求将诗、书、画融会贯通，创造出一种独特的山水风格，表达一种意境。

董其昌本人在创作山水时，受到了他的杰出前辈的启发，例如：黄公望（1269-1354），自称“山湖之客”，着有《写山水诀》一文[123]。倪瓒（1301-1374），他的绘画不使用轮廓线，而只使用水墨和点墨。他们的空灵而荒凉的风景以崇高而著称，就像另一位早期杰出大师米芾（1051-1107）的作品一样。他们

[122] 王曼亮 花鸟画画册集。 - 河北：艺术出版社，1987. - P. 20.

[123] 扎维多夫斯卡娅 E.V. 旧中国绘画的审美问题. - M.：艺术，1975 年。 - 第 124 页

画中的远山、死气沉沉、枯枝落叶的倒树，代表的是沙漠环境，却以其苦行的力量、质朴，传达了一个孤独、坚强、固执的艺术家的内心体验。从写作风格和其他外在特征来看，这些绘画大师的作品彼此明显不同，但他们都以精致和清教徒对精神纯洁的热情结合在一起，表达了和平与对世俗浮华的疏离。

石恪（十世纪中叶），五朝末宋初的传奇画家，中国古代具象绘画史上的重要人物。他探索了中国传统水墨画的技法，通过减少笔触的数量，创造了自己的个人风格。石恪生活在转型时期[124]，他的后半生发生在宋朝。这一时期，中国古代具象绘画出现了空前的繁荣，其题材主要与政治事件有关，反映贵族生活，此外，这一时期还绘制了许多佛教绘画。

石恪似乎是中国画艺术语言的创新者。他开创了“破墨”等墨的运用技巧和方法，减少笔触数量，创造出简单、不复杂的场景。强烈的色调对比极大地增强了他作品的表现力。其构图中的人物以墨色、寥寥数笔“融合”，看似随意的斑点和泼溅，是根据艺术家自己对现实的主观理解而简化的，其技法表达了他的个人经历和情绪。石恪的卷轴以这种独特的技法书写，敏感地传达了人物的形象，而八大山人却用了非常简单而微薄的技法。

《二祖调心图》以大胆的笔触描绘了惠能、丰干两位禅师。他们沉浸在平静与安宁之中，轻易地驯服并安抚了在他们旁边睡着的老虎。整个画面画得果断而迅速，简直是一挥而就。老虎是一种力量巨大的动物，是体力的化身。卷轴上描绘的掠食者谦卑地坐在驯服他的僧人旁边。这幅画象征着佛教圣贤以自己的谦卑战胜野兽力量的巨大精神力量。

石恪运用了“浓”、“浅”、“枯”、“抹”、“点”等多种笔法，给人的画面质感

[124] 刘建平 中国美术全集--晋至五代绘画 天津人民美术出版社 页数:174

充满了自然和生活的真实。他的风格看似奔放、肆无忌惮，但同时又庄严而精致。宽阔的笔触自由自然地分布在纸张表面，色调柔和。值得注意的是，石恪的大幅水墨画并不是为社会贵族精英而画，而是遵循艺术家灵魂的真实本质，表达自己的心境和情感。石恪成为中国具象绘画的革新者，他的作品在文化艺术史上具有举足轻重的地位。

中国画的形成与中国传统人文观念——儒家、道家、佛教的发展密切相关。古典绘画吸收和积累了层层意义，相互融合、相互竞争、丰富了其艺术形式和内容。石恪的绘画多以道教、佛教题材为主，其画风古朴淡雅，犹如禅宗所宣扬的突然“开悟”，难以企及。

禅宗的出现，对于当时的文人来说具有重大意义。几个世纪以来，受过教育的人和有学识的官员通过绘画和书法来表达他们的情感和思想的愿望。自己的观点无法公开表达，而画中所蕴含的意义又会产生各种模棱两可的解释，所以中国古代的书法家和艺术家用一种特殊的比喻语言来表达自己对所发生事情的态度，让观者能够理解[125]。

在五朝末宋初的社会动荡时期，没有机会报国的诗人、艺术家需要精神上的依靠，而绘画成为他们在困难时期的依靠，帮助他们发泄情绪。反过来，禅宗的超脱与超越又给了他们精神支柱。当时的诗人、学者追求禅道，选择佛教山水画来表达自己的思想。泼、点、染、笔、墨，是禅道哲学所宣扬的“简单”理论的一部分，是当时僧侣和一些开明艺术家所积极倡导的。

宋代是中国文化艺术发展的顶峰，但也标志着国家衰落的开始。由于担心军事政变的威胁，宋太祖赵匡胤“杯酒释兵权”开了先例，其实质是天朝统治者开始重视文化的发展而不是国家的军事实力。一方面，这导致了北宋时期

[125] 李德嘉. 艺术与意识形态。 中国画的精神思想[电子资源]。 https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-i-ideologiya-duhovnaya-ideologiyakitayskoy-zhivopisi]。

文化机构的蓬勃发展，主要是画院的蓬勃发展，对艺术家的态度空前友好，绘画艺术开始不仅受到严格的约束，法规，但也以对活泼创造力的渴望而著称。

宋末的政治形势与八大山人所处的政治形势十分相似。南宋时期，伴随着社会的动荡，文化人士采取爱国立场，力图支援军队，给予新鲜动力，以遏制汉人在敌压下的退却，从而导致了“爱国主义”的出现。南宋绘画中的“硬”和有别于北宋时期宫廷艺术的儒雅脱俗的“豪放”风格。

减笔画起源于宋代，成为一种独特的艺术表现形式，对中国传统水墨画的发展产生了直接影响。为后世文人所继承，成为元、明、清三代水墨画研究的基础。其重要内容至今仍然具有现实意义。宋末出现了新的绘画风格，大胆而创新，其特点是对现实的感知同时具有粗糙性、细节性和主观性。艺术家经常加强作品的情感成分，同时借鉴前人的经验，以创造性和个人的探索精神为自己的作品着色。

梁楷的《泼墨仙人图》（国立故宫博物院，台北）为水墨画，卷轴《太白行吟图》（国立博物馆，东京）也是水墨画。毫无疑问，它们的灵感源自禅宗思想，代表着中国古代具象绘画的经典。梁楷没有使用普通的画笔，而是使用芦苇，以大而松散的笔触涂抹墨，然后在人物的脸部、手臂和腿部上绘制更多细节。

禅画多用“泼墨”，不需变化，其特点是自然起始和写实。由于禅宗哲学主张内外统一、“超越寂静”，因此成为寺院艺术家审美体验的重要基础。另一方面，由于他们中的许多人长期隐居山中，他们可能没有所有绘画所需的工具，所以他们就使用手边的材料，如芦草和芦苇，作为画笔。画者也通过手涂、嘴喷、挥洒等原始方法作画。人物的细节反映了大师对绘画真实性和正确性

的渴望。

梁楷《泼墨仙人图》所特有的禅意，源于大块水墨中的潇洒、狂放、诙谐，其表现力既来自于五官的夸张变化，也能从画面的布局构图来体现。构图的特点是图像解法的夸张、色调的广度、笔墨的变化、情感的抒发。与《太白行吟图》的构图不同，也体现了禅宗美学趣味的另一个侧面。卷轴的高宽比约为二比一，其构图方案不同寻常且有意义。梁楷画中的人物，就像铭文一样，充满了整个空间，被“压”到了边界，几乎没有自由空间，所有的间隙都被缩小到最小。

画面的主角李白的人物是构图的中心。观看者的焦点从纸张中间向左转移到描绘诗人的地方。然后眼睛跟随他的运动动态，向右和向中心，这使构图相对平衡。总体而言，观众有一种自发和快速运动的感觉。

在他的开悟之路上，禅师观察正在发生的事情，陷入虚无的状态，摆脱宗教教义和佛法的所有限制。最终他达到了一种开悟的状态并回归“简单”。按照禅宗的思想，只有这样才能达到绘画所必需的情感境界[126]。因此，梁楷的画卷上的构图，正是这种“转移”的焦点。 如果换一种处理方式，有他在中间，就显得更加平凡普通，甚至无味，表现不出禅的轻松自然的精神。

如果说画面的构图中心位于画卷的下部，那么这种手法似乎是一种超越刻板印象和形式传统方案的尝试，以消除来自主人个性的情感爆发。如果艺术家用构图的平衡、冷静和“宽容”来解决他的绘画，那么它就不能传达禅宗的“心灵境界”。

在描绘“神仙”形象时，梁楷采用了完全不同的“简化”手法。传统上，先勾勒出人物的基本轮廓，然后用不同色调的墨水填充。在他的绘画中，跳过了

[126] 冯彤 浅谈禅宗思想对中国绘画发展的影响 《河北画报》|2020 年第 001 期|39-41

准备的“轮廓”（“骨骼”）阶段；所有的一切都是用笔的粗笔画完成的，除了人物的脸部，它是用几笔细笔轻轻勾勒出来的——这是一种首次使用的技术。随着它的传播，传统的人物边界划定与人物填充完全融合，成为一个整体，这使得图像解决方案实现更大的完整性成为可能。墨色用大圆笔画，一两笔，也体现了禅宗“去垢去形”的思想。另外，由于梁楷的泼墨技法消除了画轮廓线的局限性，每一笔都是自发的，不遵循传统的笔势运动方向。

梁楷对禅宗的感悟，体现在他对常用笔墨技法的改造上。他的作品总有一种狂躁、急速的感觉，他的每一个象形文字都不遵循既定的规则，没有单一的方位，也没有统一的笔墨，只是根据大师的冲动和灵感而画出来的。值得注意的是，在对主要人物的服装进行处理时，他们的肩膀上充满了更粗更宽的笔触，这显示了他动作的力量和速度。个别细节用刷子沾水涂抹，使睫毛膏变得更淡，五官用圆点强调，但梁凯没有一致、统一的技法。对他而言，重要的是自发性和自然性，这是他的绘画最重要的特点，完全符合禅宗的审美意识，大师摆脱了一切世俗的妄想和成规，将内心的自由转化为纯粹的艺术形式。

艺术家奔放、富有表现力的作品与他“梁疯子”的绰号完美契合。在这两幅作品中，梁楷使用了不同的技法，但本质上，两幅作品都表明，主要是为了传达所描绘人物的特征，他们的精神是图像中最重要的，强调和突出这一点。由此，他改变了人们普遍接受的“神仙”描绘方法，但同时，梁楷的作品又以其古朴典雅的风格成为中国艺术史上独一无二的典范。北宋以来，他的绘画表现力突出，深受禅宗思想影响，影响广泛。

八大山人的《水木清华图》（1694 年，南京国家博物馆）受梁楷启发，采用对角线构图，画法粗犷粗犷。与梁楷《泼墨仙人图》的构图中心移向画

面底部不同，八大山人的构图中心位于右上角，这使画面显得有些不平衡。反面，左边画着一根莲花茎，仿佛被一块巨大的石块压在了卷轴的边缘，其“空”占据了书页的中心和大部分面积。这幅画非常富有表现力：艺术家展示了秋天大自然的一角，如石头中罕见的菊花，脚下有一条小溪流过。我们甚至可以闻到八大山人所描绘的纯净水和植物的淡淡香气，通过他自己的“内在视觉”和技巧揭示了它们的内在美。

禅宗是汉传佛教的主要宗教和哲学流派之一，在唐代占据主导地位。禅宗思想不受传统教条和仪式的束缚，它是非逻辑的、非神学的、直观的并提倡自我实现。在禅宗的“意境”中，最大的敌人是“我执”，而现实世界中存在的一切，都只是人心的表现[127]。

禅宗的一位著名追随者是牧溪（1207-1281），他的绘画风格深受禅宗教义的影响。他的画作《松树八哥图》（日本东京国立博物馆，东京）描绘了一只黑鸟坐在松枝上，用喙梳理羽毛。“这里的传统情节发展成为一个具有重要内容的主题，致力于揭示禅宗对世界图景的理解，及其特殊的心理象征意义，”I.F. 穆里安在同名文章中对牧溪的绘画进行了精彩的分析[128]。 构图看起来十分简单，几笔娴熟的笔触，色调细腻而精确，给人以真实的印象。

作者没有使用调色板，而是以随性的笔触和不同色调的墨色变化来作画。和梁楷一样，牧溪也经常使用甘蔗或草纤维作为画笔。在当时用毛笔和猪鬃作画的时代，牧溪的技法是独一无二的。他的画作《六柿图》（京都大德寺）仅使用四种色调的墨水以单色完成，其构图简洁明了，一个柿子在前景，另外五个在第二排，它们在无边无际的空间背景下不对称地排列。

牧溪描绘柿子的墨色也有适当的粗细和层次：从中间的浓黑点到左边的

---

[127] 冯彤 浅谈禅宗思想对中国绘画发展的影响 《河北画报》|2020 年第 001 期|40

[128] 穆里安 I.F. “松树八哥”//一个花园：文章和散文集。 - M.：科学。 东方文学主编委会，1991 -第 133 页]

浅色调，而背景中的轮廓则没有画出来，所以整个构图虽然不对称，但看起来很舒服均衡。

中国传统绘画的规律之一是“无法而有理，为上法”。正因如此，《六柿图》这幅作品并不像他的其他作品一样，以刻意的细节来区分，而是传达了艺术家的印象，并隐藏着深刻的象征性潜台词[129]。因此，他的画卷《观音松猿竹鹤图》（京都大德寺）不仅包含了“和平”的隐喻，也包含了灵魂超然境界的理念。鹤常用来表达长寿和纯洁，竹子紧随其后，是“四清”之一。竹林中出现的仙鹤象征着作者的孤独，背景中大片的空白则体现了中国画“计白当黑”的技法特点。

禅宗讲究“简单”，“小即大”，但从内容方面来看，画面中需要有动态的意象。它不应该看起来太扎实、太完整、太超载；这是禅画的重要特征之一——深思熟虑地留白。当然，牧溪的《松树八哥图》与《枯木寒鸦图》（中国故宫博物院，北京）或《枯木来禽图》（上海国立博物馆）有相似之处。八大山人，受前辈大师影响而创作这些作品是一位孤独而古怪的艺术家作品的光辉典范，诠释了“此处无声胜有声”这句话。八大山人的画首先是他的生活以及他对正在发生的事情的哲学态度的文献证据 它们以水墨作画，受到历代杰出大师的启发，体现了禅宗艺术的精髓，即强调笔法而不是墨色层次，并强调其动作。八大山人将自己对水墨之美的理解及其内在的韵律带入绘画之中，揭示生活的本来面目，而不是力求表现形式美。事实上，八大山人对音调节奏及其层次和谐的体验和探索揭示了对更高灵性的渴望。

根据禅宗的教义，世界的色彩是虚幻的，多种色彩只是打开了人类欲望的窗户。要想和谐共处，领悟万事万物的真实本质，就必须放弃不洁的欲望，

[129] 许兴兴，牧溪《六柿图》研究《美与时代:美术学刊(中)》|2022 年第 11 期|41-43

抑制奢侈的贪欲，保持内心的平静，不至于失去个性，从而获得真正的“我”。八大山人锐利的笔触反映了他试图摆脱表面存在的混乱和喧嚣，他用黑墨代替色彩进行绘画，这既符合禅宗净化世界的思想。世界并表达了他反映真实现实的愿望。

南宋时期，信奉儒家思想的开明文人将禅宗哲学融入其中。渐渐地，形成了深邃而复杂的郑楚哲学体系，形成了中国文化中三教（儒、道、佛）融合的观念。保持头脑清醒、培养灵性等禅宗思想引起了受过教育的人们的关注，并开始在更广泛的中国社会传播。与此同时，禅僧与官僚和科学界之间也建立了密切的联系。禅僧与文人交往，并受邀入朝，进一步促进了禅宗观念的世俗化。禅宗的传播不仅给诗人、科学家提供了文化和精神发展的空间，而且改变了他们的哲学观和世界观，影响了文学艺术。

中国传统艺术特别注重笔墨技巧，艺术家们对笔墨技巧进行了数百年的研究，被认为是国画的鲜明特征。例如，梁楷的风格，是在李公麟提出的白描法的基础上发展起来的，后来被石恪发展，并得到诗名“逸笔/粗笔”。它成为传统画法“人物十八描”之一，形成了中国画“古朴而富有精神内涵”特征的基础。

倪瓒和八大山人的作品被认为是中国“文学绘画”史上的巅峰之作。八大山人的画，尤其是花鸟画，以大笔触、泼墨为特点。自然始终是他的标准和典范，他用简洁凝练的手法创造了独特的美学风格。

“文人画”本身起源于北宋时期的苏轼和米芾。元代达到鼎盛，以山水画为主，还有赵孟頫和“元四大家”黄公望、吴镇、王蒙、倪瓒。

倪云林（1301—1374），元末明初画家、文学家。他通常在作品上署上“瓒”或“懒瓒”的绰号，也因这个名字而更为人熟知。他出生于江苏省无锡市。他家

境富裕，并不从事任何职业，而是从事诗书画，“自娱自乐”。倪瓒作品的一个显着特点是渴望亲近自然和生活的真实。越看越能感受到他艺术的真实性，以及对自然描绘的灵性和现实原则。

倪瓒的山水画与黄公望等元四家其他三位画家的山水画不同，继承和发展了董源在五朝初期和宋末所建立的山水画传统。他们的绘画“写实”风格最重要的要素之一就是特殊的构图形式。倪瓒绘画中的“皴笔”是根据他个人的审美喜好——这些棱角分明、曲线鲜明的轮廓，由他用少量墨水的“干笔捡墨”勾勒出来的，赋予图像一些“粗略”（狂草）和优雅。另外，倪瓒的大部分情节构图都非常简单，通常是一河两岸，或者是位于纸面上下的三座山丘（一河两岸，上下三段）。他的山水画比元代其他三大山水大师的山水画更为传统，但同时也更具吸引力和美丽。八大山人笔法的特点是技法相似、重复性强，他大量借鉴了倪瓒的笔法。但总体来说，倪瓒、徐渭、八大山人的技术和风格还是有明显区别的。

3.2. 八大山人在其同时代以及明末清初志同道合艺术家（徐渭、石涛）中的地位

中国画的发展是从线条的改进到色彩的改进，从绘画到毛笔的改进，再到墨法的改进，最后到综合。宋元时期，百姓对文人画的热衷带动了文人画的传播，加上程朱哲学的影响，审美发生了变化，开始抛弃彩画，更喜欢单色墨水。另外，梁楷之前的肖像画，主要注重形象和精确，笔墨技法似乎只是对外部形态（“壳”）的补充，为之服务。应该说，正是梁楷独特的技法催生了一种新的美学，以其独特的魅力，受到同时代人和后人的喜爱和追捧，影

响了中国画的发展历程，决定了中国画的繁荣。元、明、清时期。她不仅影响了倪瓒、徐渭、八大山人、石涛，还影响了齐白石、范曾以及后辈艺术家的绘画风格。

每当你看到徐渭的作品，尤其是他的大幅水墨画，如葡萄、芭蕉、竹子，就仿佛能闻到艺术家刚施墨的味道。他利用宣纸湿纸的特性，直接在墨块表面加水，同时抖落，从而产生“滴墨”的效果。徐渭达到了一种湿润的黑色和灰色调的和谐状态，它们的组合，不是飞白/狂草。他能够创造出令人惊叹的抽象概括，“在不参考形式本身的情况下给出形式”。徐渭的前辈陈淳虽然也画水墨画，但其作品的特点是秩序性较强，构图理性，抽象性较少。徐渭的才华与他截然不同，他是一个完全不同的艺术家，他的作品是随心所欲、自发而富有表现力的。

徐渭的绘画表现出对过去长期存在的传统的抗议甚至决裂，他在肖像画中给人物赋予“空”和“稀疏”的笔触的创新技法体现了他的真实深度。因此，后人不止一次地受到他的作品、他的水墨技法，特别是他的花鸟、肖像作品的启发。他在大幅面卷轴上创作的单色作品似乎是自发的，而不是经过仔细、缜密的深思熟虑。由此，他达到了水墨画的最高境界——一种“无法而法[130]”。他的情感引起了观众的反应，即使在今天也能与他对话。

相反，八大山人的画作，尤其是他成年后的画作，常常让观者感到寒冷和孤独。当然，就像徐渭的作品一样，给人带来审美的愉悦，引起兴趣，让人感觉每一件作品都是经过深思熟虑的。徐渭的作品表现得轻松、无拘无束、自发而出人意料。在这一点上，他们向八大山人靠拢，令人钦佩他们对笔墨技法“简单”的掌握和概括能力，即同时代人所说的“以简代繁”。如果我们比较

[130] 齐斌艺术家徐渭、陈道夫作品中的花鸟画 【电子资源】https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-tsvety-i-ptitsy-v-tvorchesvehudozhnikov-syuy- vey-i-chen-daofu.]。

一下艺术家的传记，就会发现他们每个人都有一种在当时具有创新性的绘画技法和风格，但他们形成的条件不同。徐渭年少时功成名就，结交王公贵族。他最大的愿望是在自己的国家实现太平，而他最热心的鉴赏家是著名儒家哲学家王阳明。徐渭是一位典型的儒家“家国情怀”文人，按照传统，他把进入文官、成就一番事业作为自己的人生目标。

八大山人在这一点上与徐渭很相似——年轻时就胸怀大志，而且据史料证明，他才华横溢、聪明才智。然而，即使身为明朝统治者的后代，他的财富也不够，加上祖辈叛乱，他受到统治者的密切监视，无法充分发挥自己的才能。他被迫过着谨慎的生活，担心受到宫廷阴谋家的诽谤。青年时期所经历的磨难和磨难，促使他变得更加内敛，同时又更加奢侈，在画作中埋入隐喻和隐喻，写诗、化名，带着一丝疯狂。八大山人希望通过这种方式，他的意愿能够被志同道合的人理解和认可，但他又担心其他人，特别是清廷官员会迫害他作为明朝的支持者。

这正是两位作者的不同之处。虽然徐渭受到当时官员和学者的认可和高度评价，使他生活安逸，创作自由，但八大山人却无法自夸。清初，他不得不忍受外族的压迫。因此，我们可以有一定把握地说，八大山人的画虽然具有一些中国文人特有的“抽象”特征，但在当时的社会环境下，他需要“佯狂”以求自保。他缺乏徐渭所拥有的机会和物质资源，去走后者真正自由、解放的创造力之路[131]。徐渭的绘画风格是在综合前人技法的基础上，由简单概括发展到多种绘画技法。徐渭画中的人物多用白描、减笔，概括细节，不带任何形式主义色彩，注重生命力和性格的传达。比如人物、风景、花卉画册中，只勾勒出人物的主要特征，作者刻意放弃了细节，只用几笔单独的小笔勾勒

[131] 朱丽霞 上海古籍出版社 明清之交文人游幕与文学生态 副标题: 以徐渭、方文、朱彝尊为个案 2008-11 页数:24

出来。

徐渭的肖像画代表作之一《驴背行吟图》（中国故宫博物院，北京）描绘了一位高大宽肩的老人骑着细腿驴吟诗。图片中没有背景，除了位于右上角的树干缠绕的树枝之外。值得注意的是，徐渭的用笔动作很少，流畅而精准。一切都写得很简单，但却充满诗意。主角几乎是从背面描绘的，半转就看到了他的侧脸，魅力十足。艺术家把驴子画得动作敏捷，与一动不动地坐在他背上的老人的静态和纪念性形成了强烈的对比。

徐渭的作品多以植物（荷花、葡萄等）为构图，笔触松散、宽阔、豪放。大师借助绘画和文学的手段和技巧，用“狂野”的书法笔触，表达了内心的不满和遗憾，表达了他的“紧张性格”，仿佛能听到他的诗一样。他的画作中还包含了古代圣贤的各种名言，艺术家借助典故来做到这一点，引起观者的某种联想。他对“花鸟”题材的描绘虽然十分流畅，如草书一般，但同时又令人印象深刻的是其内心的平静。徐渭巧妙地将墨稀释、浓淡变化、笔触多样，给人一种生机勃勃、愉悦的感觉。艺术家在中国古代写意笔法的基础上创造了一种新的绘画风格。

徐渭、八大山人画中“减笔”、“简化”构图的艺术手法，不仅符合庄周的哲学思想，而且也符合当时的政治和政治思想。明末清初之际的社会状况。对比徐渭与八大山人的绘画，可以发现后者对画面构图的概括和统一，具有一定的客观统一性，从而实现了内心自我的主观表达。两位大师绘画的独创性在于超越传统的界限，提高和完善笔墨技法。 他们以“皴法”创作，敏锐地捕捉到了所描绘事物的本质、性格、精神，为艺术的发展开辟了新的道路，对后世的清代艺术家产生了巨大的影响。（《扬州八怪》、齐白石、范曾等现代艺术家）。

八大山人对现实生活的描绘给中国传统艺术带来了很多新的东西。如上所述，在他充满坎坷的传记中，可以区分出三个主要的大阶段。第一个是他在修道院生活的时期，第二个是他早期的工作时期，第三个是他晚期的成熟时期。这三个阶段是不同的，因为它们都与他的命运发生的变化有关，他的艺术作品也反映了这些变化。总的来说，八大山人的绘画风格可以看出以下几个特点：

1.“精而少”——俗话说“宁缺毋滥”。 他的绘画风格特点是简洁、元素少。他作品中的简洁看起来非常清晰和新鲜。艺术家使用了有限的传统题材：山、树、小屋、花、鸟、鱼等。有时他的作品非常简单，只有他自己的版画、一行字和一张白纸，或者不包含任何内容，但同时却取得了巨大的效果，好评如潮。这些作品不仅在他们的时代堪称独一无二，而且在我们这个时代仍然令许多艺术家感到愉悦和启发。

2、“润而圆”——“华贵、幽静、雄伟”，这是八大山人第二时期书画作品的特点。当然，成熟期的作品与早期的有所不同，这说明八大山人尽管收入微薄，但在书法上不断学习和提高。他的高度创造性成就与他不断学习和发展的愿望密不可分。在第三个时期，艺术家的经验更加丰富，达到了才华的顶峰。

3.“水之巧”，中国艺术鉴赏家都知道，绘画中的笔法非常重要，而书法中墨水层次的运用更为重要。就这一点而言，八大山人对水的运用是非常有技巧的。其用量随纸的成分不同而不同，墨笔的技法也不同。在他们的帮助下，他能够表达他的感受和想法的微妙变化。“墨点无多泪点多”是八大山人最大的赞誉。

4.“黑与白”，中国传统山水画的美在于黑白的强烈对比。这种对比不仅在

解决平面构图方面达到了无与伦比的高度，而且在三维空间构造方面也达到了无与伦比的高度。过去的伟大成就让后人钦佩、学习。

5、“意与奇”——意味着八大山人作品中复杂的意象需要仔细研究和解读。他的艺术不仅以自己的方式独特，而且解放、怪诞和不寻常同时，它不会引起排斥；相反，它具有审美吸引力。这就是艺术家创造力的秘密——他的作品似乎栩栩如生，一切都是真实的，他的人物似乎在移动和活着，这显示出高超的技巧。

八大山人出家后，将禅宗、道教的思想引入到他的绘画中，这可能与他的许多作品中弥漫着的孤独、超然的情绪有关。同时，生活的真相、与现实的联系也总能在其中找到，图像的情感性和怪诞性使得艺术家能够更准确地表达艺术家对自己国家发生的事件的个人态度，他的讽刺。以及对满族统治者的反抗。这种“孤冷的意象”往往能唤起观者的悲壮美感，因而受到许多中外艺术家的高度重视。

以八大山人《安晚册》（1694 年，私人收藏）第十六页的画作《荷花》为例。大片的叶子和花朵集中在右上角的叶子上，两条宽大的茎从下面延伸出来，书写自信而流畅。构图以艺术家特有的拱形字母“C”为基础，营造出有趣的效果。这样的情节及其造型的象征意义与对故乡的思念、旅行者对回家的渴望有关，但在这个例子中，艺术家强调了回到过去的不可能，他与过去越来越失去联系[132]。画面上的空白，暗示着八大山人的心里还留有回忆和希望的地方。

八大山人用隐喻和“拟人”的方式表达了他复杂而困惑的心情，对清朝统治的遗憾和对故土过去的向往。这幅画揭示了作者的崇高理想，骄傲而孤独，

[132] 龙屹《浅谈八大山人绘画构图》《美与时代》2015 年 第 12 期.-第 55-56 页

捍卫着自己的信仰。这幅画带有许多隐藏的符号来支持和增强其语义内容：荷叶向上，花朵向下倾斜。我们在《安晚册》的第六页和第十三页上发现了同样的技巧，作者在上面描绘了鱼；第十七和第十九 - 与水仙花的组合。第十五张是牡丹，这是中国古典绘画中最受欢迎的植物。左边是盛开的花朵和花蕾，右边是完全开放的花朵，似乎悬挂在空中。这幅画象征着生命的无限和大自然的不断变化（花蕾绽放和花谢），暗示万物的未来是预定的。

与八大山人同时代的石涛，同样与明朝有渊源，他的技法和绘画方法同样有趣且变化丰富，同时也传达了他自己的独立立场。他的绘画风格发生了转变和变化，在他的游历和迁居的背景下表现得淋漓尽致（广西、江西、湖北、安徽、杭州、江苏、北平等）。真正的观山林水的视觉体验影响了他的创作。以及对艺术的思考。石涛从前辈、历代绘画大师那里汲取了技法和形象语言的深度和力量。他在自己的艺术作品中表达了自己特殊的审美立场——“师法自然[133]”。石涛又是一位禅宗大师，所以他的绘画风格无论是山水、肖像还是“花鸟”，都具有一种超然的意义和很高的艺术价值。石涛提出了“奇处求美”是书画艺术成功之路的重要法则之一[134]。他发展了自己完整、系统的绘画理论，这一理论在今天具有重要意义，并在他的著作《画语录》中得到证实[135]。石涛在画语录十八篇中，除了提出许多宝贵的论断外，还传达了许多实用的技巧和对绘画的深刻思考。他以大胆创新的精神颠覆了传统、过时的艺术观念，超越了它们。他用自由、形象的语言，清晰地表达了他对创造力本质的系统理解。晚年，石涛彻底隐逸，隐居禅寺。但寺规并没有过多限制他的自由，他反而按照自己的规矩生活，自称“带发修行”，与剃光头的禅僧

[133] 乔迅 生活·读书·新知三联书店 清初中国的绘画与现代性 译者:邱士华 / 刘宇珍 等 2016 年 第 148 页
[134] 石涛 石涛画语录 江苏美术出版社 译者:俞剑华 注释 2007 第 63 页
[135] [同上]

形象相悖。

总体而言，石涛的书画理论与中国哲学流派紧密相连。他的作品突出反映了老子、庄子的道家思想以及禅宗思想。石涛的艺术原理与他的哲学观点是相互关联、相辅相成的。同时，他的创作不受过去传统的限制，摆脱了过时的固定教条，试图传达自然的多样性和变化。因此，石涛的作品中有许多创新的技法，无论是内心感受、画面意境，还是笔墨技法，都远远领先于八大山人。

为了使绘画的方法和技法更加符合要求，帮助艺术家描绘自然，石涛主张学生首先掌握中国传统山水艺术的基础知识——所谓“一画”。在他看来，山水是“天地”，是一条“路”，而其他画种的绘画则是这条“路”的延续和衍生。他认为，艺术家只有掌握并深刻理解艺术技能，才能发展和更新艺术技能。

确实，到了清初，山水画经历了漫长的发展历程，经历了唐、宋、元、明时期的鼎盛时期。那时，已经积累了大量的成就，形成了山水画的传统。

此外，自明代以来，许多艺术家试图摆脱严格的规定，进行创新艺术的创作，如陈淳、徐渭等，他们给中国画带来了新的意义和改革思想[136]。明末董其昌借鉴禅宗思想，提出了顿悟的概念。他和石涛一样，在更新传统艺术方面取得了长足的进步。八大山人与石涛，尽管命运和审美观整体上与他们的追寻并不重合，但仍殊途同归，创新精神十分相似。八大山人、石涛的坚持和创造性探索，为中国画新的艺术风格奠定了基础。

[136] 陈玉圃 中国山水画画理广西师范大学出版社 2019

3.3. 八大山人的创作风格对后世画家的影响

八大山人的绘画风格对后世艺术家和书法家的影响是不可否认的，不仅在清代中期及以后的许多大师的作品中可见一斑，而且在今天也可见一斑。研究员王方宇考虑到八大山人的艺术杰作对吴昌硕（1844-1927）和齐白石（1864-1957）的影响，指出后来的艺术家在八大山人的许多技巧的基础上发展和引入了他们的创新，包括直接继承并模仿他，最终发展和推出自己的新画风[137]。因此，齐白石尤其使用了类似的笔墨技法，他本人也不止一次表达过对八大山人画作的欣赏。齐白石和张大千（1899-1983）所描绘的荷花与八大山人的荷花非常相似,但特点是笔墨更加自由和“湿润”。在张大千的画作中，荷花的花瓣，其轮廓的轮廓，始终遵循着他的技法。又如八大山人的鸟，他用笔以湿墨轻柔地画，这也接近齐白石、潘天寿（1897-1971）、李苦禅（1899-1983）的风格。石鲁（1919-1982）、朱屺瞻（1892-1992）等。

在我们所研究的清朝时期，“新”绘画的一个显着例子是“四僧”派的代表，他们在创作绘画时强调自己的创新，被同时代人诗意地表述为：“古之须眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹肠[138]。”总体而言，在徐渭、八大山人的影响下，花鸟画发展到了现代，仍然是文人画的象征。

谈起八大山人的继承者，不能不提到一位有中国血统的法国艺术家常玉（1895-1966）。他出生并度过了童年，正值清末民初的动乱年代。常玉的家庭很富有。尽管传统的私立教育占据着强势地位，他的父母还是决定给孩子们一种新式进步的教育。1910 年，常玉开始随四川著名大师赵熙学习绘画，1919 年随徐悲鸿、林风眠来到巴黎，进入理工学校学习。与他的同胞徐悲鸿

[137] 王方宇 八大山人论集 - 台北：中文丛书编委会，1984- P. 258 - 361.
[138] 吕晓 清代四僧 : 末世的辉煌 辽宁美术出版社 2002 - P. 12.

等人不同，常玉并没有在巴黎的专业艺术学校学习绘画，而是到一间大茅草画室里写生。后来，由于战争和家庭破产的影响，常玉的艺术心理发生了重大变化。他的调色从浅色变为深色，在后来的几年里，他的作品主题变得更加注重自然主题。

常玉在晚年从富家子弟变成了身无分文的乞丐，经历了许多坎坷。在艺术上，他捍卫自己的道路，保存内心的精神自我。当他从事创作时，他不受任何绘画传统的束缚，而是随心而动。对他来说，绘画是一种出口，正是这种自然的冲动，让他的绘画更加注重情感内容[139]。

他与八大山人一样，力求形简意通，意象高远，追求“一即多，多即一”的理念，体现了中国文人画的精神。这一思想最早体现在禅宗主要论著之一的《华严经》的文本中，它指出“一”就是一切，即整体，而不考虑很多细节[140]。因此，禅宗艺术家并不是以形式来表现无形，而是以此为基础，表达超越艺术形象的“虚无”。在常玉的绘画中，我们也可以将“单一”解释为“简单”，但其实并非如此，而是在形式概念之外有很多意义。

南宗禅宗主张“……不造作，不借教，唯听其心，观自然，力求佛化[141]”。禅宗认为，开悟有两种途径：一是通过言语，二是通过直接开悟。言语是我们用来行走学习道路的“工具”。通过我们的感知，它们有助于解释世界上所有事物的本质。禅宗的另一个假设——“不执着于文字和语言”——与第一个假设并不矛盾，而是强调了在所获得的知识“融入自己”之后，证悟之道的特殊意义。

花卉是常玉绘画的主题，例如他的《磁州窑瓶的白莲》（1950 年代中国国家美术馆，北京），以黑色墨水以单色技法绘制，花瓶中插着浅色的圆锥

---

[139] 韩懿锌 以书入画——常玉绘画作品中的线条语言《美化生活》|2022 年第 3 期 - 第 57-59 页

[140] 钟慧，禅宗思想对中国画意境的影响《美与时代·美术学刊》|2019 年第 008 期|第 39-40 页

[141] [同上]

形花朵。简单的线条勾勒出植物的茎干，传达出中国传统美学的精神，使画面充满丰富的诗意内容和中国文人画的精神。

常玉向观众展示了莲花，但没有使用普遍接受的技法和已知的绘画技巧。他最大限度地保留了物体的“独特性”及其完整性，剔除不必要的细节，从而专注于情节的意义和意象。常玉整个创作生涯都贯穿着禅宗“一多”美学，表达了中国文化中众生万物的宇宙观[142]。

中西绘画是两种不同的艺术体系。 他们的视觉技巧和手段有很大不同。如果说八大山人使用的是传统工具（墨、纸、水），那么清末民初，随着新派的兴起和西方文化的涌入，艺术界出现了各种绘画形式、技巧和许多新的可能性。常玉在法国的经历，不禁在他的作品中得到体现。

中国画的传统工具，强调平面性和象征性，是最简单、最轻盈的笔、墨、纸、砚[143]，中国艺术的精髓是通过宣纸上的笔触运动的各种节奏来表达的，而在西方绘画中，纹理美、光空气透视、三维（体积）和色彩更重要。

在八大山人的许多荷花画中，毛笔在湿宣纸上自由挥洒，创造出丰富多样的线条，具有自己的韵律美、速度、曲率、直线和硬度、质感和空间环境。

常玉的《白莲》（1930 年代；中国美术馆，北京）是在胶合板上的画布上绘制的，使用硬毛笔，赋予一定的纹理，不同于传统中国画的技法。由于特殊的纹理和不寻常的拉长构图，产生了三维视觉感觉，平面“线性”语言和环境及其深度和“空气”的独特合成。

八大山人与常玉的绘画呈现出不同的艺术手法，这不仅是由技法、构图、题材的差异决定的，也由作品本身的内容和精神决定。八大山人深受传统艺术和中国文学的影响；面对更迭的朝代和外国的统治，尽管他对国家和人民

---

[142] 王昕宇 文人情调下的常玉 ——常玉作品中中国传统绘画语言的运用与表现《雨露风》|2022 年第 7 期|第 83－85 页

[143] 详情参见：吴兴红 王俪颖 程新元中西方绘画发展与技法研究 北京 中国书籍出版社 2015

怀有理想，却无法开创一番事业。残酷的社会处境和无奈的精神迫使他以画笔为武器，让线条成为摆脱忧郁的心灵工具。

他的绘画风格和艺术手法的转变更多地发生在精神层面，反映了他的精神状态，从而形成了未来绘画的新美学。 他从早年尖锐而奇怪的构图转向晚年较为平静的构图。例如，他的成熟时期的荷花和水鸟画，通常用表现性的笔触，“方而硬”的线条，看起来非常反差，使所描绘的意义得到最大的集中。它们完整地传达了艺术家的内心世界。

八大山人在生命的最后几十年里，尽可能地将禅宗哲学思想融入到他的作品中。这一时期艺术家主要以卖画为生，风格从有些陌生到冷漠超然、自由流畅、线性，并带有强烈的讽刺意味。在禅宗的影响下，他看清了周围的世界，领悟了“空”的秘密，克服了个人矛盾，获得了和谐感。到了这个阶段，八大山人渐渐软化，变得平静，甚至有些昏昏欲睡。其晚期长卷《河上花图》（1687 年，天津博物院藏）以轻柔圆润的笔触描绘荷花，十分贴近现实。整体构图简洁，准确地表现了自然的一角，象征着生命的无限与短暂，与禅宗对“圆”的理解密不可分。

和八大山人一样，莲花的形象在常玉的作品中占据着首位。从 20 世纪 30 年代末到 1950 年代，他的大部分作品都集中在这些花朵上，这一主题成为他反思和诠释人生的方式。作家“领悟、书写”的传统精神在他的许多作品中都有体现。常玉在荷花画中，以这种高贵的植物体现了他孤独的性格。因此，在《白莲》（1950 年代；中国美术馆，北京）中，他避免了西方绘画的剪裁造型和体积特征，使“静物”的形象扁平化、单色化，符合中国的传统。从中国画的角度来看，他的技术执行是完美的：他摆脱了抽象，倾向于现实主义的理论基础，但同时又打破了西方传统的模式。中国古典绘画中对荷花的描绘，

用流畅的线条来表现荷花“平滑”的大叶、新芽和花朵。常玉的《白莲》情感丰富，同时又极其朴素，清晰地表达了东方特有的诗意。在这部作品中，“直线”和“非常规形式”结合了东西方的美学原理，进而反映了那个时代的象征意义、隐含意义和精神追求。

传统文人画融合了多种书写风格、形象风格、短暂性和随意性。视觉语言经历了漫长的演变才趋于成熟，体现在艺术家对心境和情感的生动传递，为后人树立了几乎难以逾越的高标准。八大山人就是这种视觉语言的塑造者之一：他继承了前人书法家和艺术家的技法，并与他个人的笔迹相结合，最终形成了自己独特的风格。

晚清民国时期是中国新知识兴起、新文化形成的时期，伴随着中国画领域的改革浪潮。 绘画的功能也发生了变化，它不再具有装饰性和观赏性，而变得更加普遍和现代。它的构图元素发生了变化，线性和平面性让位于西方现实主义和油画和蛋彩画等新技术。初到巴黎时，常玉和其他中国年轻艺术家一样，将传统的“线性”与平面结合起来[144]，东方绘画技法与新西方油画风格相结合，形成全新的艺术和个人风格。

综上所述，我们可以说，无论中西绘画视觉语言的具体差异如何，都取决于作品的艺术优劣。传统作家绘画中的线条技法不断发生变化。

八大山人继承了前人千百年来积累的技艺，能够在艺术中表达自己的精神境界，体现出时代的特征。常玉还用他的绘画方法来表达一种新的审美，传达他的情感，同时强调他与中国传统的联系。比较他们的绘画，我们可以看到中西视觉语言的差异，但两位艺术家都具有敏锐的现代感，他们对现代性的看法，表达了他们的精神提升和对生活真相的渴望，将这些感受传达给

[144] 王鹏杰 民国绘画思想史论 济南：山东美术出版社 2020. - 第 96-98 页

观众。

八大山人对中国杰出艺术大师齐白石的作品产生了巨大的影响。其艺术生涯之初，深受八大山人、金农等人作品的启发。齐白石在自传中详细描述了他初识八大山人作品的经过："光绪三年（1906 年），我已 44 岁。我在桂林待了一年，正准备回国时，母亲突然来信说，弟纯培和大儿子良元在广州打仗了。由于他们都还小，从未离开过家，全家人都很焦虑，要求我尽快找到他们。得知他们想去花鸟画名家郭葆生居住的地方，我就在他身边住了几个月，并和他的妻子（也是一位技艺高超的艺术家）学画。我临摹了他八大山人、徐渭、石涛等大师的很多原作，给我带来了很多好处[145]。"正是在这个时候，徐渭、石涛和八大山人的画对齐白石来说成为了"真实性的衡量标准"，他一生都将这两位大师视为他的主要老师[146]。

齐白石有一幅同时期的《鱼》素描，是他模仿八大山人画的。他的另一本早期的《鸭子》留存下来，多年后，他在上面写道："我仍在努力学习如何使用没骨画技术来写作，其大师是朱耷[147]"。

齐白石在日记中写道，1907 年夏天，他在广东省遇到了一位艺术品经销商，他收藏了八大山人的原作。看了几遍原作，又听了商人讲述了其他经过他手的大师的画作，这位年轻的艺术家立刻就想创作几幅类似的画，但事实证明这并不像他第一次那么容易。

到了中年，齐白石自以为已经很好地掌握了八大山人的画风并取得了成功，但事实上，他甚至已经超越了前辈大师的崇高艺术成就。齐白石曾在自传中写道："我的绘画水平虽然不如八大山人，但我相信我从他那里得到了很

---

[145] 齐白石 余语往事 齐白石自述北京：文化艺术出版社，2015 – P. 9–10

[146] 扎维多夫斯卡娅 E.V. 齐白石 M.：艺术 1982 年第 28，71 页

[147] 同上。 第 115 页

多，但在京城并没有受到高度重视。我的老师建议我想出新的想法并提高技术，所以我听从了他的建议，创造了自己的红花墨叶技法[148]。1915 年齐白石画《荷花图》和《鱼嬉戏图》，与八大山人的《鱼鸭图》相似。 特别是大鱼的形象非常接近，可见齐白石当时在掌握八大山人的风格和构图技巧上确实下了很大的功夫。

20 年代初，齐白石开始深入研究自己的作品。“朱耷成了我的神，”他写道[149]。

齐白石的作品中有《茶花小鸟》，为他于 1921 年创作的，具有八大山人风格。作者附上长长的书法题词：“我游江西时，见一家人有朱耷的花鸟画四幅，急忙临摹。每次为人写稿，我都不偏离，这五年我抄的作品确实不少。虽然这幅临摹不如朱耷的画，但我还是想报答您的恩情[150]。”从这段铭文可以看出，齐白石在家里发现了四卷代表的八大山人花鸟画原作，并以此为基础，在接下来的 15 年里创作了一系列类似的绘画作品。

可见，齐白石 1906 年至 1916 年的绘画带有明显的八大山人烙印，但此后他放弃模仿，开始进行变革，赋予了作品个性。如在《芙蓉》、《鹤与鹌鹑》（辽宁省美术馆）、《花木草虫》（北京市美术馆）、《瓜果》（内蒙古美术馆）等作品中，《花鸟草虫》（陕西省美术家协会藏），前辈大师的影响是显而易见的，那么，比如《虾》（1920 年，中国美术馆，北京）这幅作品，就将两者结合起来。八大山人的神态特征和白石自身的气。从此，他对朱耷的作品进行了自由的解读，不再一味地临摹、重复，放弃了“八大山人”的绘画创作。

---

148 齐白石 余语往事 齐白石自述北京：文化艺术出版社，2015 – P. 11

149 [同上 第 24 页]

150 齐白石口述 张次溪笔录 白石老人自述 生活·读书·新知三联书店 2010 – P. 39－40.

然而，八大山人对齐白石的影响如此之大，以至于即使到了 20 世纪 30 年代，齐白石的绘画风格获得了更大的独立性，他的许多画作仍然带有模仿的痕迹。 由此可见，齐白石虽然风格趋于独立，但仍处于权威的压力之下，更可以看出，晚年的作品中不乏八大山人的痕迹[151]。

齐白石在《搔背图》（1928 年，中国美术馆，北京）的素描上题词：“我研究了八大山人的一本人物画集，画的是一个人搔背，这有点模仿他的态度[152]。”20 世纪 30 年代末，齐白石画了《鱼群》（中国美术馆，北京），他在谈到这幅画的历史时写道：“我去了南昌，去了丁家的老家，看八尺长的大卷[153]”。因此，我们可以得出结论，他是受到了他伟大前辈的启发而画。

八大山人所树立的画风热情，在 20 世纪初启发了中国的年轻艺术家，并不断增长，到本世纪末达到了极高的水平。在现代当代绘画的世界里，除了齐白石之外，还有李苦禅（1899-1983）、潘天寿（1897-1971）、石鲁（1919-1982）、朱屺瞻（1892-1992）和丁衍庸（1902-1978）”。李苦禅从八大山人那里学到了“方”法，并在早期花鸟画中采用了线条的特点。潘天寿从八大山人那里得到了信心，学会了一套刚劲有力的白描法。如前所述，齐白石继承了八大山人的神韵，体现在大量的创作中，也体现在他的书法技法上。

另一位继承八大山人艺术经验的著名艺术家是范曾。1938 年出生于南通地区的一个文人世家，其家族可追溯到宋代范仲淹，世代相传二十九代。他的《庄子显灵》让季羡林认为他是一位伟大的哲学家[154]。他投入大量时间研究中国艺术，并受过特殊的学术教育，选择了几位杰出的中国艺术家作为他

---

[151] 吴洪亮. “自然的真正魅力”：阅读齐白石艺术的一些想法。//特列季亚科夫画廊。-第 3 期（56）。［电子资源］URL: https://www.tg-m.ru/articles/3-2017-56/istinnoe-obayanieprirody-nekotorye-idei-k-prochteniyu-iskusstva-tsi-baishi（访问日期：12/21） /2022）。

[152] 齐白石口述 张次溪笔录 白石老人自述 生活·读书·新知三联书店 2010 - P. 41.

[153] [同上 第 42 页]

[154] 季羡林，叶嘉莹 论范曾 北京大学出版社 2007

的研究主题，尤其是八大山人，他对八大山人的作品进行了特别深入的研究。

从艺术形式上看，范曾的画风与书法密切相关，他更喜欢用古朴淡雅的画法，行草结合，泼墨解意，颇有八大山人的风格。与他的伟大前辈喜欢描绘自然的朴素角落不同，范曾经常转向中国遥远过去的历史题材，如《老子出关图》、《庄子梦蝶》等。在他的同名画作中描绘了坐在一头强大的公牛背上的情景。老人的形象是有灵性的，在他的脸上读到智慧，他的衣服在风中飘扬，使他的形象充满动感，同时又具有纪念意义。老子身后跟着一个活泼、可爱、天真的孩子。一些研究人员认为，范曾本人隐藏在男孩的形象背后，即艺术家将自己描绘成仿佛准备回到几千年前，追随老子，聆听道家智慧。

从范曾的学术经历来看，他长期研究中国传统艺术，对八大山人、黄宾虹（1865-1955）的作品也有深刻的理解和远见，认为前者的工艺“雄伟而雄伟”。蕴含坚定[155]”，开启了中国传统绘画的全新纪元。范曾提出了自己评价绘画的标准，将八大山人和米开朗基罗列为地位最高的大师。

确实，八大山人的影响在范曾的作品中可见一斑。尤其表现在艺术家逐渐放弃工笔风格，转向色意风格[156]。经过不断的变化和完善，后来的写意风格对范曾来说成为一种情感的艺术宣泄。但他的艺术不仅仅是大笔的笔触，还有深刻的艺术潜台词，这才是他绘画的本质和意义。

只有拥有高水平的理论知识、发展思维和专业技能，才能创造出真正有意义的艺术。在你的想象中拥有一个想法或图像，仅仅描绘出你眼前的事物是不够的。例如，当我们看八大山人的画作《瓜鸟图》（中国南京博物馆）时，我们注意到他采用了减少和简化描绘情节的手法。他对鸟的形象进行了

[155] 范曾 范曾谈艺录 中国青年出版社 2007. - P. 98.
[156] 郭伟渠 “花鸟”写意风格的十六种技术。 - 北京：应用艺术出版社，2005 第 23-24 页

改造，淡化了它，而把注意力集中在眼睛上，采用了“笔简神足”的技巧。人物的特殊设计、富有表现力的眼睛帮助作者传达了他对世界的态度；他用简单而不是复杂的方式，将情节的主要元素和次要元素分开。八大山人的视觉语言不仅传达了物体本身，而且超越了物体的范围，唤起了观看者想象中的某些联想。

文学艺术的创造性、积累性与写作和评价艺术作品时需要掌握历史文化知识有关，因为需要利用大量的历史资料作为理解规律和规律的基础。历史背景。对古代文学作品的欣赏与其内容的形象化有关，这些内容在阅读时出现在我们的想象中。《四书》、《五经》等著作，作为中国文化的经典资料和教科书，为我们深入了解过去的宗教和哲学思想提供了机会。研究老子哲学有助于艺术家更好地通过艺术语言表达儒家和道家思想[157]。

另一方面，不熟悉历代大师的世界观和宗教信仰，就不可能正确理解中国的古典艺术。 如果你在没有经过适当准备的情况下看八大山人的作品，读他的诗，你会发现它们太“简单”，甚至难以理解。但如果你了解他们创作的历史脉络，你就会发现，八大山人是经历了很多的磨难，才形成了这样的“自我”的风格和表现形式。他内心找到了平静，因此这些年来他的作品和书法变得越来越简洁和成熟，他不断完善自己的艺术语言，通过清晰的图像传达平静的生活氛围。

近来，范曾也走向了一种更简单、更清晰的视觉语言，力求传达“道”，即领悟视觉形式之外的更高意义。范曾认为，艺术的最高目的不是描绘表面的美，而是发现和领悟所描绘事物的本质。当第一次看到八大山人的作品时，感到与他有一种精神上的联系，并产生了回应。范曾还指出，八大山人的作

[157] 范曾 范曾讲演录 华东师范大学出版社 2010 - 第 193 页

品并不像乍一看那么简单（这一点他同意齐白石的观点）。在他看来，大师的作品“质朴而丰富”，寓意丰富，其根源通向自然本身[158]。

范曾长期以来一直在临摹八大山人的作品，但他并不是机械地模仿，而是试图表现出他对作品的看法。他试图洞察大师的心情、他的人生经历，了解他作品的脉络。

如果不研究历代大师的，就无法想象中国画未来的发展。比较范曾和八大山人的作品，可以看出几个重要的方面，可以与未来中国画的发展趋势相关。

首先，与过去一样，传统的毛笔创作方法和技术今天仍然得到保留。无论历史形势、艺术环境如何变化，水墨画仍然是中国艺术家创作的基础。然而，艺术风格不断变化，直到今天仍然如此。例如，目前不仅墨分五色很常见，而且多色画也无疑丰富了传统艺术视觉语言的表现力，有助于更多的创新。

其次，诗、画、印的综合和有机结合在传统美术中仍然具有现实意义。 要领悟和掌握文人画传统，不仅要学画，还要学诗、学书法，尤其是“四书”、“五经”之体，知《诗经》，更要通晓《诗经》。背诵古诗词是为了锻炼自己对古典语言的感受。 当一件作品需要表达很多东西，但你自己的灵感或精神情绪往往不够时，这对于你自己的创造力非常有用。

学习书法，掌握各种字体、文体的组合和诠释也是极其重要的。每个传统艺术家都有自己的个人亲笔签名（印章），以及不同的官方签名，其应用方式不同，增强和丰富了整体视觉效果，使整个构图具有统一性。

第三，艺术家必须在文化领域有深厚的知识，同时有自己的艺术观，有

158 同上

自己的喜好和发展立场，而不是盲目遵循既定的传统。艺术家必须以新的想法和感受来处理他所选择的主题，用新的图像来处理传统主题。范曾的作品也选取了庄子等中国著名的题材，同时用自己的笔法、自己的风格来表达自己对道家思想的坚持和对伟大权威的尊重。

第四，深入生活的最深处。艺术源于存在观念并高于存在观念。任何真正的艺术作品都能与日常生活形成巨大的情感共鸣，并融入周围的空间。艺术表现的方式不仅要多样化，更重要的是能够展现丰富多彩的日常生活。

因此，中国传统绘画若要不断吸纳新的东西，就必须依托一定的社会历史基础，创造性地继承先人的经验，才能进一步丰富自己的内容。如今，中国画已经达到了高度的感知和推陈出新，对于艺术家来说，认真研究中国民族文化，将传统运用到自己的艺术作品中变得非常重要。保护过去的遗产并发展古代艺术大师的传统，最终使创造未来独特的艺术语言成为可能。

结论

根据研究，可以得出以下结论。

纵观中国清代文学艺术家绘画发展的各个阶段，我们可以得出这样的结论：明朝的衰落是中国历史上的一个艰难时期，而随后清朝的登基也是如此。其统治持续了大约三百年。明末清初的国家面临着许多困难，在困难的社会政治形势下，文人志士不仅被迫忍受屈辱，而且被迫组成反对派，以自己的方式与不可避免的情况作斗争。他们走的是逃避现实和禁欲主义的道路，躲在南方或山里，躲在修道院的围墙后面。这种立场常常导致他们的思想和精神状态处于批判状态，但正是在那个时期，文人志士的艺术获得了强烈的情

感色彩，即对正在发生的事情的高度体验的特征。

当理学思想在受过教育的人心中扎根时，却不允许他们真正脱离政治形势、放弃一切。许多文人志士遭受这种内心的挣扎和折磨，在绝望之中，只能依靠“心学”和王阳明的思想[159]。满清征服明朝后，明朝幸存的人们生活在苦难之中。文人志士的民族复兴梦想破灭，对祖国命运的反思进入“戾、乱、奇、病”阶段[160]。文人志士的自由精神长期受到压制和铲除，文学艺术中不可避免地出现了一种奇怪的、病态的审美运动，反对普遍接受的规范，建立新的审美准则。诗人以此来抒发内心的忧郁、孤独，反思生命的意义。

早在此之前，宋代艺术家石恪（10 世纪）、梁楷（1140-1210）、牧溪（1210-1270）和后来的徐渭（1521-1593），以及其他像他们这样的大师明清时期的僧人和隐士宣扬孤独是在疯狂的世界中自我完善和生存的途径。然而，他们古怪行为的背后，却隐藏着对现实和中国社会所经历的一切进程的深刻理解。他们是孤独的诗人和艺术家，有着敏感而脆弱的灵魂，表面上冷漠观察着发生的一切。但他们是真心热爱生命、关心他人、哀悼祖国和人民的。正是他们炽热的精神，迫使他们在外表上隐藏自己的信仰，而在绘画中彰显个性、力求真实。从徐渭的“疯狂”，我们可以安全地把一条连续性的线索延伸到八大山人及其“荒诞”作品，以及石涛（1642-1707）的“一画论”理论。这条脉络进一步延伸到“扬州八怪”、金陵画派，一直到现代中国画大师。可以非常有把握地说，单个文人志士的艺术不是孤立的，它引起了广泛的共鸣，他们的主观思想具有永恒和无限的价值，并在当今时代广为流传。

在满清政治、经济和文化变革的影响下，中国古典绘画经历了一定的变

---

159 王阳明（1472—1529），明代最伟大的理学家，中国新儒家哲学家，“心学”原始哲学学说的创立者，杰出的文学家、军事家和军事家。政治家。

160 陈健 明清书画中的“丑怪”现象研究［J］设计艺术（山东工艺美术学院学报），2014，（04）：104-108

化，但总体上保留了其历经数百年发展的传统形式和流派特征。山水画（“山水”）是最重要的流派之一，另外还有花鸟画（“花鸟”）。与此同时，传统水墨画继续盛行。康熙、乾隆时期，宫廷“学院派”艺术得到了更加深入的发展，获得了区别于前代绘画的新特征。

清代绘画发展的历史进程，伴随着各种运动，根据清朝统治时期的长短，通常分为早、中、晚三个时期。

清初，中国的艺术文化以其丰富性和多样性而著称，出现了按照中国传统绘画进行创作和改进的“正统”大师，并融合了“古代绘画的所有最伟大的成就”[161]。以及在艺术中寻找新鲜形式的“创新者”。这两类艺术家由于出身、生活境遇和目标不同，在传统国画绘画中创造了完全不同的艺术形象和风格。

清朝时期，艺术家主要分为三个群体：传统主义者，他们通过创造性地重新诠释过去的伟大成就来寻求复兴绘画；传统主义者，他们寻求通过创造性地重新诠释过去的伟大成就来复兴绘画；个人主义者，实践深刻的个人艺术形式，并经常抗议外国统治；宫廷画师——在满族朝廷任职的官员和职业艺术家。

传统学派以明末徐渭（1521-1593）所制定的规则为基础。从儒家意义上讲，他是一位恪守古代艺术传统的“正统”艺术家。

徐渭是中国古典绘画“大写意画派”的创始人。他的画体现了古代作品的精髓，并提倡一种新的风格，这种风格的基础是不追求精确地传达所描绘的对象，而诉诸其真实的本质。徐渭在花鸟画、山水、书法等各个领域都取得了成就。他最杰出的作品是“花鸟画”，开创了中国艺术的新篇章，对石涛、八大山人、“扬州八怪”等艺术家产生了巨大影响。

[161] 刘中华，时金艳 清初画坛中的两大派别的比较研究[J] 艺术品鉴 2020,30 第 16 页

徐渭果断地打破传统，引进新技法，使中国写意画向前迈进了一大步，仿佛“站在了古代大师的肩膀上”。

像徐渭这样的传统主义者在某种程度上接近于一群个人主义艺术家的活动，其中最突出的代表是明朝皇帝的后裔：八大山人（朱耷）和石涛（道济，石涛）。

中国艺术史学家将两人归为清初“四僧”群体的成员，其中还包括弘仁（1610-1663）和髡残（1612-1674）。清初“四僧”以宋元禅画风格特征为基础[162]，但用新的想法和技术手段丰富发展了它。

八大山人和石涛试图在旧理论中引入新的世界观。他们使用传统的主题，但他们对现实的感知更加个性化和新鲜。他们以一种新的方式理解了绘画的装饰可能性，并更加敏锐和个人地体验了周围世界的现实。他们的作品生动而谨慎地表达了对清政府的消极态度和对祖国辉煌过去的怀念。

明清时期的文学艺术家，力图表达人的欲望和真挚的情感，创作出开创了新的绘画美学的艺术作品，创造了当时怪异的风格，在这些作品中表达了人性自由的体现。

八大山人作品的世界观原则、哲学和美学基础，如下：

八大山人作为僧人和宗教领袖的生活方式，是在“无为而治”的儒家思想的驱使下，免受清政府的政治迫害。然而，在他的整个创作生涯中，道家思想，特别是禅宗思想仍然是他的核心。

八大山人的文学和绘画新美学思想，是他独立、肆无忌惮的诗意意志的结果。他将孤独视为自己的选择，同时也是一种个人的艺术体验。从古至今，中国传统文学的特点就是孤独和诗意的悲伤。一方面，孤独感对社会来说是

[162] 刘中华，时金艳 清初画坛中的两大派别的比较研究[J] 艺术品鉴 2020,30 第 16-17 页

消极的，它会让人感到压抑并引起焦虑；另一方面，它标志着社会进步，发生在社会动荡时期。正如中式哲学所说：“孤独的情感是推动社会巨马前进的鞭子[163]。”明末清初的文人目睹了明帝国的崩溃，对变法深感忧虑，看到了宗族的残酷斗争，感受到了黑暗时代的到来，并伴随着迫害对民族文化的摧残和精神的摧残。他们看到了现实生活的漫无目的，汉族民众无意识的“绥靖”，以及与清政府合作的新道路。但许多文人志士却无法戴上虚假的面具，埋葬自己的信仰，于是他们不得不逃跑、躲藏，带着内心深处的巨大怨恨和失望，过着孤独的生活，远远地看着发生的事情。他们寻求独立并获得了独立——早在明末清初，文人们就已经产生了一种自给自足的意识，一种自知之明的愿望，并获得了内心真正思想的独立，因为这给了他们一种独立的感觉。他们希望并有继续生活的意义。保持一个人的个性和清晰的头脑有助于产生重要和创新的创意。

明末清初的审美观念转变对“孤独”概念的形成起到了重要作用。沉浸其中成为一种创作冲动，原创性和个人主义为艺术注入了新的活力。明清两代的文人志士往往都是独行者，他们在孤独中寻找新的思想和灵感。他们的新解决方案常常遭到同时代的保守派作家的拒绝，但正是创新和个人主义将艺术和艺术活动从深深的僵局和危机中带到了一个新的水平。诗词与绘画相结合，成为艺术发展最重要的推动力，常常表达对中国社会缺乏灵性和局限性的讽刺和愤怒。孤独感弥漫在个人主义文人志士的艺术中，也许这就是为什么他们被异样看待，引起关注，有时成为嘲笑的对象。但孤独也成为新时代艺术代表的精神象征，成为他们的指路明灯，甚至成为他们克服前进道路上障碍的武器。

[163] 李珉 论道教美学思想对明清俗文化的影响［J］四川大学学报（哲学社会科学版），2006（03）：40-44

八大山人绘画的艺术方法和技法，以及他作品的艺术性和流派特殊性，我们可以得出这样的结论：他被迫的内外孤立成为了他躲藏、封闭自己、引导他人的决定性因素。隐士的生活方式，实际上变成了圣愚。

如上所述，孤独本身是一种消极的情绪状态，但正是由于孤独和逃避现实，八大山人越来越转向他的内心世界、他的内心状态。他以艺术家和诗人的方式表达了自己的忧郁、思绪的混乱以及未了的期盼和向往：画出了“奇石”、“枯梅”、“残荷”、“病鱼”、“怪鸟”。等动植物的奇特形象。图像的主题越古怪，就越能表达八大山人的失落和孤独感。

中国有句古话：“人如其画”。叛逆的八大山人，对国家的现状不满，无法创作出精美绝伦的现实主义艺术作品。他自由的笔触是他心灵摆脱压抑的一种方式。他继承了徐渭画“花鸟”的传统、技艺和技法，洒脱自如。除了徐渭之外，他还深受梁楷、倪瓒的影响。

八大山人的创作风格分为花鸟、山水、书法三种。他留下了约两千件作品，这证明了他创造力的丰硕成果，也证明了艺术在他的生活中占据的重要地位。当然，他的花鸟画独具匠心，继承了徐渭、陈淳大师“大写意”写意笔法的特点。

八大山人绘画的一个特点就是运用了夸张化、“拟人化”等艺术手法，以及对图像的象征性诠释，对鸟鱼花草进行了大胆的夸张。他用“白眼朝天”的鸟和鱼的眼睛等细节来表达他对这个国家正在发生的事情的态度，以及他对这个疯狂、焦虑的世界的不满和失落。

当然，对于艺术家来说，首先构图的构建最为重要，其次是整体表现。八大山人的绘画构图始终以最简单和清晰的特点而著称。它没有太多元素，但它们都尽可能信息丰富、自然且重要 艺术家对现实主义的倾向是可以观察

到的，但他并不仅仅将自己局限于自然的主题和自然的形式，而是使之服从于他的意志，并对其进行改造。八大山人的“花鸟”画开创了中国美术的新先河。他能够大胆地表达自己的情感和个人经历，同时找到未来人审美意识的钥匙；抛开外部的复杂性，用简单的手段和技巧表达最困难的情感和想法。

八大山人绘画风格的独创性和独特性在于他成功地通过过去的角度来揭示现在。中国传统绘画可分为三个层次：一是“形式”，二是“精神”，三是“情感”。八大山人的艺术风格无疑是他们结合的最高典范。他以独特的笔触、个性的形式和独特的艺术语言表达了复杂的情感，实现了意象的高度统一。八大山人用自己的亲身经历表明了他对传统的态度，并创造了元明时期从未有过的新风格[164]。因此，与他同时代的石涛称他“万代无出其右”。他以其非凡的才能，将中国传统绘画提升到了前所未有的高度。

八大山人被认为是中国绘画史上的一位“另类”文学艺术家。他充满活力和创新的风格影响了几代文人。许多评论家，包括西方评论家，都指出八大山人的绘画在今天仍然具有现实意义，它有机地结合了古代观念和现代审美观。

八大山人的绘画风格确实与中国当代花鸟流派和其他流派艺术家所流行的风格相似。其弟子众多，从清代中期的“扬州八怪”，到清末上海画派、吴昌硕，再到齐白石、李苦禅、潘天寿、常玉、范曾等，以及我们这个时代的其他著名艺术家。他们都深受八大山人的影响，足见八大山人对中国民族艺术发展的巨大贡献。

在当代艺术多元化、商业化的背景下，艺术家虽然可以通过多种表现手段的广泛可能性来支撑自己的愿望，但在作品中传达社会矛盾、表达真实情感却变得更加困难。不受艺术市场成规的束缚，八大山人将绘画形式发挥到

[164] 何鑫，王功 清初遗民书画家风格特征成因初探 大众文艺 2015 07 期 第 64 页

了一定的极限，他不仅在视觉解决上下足了功夫，而且在创作中表达了思想和情感体验，蕴含着高超的艺术技巧、思想和精神。艺术家的灵魂。

八大山人的作品并不像许多其他大师那样清晰和简单；它们既反映了他生活和工作的艰难时期，也反映了他非凡的命运。 他的画作的寓言形象背后隐藏着各种各样的思想和情感。 只有沉浸在历史语境中，体会艺术家广阔的人生经历，才能更好地理解他的作品所承载的意义。对八大山人的艺术遗产进行深入而深思熟虑的研究，可以更清楚地识别艺术家的思想、心理、世界观和创作过程之间的联系。他的方法的普适性、才华和对他那个时代的悲剧和矛盾的敏锐感觉，他对社会文化情境的包容性，同时，逃避现实和超然的态度决定了他的艺术的永恒价值。

引用文献

1. 阿拉耶夫 L.B.、阿什拉夫扬 K.Z.、伊万诺夫 N.I. 16 世纪至 17 世纪初的中国 // 东方史 - M.：俄罗斯科学院东方研究所，1999 年
2. 阿列克谢耶夫 V.M. 中国画巡回展览。目录。 – L.，1934 年
3. 阿列克谢耶夫 V.M. 中国民间绘画：民间形象中旧中国的精神生活. – M.：科学，1966
4. 贝洛泽罗娃 V.G.中国书法艺术。 – M.：RSUH，2007
5. 王安宇，Troshchinskaya A.V.朱耷山水画的特点 // Vestnik RGCPU 2021 年 – 第 4 期，第 1 部分 – 第 124 – 129 页
6. 王安宇，Troshchinskaya A.V.论朱耷创作的具体问题 // Vestnik RGCPU

2022 年 – 第 2 期，第 1 部分。 – 第 351–358 页

7. 王安宇，Troshchinskaya A.V.朱耷创作的绘画风格与心理层面 // “俄罗斯-中国”国际科学与实践会议材料造型艺术的对话”。 – MGHPA，2022 年 – 第 343–349 页。

8. 王安宇，Troshchinskaya A.V.朱耷（1626-1705）在俄罗斯和中国现代研究实践背景下的著作//美术和装饰艺术、建筑、设计以及基督教世界的主题空间环境。根据第三十一届国际教育读物《时代的全球挑战与人类的精神选择》资料编写的集体专着。 – RGHPU S.G.斯特罗加诺夫，2023 – P.138–143

9. 王安宇 国内外朱耷（1626-1705）的年代学和史学研究 //Vestnik RGCPU，2023 – 第 3 期 第 1 部分 – 第 367-376 页

10. 王林 艺术狂僧八大山人 // 著名艺术家画廊 //校对 曾子荣； 翻译中文 N.Dimido。 – M.：ANO IIC“科学”，2021 89-113 页

11. 瓦西里耶夫 L.S. 古代中国 共 3 卷。 M.：东方文学。 1995 年、2000 年、2006 年

12. 瓦西里耶夫 L.S. 东方史.共 2 卷。–M.：高中，1998

13. 瓦西里耶夫 L.S. 中国的文化、宗教、传统。 – M.：东方文学，2001。

14. 维诺格拉多娃 N.A. 山与水：中国山水画。 –M：白城，2008

15. 维诺格拉多娃 N.A. 中国艺术.专辑。 – M.：文化，1988。

16. 维诺格拉多娃 N.A. 中国山水画。 – M.：美术，1972 年。

17. 维诺格拉多娃 N.A. 中日艺术一百年//俄罗斯艺术学院美术理论与史研究所。 – M.：艺术，1999。

18. 维诺格拉多娃 N.A. 中国画中的“花鸟”。 – M.：白城，2009 年

19. 维诺格拉多娃 N.A.、卡普捷列娃 T.P.、斯塔罗杜 T.H. 东方传统艺术：术

语词典。 – M.：埃利斯 • 拉克，1997

20. 沃斯特里科娃 E.A.朝鲜时代（1392-1910）韩国传统花鸟画流派绘画中的生活自然形象：风格趋势和艺术特征。博士学位 艺术学 – M.：RGHPU S.G. 斯特罗加诺夫，2023。

21. 格鲁卡列娃 O.N. 中国民间艺术。 – M.：艺术，1958 年。

22. 戈尔巴托娃 I.V. 明朝：学问之光。展览图录。 – M.：莫斯科克里姆林宫，2018 年。 – 240 页。

23. 戈尔迪延科 A.N.、库捷列夫 P.E.、佩尔扎什克维奇 O.V. 中国 历史、文化、艺术。图解百科全书。 – M.：Eksmo，Nashe Slovo，2008 年。 – 160 页。

24. 多罗宁 B.G. 满族对中国的征服和 17-18 世纪的中国官方史学。 // 亚洲和非洲国家历史的史学和资料研究。 – M.，1987。

25. 多罗宁 B.G. 明帝国与满族：对抗的开始（《明史》版//亚非国家史史学与史料研究：校际文章集。-圣彼得堡，1997 年。 - 第 128 – 152 页。

26. 戴维德, J. 中国绘画基础：百科全书：[200 张图画，附有按顺序插图的绘图说明；源自英语 萨多夫尼科娃]。 – M.：艺术之春，2007

27. 扎维多夫斯卡娅 E.V. 石涛《画语录》。 – M.：艺术，1978 年。

28. 扎维多夫斯卡娅 E.V. 中国画的形态//中国。社会和国家。 – M.，1973。 – 第 346 – 355 页。

29. 扎维多夫斯卡娅 E.V. 齐白石. – M.：艺术，1982

30. 扎维多夫斯卡娅 E.V. 旧中国绘画的审美问题. – M.：艺术，1975 年。 – 440 页

31. 东方史.共 6 卷。 / RAS；东方研究所 / R.B. 雷布科夫（主编）- M.：俄

罗斯科学院东方文学，2000 年。T.2：十四至十五世纪下半叶的中国。 – M.：俄罗斯科学院东方文献，2000

32. 东方史.共 6 卷。 / RAS；东方研究所 / R.B. 雷布科夫（主编）- M.：俄罗斯科学院东方文学，2000 年。T.3：中世纪与现代之交的东方。十六至十八世纪 – M.：俄罗斯科学院东方文献，2000

33. 科布泽夫 A.I.作为文本问题的新儒学理论创新（王阳明与围绕“大学”的思想斗争）//中国儒学：理论与实践的问题。 – 莫斯科，1982

34. 克拉夫佐娃 M.E.中国艺术史. – 圣彼得堡，M.，克拉斯诺达尔：Lan，Triad，2004 年。

35. 克雷切托娃 M.中国文化与艺术。 – M.：艺术，1952 年。

36. 克里夫佐夫 V. 道教美学。 – M.，1993

37. 克鲁格 R. 中国 天朝全史 / Trans. 源自英语 D.沃罗宁，Y.戈德堡。 – M.：Eksmo，2006 年。 – 442 页。

38. 库兹缅科 L.I.、塞切夫 V.L.中国艺术. – M.：国立东方艺术博物馆，1990 年。 – 48 页

39. 李德嘉.艺术与意识形态。中国画的精神思想[电子资源]。 – 访问方式：https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-i-ideologiya-duhovnaya-ideologiyakitayskoy-zhivopisi（访问日期：12/21/2022）

40. 李方平.中国山水画的“山水”流派（进化论和一些相似之处）。学位论文艺术史学位。 – M.：俄罗斯艺术学院美术理论与史研究所，2003 年。 – 176 页

41. 刘世忠.中国画史 / 译. 埃凡诺娃 V.A. – 莫斯科：国际出版公司“Chance”LLC，2020 年。 – 223 页。

42. 马拉文 V. 道教哲学选集。 – M.：Klyshnikov、Komarov 等，1994 年。

43. 马拉文 V. 16-17 世纪的中国。传统和文化。 – M.：艺术，1995

44. 马拉文 V. 道的黄昏。中国文化已迈入新时代。 –M.：AST，2003

45. 梅利克塞托夫 A.中国史/编 – M.：密歇根州立大学，高等学校，2002 年。 – 736 页。

46. 穆里安 I.F. “松树八哥”//一个花园：文章和散文集。 – M.：科学。《东方文学》主编委员会，1991 年。 – 第 131 – 143 页

47. 内格林斯卡娅 M.A. 中国现代艺术：传统与现代之间 – M., 2022. – 340 页

48. 内格林斯卡娅 M.A. 中国的中国风：三大王朝（1662-1795）期间中国艺术的清代风格。 – M.，2015。

49. 奈波宁 O.E. 中国历史：清朝时代。十七 – 二十世纪初。 – M.：Nauka，2005 年。 –712 页。

50. 中国画中的象征主义[电子资源]。 – 访问模式：http://dveimperii.ru/articles/simvoly-v-kitaiskoi-zhivopisi。（访问日期：2022 年 12 月 21 日）。

51. 索科洛夫-雷米佐夫 S.N.中国美术：词典工具书 – M.：莱南德，2018

52. 索科洛夫-雷米佐夫 S.N. 文学。书法。绘画。 – M.：科学，1985

53. 索科洛夫-雷米佐夫 S.N.中国传统书画的模仿现象：专家评审指南//原创与重复。东方艺术中的原创、复制品、仿制品。文章集/Ed.-comp。 PA 库岑科夫，MA 切戈达耶夫 国立艺术研究院，2014 年。第 161 – 176 页

54. 塞切夫 V.L.国立东方艺术博物馆收藏的中国古典绘画。收藏目录。 M.国立东方艺术博物馆，2014。

55. 塞切夫 V.L. 论中国画“花鸟”流派的起源与意义问题 B.M.，1983 [电子资

源] 。 – 访 问 模 式 ： http://kursak.net/v-l-sychev-k-voprosu-o-proisxozhdenii-iznachenii-zhanra-cvety-i-pticy-v-kitajskoj-zhivopisi/。 （访问日期：2022 年 12 月 21 日）

56. M.L.蒂塔连科 中国文化精神 艺术 / 作者：M.L.蒂塔连科，A.I.科布泽夫，S.A.托罗普采夫，V.E.叶列梅耶夫，S.M.阿尼克耶娃，M.A 内格林斯卡娅，A.E.卢基亚诺夫。 – M.：俄罗斯科学院东方文化，2010

57. Troshchinskaya A.V.，王安宇 关于澄清朱耷（1626-1705）名字及其起源的问题 // 《文化空间》. 布尔加诺夫 之家” – M.：古典和当代艺术画廊“布尔加诺夫中心”，2023 年。 – 第 4 期，第 56-67 页。

58. 吴冠玉.元、明、清时期中国古典绘画“花鸟”流派：起源、演变、艺术特征和发展载体/摘要 博士学位论文。 17.00.04 – 装饰和应用艺术和建筑。 M.：MGHPA S.G.斯特罗加诺夫，2019。 – 33 页。

59. 吴洪亮 “自然的真正魅力”：阅读齐白石艺术的一些想法。//特列季亚科夫画廊。- 第 3 期（56）。 [电子资源]。 – 访问方式：URL：https://www.tg-m.ru/articles/3-2017-56/istinnoe-obayanieprirody-nekotorye-idei-k-prochteniyu-iskusstva-tsi-baishi。 （访问日期：2022 年 12 月 21 日）。

60. 蒋世纶.中国传统绘画《国画》：展览图录/Comp. L.I.库兹缅科。 – 鄂木斯克：鄂木斯克地区。美术博物馆，1989 年。 – 36 页。

61. 齐斌.艺术家徐渭、陈道夫作品中的“花鸟”画。 [电 子 资 源] 。 – 访 问 方 式 ： https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-tsvety-i-ptitsy-v-tvorchesvehudozhnikov-syuy-vey-i-chen-daofu（访问日期：2022 年 12 月 21 日）

62. 齐斌.中国艺术家徐渭（1521-1593）创作方法的基础。摘要。博士论文 艺

术史 - 圣彼得堡，2007 年。[电子资源]。 - 访问方式：http://www.dissercat.com/content/osnovy-tvorcheskogo-metoda-kitaiskogokhudozhnika-syui-veya-1521-1593（访问日期：2022 年 12 月 21 日）。

63. 张安治.中国绘画史/译.源自英语 S.德米纳。 - 顿河畔罗斯托夫：菲尼克斯，2008 年。 - 350 页

64. 张勇.中国传统绘画中的动物主义：流派特征、发展特征、内外结合问题/摘要。博士论文 艺术史 5.10.3 - 艺术类型（美术和装饰艺术以及建筑）。 - M.：RGHPU S.G.斯特罗加诺夫，2023 年。 - 35 页。

65. 张勇，Troshchinskaya A.V. 中国古典绘画中的动物主义方向：关于区分流派的复杂性问题//国际科学与实践会议“俄罗斯-中国”的材料。造型艺术的对话”。 - MGHPA，2022 年。 - 第 241 - 245 页

66. 张勇，Troshchinskaya A.V. V.A 瓦塔金和齐白石：两位大师——一种服务艺术的方式//美术和装饰艺术、建筑、设计以及基督教世界的主题空间环境。根据第三十一届国际教育读物《时代的全球挑战与人类的精神选择》资料编写的集体专着。 - RGHPU S.G.斯特罗加诺夫，2023。 - P.131 - 137

67. 雅科夫列娃 N.F. 中国画：文化分析/摘要 博士学位论文 艺术学 24.00.01 - 文化理论和历史（文化研究）。 - Chita：外贝加尔国立大学，2013 年。 - 24 页。

На иностранных языках:

68. 理查德 •M •巴恩哈特.《沿着天堂的边界：宋元绘画来自王家齐家族收藏》。 - 纽约：大都会艺术博物馆，1983 年。

69. 理查德 • M • 巴恩哈特.大明王朝画家：宫廷与画派。展览目录，大都会艺术博物馆和达拉斯艺术博物馆。 - 达拉斯：达拉斯艺术博物馆，1993 年

70. 理查德 • M • 巴恩哈特、卡希尔 J.、郎少君、聂崇正、巫鸿、杨信。《中国绘画三千年》。– 纽黑文和伦敦：耶鲁大学出版社，北京：外文出版社，1997 年。

71. 程 • 冯　朱耷 1626 – 1705 该行的天才。 – 巴黎：Phébus，1986 – 475 p

72. 费内洛萨 E. 中国和日本的艺术， – 伦敦，1913 年

73. 海伊 J. 中国绘画的价值观和历史，2：结构的层次演变。– RES，第 7-8 期（春秋）。1984 年。第 102-136 页。

74. 卡万 • S. 中国传统绘画艺术杰作。– 伦敦，2019 年。

75. 莱恩 E.J.《中国艺术中花卉描绘的发展和花鸟画的起源》//《远东古物博物馆公报》斯德哥尔摩 64（1992）

76. 麦斯威尔 H.K.如何解读中国画。– B.Y.：大都会艺术博物馆，2008 年。

77. 塞壬 O 中国画。领衔大师和原则。第 1-3 卷。– 伦敦，1958 年。

78. 沙利文 • M. 中国画研究。《伯灵顿杂志》。第 94 卷，第 590 期。– 1952 年。

79. 王 • F 《莲园大师：八大山人的生平与艺术，1626-1705 年》。– 纽黑文：耶鲁大学美术馆；耶鲁大学出版社，1990 年。

80. 王括. 从中国画的发展历程看“水”的影响. 2018. 第 4 卷.第 5 页

81. 威廉姆斯 • C • A。《中国象征主义和艺术动机概述》。– 纽约，1941 年。

На китайском языке:

82. *Бай Синлян, Чжао Бинчжун*. Вторжение Цин и императорский дом эпохи Мин. – Шэньян: Ляонин дасюэ сюэбао,1990. – №. 001.

白新良， 赵秉忠，清兵入关与明朝宗室 《辽宁大学学报：哲学社会科学版》

|1990 年第 001 期|P. 53-56|共 4 页

83. *Ван Маньлян*. Альбом произведений живописи в жанре хуа-няо. –Хэбэй: Изд-во «Искусство», 1987.

王曼亮. 花鸟画画册集。河北： 艺术出版社， 1987.

84. *Ван Пэнцзе.* Исторический исследовательский трактат о живописи в период Китайской Республики. – Цзинань: Шаньдун мэйшу чубаньшэ, 2020.

王鹏杰，《 民国绘画思想史论》，山东美术出版社 2020 年 8-1 页数：255

85. *Ван Синьхуа*. Искусство пейзажной живописи Бада Шаньжэнь // Мир культурных реликвий, 2003. – №. 2. С. 38–42.

万新华，《朱耷的山水画艺术》，《文物世界》2003 年 2，38-42

86. *Ван Синьюй*. Чан Юй и настроение литератора: использование и выражение традиционного китайского языка живописи в работах Чан Юй // Юйлуфэн, 2022. – №. 7. С. 83-85.

王昕宇，文人情调下的常玉 ——常玉作品中中国传统绘画语言的运用与表现《雨露风》|2022 年第 7 期|83-85.

87. *Ван Фанъюй*. Рассуждения о Бада Шаньжэне. – Тайбэй: Китайская серия, Тайвань, 1984.

王方宇《八大山人论集》，《中华丛书》编审委员会，台湾，1984 .

88. *Ван Чжунсюй*. Энциклопедия китайского живописи жанра «цветы-птицы». Т. 8. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008.

王中旭，《中国花鸟画通鉴》，第八卷，– 上海：上海书画出版社，2008 年。

89. *Ван Шицин*. Родословная Бада Шаньжэня. – Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 2021. С.585–614.

汪世清，《谈艺书简》，2021 年，上海古籍出版社，pp. 585-614

90. *Ван Юэчун*. Три политических реформы императоров династии Мин по отношению к младшим родственникам и их семьям // Цзиньгу Вэньчуань, 2021. –№. 025. С. 60-63.

王玥珺，明代皇帝对宗室外戚防备政策的三次变迁，《今古文创》|2021 年第 025 期|P. 60-63

91. *Вэй Шуцзин*. Династия Мин. Линия преемственности и исследования сочинений династии Цин. Магистерская диссертация, 2015.

魏舒婧，明代庆藩世系及著述研究 2015 硕士论文

92. *Го Вэйцюй*. Шестнадцать видов техник стиля сеи жанра «хуа-няо». –Пекин: изд-во «Прикладное искусство», 2005.

郭伟渠.“花鸟”写意风格的十六种技术。北京： 应用艺术出版社， 2005.

93. *Го Ленфу*. Правдивая история живописи «цветы и птицы». – Цзянсу: Цзянсу Мэньшу, 2001.

郭廉夫，《花鸟画史话》，－ 江苏：江苏美术出版社，2001 年

94. *Го Цзянго*. Новая интерпретация конфуцианской мысли: анализ книги "Новое толкование традиции – оценка современной ценности конфуцианской мысли". – Чуаншань сюэкань,2001. – №. 4.

郭建国，儒家思想的全新阐释--读《重释传统--儒家思想的现代价值评估》《船山学刊》|2001 年第 004 期|134-135|共 2 页

95. *Дуань Чуньсюэ*. Эстетическая трансформация искусства в конце династии Мин и начале династии Цин на примере феноменов "чудных камней" и "сухих слив". Аспирантская диссертация Хэнаньского университета. – 2018.

段春雪. 从"奇石"和"病梅"现象看明末清初艺术审美转化. 河南大学研究生论文. 2018

96. *Жи Юдун*. Утверждение и влияние конфуцианской школы Чэн Чжу в начале эпохи Мин // Кэчжи чуаньсинь даобао, 2008. – №. 10.

芷玉东. 明初程朱儒学派的建立与影响//科知传心道报，2008 年。- 第 10 号。

97. *Кун Люцин*. История живописи средних веков в Китае: «цветы и птицы». – Цзянси: Цзянси мэйшу чубаньшэ, 2008.

孔六庆 《中古画艺术专史·花鸟卷》南昌 江西美术出版社 2008

98. *Кун Тао*. Анализ психологии искусства Бада Шаньжэня после его возвращения к светскости // Вестник Шаньдунского технологического университета (издание по общественным наукам). Т.33, 2017.–№. 5. С. 75–79.

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，75－79

99. *Ли Дань*. Бада Шаньжэнь – мастер школы письма и живописи. – Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1988. С.79–84.

李丹 书画派的大师--八大山人。南昌：江西人民出版社, 1988. 第 79-84 页

100. *Ли Дань*. Исследование творчества Бада Шаньжэня. – Наньчан: Цзянси шэн лаонянь вэньицзя сехуэй, 1998 .

李旦 《八大山人研究及其他》 江西省老年文艺家协会 1998

101. *Ли Минь*. О влиянии даосской эстетической мысли на культуру династий Мин и Цин // Вестник Сычуаньского университета (издание по философии и социальным наукам).– 2021.–№ 03. С. 40–44.

李珉 . 论道教美学思想对明清俗文化的影响［J］. 四川大学学报（哲学社会

科学版)，2006(03):40－44.

102. *Ли Сына*. Исследование отношения различных социальных классов в начале династии Цин к указу о стрижке волос. Магистерская диссертация, Северо-Западный педагогический университет, 2011.

李斯娜，剃发令与清初各阶层心态研究 ，西北师范大学，2011 年 硕士论文

103. *Ли Фусянь*. Модель правления Чжу Юаньчжаня и ее последствия // Хуачжун сюбао. – 1992. –№. 004. С. 48–53.

李富轩，试论朱元璋的统治模式及其严重后果《华中科技大学学报：社会科学版》|1992 年第 004 期|. 48－53

104. *Ли Цзэхоу*. История красоты // Курс красоты, жизни, чтения, новых знаний // Шэнхо, душу, синьчжи саньлянь шудянь. – 2009. – № 7.

李泽厚，《美的历程》生活·读书·新知三联书店 2009-7

105. *Ли Цзя*. Краткий анализ “Фигуры павлина” Бада Шаньжэня // Искусствоведение и технология, 2014 . – №.3.

吕佳在《浅析八大山人<孔雀图>》，《艺术科技》.

106. *Ли Цинсун (пер.)*. Китайская живопись в работах Цингэй Macao. –Чжэцзян: Мэйшу чубаньшэ, 2019.

［日］青木正儿,中国文人画谈，浙江人民美术出版社，译者：李景宋 2019-6 页数：120

107. *Ли Цян*. Исследование художественной выразительности картин хуаняо Бада Шаньжэня // Древнее искусство, 2015. – № 10. С. 65–66.

李强，八大山人花鸟画的艺术表现研究,《古代美术》2015 年第 10 期，65－66

108. *Ли Чунин*. Глубокий взгляд на причины указа о бритье головы в начале

эпохи Цин // Цансэнь. – 2014. –№ 003. С. 29–31.

李俊颖，文化上的深谋远虑——浅析清初推行“剃发令”的原因 《沧桑》|2014 年第 003 期|P. 29-31|共 3 页

109. *Ли Чунин*. Анализ причин противодействия этнических китайцев указу о бритье головы в начале эпохи Цин // Цансэнь, 2014 . – №. 2. С. 28–30.

李俊颖,浅析清初汉族人反“剃发令”的原因《沧桑》|2014 年第 2 期 28 - 30|共 3 页

110. *Ли Юцзин*. Причины слабости влияния младших родственников императорского рода в эпоху Мин // Кэцзяо Вэньхуэй. – 2012. – № 018. С. 206–208.

李友静,略论明代外戚势力孱弱的原因《科教文汇》|2012 年第 018 期|206 - 208

111. *Лу Сянхуай*. Исправления к "Биографии литераторов" из "Исторических записей о периоде Цин" // Чжэцзян шифань дасюэ сюэбао. – 1996. – № 4. С. 78–81.

陆湘怀，《清史稿·文苑传》补正《浙江师范大学学报：社会科学版》|1996 年第 004 期| 78 - 81|共 4 页

112. *Лу Фушэн*. Исследования о Ни Цзане. – Шанхай: Шухуа чубаньшэ, 2005.

卢辅圣，《倪瓒研究》上海书画出版社 2005-1 页数：320

113. *Луй Сяо*. Четыре монаха эпохи Цин: великолепие последних дней. –Ляонин: Мэйшу чубаньшэ, 2002.

吕晓，清代四僧 ：末世的辉煌,辽宁美术出版社，2002，157

114. *Луй Чэнжэнь*. От отношений «отец–сын» к «монарх-подданный»:

приемные сыновья в период правления минского императора Тайцзу и формирование политического порядка в начале эпохи Мин // Яньтай дасюэ сюэбао. – 2020 . – № 11. С. 97–105.

吕成震，从"父子"到"君臣":明太祖义子现象与明初政治秩序的构建 烟台大学学报（哲学社会科学版）2020 年 11 期 97-105

115. *Лун И*. Краткое обсуждение картин Бада Шаньжэня: иная точка зрения на композицю // Красота и время. – 2015. – № 12. С.55–56.

龙屹《浅谈八大山人绘画构图》《美与时代》2015（12）55－56

116. *Лю Бо*. Красота техник китайской живописи в разные эпохи. – Чжунго шуцзи чубаньшэ, 2013.

刘波 ，《历代中国画技法之美》，中国书籍出版社，2013 年，页数：214

117. *Лю Жуй.* Исследование восстания князя Нин Чжу Чэнхао в эпоху Мин. Магистерская диссертация, Южно-китайский университет народностей.

刘瑞，明代宁王朱宸濠叛乱研究 中南民族大学 硕士论文

118. *Лю Мо*. Полная коллекция картин китайских художников: Бада Шаньжэнь. – Шицзячжуан: Хэбэй цзяоюй чубаньшэ, 2003.

刘墨 ，《中国名画家全集：八大山人》河北教育出版社 2003-7 页数：271

119. *Лю Сяоянь*. Культурные мероприятия императорского дома Мин в провинции Цзянси // Наньфан вэньу,1987 . – №. 002. С. 136–141.

刘小燕，江西明宗室的文化活动 《南方文物》1987 年第 002 P.136-141 共 6 页

120. *Лю Цзинлинь*. Последствия реформы системы наследования императором Чжу Юаньчжанем // Хуайхуацзян сюэбао. –1991. – №. 6. С.

63–68.

刘静林，论朱元璋分封诸王的后果《怀化学院学报》 1991 年第 6 期 63-68

121. *Лю Цзяньпин*. Полное собрание китайского искусства – живопись периода Цзинь и Пяти династий. – Тяньцзинь: Жэньминь Чубаньшэ, 1997.

刘建平 《中国美术全集--晋至五代绘画》天津人民美术出版社 1997 年

122. *Лю Чжунхуа, Ши Цзинянь*. Сравнительное исследование двух основных школ живописи ранней династии Цин // Оценка произведений искусства. – 2020. – № 30. С. 16–17.

刘中华,时金艳.清初画坛中两大派别的比较研究[J].艺术品鉴 2020.30

123. *Лян Инсян*. Исследование изменений в отношениях между монархом и подданными в условиях «Семья-государство» на примере периода правления танского Тайцзуня и минского Тайцзуна // Социальные науки Гуанси. – 2015. – № 1. С. 123–126.

梁银湘，家天下背景下的君臣关系变迁研究--以唐太宗、明太祖时期为分析中心 广西社会科学 2015 年 1 期 123－126

124. *Миядзаки Фако*. Связанные с Бада Шаньженем картины цветов и птиц и сине-белые фарфоровые узоры Цзиндэчжэня // Искусствознание. – 2018. –№ 04. С. 12–18.

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， 12-18

125. *Моу Цзяньпин*. Связи между Ци Байши и Бада Шаньжэнем // Шоуцан. – 2018. – №.12. С. 24–37.

牟建平，齐白石与八大山人的渊源《收藏》|2018 年第 012 期|. 24－37

126. *Мэн Чжаосин*. Исследование закона о беглецах в начале Цин // Хэбэй дасюэ сюэбао. – 1981 . –№ 2. С. 21–34.

孟昭信，清初“逃人法”试探 《河北大学学报：哲学社会科学版》|1981 年第 002 期| 21-34

127. *Пань Тяньшоу*. История китайской живописи. – Гусюань чубаньшэ, 2022.

潘天寿 ，《 中国绘画史》 古吴轩出版社 2022-7 页数

128. *Сунь Цифэн*. Техники китайской живописи. – Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2001.

孙其峰，《 中国画技法 》人民美术出版社， 2001 年 5 月 页数

129. *Сюй Синсин*. Исследования произведения Му Ци “Шесть деревьев хурмы” // Мэй юй шидай (мэйшу сюэкань). – 2022. – № 11. С. 41–43.

许兴兴,牧溪《六柿图》研究《美与时代:美术学刊(中)》|2022 年第 11 期|41 - 43

130. *Сюн Бинмин.* Теория китайской каллиграфии.Пекин,2017.– С.23.

熊秉明 中国书法理论 北京 2017 年 第 23 页

131. *Сю Цзяньжун*. Ли Гунлинь – представитель школы баомо и стиля Лян Кэцзэ. – Шаньдун: Мэйшу чубаньшэ, 2004.

徐建融，李公麟《白描传派·梁楷减笔画派》山东美术出版社 2004 **年** 7 **月**页数

132. *Сяо Хунмин*. Искусство Бада Шаньжэня и его этапы. – Пекин: Яншань, 2009.

萧鸿鸣，《八大山人生平及作品系年》，北京燕山出版社，2009 年.

133. *Такеширо Синдо*. Бада Шаньжэнь и его "Вечерний свиток". –

Книжный магазин Fookwu,1989.

新藤武弘 《八大山人与安晚册》Fookwu 书屋, 1989 年. C . 239

134. *У Гуаньцун*. Беседы о красоте. – Гуандун жэньминь чубаньшэ, 2001.

吴冠中 ，《吴冠中谈美》， 广东人民出版社， 2001 年 03 月，页数：440

135. *У найцю.* О значении каллиграфии в китайской живописи.//Литературная жизнь. 2008. Вып.4. – С.160-16

吴乃秋 论书法对于中国画的意义 // 文化生活 2008 卷 4 第 160-161 页

136. *У Синхун, Ван Лиин, Чэн Синьюан*. Исследование развития живописи и ее техник в Китае и на Западе. – Пекин: Чжунго шуцзи чубаньшэ, 2015.

吴兴红 / 王俪颖 / 程新元 《中西方绘画发展与技法研究》中国书籍出版社，2015 年-9 页数：501

137. *У Янь, Хуан Бай, Ху Цзяньцзюнь*. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы-птицы». Т. 17. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. – 151 с.

吴言，黄白，胡建君，《中国花鸟画通鉴》，第 17 卷，- 上海：上海书画 出版社，2008 年

138. *Фан Вэнь*. Исследование жизни и творчества Бада Шаньжэня по этапам. – Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1988 . С.115–180.

方闻. 分阶段研究八大山人的生活和工作。——南昌： 江西人民出版社， 1988. 第 115-180 页。

139. *Фан Вэнь*. Живопись эпохи Сун и Юань. – Шанхай: Шухуа Чубаньшэ, 2017.

方闻 ，《宋元绘画》，上海书画出版社 2017 年 8 月，页数：179

140. *Фан Цзэн*. Беседы об искусстве. — Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ, 2007.

范曾，《范曾谈艺录》，中国青年出版社，2007 年，页数：391

141. *Фан Цзэн*. Лекции Фан Цзэна.— Шанхай: Хуадун шифань дасюэ чубаньшэ, 2010. 193 с.

范曾，《范曾讲演录》，上海，华东师范大学出版社，2010 年-01-01 页数：193

142. *Фэн Баожун, Ван Вэй*. Психологический анализ художественной личности Бада Шаньжэня // Теоретическое пространство. – 2008. – № 6. С. 92–93.

冯保荣、王伟《朱耷艺术人格的心理学分析》，《美术之友》2008 年 第 6 期, 92－93

143. *Фэн Тун*. О влиянии учений Чань на развитие китайской живописи // Хэбэй хуабао. – 2020. – №1. С. 39–41.

冯彤，浅谈禅宗思想对中国绘画发展的影响《河北画报》|2020 年第 001 期|39-41

144. *Фу Чжичэн*. Быстрый рост членов императорского дома в эпоху Мин и принятые меры контроля // Журнал “Цзунчжоу”. – 1990. – № 4. 28 с.

智夫成，明代宗室人口的迅猛增长与节制措施[J]，中州学刊，1990 年 04 期 页码 28

145. *Хань Исин*. Введение в живопись: использование линии в художественных работах Чан Юя // Мэйхуа шэнхо. – 2022. – № 3. С. 57–59.

韩懿锌，以书入画——常玉绘画作品中的线条语言 《美化生活》|2022 年第

3 期|57-59

146. *Хань Чжансюнь*. Образование и опыт управления историческими кодексами в начале эпохи Цин // Шичжи сюэкань. – 2017. – №. 002. С. 72–77.
韩章训，谈清代修志作风和经验教训《史志学刊》|2017 年第 002 期|P. 72-77|共 6 页

147. *Ху Инцзян*. Обзор исследований о Бада Шаньжэне за последние пятьдесят лет // Журнал Наньчжиского университета по науке и технике. – 2010 . – №. 01. С. 59–66.
胡迎建，五十年来八大山人研究综述《江西科技师范大学学报》|2010 年第 01 期|59-66

148. *Ху Сюэян*. Конфликты маньчжурской и китайской культур в начале периода династии Цин в системе кандидатов на должности чиновников // Хулуньбуэр сюэюань сюэбао. – 2009 . – № 4. С. 9–12.
胡雪艳，清代前期科举制度上的满汉文化冲突《呼伦贝尔学院学报》|2009 年第 004 期|9-12|共 4 页

149. *Хуан Жуй, Юань Цзинцзин*. Сравнение искусства восприятия и зрительного восприя // Ишу кэчжи. – 2022. – № 9. С. 178–180.
黄瑞， 袁静静，艺术欣赏与视觉的关系研究《艺术科技》|2022 年第 9 期|178-180

150. *Хуан Минлан*. Уточнение родословной царственного рода Ифань в эпоху Мин // Хэнань дасюэ сюэбао. – 1980. – № 3. С. 42–49.
黄明兰，明朝伊藩王世系补正 《河南大学学报：社会科学版》|1980 年第 3 期|42-49|共 8 页

151. *Хэ Синь, Ван Гун.* Предварительное исследование причин возникновения и стилистики каллиграфии и живописи ранней династии Цин // Популярная литература и искусство. – 2015. – №.07.

何鑫, 王功. 清初遗民书画家风格特征成因初探. 大众文艺, 2015.

152. *Хэй Цзинго*. О художественных особенностях пейзажной живописи Бада Шаньжэня // Наука и образование. – 2010. – №9. С. 236–237.

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），236－237

153. *Цай Синьи*. Когда в реке возникают три потока – обсуждение продажи картин Бада Шаньжэня. –Хэбэй: Издательство «Хэбэйское образование», 2012. С.235–264.

蔡星仪，《中国画史论文选》河北教育出版社，2012 年. 235－264

154. *Цай Синьи*. Лекции по истории китайской живописи. – Шицзячжуан: Хэбэй цзяоюй чубаньшэ, 2012.

蔡星仪. 中国画史讲座。－ 石家庄： 河北教育出版社， 2012.

155. *Цао Шувэнь*. Публикации из библиотеки Гарретта Принстона "Аутентичные записи императора Чжан Хуанди из династии Цин". – 2013. С. 457–472.

曹淑文 普林斯顿大学加勒特书库藏本《大清世祖章皇帝实录》《宫廷典籍与东亚文化交流国际学术研讨会》|2013 年|457-472|共 16 页

156. *Цзи Сяньлинь, Е Цзяин*. О философии Фан Цзэна. – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2007.

季羡林 / 叶嘉莹 《论范曾》，北京大学出版社， 2007 年

157. *Цзян Сюбо*. История начала и конца политических дебатов о переносе столицы в Гуйян // Гуйян вэньши. – 2022 . – № 2. С. 83–87.

姜秀波，南明弘光王朝廷议“迁都贵阳”始末 《贵阳文史》|2022 年第 2 期|83-87|共 5 页

158. *Цзян Сяоди, Цзян Юйю*. Техники и детализация китайской графики. – Хунань: Жэньминь чубаньшэ, 2012.

蒋啸镝，蒋友燏 ，《中国工笔画技法》湖南人民出版社 ，2012 年-3 页数: 112

159. *Цзяо Хайлун*. Художественный стиль картин Бада Шаньжэнь и причины его происхождения // Великая сцена. – 2015. – №. 6. С. 7–8.

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, 7－8

160. *Цзян Хайюнь*. Ритуальные традиции, приверженность к учению Конфуция и внедрение концепции Чэн Чжу в начале Мин // Наньду сюэтань. – 2016. – № 1. С. 33–37.

姜海军，明初的重礼、崇儒及程朱理学的国家化《南都学坛》|2016 年第 001 期|33-37|共 5 页

161. *Ци Лань, Дэн Фэн*. Энциклопедия китайского жанра живописи «цветы-птицы». Т. 9. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008.

漆澜，邓峰，《中国花鸟画通鉴》，第九卷， － 上海：上海书画出版社，2008 年。

162. *Ци Байши*. Воспоминания о прошлом: автобиография Ци Байши. –Пекин: Вэньхуа ишу чубаньшэ, 2015.

齐白石，《 余语往事，齐白石自述》，文化艺术出版社 ， 2015 年.

163. Цитаты Ши Тао о живописи / В пер. Юй Цзяньхуа. – Накин: Цзянсу

мэйшу чубаньшэ, 2007 .

石涛 石涛画语录 江苏美术出版社 译者：俞剑华 注释 2007-8 页数：153

164. *Цуй Цинчжун*. Всемирная история искусства: живопись. – Пекин: издательство «Oriental Publishing House», 2003.

崔庆忠. ″世界艺术史:绘画卷.″ 北京，东方出版社 (2003)

165. *Цун Байхуа*. Лекции по эстетике. – Чэнду: Сычуань мэйшу чубаньшэ, 2020.

宗白华， 《宗白华讲美学》，四川美术出版社 ，2020 年 2 月，页数：258

166. *Цянь Чжунлянь*. Предисловие к сборнику "Записки прославленных людей династии Мин" // Сучжоу кэчжи сюэюань сюэбао: шэхуй кэсюэ бань. – 1993. – №. 3. С. 16.

钱仲联，明遗民录汇辑序《苏州科技学院学报：社会科学版》|1993 年第 003 期|16 共 1 页

167. *Цяо Сюн*. Живопись ранней Цин и ее время / Пер.: Цю Шихуа, Лю Ючжэн и др. – Шэнхо, душу, синьчжи саньлянь шудянь, 2016 .

《石涛:清初中国的绘画与现代性》乔迅（美） 著 邱士华, 刘宇珍, 译生活. 读书. 新知三联书店 2016. 9, 494 页

168. *Чжан Либин*. Исследование влияния поэзии трех выдающихся монахов Тан (Цзяо Жань, Гуан Сю, Цзи Цзи). Магистерская диссертация. – Цзянсийский педагогический университет.

张立彬，江西师范大学，唐三高僧（皎然、贯休、齐己）诗歌影响与接受研究 硕士论文

169. *Чжан Минфу*. Исследование событий императорского дома эпохи Мин

// Сюэси юй таньсо. – 2013. – №. 005. С. 143–149.

张明富，试论明代宗室群体性事件《学习与探索》|2013 年第 005 期|143-149|

170. *Чжан Хуэй*. Стихотворная рифма "Простота означает одиночество" на примере "Утки" Бада Шаньжэня // Оценка шедевров. – 2013. – № 7. С. 8–9.

张晖《墨韵简约意味孤高》－朱耷《鸭图》，《名作赏析》， 老年教育（书画艺术）2013 年 7 期 8－9

171. *Чжан Цзынин*. Исследование пейзажной живописи Бада Шаньжэня // Вестник художественного музея Гуанчжоу. – 2011. –№ 11.

张子宁. 八大山人山水画研究//广州美术馆公报. － 2011. －第 11 号

172. *Чжан Циньюй*. Анализ философской мысли в контексте живописи Бада Шаньжэня // Шухуа шици. – 2021. – № 1. С. 93–94

张琴玉，浅析八大山人绘画艺术的哲学思想《书画世界》|2021 年第 001 期|93－94

173. *Чжан Циси*. Биография Ци Байши (записи бесед с художником).– Пекин: Шэнхо, душу, синьчжи саньлянь шудянь, 2010.

齐白石口述 / 张次溪笔录，《 白石老人自述》， 生活·读书·新知三联书店， 2010-1-1 页数：253（第六章）

174. *Чжан Чжаолань*. Искусство и техника китайской живописи. – Пекин, 1997.

张朝兰，《中国画的技艺》，－ 北京，1997 年。

175. *Чжан Янь*. Исследование исторической литературы о периоде конца Мин и начала Цин. Докторская диссертация. – Хэбэйский педагогический университет, 2014.

张岩 明末清初史论文献研究 河北师范大学 博士论文 2014

176. *Чжан Яньфэн*. История китайского искусства. – Пекин: Пекинский университет языка и культуры, 2000.

张延风，《中国艺术史》，－北京：北京语言大学出版社，2000 年。

177. *Чжао И.* Политика Мин в отношении членов императорского дома: первоначальное исследование // Бюллетень Хэбэйского университета: общественные науки (философия и социальные науки). –1988. – № 01. С. 53–58.

赵毅，明代宗室政策初探[J]，东北师大学报(哲学社会科学版)，1988 年 01 期 53－58

178. *Чжао Ли*. Оценка китайской живописи. – Гаодэн цзяоюй чубаньшэ, 2019. С. 355.

赵力，《 中国画鉴赏 》，高等教育出版社， 2019 年 4 月页数：355

179. *Чжон Хуэй.* Влияние буддийской философии на художественное настроение китайской живописи // Мэй юй шидай. – 2019. – №. 8. С. 39–40.

钟慧，禅宗思想对中国画意境的影响《美与时代（中旬刊）• 美术学刊》|2019 年第 008 期|39－40

180. *Чжу Дэчи, Гао Манся*. Род Чжу: потомки Ниньсянского внука императора Мин (князя Наньчана) // Муданьцзян дасюэ сюэбао. – 2012. – № 011. С. 83–86.

朱德歧，高曼霞，宁古塔朱氏是明宁献王（南昌王）朱权后裔《牡丹江大学学报》|2012 年第 011 期|83－86

181. *Чжу Лисяй*. Жизнь и окружение литераторов эпохи Мин и Цин. На

примере Сю Вэя, Фан Вэна и Чжу Ицзуня. – Шанхай: Гуцзи чубаньшэ, 2008.

朱丽霞， 《明清之交文人游幕与文学生态，副标题：以徐渭、方文、朱彝尊为个案》， 上海古籍出版社，2008 年 11 月，页数：416

182. *Чжу Лянчжи*. Дао в шутливой форме. – Чжэцзян: Мэйшу чубаньшэ, 2020.

朱良志 ，《道在戏谑---徐渭的“墨戏” 》，浙江人民美术出版社 ，2020 年 3 月，页数：112

183. *Чжу Лянчжи*. Мир лотосов – философия Бада Шаньжэня и его “вовлеченность". – Чжэцзян: Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2020.

朱良志 世界莲花里--八大山人的“涉事”哲学》，浙江人民美术出版社，2020 年 3 月，页数：128

184. *Чжу Лянчжи.* Проблема "гротеска" в живописи Бада Шаньженя // Литературно-художественные исследования. – 2020. – № 08. С.101–109.

朱良志.八大山人绘画的“怪诞”问题[J].文艺研究，2008(08),页数:101-109.

185. *Чжу Лянчжи*. Исследование о Бада Шаньжэне. — Хэфэй: Аньхойское образовательное издательство (Anhui Education Press), 2010.

朱良志 ，《八大山人研究》安徽教育出版社 2010

186. *Чэн Лихун, Гу Жичэн*. Исследование политической коммуникации в начале династии Цин с акцентом на указе о стрижке волос // Ланьчжоу дасюэ сюэбао. – 2016. – №.2. С. 103–108.

程丽红， 顾颉琛，清初政治传播研究——以“剃发令”为中心 《兰州大学学报（社会科学版）》|2016 年第 002 期|103-108|共 6 页

187. *Чэнь Вэнлян*. Смысл и сущность указа о бритье головы в начале эпохи Цин и его реализация // Цзинганшань дасюэ сюэбао,2021. – № 04. С. 130–136.
陈文亮，论清初剃发令的内涵及实质《井冈山大学学报（社会科学版）》|2021 年第 04 期|130-136|共 7 页
188. *Чэнь Вэньлян, Шэн Синди.* Искажение психологического состояния в политическом устройстве «Семья-государство» в Древнем Китае // Чуаньшань сюэбаою. – 2007. – №. 04. С. 54–56.
陈文联，沈星棣，古代中国"家天下"政体下的心态畸变 2007 年 04 期 《船山学刊》
189. *Чэнь Цзянь*. Исследование феномена "уродливого чудовища" в живописи и каллиграфии династий Мин и Цин // Искусство дизайна (журнал Шаньдунского института искусств и ремесел). – 2022. – № 04. С.104–108.
陈健. 明清书画中的“丑怪”现象研究 [J]. 设计艺术（山东工艺美术学院学报)，2014，(04):104 - 108.
190. *Чэнь Юйпу*. Теория китайской живописи гор и рек. – Гуанси: Шифань дасюэ чубаньшэ, 2019.
陈玉圃 ，《中国山水画画理》，广西师范大学出版社， 2019 年 3 月，页数: 172
191. *Шань Голинь*. Отсутствие следов от резца не шокирует богов и призраков // Оценка истории живописи и серия рукописей. – 2013. – № 07. С. 473–477.
单国霖《情感心路的图像——八大山人与石涛经典绘画导读《紫禁城》|2014 年第 007 期|P. 70-95

192. *Шань Гоцян*. Постановка и характерные черты картин хуаняохуа Бада Шаньжэня // Художественное образование. – 2016. – № 05. С. 83–86.

单国强 《**八大山人花**鸟画的分期与特色》，美术教育，|2016 **年第** 5 **期** |83–86

193. *Шао Чунгу, Чжао Вэнцзин*. Жизнь и творчество Бада Шаньжэня. –Пекин: Чжунго циньгунъе чубаньшэ, 2018.

邵仲武 / 赵文静,《 八大山人的生平及艺术》， 中国轻工业出版社， 2018 年 4 月，页数：135

194. *Шэн Шунфу*. Ван Янмин и конец традиционной конфуцианской мысли // Вэньшичжэ. – 2023. – № 1. С. 115–123.

沈顺福，王阳明与传统儒家思想的终结《文史哲》|2023 年第 1 期|115-123|共 10 页

195. *Юань Лу*. Анализ композиционных особенностей картин хуаняо Бада Шаньжэня // Искусство. Время и Пространство. – 2018. – № 8.

原璐《浅析八大山人花鸟画构图特色》，《美术教育研究》，2018.

196. *Юй Фэйян, Лю Лэюань*. Исследование образов цветов Китая в искусстве. – Пекин: Бэйцзинь ляньхэ чубаньшэ, 2013.

于非闇 / 刘乐园整理 ，《中国画颜色的研究》，北京联合出版公司 ，2013 年 11 月页数

197. *Юй Чжаопэн*. Жизнь и искусство Бада Шаньжэня // Цзянси Шэхуй Кэсюэ. – 1982 . – № 05. С. 105–109.

俞兆鹏，八大山人的生平与艺术《江西社会科学》|1982 年第 005 期 |P.105－109|共 5 页

198. *Ян Энцзэ, Чжан Чуньян*. Современная интерпретация концепции

"польза и долг" в конфуцианской мысли // Холи. – 2009. – №. 16. С. 113.

杨恩泽， 张春艳，儒家思想中’义利观’的现代阐释，《活力》|2009 年第 016 期|113|共 1 页

199. *Ян Юльян.* Несколько вопросов об истории периода Мин и Цин // Шэньян Боуюань юанькань. – 1985. – № 01. С. 161–166.

杨余练，有关明清之际历史的几个问题《沈阳故宫博物院院刊》|1985 年第 01 期|.161 - 166|共 6 页

200. *Яо Япинь*. Выбор Бада Шаньжэня: между постригом и отречением // Данди вэньхуа яньцзю сюэбао, 2021. – №. 6. С. 11–16.

姚亚平，八大山人出家与还俗的人生选择《地方文化研究》|2021 年第 6 期|11-16

201. *Яо Япинь*. Действительно ли Бада Шаньжэнь носил имя «Чжу Да»: влияние истории семьи на Бада Шаньжэня // Краеведческие исследования в области культуры и искусства. — 2021. — № 5. С. 85–91.

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 年第 5 期|85-91

202. *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.

姚亚平，从《个山小像》看八大山人的身世《地方文化研究》|2021 年第 2 期|14-20

附录

Терминологический словарь

Стили и жанры китайской традиционной живописи

术语词典

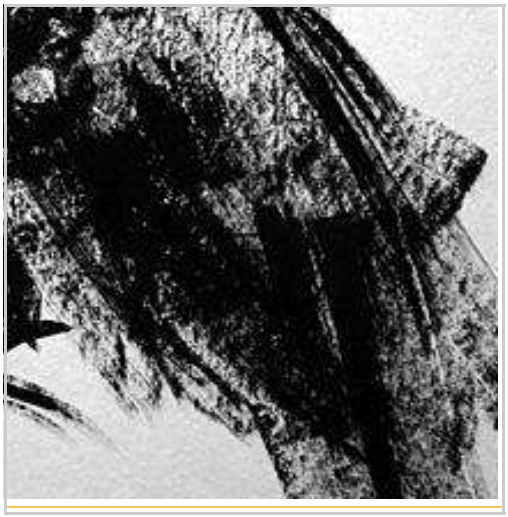
中国传统绘画的风格和流派

Баймяо 白描 – живопись, основанная на контурном рисовании с подчеркнуто тщательной детализацией. 以轮廓图为基础的绘画，强调细致的细节。

Ганби 干笔 – Сухая кисть (англ. Drybrush) — графический приём в изобразительном искусстве. Основой этой техники является нанесение краски, малонасыщенной связующими веществами, с помощью кисти на фактурную поверхность (используют бумагу, холст, негрунтованное полотно, деревянные и металлические поверхности). В качестве красителя можно использовать, например, тушь, темперу, акрил, масло. Основой приёма в технике «сухая кисть» является применение очень незначительного количества связующих веществ (вода, масло), так, чтобы кисть оставалась почти сухой. Технологией письма сухой кистью (на рисунке показан пример письма китайской тушью в технике сухой кисти) пользовались ещё в XIV веке китайские художники, изображавшие чёрно-белые пейзажи. Материалами в этих работах были китайская тушь, вода и бумага. Они использовали кисти разной формы и длины, которые благодаря технике сухой кисти оставляли на бумаге специфическое игольчатое письмо, образуя

своеобразную фактуру.

美术中的图形技术。该技术的基础是使用刷子在纹理表面（使用纸张、画布、未涂底漆的画布、木质和金属表面）上涂上低饱和粘合剂的油漆。作为染料，可以使用墨水、蛋彩画、丙烯酸、油等。干笔技术的基础是使用极少量的粘合剂（水、油），使笔刷保持几乎干燥。干笔书写技术（图中显示了使用干笔书写墨水的示例）早在 14 世纪就被中国艺术家用来描绘黑白风景。这些作品的材料是墨、水和纸。他们使用不同形状和长度的毛笔，借助干笔技术，在纸上留下特定的针状文字，形成独特的纹理。



Пример нанесения чёрной туши сухой кистью по фактурной бумаге.

使用干刷在纹理纸上涂抹黑色墨水的示例。

Гохуа (чжунгохуа) 国画 – термин, появившийся в конце XIX в., обозначающий китайскую традиционную живопись черной или цветной тушью на шелке и бумаге. Обычно китайская традиционная живопись выполнялась на вертикальных или горизонтальных свитках, ее не обрамляли в паспарту и раму, в отличие от европейской, выполненной в технике масла, или рисунков и акварелей. 19 世纪末创造的术语，用于描述在丝绸和纸上使用黑色或彩色墨水的中国传统绘画。通常，中国传统绘画是在垂直或水平的卷

轴上完成的；与欧洲的油画、素描和水彩画不同，它没有装框或装框。

Гунби 工笔 – «прилежная кисть», манера живописи с тщательным исполнением и подробной деталировкой. Считается основным стилем академической живописи. Примечательно, что стиль гунби был разработан придворными художниками невысокого социального происхождения, в отличие от стиля сеи, характерного для живописи вэньжэньхуа, который был изобретен родовитыми художниками-интеллектуалами (образованными людьми, литераторами, которые славились поэзией, каллиграфией и живописью).

Гунби зародился в период династии Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.), одновременно с изобретением бумаги; получил развитие при династии Тан (618 – 907 гг.), а его расцвет выпал на эпоху Сун (960 – 1127 гг.), когда тщательно исполненные, изысканные картины в этом стиле были предметом коллекционирования и высоко ценились. В основе манеры гунби лежит живопись баймяо с выраженными контурами рисунка и подчеркнутой детализацией. Исполнение таких картин требует от живописца как хороших знаний и умений, так и большого количества времени, терпения и спокойствия души. Так как процесс рисования картины в стиле гунби был довольно длительным, то иногда требовалось предварительно много раз покрыть бумагу или тонкий шёлк квасцовой водой, чтобы предотвратить просачивание туши и красок. В целом, этот стиль требует хороших качественных материалов.

Гунби являлся основным стилем всех жанров традиционной китайской

живописи, таких как жэньухуа (человек, портрет), шаньшуй-хуа (пейзаж) и хуаняо-хуа («цветы и птицы»).

“工笔”，是一种执行细致、细节细致的画风。它被认为是学院派绘画的主要风格。值得注意的是，工笔画风格是由社会出身低下的宫廷艺术家发展起来的，与文人画的青风格特征形成鲜明对比，文人画画是由出身高贵的知识分子艺术家（受过教育的人、文人，以诗歌、书法而闻名）。

工笔起源于汉代（公元前 206 年至公元 220 年），与纸的发明同时发生；这种风格在唐代（618-907）发展起来，在宋代（960-1127）达到鼎盛时期，经过精心制作，这种风格的精美绘画具有收藏价值和极高的价值。工笔画风格以白描为基础，设计轮廓鲜明，注重细节。此类绘画的创作需要艺术家良好的知识和技巧，以及大量的时间、耐心和平静的心态。由于制作过程相当漫长，有时需要先在纸或薄帛上涂上多次明矾水，以防止墨水和颜料渗透。总的来说，这种风格需要优质的材料。

工笔画是中国传统绘画各流派的主要风格，如人物、肖像、山水画、花鸟画等。

Помо 破墨 – «расплесканная тушь», манера живописи, характеризующаяся изображением объектов при помощи расплывов и пятен туши без очерчивания контуров. 一种绘画风格，其特征是使用模糊和墨点来描绘物体，而不描绘轮廓。

Саошу 草书 – в китайской каллиграфии иероглифы, выполненные быстро и с перетеканием штрихов друг в друга; быстрый скорописный стиль письма; «травяное» письмо; «бегущая рука»; скоропись. 在中国书法中，字写得很快，笔画彼此流畅；快速的草书写作风格； “草”字； “飞手”；草

书。

Сеи 写意 – «писание мысли», манера живописи, характеризующаяся изображением объектов при помощи быстрых, беглых и смелых штрихов и пятен туши, близких к скорописной манере в каллиграфии. Является противоположным стилю гунби, который в большей степени свойственен китайской академической живописи. Иероглиф «се» означает писать, а «и» – значение. Манера сеи предполагает использование как каллиграфических кистевых приемов, так и быстроту, спонтанность линий и пятен. В отличие от стиля гунби, картины сеи выполняются очень быстро, что требует от художника точности и большого мастерства. Согласно историческим сведениям, при выполнении живописи в стиле сеи художники не использовали подготовительные рисунки. Однако, в исключительных случаях, когда изображаемый сюжет был очень сложен, это было возможно.

В этом случае, сперва карандашом наносили рисунок на бумагу или тонкий шелк, а затем уже работали красками. Кисть при работе была всегда влажной, запястье художника – «свободным». Сам же процесс рисования длился всего несколько минут. Современный китайский художник Чжан Дацянь дает такое определение: «сеи – это запечатление духа, сущности изображаемого».

“写意”其特点是用笔速、流畅、大胆的笔画和墨点来描绘物体，接近草书的风格。它与工笔风格相反，工笔风格更具有中国学院派绘画的特征。“се”的意思是“写”，“и”的意思是“意义”。既涉及书法笔法的运用，又涉及线条和斑点的速度和自发性。与工笔风格不同，写意的完成速度非常

快，这需要艺术家的精确性和高超的技巧。据史料记载，在清风格绘画时，艺术家并没有使用草稿。不过，在特殊情况下，当所描绘的情节非常复杂时，这是可能的。

在这种情况下，首先用铅笔将图画涂在纸或绢上，然后用颜料进行创作。作画时笔总是湿的，艺术家的手腕是“自由的”。绘图过程本身只持续了几分钟。中国当代艺术家张大千给出了这样的定义：“сеи 是灵魂的写照，是所描绘事物的本质。”

Фангу (нигу) 仿古（拟古）– своеобразный жанр интерпретации классики, подражание или копирование работ древних, старых мастеров. 一种诠释经典、模仿或临摹古代大师作品的独特流派。

Фэйбай 飞白 – «летящий белый», стиль каллиграфии с белыми просветами, как будто в кисти не хватило туши; создан во II в. н.э.“飞白”，是一种有留白的书法风格，仿佛笔墨不足；创建于公元 2 世纪

Хуаняо-хуа 花鸟画 – изображение цветов и птиц («цветы и птицы»), традиционный жанр китайской живописи, в котором объектом внимания художника являются цветы, травы, деревья, различные растения, птицы, животные, насекомые, земноводные и даже рыбы. Иногда выделяются поджанры или разновидности хуаняо-хуа: изображения цветов и трав (хуахуэйхуа), бамбука и камней (чжушихуа), сосен (сунхуа), орхидей (ланьхуа), пионов (муданьхуа), насекомых и рыб (чунъюйхуа), овощей и фруктов (шуйгохуа), птиц и животных (няошоухуа) и т.п. 花鸟画（“花鸟”）是中国画的一种传统流派，画家关注的对象是花卉、草药、树木、各种植物、鸟类、动物、昆虫、两栖动物甚至鱼类。有时花鸟画的种类也有区别：花卉

和草本（花灰花）、竹石（竹石花）、松树（松花）、兰花（兰花）、牡丹（牡丹花）、昆虫和鱼（春雨花）、蔬果、鸟兽等。

Цзяньби 简笔 – лапидарная кисть, прицип сеи.简要笔法，写意的基础原则

Шаньшуй-хуа 山 水 画 – пейзаж. Имеет разновидности: пейзаж в сине-зеленой гамме, цзехуа лоутайхуа (живопись по линейке, пейзаж со строениями), стаффаж. 风景画，种类有：青绿山水、界画楼台画、人物画。

Шуйгохуа 水 果 画 – изображение овощей и фруктов, разновидность жанра хуаняо-хуа. 描绘蔬菜和水果，是花鸟画的一种。

Шу-сюань (шу-хуане) 熟 宣 – мягкая, непроницаемая бумага из бамбуковых волокон или непроницаемый тонкий шелк, которые были покрыты одним или несколькими слоями желатина и квасцов, чтобы влажные краски и тушь не впитывались. 柔软、不渗透的竹纤维纸或不渗透的细丝，涂有一层或多层明胶和明矾，以防止湿油漆和墨水被吸收

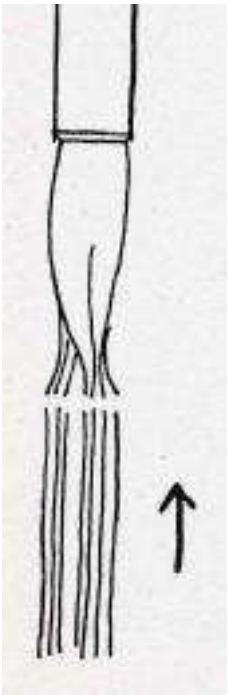
Техники и приемы кисти и туши в китайской традиционной живописи

I. **Юн Би 用笔** – функции кисти.用笔的方法

II. **Би Фа 笔法** – методы кисти.用墨的技法

Методы работы кистью: **чжун фэн** – сцентрированный кончик, **цэ фэн** – косой кончик, **пянь фэн** – наклонный кончик, **сань фэн** – раздробленный кончик.笔法：中峰——居尖、侧峰——斜尖、偏峰——斜尖、三峰——分尖。





Ведение кисти (лянь-би 連筆) по одному из вышеперечисленных методов может быть «ровным» (**пинби 平筆**), с «поворотами» (**чжуаньби 轉筆**), с «задержками» (**люби 留筆**), с «заломами» (**чжэби 折筆**), с «накатами» (**гуньби 滾筆**) или с добавлением вибрации, «дрожащая кисть» (**чжаньби 顫筆**). Последний приём используется при изображении складок одежды, листвы, водных потоков и пр. Приём популярен и в скорописи, причём некоторые каллиграфы мастерски работают им даже в уставных почерках. 后者用于描绘衣服的褶皱、树叶、水流等。该技术在草书中也很流行，一些书法家甚至在标准书法体中也巧妙地使用了它。

III. **Юн Мо 用墨** – функции туши.

IV. **Мо Фа 墨法** – методы туши.



Пятиступенчатая тоновая шкала туши (**мофэнь у сэ 墨分五色**)

1) **цзяо-мо 焦墨** или **цянь-мо 乾墨** («сухая тушь») – тушь, разведённая в малом количестве воды, а потому прокрашивающая неравномерно с прогалинами фона; 墨水在少量水中稀释，因此与背景透明区域沾色不均匀；

2) **нун-мо 濃墨** («густая тушь») – тушь густого разведения, создающая глубокий чёрный тон; 浓稠稀释的墨营造出深黑色调；

3) **чжун-мо 重墨** («тяжёлая тушь») или **ши-мо 濕墨** («влажная тушь») – тушь, разведённая в значительном количестве воды, легко растекающаяся, со слабо различимыми подтёками тёмно-серого тона; 用大量水稀释的墨，易于涂抹，带有隐约可见的深灰色调；

4) **дань-мо 淡墨** («бледная тушь») – тушь, разведённая до серого тона, свободно растекающаяся, с хорошо видными подтёками; 稀释成灰色调，自由流动，清晰可见；

5) **цин-мо 清墨** («светлая тушь») – прозрачная тушь светло-серого тона. 浅灰色调的透明的墨

18 видов линий мяо 十八描 – в терминологии линий выдерживается принцип уподобления их конфигураций формам различных объектов: «железной нити» (**тесянь-мяо 鐵線描**), листу орхидеи (**ланье-мяо 欄叶描**), листу бамбука (**чжуе-мяо 竹葉描**), «торчащей шляпке гвоздя» (**цзюэтоудин-мяо 撅头丁描**), сломанному тростнику (**чжэлу-мяо 折簩描**), косточке сливы (**ганьлань-мяо 橄欖描**), косточке финика (**цзаохэ-мяо 棗核描**), хвосту крысы (**шувэй-мяо 鼠尾描**), лозе ивы (**лю'е-мяо 柳葉描**), струнам циня (**циньсянь-мяо 琴絃描**), дождевому червю (**цюинь-мяо 蚯蚓

描), хворосту (**чайби-мяо 柴筆描**), движению облаков и течению вод (**синъ-юнь-люшуй-мяо 行云流水描**) и пр.

V. **Цунь 皴筆** – штрих.

Виды цуней (штрихов). Названия цуням давались по их внешнему сходству с каким-либо предметом, природным или рукотворным. Как и в случае с линиями мяо каждый вид штриха изучается и отрабатывается отдельно. Перечень даже самых популярных штрихов крайне обширен, поэтому представим лишь некоторые из них, самые основные: 名称是根据其与自然或人造物体的外部相似性来命名的。与“描”线条一样，每种类型的笔画都是单独研究和练习的。皴笔画种类非常广泛，因此我们将只展示其中的一些，最基本的笔画

1. Штрих **пима-цунь 披麻皴** («штрих распущенная конопля» напоминает свисающие параллельными прядями волокна конопли. Различают два варианта штриха – длинный **чанпима-цунь 長披麻皴** и короткий **дуаньпима-цунь 短披麻皴**. Штрих пишут наклонным кончиком кисти, которая движется сверху вниз. Требуется, чтобы в расположении штрихов всё было «хаотично, но без хаоса» (**луань эр бу луань 乱而不乱**). Современный пейзажист Сюй Юн-вань предупреждает, что «если штрихи будут параллельными и ровными, то изображение выйдет омертвелым и одеревенелым». 当代山水画家徐永万说：“如果笔触平行且均匀，则图像会显得呆板僵硬。”

2. Штрих **фупи-цунь 斧劈皴** («штрих насечка топором»). Штрих имеет два варианта — большой **дафупи-цунь 大斧劈皴** и малый **сяофупи-цунь**

小斧劈皴. Штрих пишут наклонным кончиком кисти, наполняемой густой (**нун**) и бледной (**дань**) тушью попеременно. Из-за сухости кисти возникают характерные для скорописи прогалины «летящее белое» (**фэйбай**). 笔画是用笔尖沾满浓墨和淡墨交替书写的。由于毛笔干燥，出现草书特有的“飞白”。

Штрихи прописываются параллельно один за другим, в их расположении недопустим хаос. Мастера советуют рисовать этим штрихом на проквасцованной бумаге **шучжи 熟纸** сорта **сюаньчжи 宣纸** или проквасцованном шёлке. На непроквасцованной бумаге **шэн чжи 生纸** штрих расплывётся и выйдет некрасивым. 笔画是一个接一个平行书写的，排列混乱是不可接受的。建议在纸上用这种笔画进行绘画。

3. Штрих **хэ’е-цунь 荷叶皴** (штрих «лист лотоса») похож на прожилки лотосового листа, им удобно рисовать самые верхушки гор. Штрих пишут вертикальной кистью, перемещаемой сверху вниз. 类似于荷叶的纹理，可以方便地绘制山顶。笔划是用垂直毛笔书写的，从上到下移动。

4. Штрих **ма’я-цунь 馬牙皴** («лошадиный зуб») выделяет крючковатая квадратная форма. Штрих пишут кончиком наклонной кисти. Мастера советуют делать штрихи разнообразными по очертаниям и размерам, но при этом стараться избегать располагать близко друг к другу крупные и мелкие штрихи 钩状方形形状引人注目。笔划是用倾斜的毛笔尖书写的。建议使笔画的形状和大小各不相同，但同时尽量避免将大笔画和小笔画彼此靠近

5. Штрих **чжэдай-цунь 折带皴** («порванный ремень») отличается прямоугольной удлинённостью своей формы. При его создании важно правильно выполнить повороты сухой кисти, удерживаемой в сильном

наклоне.它的特点是其长方形的。正确旋转干刷并保持大角度非常重要。

VI. **Дянь 点** — точка.

Виды дянь (точек). В трактатах упоминается свыше 40 разновидностей точек, но всё это разнообразие представляет собою вариации написания пяти основных: 提到了 40 多种点的变体，但所有这些变体都代表了五个主要点的变化：

1. **Юань-дянь 圆點** («круглая точка») ставится вертикальным кончиком кисти. Первый слой точек делают светлой тушью, затем по просохшему слою наносят более тёмные точки. 用刷子的垂直尖端放置。第一层点是用浅色墨水制成的，然后涂上深色的点。

2. **Хэн-дянь 横 點** («горизонтальная точка») ставится сильно наклонённой кистью. Великими мастерами горизонтальных точек были «Два Ми»: Ми Фу 米 芾 (1052–1107?) и его сын Ми Ю-жэнь 米 友 仁 (1074?–1151?). 用强烈倾斜的刷子涂抹。横点大师是“二米”：米芾（1052-1107？）和他的儿子米友仁（1074？-1151？）。

3. **Чжи-дянь 直點** («вертикальная точка») ставится наклонной кистью. 是用倾斜的画笔绘制的。

4. **Се-дянь 斜 點** («косая точка») отличается от вертикальной точки боковым наклоном в одну из сторон. 与垂直点的不同之处在于向一侧的横向倾斜。

5. **Саньби-дянь 散笔點** («расщеплённая точка») ставится резким строго вертикальным касанием расщеплённого кончика кисти. 用笔尖的分叉尖锐利且垂直的描绘。



Названия штрихов-точек: 1) **сяохунь-дянь** 小混點 («точки маленькие кляксы»); 2) **хуцзяо-дянь** 胡椒點 («точки [в виде] чёрного перца»); 3) **цзецзы-дянь** 介字點 («точки [в виде] иероглифа цзе»); 4) **шучжи-дянь** 鼠趾點 или **шуцзу-дянь** 鼠足點 («точки [похожие на следы] мышиных лапок»); 5) **мэйхуа-дянь** 梅花點 («точки [в виде цветка сливы] мэйхуа»); 6) **гэцзы-дянь** 个字點 («точки [в виде] иероглифа гэ»); 7) **сунъе-дянь** 松葉點 («точки, [напоминающие иглы] сосны»); 8) **чуйтэн-дянь** 垂藤點 («точки [в виде] свисающих плетей»); 9) **цзюйхуа-дянь** 菊花點 («точки [в виде] хризантемы»).

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. С.Г. СТРОГАНОВА»

На правах рукописи

Ван Аньюй

ТВОРЧЕСТВО БАДА ШАНЬЖЭНЯ (ЧЖУ ДА) В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЖИВОПИСНЫХ ШКОЛ КИТАЯ ЭПОХИ ЦИН

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность: 5.10.3 Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Научный руководитель:

доктор искусствоведения

Трощинская Александра Викторовна

Москва 2024

俄罗斯联邦科学高等教育部

俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学

著作权归作者所有

王安宇

在清朝背景下中国文人画发展看八大山人（朱耷）的作品

第二卷

艺术学副博士学位的论文

专业：5.10.3 艺术类型（美术、工艺美术和建筑）

导师：艺术学博士

亚历珊德拉 维克托罗夫娜 特洛什斯卡娅

莫斯科 2024

СОДЕРЖАНИЕ 目录

Иллюстрации 插图

1. Хуан Аньпин. Портерт Гэ Шаня (Бада Шаньжэня). 1674 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 97×60,5 см
Мемориальный зал Бада Шаньжэня, Наньчан
黄安平 个山小像（八大山人）1674 年
纸本 墨笔 97×60.5 cm
南昌八大山人纪念馆藏

2. Образец авторской подписи «Бада Шаньжэнь»
作者签名样本《八大山人》

Шаньшуйхуа (пейзажи) Бада Шаньжэня

山水画 八大山人

3. Бада Шаньжэнь.Далекий вид с пагоды Шэнцзинь(绳金塔远眺图).1680-е гг.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Частная коллекция
八大山人 绳金塔远眺图 17 世纪 80 年代
纸本 墨笔
私人收藏

4. Бада Шаньжэнь. Одинокая рыбалка в осеннем лесу. 1682 г .
Сюаньчэнская бумага, тушь. 197.5×57.3 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 秋林独钓图轴 1682 年
纸本 墨笔. 197.5×57.3 см
北京故宫博物院藏

5. Бада Шаньжэнь. Горы и дом. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 24,2×16 см
Государственный Нанкинский музей
八大山人 渴笔山水册之三 17 世纪末
纸本 墨笔 24,2×16 см
南京博物馆藏

6. Бада Шаньжэнь. Пейзаж, написанный «жаждущей кистью». 1680 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный Нанкинский музей
八大山人 渴笔山水册之八 1680 年

设色 纸本
南京博物馆藏

7. Бада Шаньжэнь. Горы и деревня. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 渴笔山水册之二 17 世纪末
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏

8. Бада Шаньжэнь. Юньлинь Шаньшуй. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 105×46 см
Государственный Нанкинский музей
八大山人 仿倪云林山水 17 世纪末
纸本 墨笔 105×46 см
南京博物馆藏

9. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 1. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 1 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏

10. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 2. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 2 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏

11. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 3. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 3 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏

12. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 4. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 4 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏

13. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 5. Конец XVII в.

Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 5 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏

14. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 6. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 6 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏

15. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 7. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 7 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏

16. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 8. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 8 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏

17. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 9. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 9 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏

18. Бада Шаньжэнь. Утёсы Лист 1. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный Нанкинский музей
八大山人 天光云景图册 1 17 世纪末
纸本 墨笔
南京博物院藏

19. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 11. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 11 17 世纪末

纸本 墨笔
北京故宫博物院藏

20. Бада Шаньжэнь.Шаньшуйхуа. Лист 12. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 12 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏

21. Бада Шаньжэнь. Утёсы. Лист 3. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь
Государственный Нанкинский музей
八大山人 天光云景图册 3 17 世纪末
纸本 墨笔
南京博物院藏

22. Бада Шаньжэнь. Горы и дом. Конец XVII в.(фрагмент)
Сюаньчэнская бумага, тушь. 24,2×16 см
Государственный Нанкинский музей
八大山人 渴笔山水册之三 17 世纪末
纸本 墨笔 24,2×16 см
南京博物馆藏

23. Бада Шаньжэнь. Горы и деревня. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 102,4×52,9 см
Государственный Нанкинский музей
八大山人 山水大中堂 17 世纪末
纸本 墨笔 102,4×52,9 см
南京博物院藏

24. Бада Шаньжэнь. Хижина в горах. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 86,4×64 см
Государственный Нанкинский музей
八大山人 山中茅舍 17 世纪末 .
纸本 墨笔 86,4×64 см
南京博物院藏

25. Бада Шаньжэнь. Доу Фангту. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 27,8×22,3 см
Музей провинции Аньхой, Хэфэй
八大山人 到访图 17 世纪末
纸本 墨笔 27,8×22,3 см
安徽博物馆藏

26. Бада Шаньжэнь. Цаншаньту. Конец XVII в.

Сюаньчэнская бумага, тушь. 76,8×45,3 см
Музей провинции Аньхой, Хэфэй
八大山人 **渴笔山水册 17 世纪末**
纸本 墨笔 76,8×45,3 см
安徽博物馆藏

27. Бада Шаньжэнь. Зеленые холмы. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 79×35 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 **山水立轴 17 世纪末**
纸本 墨笔 79×35 см
北京故宫博物院藏

28. Бада Шаньжэнь. Лист серии «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 **渴笔山水册 17 世纪末**
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏

29. Бада Шаньжэнь. Лист серии «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 **渴笔山水册 17 世纪末**
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏

30. Бада Шаньжэнь. Лист серии «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 **渴笔山水册 17 世纪末**
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏

31. Бада Шаньжэнь. Горы и деревня. Конец XVII в.(фрагмент)
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 **渴笔山水册之二 17 世纪末**
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏

32. Бада Шаньжэнь. Лист серии «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 **渴笔山水册 17 世纪末**

纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏

33. Бада Шаньжэнь. Лист серии «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 渴笔山水册 17 世纪末
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏

34. Бада Шаньжэнь. Лист серии «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 兰亭诗画册 17 世纪末
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏

35.Бада Шаньжэнь. Пейзаж, написанный «жаждущей кистью». 1680 г. (фрагмент)
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный Нанкинский музей
八大山人 渴笔山水册之八 1680 年
设色 纸本
南京博物馆藏

36. Бада Шаньжэнь. Лист серии «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 31,2×24,7 см
Художественная галерея Фрира, Вашингтон
八大山人 仿董其昌山水 17 世纪末
纸本 墨笔 31,2×24,7 см
美国弗利尔博物馆藏

37. Бада Шаньжэнь. Листы альбома «Шаньшуйхуа». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 24×17 см
Государственный Нанкинский музей
八大山人 书画合册 八帧 17 世纪末
纸本 墨笔 24×17 см
南京博物馆藏

38. Бада Шаньжэнь. Подражание горам и водам даосов. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь
Частная коллекция
八大山人 仿迂道人山水 立轴 1703 年
纸本 墨笔
私人收藏

Хуаняохуа («цветы и птицы») Бада Шаньжэня

花鸟画 八大山人

39.Бада Шаньжэнь. Гранат. Лист из «Альбома в стиле се-шэн кисти Чуаньци». 1659 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 24,5×31,5 см.
Национальный дворец-музей, Тайбэй, Китай
八大山人 石榴 传綮写生册 1659 年
纸本 墨笔 24,5×31,5 см
台北故宫博物院藏

40.Шэнь Чжоу. Гранат.Лист из альбома «Прогулки во сне».Втор.пол.XV в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 27,8×37,3 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
沈周 石榴 卧游图 15 世纪中叶
纸本 墨笔 27,8×37,3 см
北京故宫博物院藏

41.Бада Шаньжэнь. Альбом «Цветы и птицы» (花鸟册). 1674 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.31×23 ×8 см
Частная коллекция
八大山人 花鸟册 1674 年
纸本 墨笔 31×23×8 см
私人收藏

42. Бада Шаньжэнь. Листы из альбома с зарисовками (传綮写生册). 1659 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь
Национальный дворец-музей, Тайбэй
八大山人 传綮写生册 1659 年
纸本 墨笔
台北故宫博物院藏

43. Бада Шаньжэнь. Тыква и луна (瓜月图). 1689 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 74×45,1 см
Художественный музей Фогга, Гарвардский университет, США
八大山人 瓜月图 1689 年
纸本 墨笔 74×45,1 см
美国哈佛大学 福格美术馆藏

44. Бада Шаньжэнь. Коллекция. 1686 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Частная коллекция
八大山人 兰芝清供图 1686 年

纸本 墨笔 82×37 см
私人收藏

45. Бада Шаньжэнь. Хризантемы в вазе (瓶菊图). 1694 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь
Частная коллекция
八大山人 瓶菊图 1694 年
纸本 墨笔
私人收藏

46. Бада Шаньжэнь. Листы альбома «Разные рисунки» (杂画册). 1684 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Частная коллекция
八大山人 杂画册 1684 年
纸本 墨笔
私人收藏

47. Бада Шаньжэнь. Цветы на реке. Горизонтальный свиток (河上花图). 1687 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 47×1292,5 см
Тяньцзиньский музей
八大山人 河上花图 1687 年
纸本 墨笔 47×1292,5 см
天津博物馆藏

48. Бада Шаньжэнь. Птицы и лотосы. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 182×98 см
Государственный Шанхайский музей
八大山人 荷花翠鸟图 17 世纪末
纸本 墨笔 182×98 см
上海博物馆藏

49. Бада Шаньжэнь. Птица и лотос. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 121×66 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 荷花翠鸟图 17 世纪末
纸本 水墨 121×66 см
北京故宫博物院藏

50. Бада Шаньжэнь. Водоплавающие птицы. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 114×38,8 см
Музей Люйшунь, Далянь
八大山人 荷石水禽图 17 世纪末
纸本 水墨 114×38,8 см
大连旅顺博物馆藏

51. Бада Шаньжэнь. Утка и лотос (荷鸭图). Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь
Шанхайский художественный музей
八大山人 荷鸭图 17 世纪末
纸本 水墨
上海博物馆藏

52. Бада Шаньжэнь. Цветы и камни. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 185×91 см
Музей провинции Аньхой
八大山人 荷花图 17 世纪中叶
纸本 水墨 185×91 см
安徽博物馆藏

53. Бада Шаньжэнь. Осенний лотос (秋荷图). Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь
Частная коллекция
八大山人 秋荷图 17 世纪中叶
纸本 水墨
私人收藏

54. Бада Шаньжэнь. Лотосы (墨荷). Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.178×92 см
Мемориальный зал Бада Шаньжэня, Наньчан
八大山人 墨荷 17 世纪末
纸本 水墨
南昌八大山人纪念馆藏

55. Бада Шаньжэнь. Цветы лотоса и веселая рыба (莲花鱼乐图). Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 167×44,5 см.
Частная коллекция
八大山人 莲花鱼乐图 17 世纪末
纸本 水墨 167×44,5 см
私人收藏

56. Бада Шаньжэнь. Шуй Му Цин Хуа. 1694 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 120×50,6 см
Государственный музей, Нанкин
八大山人 水木清华图 1694 年
墨笔设色 120×50,6 см
南京博物馆藏

57. Бада Шаньжэнь. Лист из «Вечернего альбома» (安晚册). 1694 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 27,9×27,9 см
Частная коллекция

八大山人 安晚册 **1694** 年
纸本 水墨 27,9×27,9 см
私人收藏

58. Бада Шаньжэнь. Лотосы и птицы на камнях. Вертикальные свитки. 1699 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 172×42 см
Музей китайской каллиграфии и живописи Хэншуй
八大山人 花鸟四屏 **1699** 年
纸本 水墨 172×42 см
衡水中国书画博物馆藏

59. Бада Шаньжэнь. Водоплавающая птица (荷石水鸟图). Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 127×46 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 荷石水鸟图 **17** 世纪末
纸本 水墨 127×46 см
北京故宫博物院藏

60. Бада Шаньжэнь. Старая слива-мэй в цвету (古梅图). 1682 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 96×55 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 古梅图 **1682** 年
纸本 水墨 96×55 см
北京故宫博物院藏

61. Бада Шаньжэнь. Цветущая слива. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 32,4×25,1 см
Государственный китайский музей, Нанкин
八大山人 梅花图 **1682** 年
纸本 水墨 32,4×25,1 см
南京博物馆藏

62. Бада Шаньжэнь. Дерево сливы (墨梅图轴). 1690 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 125,7×34 см
Художественная галерея Фрира, Вашингон
八大山人 墨梅图轴 **1690** 年
纸本 水墨 125,7×34 см
美国弗利尔美术博物馆

63. Бада Шаньжэнь. Сухое дерево. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 38×41 см
Частная коллекция
八大山人 虬松图 **17** 世纪末
纸本 水墨 38×41 см

私人收藏

64. Бада Шаньжэнь. Сосна и камень. 1690 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.215,2×77,9 см
Частная коллекция
八大山人 快雪时晴图轴 1690 年
纸本 水墨 215,2×77,9 см
私人收藏

65. Бада Шаньжэнь. Сосны. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Частная коллекция
八大山人 松灵芝寿 17 世纪中叶
纸本 水墨
私人收藏

66. Бада Шаньжэнь. Песня оленя (松鹿图). Вторая половина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь
Музей провинции Хунань
八大山人 松鹿图 17 世纪中叶
纸本 水墨
湖南博物馆藏

67. Бада Шаньжэнь. Песня оленя (松鹿图). Фрагмент. Вторая половина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 149×68 см
Музей провинции Хунань
八大山人 松鹿图 局部 17 世纪中叶
纸本 水墨 149×68 см
湖南博物馆藏

68. Бада Шаньжэнь. Купание птиц у ивы (杨柳浴禽图). 1703 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 76,8×47,6 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 杨柳浴禽图 1703 年
纸本 水墨 76,8×47,6 см
北京故宫博物院藏

69. Бада Шаньжэнь. Замерзшие вороны на мертвом дереве (枯木寒鸦图). Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.179×91,5 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 枯木寒鸦图 17 世纪末
纸本 水墨 179×91,5 см
北京故宫博物院藏

70.Бада Шаньжэнь. Птицы на иве. Конец XVII в.

Сюаньчэнская бумага, тушь. 123×47 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 柳树八哥图 17 世纪末
纸本 水墨 123×47 см
北京故宫博物院藏

71. Бада Шаньжэнь. Бамбук и камень. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 91,8×42.3 см
Частная коллекция
八大山人 竹石图 17 世纪末
纸本 水墨 91,8×42,3 см
私人收藏

72. Бада Шаньжэнь. Банановое дерево и бамбук. Конец XVII–начало XVIII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь, 122×50 см
Музей провинции Шаньси
八大山人 竹石芭蕉图 17 世纪末-18 世纪初
纸本 水墨
山西省博物馆藏

73. Бада Шаньжэнь. Птица на камне. 1691 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 136×48,7 см
Государственный Шанхайский музей
八大山人 湖石双鸟图轴 1691 年
纸本 水墨 136×48,7 см
私人收藏

74. Бада Шаньжэнь. Кот и камень. 1696 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 34×218 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 猫石图卷 1696 年
纸本 水墨 34×218 см
北京故宫博物院藏

75. Бада Шаньжэнь. Кошка на камне. Вторая половина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Частная коллекция
八大山人 猫石图 17 世纪中叶
纸本 水墨
私人收藏

76. Бада Шаньжэнь. Осенняя луна и неустойчивый камень (秋月危石图). 1699 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь 112×56,5 см
Тайчжоуский музей

八大山人 秋月危石图 **1699** 年
纸本 水墨 112×56,5 см
泰州博物馆

77. Бада Шаньжэнь. Огромный камень и кричащая птица (巨石小鸟图). Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 110×50 см
Частная коллекция
八大山人 巨石小鸟图 **17** 世纪末
纸本 墨笔 110×50 см
泰州博物馆

78. Бада Шаньжэнь. Бамбук и утки-мандаринки на камнях. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 120×65 см
Частная коллекция
八大山人 竹石鸳鸯图 **17** 世纪末
纸本 墨笔 120×65 см
私人收藏

79. Бада Шаньжэнь. Павлины, бамбук и камень (孔雀竹石图). 1690 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 169×72 см
Художественный музей Лю Хайсу, Шанхай
八大山人 孔雀竹石图 **1690** 年
纸本 墨笔 169×72 см
上海刘海粟美术馆藏

80. Бада Шаньжэнь. Птицы на камне. 1694 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 37,8×31,5 см
Государственный Шанхайский музей
八大山人 双禽 **1694** 年
纸本 墨笔 37,8×31,5 см
上海博物馆藏

81. Бада Шаньжэнь. Гуси в камышах. 1689 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 221,5×114,2 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 芦雁图 **1689** 年
纸本 墨笔 221,5×114,2 см
北京故宫博物院藏

82. Бада Шаньжэнь. Стая гусей. 1705 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 169×73.3 см
Частная коллекция
八大山人 群雁鸣集图 **1705** 年
纸本 墨笔 169×73.3 см

私人收藏

83. Бада Шаньжэнь. Гусь. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь
Музей Люйшунь, Далянь
八大山人 鹅图 17 世纪末
纸本 墨笔
大连旅顺博物馆藏

84. Бада Шаньжэнь. Маленькая птичка на лотосе. 1692 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.94,1×28,4 см
Шанхайский художественный музей, Китай
八大山人 莲房小鸟图 1692 年
纸本 墨笔 94,1×28,4 см
上海博物馆藏

85. Бада Шаньжэнь. Спящая утка (眠鸭图). 1689 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Музей провинции Гуандун
八大山人 眠鸭图 1689 年
纸本 墨笔
广东博物馆藏

86. Бада Шаньжэнь. Перепелки. 1694 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 37,8×31,5 см
Государственный Шанхайский музей
八大山人 鹌鹑（山水花鸟图册之四） 1694 年
纸本 墨笔 37,8×31,5 см
上海博物馆藏

87. Бада Шаньжэнь. Перепелки. 1694 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 31,8×27,9 см
Коллекция Сумитомо, Киото
八大山人 鹌鹑（安晚图之一九） 1694 年
纸本 墨笔 31,8×27,9 см
日本泉屋博古馆藏

88. Бада Шаньжэнь. Дыня и птица (瓜鸟图). Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 76×27 см
Государственный китайский музей, Нанкин
八大山人 瓜鸟图 17 世纪中叶
纸本 墨笔 76×27 см
南京博物馆藏

89. Бада Шаньжэнь. Одинокая птица. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 78×41,2 см
Частная коллекция
八大山人 孤禽图 **17** 世纪末
纸本 墨笔 78×41,2 см
私人收藏

90. Бада Шаньжэнь. Два воробья (双雀图). 1694 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 75,3×37,8 см
Чжэцзянский музей
八大山人 双雀图 **1694** 年
纸本 墨笔 75,3×37,8 см
浙江博物馆藏

91. Бада Шаньжэнь. Две птицы. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 31,8×27,9 см
Коллекция Сумитомо, Киото
八大山人 双禽（安晚图之一七） **1694** 年
纸本 墨笔 31,8×27,9 см
日本泉屋博古馆藏

92. Бада Шаньжэнь. Птицы на сухих ветвях. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 97×41 см
Частная коллекция
八大山人 枯木来禽图 **17** 世纪末
纸本 墨笔 97×41 см
私人收藏

93. Бада Шаньжэнь. Два орла. 1698 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 236×78 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 松下双鹰图 **1698** 年
纸本 墨笔 236×78 см
北京故宫博物院藏

94. Бада Шаньжэнь. Пара орлов. 1702 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 204×99 см
Частная коллекция
八大山人 双鹰图 **1702** 年
纸本 墨笔 204×99 см
私人收藏

95. Бада Шаньжэнь. Орел. 1701 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 131×43 см
Национальный музей Китая, Пекин

八大山人 鹰图 **1701** 年
纸本 墨笔 131×43 см
中国国家博物馆藏

96. Бада Шаньжэнь. Рыбы и утки (鱼鸭图). Горизонтальный свиток. 1689 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×569,5 см
Шанхайский художественный музей
八大山人 鱼鸭图 **1689** 年
纸本 墨笔 23,2×569,5 см
上海博物馆藏

97. Бада Шаньжэнь. Рыба. 1694 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 77,5×44 см
Частная коллекция
八大山人 鱼图 **1694** 年
纸本 墨笔 77,5×44 см
私人收藏

98. Бада Шаньжэнь. Альбом стихов и рисунков «Бамбук, цветы и рыбы». Фрагменты.（竹荷鱼诗画）. 1689 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.20×46 см
Частная коллекция
八大山人 竹荷鱼诗画 **1689** 年
纸本 墨笔 20×46 см
私人收藏

99. Бада Шаньжэнь. Рыба и камень (鱼石图). 1689 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 58,4×48,4 см
Национальный музей Китая, Пекин
八大山人 鱼石图 **1689** 年
纸本 墨笔 58,4×48,4 см
中国国家博物馆藏

100. Бада Шаньжэнь. Птица и рыба (鱼鸟图). Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 119×58,4 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 鱼鸟图 **17** 世纪末
纸本 墨笔 119×58,4 см
北京故宫博物院藏

Каллиграфия Бада Шаньжэня

八大山人书法作品

101. Бада Шаньжэнь. Виноград（墨葡萄). 1693 г.

Сюаньчэнская бумага, тушь.30,5×30,5 см
Частная коллекция
八大山人 墨葡萄行书合璧册 17 世纪末
纸本 墨笔 30,5×30,5 см
私人收藏

102.Бада Шаньжэнь. Образец каллиграфии
八大山人 书法范本

103. Бада Шаньжэнь, Рукописная тетрадь. 1696 г.
Сюаньчэнская бумага. 77,9×166,8 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 行书题画诗 1696 年
纸本 墨笔 77,9×166,8 см
北京故宫博物院藏

104. Бада Шаньжэнь, Рукописная тетрадь. 1692 г.
Сюаньчэнская бумага. 151,5×57,5 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 题北兰寺记 1692 年
纸本 墨笔 151,5×57,5 см
北京故宫博物院藏

105. Бада Шаньжэнь. «Сад цветущих персиков». 1696 г.
Сюаньчэнская бумага. 26×211 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 桃花源记 1696 年
纸本 墨笔 26×211 см
北京故宫博物院藏

106. Бада Шаньжэнь. Поэма горного отшельника. 1696 г.
Сюаньчэнская бумага. 200,9×76,5 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 行书弇州山人诗 1696 年
纸本 墨笔 200,9×76,5 см
北京故宫博物院藏

107. Бада Шаньжэнь. Альбом «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага. 25×34 см
Частная коллекция
八大山人 八大山人山水册 17 世纪末
纸本 墨笔 25×34 см
私人收藏

108. Бада Шаньжэнь. Альбом «Горы и деревня».1698 г.

Сюаньчэнская бумага. 23,5×34,2 см
Частная коллекция
八大山人 山水册(十二开) **1698** 年
纸本 墨笔 23,5×34,2 см
私人收藏

109. Бада Шаньжэнь. Альбом «Горы и деревня». 1698 г.
Сюаньчэнская бумага. 23,5×34,2 см
Частная коллекция
八大山人 山水册(十二开) **1698** 年
纸本 墨笔 23,5×34,2 см
私人收藏

110. Бада Шаньжэнь. «Господину Лукуну». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага. 24,6×15,1 см.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 致鹿村先生札 **17** 世纪末
纸本 墨笔 24,6×15,1 см.
北京故宫博物院藏

Художники - предшественники и современники Бада Шаньжэня

Ши Тао (1641–1719)

艺术家--八大山人的前辈和同期

石涛（1641-1719）

111. Ши Тао. Орхидея и бамбук. Около XVII в.
Сюаньчэнская бумага,тушь. 133,5×57,3 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй
石涛 兰竹合绘图 约 **17** 世纪
纸本 墨笔 133,5×57,3 см
台北故宫博物院藏

112. Ши Тао. Бамбук. Около XVII в.
Сюаньчэнская бумага,тушь. 53,4×23,7 см
Государственный Нанкинский музей
石涛 双清图 约 **17** 世纪
纸本 墨笔 53,4×23,7 см
南京博物馆藏

113. Ши Тао. Хризантема у дерева. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага,тушь. 102×47 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

石涛 蕉菊图轴 17 世纪中叶
纸本 墨笔 102×47 см
北京故宫博物院藏

114. Ши Тао. Пион. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага,тушь.
Государственный Нанкинский музей
石涛 富贵图 17 世纪中叶
纸本 墨笔
南京博物馆藏

115. Ши Тао. Цветущая слива. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 185×58 см
Частная коллекция
石涛 梅图 17 世纪中叶
纸本 墨笔 185×58 см
私人收藏

116. Ши Тао. Альбом «Десять пейзажей». Конец XVII – начало XVIII в.
Сюаньчэнская бумага,тушь. 27×16,5 см
Государственный музей Востока, Москва
石涛 山水十册 17 世纪末-18 世纪初
纸本 墨笔 27×16,5 см
莫斯科 东方博物馆藏

117. Ши Тао. Шаншуйхуа Лист 2. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага,тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
石涛 山水 2 17 世纪中叶
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏

118. Ши Тао. Шаншуйхуа Лист 3. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
石涛 山水 3 17 世纪中叶
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏

119. Ши Тао. Сосновые деревья. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага,тушь.
Частная коллекция
石涛 松石图 17 世纪中叶
纸本 墨笔
私人收藏

Ни Цзань (1301–1374)

倪瓚（1301-1374）

120. Ни Цзань. Мертвое дерево. 1369 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 102,9×43,9 см
Государственный Нанкинский музей
倪瓚 丛篁古木图 1369 年
纸本 水墨 102,9×43,9 см
南京博物院藏

121. Ни Цзань. Шаньшуйхуа 1359 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 59,1×31,1 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
倪瓚 江渚风林图轴 1359 年
纸本 水墨 59,1×31,1 см
美国大都会博物馆藏

122. Ни Цзань. Шаньшуйхуа Середина XIV в.
Сюаньчэнская бумага,тушь. 87,3×31,4 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
倪瓚 林亭远岫图 14 世纪中叶
纸本 水墨 87,3×31,4 см
北京故宫博物院藏

123. Ни Цзань. Шаншуйхуа Середина XIV в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 80,5×34,8 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй
倪瓚 紫芝山房图轴 14 世纪中叶
纸本 水墨 80,5×34,8 см
台北故宫博物院藏

Ши Кэ (X в.)

石恪（10 世纪）

124. Ши Кэ. Портрет архата. Конец X в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 105×43 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй
石恪 应真画像轴 10 世纪末
纸本 水墨 105×43 см
台北故宫博物院藏

125. Ши Кэ. Два патриарха чань-буддизма (Два мастера в медитации). 963 г.

Шелк, тушь, краски. 35,5×129 см
Национальный музей, Токио
石恪 二祖调心图 963 年
绢本 墨笔 35,5×129 см
日本东京国立博物馆藏

Лян Кай (1150–1210)

梁楷（1150-1210）

126. Лян Кай. Ли Бо на прогулке читает стихотворение. Конец XII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 81,2×30,4 см
Национальный музей, Токио Япония
梁楷 太白行吟图 12 世纪末
纸本 水墨 81,2×31,4 см
日本东京国立博物馆藏

127. Лян Кай. Бессмертный. Конец XII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 48,7×27,7 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй
梁楷 泼墨仙人图 12 世纪末
纸本 水墨 48,7×27,7 см
台北故宫博物院藏

Му Ци (1207–1281)

牧溪（1207-1281）

128. Му Ци. Тигр.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Монастырь Дайтокудзи, Киото, Япония
牧溪 龙虎图对轴
纸本 墨笔
日本京都大德寺藏

129. Му Ци. Триптих: Гуаньинь в белой одежде; Обезьяна с детенышем; Журавль, выходящий из бамбуковой рощи. Середина XIII в.
Шелк, тушь, легкая подцветка. 171,9×98,4 см
Монастырь Дайтокудзи, Киото, Япония
牧溪 观音松猿竹鹤 三联轴 13 世纪中期

绢本 墨笔 171,9×98,4 см
日本京都大德寺藏

130. Му Ци. Овощи и плоды.
Горизонтальный свиток. Бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
牧溪 写生蔬果图卷
横轴 纸本 墨笔
北京故宫博物院藏

131. Му Ци. Птица багэ на старой сосне. Середина XIII в.
Шелк, тушь, краски. 39×78,5 см
Национальный музей, Токио
牧溪 松树八哥图 13 世纪中叶
绢本 墨笔 39×78,5 см
日本国立博物馆藏

132. Му Ци. Шести плодов хурмы. Середина XIII в.
Шелк, тушь, краски.
Монастырь Дайтокудзи, Киото, Япония
牧溪 六柿图 13 世纪中叶
绢本 墨笔
日本京都大德寺荣光院藏

Сюй Вэй (1521–1593)

徐渭（1521-1593）

133. Сюй Вэй. Цветы и бамбук. Вторая половина XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 337,6×103,5 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй
徐渭 花竹图 16 世纪中叶
纸本 墨笔 337,6×103,5 см
台北故宫博物馆藏

134. Сюй Вэй. Лист лотоса и краб. Вторая половина XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.114,6×29,7 см
Государственный китайский музей Гугун,Пекин
徐渭 黄甲图 16 世纪中叶
纸本 墨笔 114,6×29,7 см
北京故宫博物院藏

135. Сюй Вэй. Банановый лист и цветущая слива. Вторая половина XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.133,7×30,4 см
Государственный китайский музей Гугун,Пекин

徐渭 梅花蕉叶图 16 世纪中叶
纸本 墨笔 133,7×30,4 см
北京故宫博物院藏

136. Сюй Вэй. Пионы. Вторая половина XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.109,2×33 см
Частная коллекция
徐渭 水墨牡丹图 16 世纪中叶
纸本 墨笔 109,2×33 см
私人收藏

137. Сюй Вэй. Цветы. Горизонтальный свиток. Вторая половина XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 1053,5×30 см
Государственный Нанкинский музей
徐渭 杂花图 横轴 16 世纪中叶
纸本 墨笔 1053,5×30 см
南京博物馆藏

138. Сюй Вэй. Хризантемы и бамбук. Вторая половина XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 90,4×44,4 см
Государственный музей провинции Ляонин, Шэньян
徐渭 菊竹图 16 世纪中叶
纸本 墨笔 90,4×44,4 см
辽宁沈阳博物馆藏

139. Сюй Вэй. Виноградная лоза. Конец XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.165,4×64,5 см
Государственный китайский музей Гугун,Пекин
徐渭 墨葡萄 16 世纪末
纸本 墨笔 165,4×64,5 см
北京故宫博物院藏

140. Сюй Вэй. Поэт на спине осла. Вторая половина XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 112,2×30 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
徐渭 驴背行吟图 16 世纪中叶
纸本 墨笔 112,2×30 см
北京故宫博物院藏

Художники – последователи Бада Шаньжэня

八大山人画风的继承者

Ци Байши (1863–1957)

齐白石（1863-1957）

141. Ци Байши. Два краба. Начало XX в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 44×47 см
Частная коллекция
齐白石 双蟹图 20 世纪初
纸本 墨笔 44×47 см
私人收藏

142. Ци Байши. Рыбы (九鱼图). 1946 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.136,2×41,1 см
Национальный художественный музей Китая, Пекин
齐白石 九鱼图 1946 年
纸本 墨笔 136,2×41,1 см
中国艺术博物馆藏

143. Ци Байши. Креветки. 1942 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 70×34,5 см
Частная коллекция
齐白石 群虾图 1942 年
纸本 墨笔 70×34,5 см
私人收藏

144. Ци Байши. Рисунок гибискуса и майны (芙蓉八哥图). Начало XX в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Частная коллекция
齐白石 芙蓉八哥图 20 世纪初
纸本 墨笔
私人收藏

145. Ци Байши. Осенняя груша и оса. 1919 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 21×32 см
Частная коллекция
齐白石 秋梨细腰蜂 1919 年
纸本 墨笔 21×32 см
私人收藏

146. Ци Байши. Рисунок маленькой птицы в цветах граната (茶花小鸟图). 1921 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 137×33,8 см
Государственный музей Китая
齐白石 茶花小鸟图 1921 年
水墨设色 137×33,8 см
中国国家博物馆藏

Пань Тяньшоу (1897–1971)

潘天寿（1897-1971）

147. Пань Тяньшоу. Сосна и камень. 1960 г.
Бумага, тушь, легкая подцветка. 179,5x140,5 см
Музей Пань Тяньшоу, Ханчжоу
潘天寿 松石图轴 1960 年
纸本 墨笔 设色 179,5x140,5 см
杭州潘天寿博物馆藏

148. Пань Тяньшоу. Кот на камне («Взгляд»). Середина XX в.
Бумага, тушь, легкая подцветка, техника живописи пальцами (чжихуа). 141x167,5 см
Музей Пань Тяньшоу, Ханчжоу
潘天寿 凝视 20 世纪中叶
纸本 墨笔 设色 指画 141x167,5 см
杭州潘天寿博物馆藏

Ли Кучань (1899–1983)

李苦禅（1899-1983）

149. Ли Кучань. Орел. 1978 г.
Бумага, тушь, легкая подцветка.
Китайская национальная картинная галерея, Пекин
李苦禅 鹰 1978 年
纸本 墨笔 设色
北京中国书画博物馆藏

150. Ли Кучань. Умывание после дождя. 1950-е ег.
Бумага, тушь, легкая подцветка.
Китайская национальная картинная галерея, Пекин
李苦禅 欢天喜地 20 世纪 50 年代
纸本 墨笔 设色
北京中国书画博物馆藏

Санью (Чан Ю, 1901–1966)

常玉（1901-1966）

151. Саньи. Белый лотос в бутылке. 1930-е гг.
Картон (фиброфанера), масло. 155×81 см
Китайская национальная картинная галерея, Пекин
常玉 瓶中白莲 20 世纪 30 年代
布面油画 155×81 см

中国美术馆藏

152. Саньи. Белый лотос. 1950-е гг.
Холст, масло. 195×97 см
Китайская национальная картинная галерея, Пекин
常玉 磁州窑瓶内的白莲 20 世纪 50 年代
布面油画 195×97 см
中国美术馆藏

Ши Лу (1919–1982)

石鲁（1919-1982）

153. Ши Лу. Цветущая слива. Середина XX в.
Бумага, тушь, легкая подцветка. 107x40,7 см
Китайская национальная картинная галерея, Пекин
石鲁 梅花图 20 世纪中叶
纸本 设色 107x40,7 см
中国美术馆藏

Чжу Цижан (1892–1992)

朱屺瞻（1892-1992）

154. Чжу Цижан. Орхидеи на благоухающем ветру. 1982 г.
Бумага, тушь, легкая подцветка. 96x178 см
Китайская национальная картинная галерея, Пекин
朱屺瞻 兰幽香风远 1982 年
纸本 设色 96x178 см
中国美术馆藏

Фань Цзэн (род. 1938)

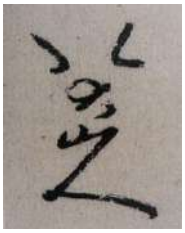
范曾（1938-至今）

155. Фань Цзэн. Цветущая слива. 1985 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.178×66 см
Частная коллекция
范曾 红梅 1985 年
纸本 墨笔 178×66 см
私人收藏

Иллюстрации 插画



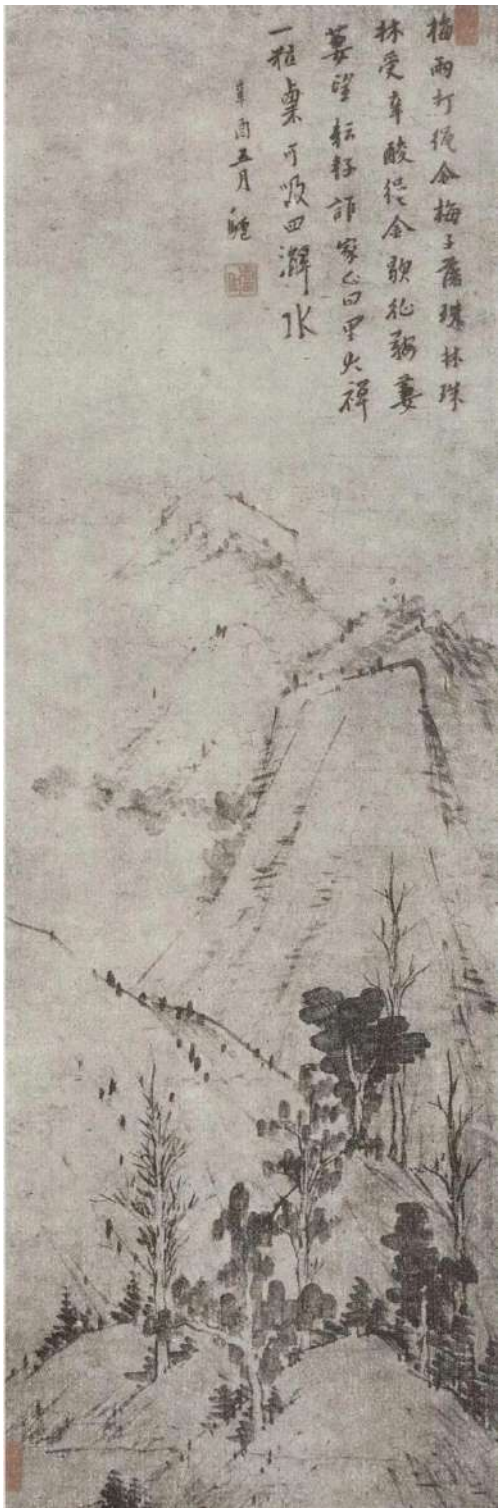
1. Хуан Аньпин. Портерт Гэ Шаня (Бада Шаньжэня). 1674 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 97×60,5 см
Мемориальный зал Бада Шаньжэня, Наньчан
黄安平 个山小像（八大山人）1674 年
纸本 墨笔 97×60.5 cm
南昌八大山人纪念馆



2. Образец авторской подписи «Бада Шаньжэнь»

作者签名样本《八大山人》

Шаньшуйхуа (пейзажи) Бада Шаньжэня
山水画 八大山人



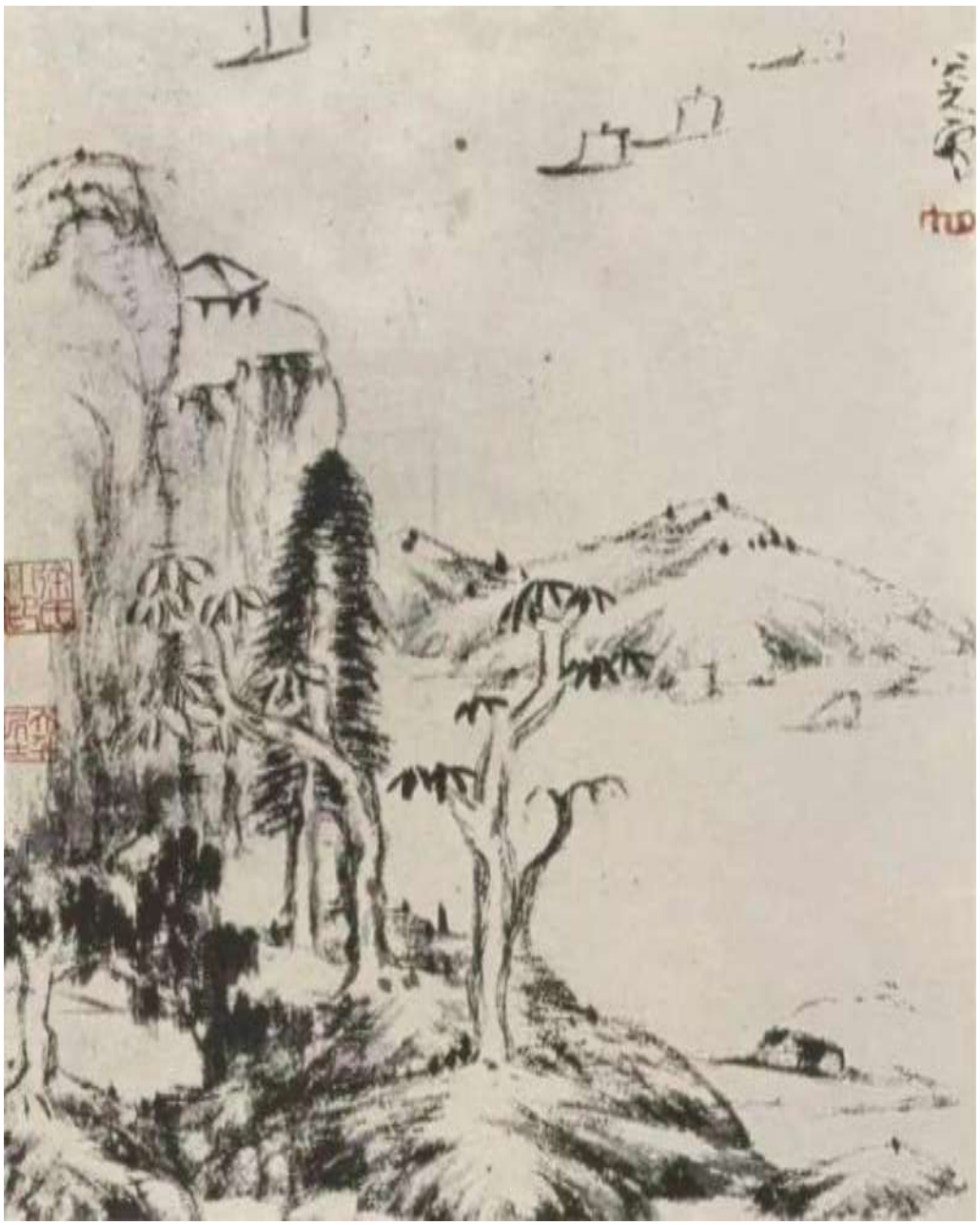
3.Бада Шаньжэнь.Далекий вид с пагоды Шэнцзинь(绳金塔远眺图).1680-е гг.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Частная коллекция
八大山人 绳金塔远眺图 17 世纪 80 年代
纸本 墨笔
私人收藏



4. Бада Шаньжэнь. Одинокая рыбалка в осеннем лесу. 1682 г .
Сюаньчэнская бумага, тушь. 197.5×57.3 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 秋林独钓图轴 1682 年
纸本 墨笔. 197.5×57.3 см
北京故宫博物院藏



5. Бада Шаньжэнь. Горы и дом. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 24,2×16 см
Государственный Нанкинский музей
八大山人 渴笔山水册之三 17 世纪末
纸本 墨笔 24,2×16 см
南京博物馆藏



6. Бада Шаньжэнь. Пейзаж, написанный «жаждущей кистью». 1680 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный Нанкинский музей
八大山人 渴笔山水册之八 1680 年
设色 纸本
南京博物馆藏



7. Бада Шаньжэнь. Горы и деревня. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 渴笔山水册之二 17 世纪末
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏



8. Бада Шаньжэнь. Юньлинь Шаньшуй. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 105×46 см
Государственный Нанкинский музей
八大山人 仿倪云林山水 17 世纪末
纸本 墨笔 105×46 см
南京博物馆藏



9. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 1. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 1 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏



10. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 2. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 2 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏



11. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 3. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 3 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏



12. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 4. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 4 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏



13. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 5. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 5 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏



14. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 6. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 6 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏



15. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 7. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 7 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏



16. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 8. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 8 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏



17. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 9. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 9 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏



18. Бада Шаньжэнь. Утёсы Лист 1. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный Нанкинский музей
八大山人 天光云景图册 1 17 世纪末
纸本 墨笔
南京博物院藏



19. Бада Шаньжэнь. Шаньшуйхуа. Лист 11. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 11 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏



20. Бада Шаньжэнь.Шаньшуйхуа. Лист 12. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
山水册 12 17 世纪末
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏



21. Бада Шаньжэнь. Утёсы. Лист 3. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь
Государственный Нанкинский музей
八大山人 天光云景图册 3 17 世纪末
纸本 墨笔
南京博物院藏



22. Бада Шаньжэнь. Горы и дом. Конец XVII в.(фрагмент)
Сюаньчэнская бумага, тушь. 24,2×16 см
Государственный Нанкинский музей
八大山人 渴笔山水册之三 17 世纪末
纸本 墨笔 24,2×16 см
南京博物馆藏



23. Бада Шаньжэнь. Горы и деревня. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 102,4×52,9 см
Государственный Нанкинский музей
八大山人 山水大中堂 17 世纪末
纸本 墨笔 102,4×52,9 см
南京博物院藏



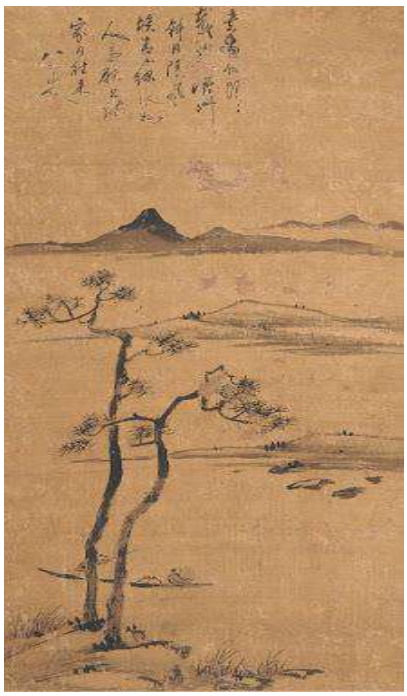
24. Бада Шаньжэнь. Хижина в горах. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 86,4×64 см
Государственный Нанкинский музей
八大山人 山中茅舍 17 世纪末 .
纸本 墨笔 86,4×64 см
南京博物院藏



25. Бада Шаньжэнь. Доу Фангту. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 27,8×22,3 см
Музей провинции Аньхой, Хэфэй
八大山人 到访图 17 世纪末
纸本 墨笔 27,8×22,3 см
安徽博物馆藏



26. Бада Шаньжэнь. Цаншаньту. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 76,8×45,3 см
Музей провинции Аньхой, Хэфэй
八大山人 渴笔山水册 17 世纪末
纸本 墨笔 76,8×45,3 см
安徽博物馆藏



27. Бада Шаньжэнь. Зеленые холмы. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 79×35 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 山水立轴 17 世纪末
纸本 墨笔 79×35 см
北京故宫博物院藏



28. Бада Шаньжэнь. Лист серии «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 渴笔山水册 17 世纪末
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏



29. Бада Шаньжэнь. Лист серии «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 渴笔山水册 17 世纪末
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏



30. Бада Шаньжэнь. Лист серии «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 渴笔山水册 17 世纪末
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏



31. Бада Шаньжэнь. Горы и деревня. Конец XVII в.(фрагмент)
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 渴笔山水册之二 17 世纪末
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏



32. Бада Шаньжэнь. Лист серии «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 渴笔山水册 17 世纪末
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏



33. Бада Шаньжэнь. Лист серии «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 渴笔山水册 17 世纪末
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏



34. Бада Шаньжэнь. Лист серии «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2×18,7 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
八大山人 兰亭诗画册 17 世纪末
纸本 墨笔 23,2×18,7 см
美国大都会博物馆藏



35.Бада Шаньжэнь. Пейзаж, написанный «жаждущей кистью». 1680 г. (фрагмент)
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный Нанкинский музей
八大山人 渴笔山水册之八 1680 年
设色 纸本
南京博物馆藏



36. Бада Шаньжэнь. Лист серии «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 31,2×24,7 см
Художественная галерея Фрира, Вашингтон
八大山人 仿董其昌山水 17 世纪末
纸本 墨笔 31,2×24,7 см
美国弗利尔博物馆藏



37. Бада Шаньжэнь. Листы альбома «Шаньшуйхуа». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 24×17 см
Государственный Нанкинский музей
八大山人 书画合册 八帧 17 世纪末
纸本 墨笔 24×17 см
南京博物馆藏



38. Бада Шаньжэнь. Подражание горам и водам даосов. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь
Частная коллекция
八大山人 仿迂道人山水 立轴 1703 年
纸本 墨笔
私人收藏

Хуаняо-хуа («цветы и птицы») Бада Шаньжэня

花鸟画 八大山人



39.Бада Шаньжэнь. Гранат. Лист из «Альбома в стиле с е-шэн кисти Чуаньци».
1659 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 24,5×31,5 см.
Национальный дворец-музей, Тайбэй, Китай
八大山人 石榴 传綮写生册 **1659**年
纸本 墨笔 **24,5×31,5 см**
台北故宫博物院藏



40.Шэнь Чжоу. Гранат.Лист из альбома «Прогулки во сне».Втор.пол.XV в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 27,8×37,3 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
沈周 石榴 卧游图 **15**世纪中叶
纸本 墨笔 **27,8×37,3 см**
北京故宫博物院藏



41.Бада Шаньжэнь. Альбом «Цветы и птицы» (花鸟册**). 1674 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь.31×23 ×8 см
Частная коллекция
八大山人 花鸟册 **1674**年
纸本 墨笔 **31×23×8 см**
私人收藏





42. Бада Шаньжэнь. Листы из альбома с зарисовками (传綮写生册**). 1659 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь
Национальный дворец-музей, Тайбэй
八大山人 传綮写生册 **1659**年
纸本 墨笔
台北故宫博物院藏



43. Бада Шаньжэнь. Тыква и луна (瓜月图). 1689 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь . 74×45,1 см
Художественный музей Фогга, Гарвардский университет, США
八大山人 瓜月图 1689年
纸本 墨笔 74×45,1 см
美国哈佛大学 福格美术馆藏



44. Бада Шаньжэнь. Коллекция. 1686 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Частная коллекция
八大山人 兰芝清供图 **1686**年
纸本 墨笔 **82×37 см**
私人收藏



45. Бада Шаньжэнь. Хризантемы в вазе (瓶菊图**). 1694 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь
Частная коллекция
八大山人 瓶菊图 **1694**年
纸本 墨笔
私人收藏



46. Бада Шаньжэнь. Листы альбома «Разные рисунки» (杂画册**). 1684 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Частная коллекция
八大山人 杂画册 **1684**年
纸本 墨笔
私人收藏



47. Бада Шаньжэнь. Цветы на реке. Горизонтальный свиток (河上花图**). 1687 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 47×1292,5 см
Тяньцзиньский музей
八大山人 河上花图 **1687**年
纸本 墨笔 **47×1292,5 см**
天津博物馆藏



48. Бада Шаньжэнь. Птицы и лотосы. Конец XVII в
Сюаньчэнская бумага, тушь. 182×98 см
Государственный Шанхайский музей
八大山人 荷花翠鸟图 **17**世纪末
纸本 墨笔 **182×98 см**
上海博物馆藏



49. Бада Шаньжэнь. Птица и лотос. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 121×66 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 荷花翠鸟图 **17**世纪末
纸本 水墨 **121×66 см**
北京故宫博物院藏



50. Бада Шаньжэнь. Водоплавающие птицы. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 114×38,8 см
Музей Люйшунь, Далянь
八大山人 荷石水禽图 **17**世纪末
纸本 水墨 **114×38,8 см**
大连旅顺博物馆藏



51. Бада Шаньжэнь. Утка и лотос (荷鸭图). Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь
Шанхайский художественный музей
八大山人 荷鸭图 **17**世纪末
纸本 水墨
上海博物馆藏



52. Бада Шаньжэнь. Цветы и камни. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 185×91 см
Музей провинции Аньхой
八大山人 荷花图 **17**世纪中叶
纸本 水墨 **185×91 см**
安徽博物馆藏



53. Бада Шаньжэнь. Осенний лотос (秋荷图). Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь
Частная коллекция
八大山人 秋荷图 **17**世纪中叶
纸本 水墨
私人收藏



54. Бада Шаньжэнь. Лотосы (墨荷). Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.178×92 см
Мемориальный зал Бада Шаньжэня, Наньчан
八大山人 墨荷 **17**世纪末
纸本 水墨
南昌八大山人纪念馆藏



55. Бада Шаньжэнь. Цветы лотоса и веселая рыба (莲花鱼乐图**). Середина XVII в.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 167×44,5 см.
Частная коллекция
八大山人 莲花鱼乐图 **17**世纪末
纸本 水墨 **167×44,5 см**
私人收藏



56. Бада Шаньжэнь. Шуй Му Цин Хуа. 1694 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 120×50,6 см
Государственный музей, Нанкин
八大山人 水木清华图 **1694**年
墨笔设色 **120×50,6 см**
南京博物馆藏



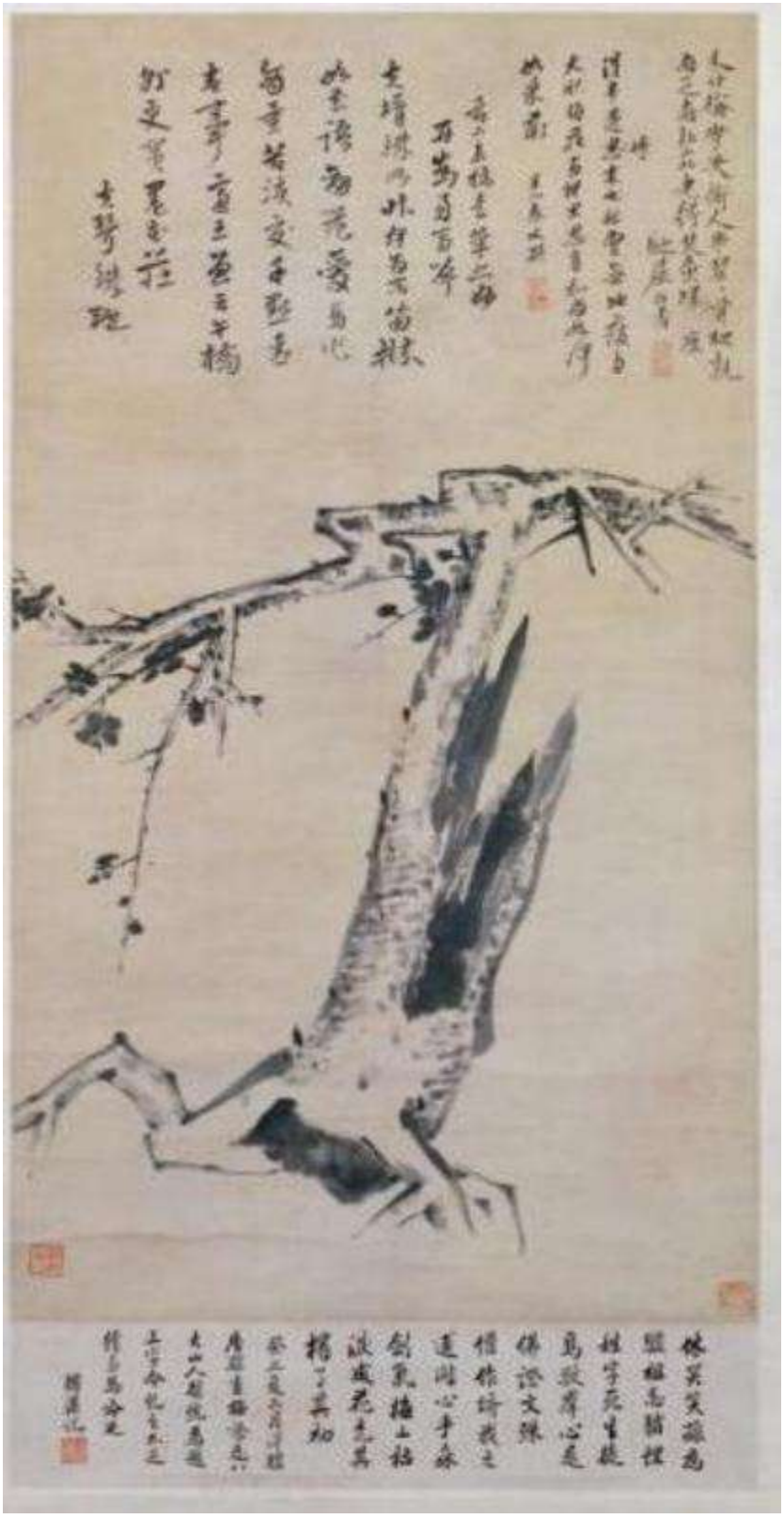
57. Бада Шаньжэнь. Лист из «Вечернего альбома» (安晚册**). 1694 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 27,9×27,9 см
Частная коллекция
八大山人 安晚册 **1694**年
纸本 水墨 **27,9×27,9 см**
私人收藏



58. Бада Шаньжэнь. Лотосы и птицы на камнях. Вертикальные свитки. 1699 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 172×42 см
Музей китайской каллиграфии и живописи Хэншуй
八大山人 花鸟四屏 **1699**年
纸本 水墨 **172×42 см**
衡水中国书画博物馆藏



59. Бада Шаньжэнь. Водоплавающая птица (荷石水鸟图**). Конец XVII в.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 127×46 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 荷石水鸟图 **17**世纪末
纸本 水墨 **127×46 см**
北京故宫博物院藏



60. Бада Шаньжэнь. Старая слива-мэй в цвету (古梅图**). 1682 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 96×55 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 古梅图 **1682**年
纸本 水墨 **96×55 см**
北京故宫博物院藏



61. Бада Шаньжэнь. Цветущая слива. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 32,4×25,1 см
Государственный китайский музей, Нанкин
八大山人 梅花图 **1682**年
纸本 水墨 **32,4×25,1 см**
南京博物馆藏



62. Бада Шаньжэнь. Дерево сливы (墨梅图轴**). 1690 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 125,7×34 см
Художественная галерея Фрира, Вашингон
八大山人 墨梅图轴 **1690**年
纸本 水墨 **125,7×34 см**
美国弗利尔美术博物馆



63. Бада Шаньжэнь. Сухое дерево. Конец XVII в
.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 38×41 см
Частная коллекция
八大山人 虬松图 **17**世纪末
纸本 水墨 **38×41 см**
私人收藏



64. Бада Шаньжэнь. Сосна и камень. 1690 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.215,2×77,9 см
Частная коллекция
八大山人 快雪时晴图轴 **1690**年
纸本 水墨 **215,2×77,9 см**
私人收藏



65. Бада Шаньжэнь. Сосны. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Частная коллекция
八大山人 松灵芝寿 **17**世纪中叶
纸本 水墨
私人收藏



66. Бада Шаньжэнь. Песня оленя (松鹿图**). Вторая половина XVII в.**
Сюаньчэнская бумага, тушь
Музей провинции Хунань
八大山人 松鹿图 **17**世纪中叶
纸本 水墨
湖南博物馆藏



67. Бада Шаньжэнь. Песня оленя (松鹿图**). Фрагмент. Вторая половина XVII в.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 149×68 см
Музей провинции Хунань
八大山人 松鹿图 局部 **17**世纪中叶
纸本 水墨 **149×68 см**
湖南博物馆藏



68. Бада Шаньжэнь. Купание птиц у ивы (杨柳浴禽图**). 1703 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 76,8×47,6 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 杨柳浴禽图 **1703**年
纸本 水墨 **76,8×47,6 см**
北京故宫博物院藏



69. Бада Шаньжэнь. Замерзшие вороны на мертвом дереве(枯木寒鸦图**)**
Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.179×91,5 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 枯木寒鸦图 **17**世纪末
纸本 水墨 **179×91,5 см**
北京故宫博物院藏



70.Бада Шаньжэнь. Птицы на иве. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 123×47 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 柳树八哥图 **17**世纪末
纸本 水墨 **123×47 см**
北京故宫博物院藏



71. Бада Шаньжэнь. Бамбук и камень. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 91,8×42.3 см
Частная коллекция
八大山人 竹石图 **17**世纪末
纸本 水墨 **91,8×42,3 см**
私人收藏



72. Бада Шаньжэнь. Банановое дерево и бамбук. Конец XVII – начало XVIII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь, 122×50 см
Музей провинции Шаньси
八大山人 竹石芭蕉图 **17**世纪末**-18**世纪初
纸本 水墨
山西省博物馆藏



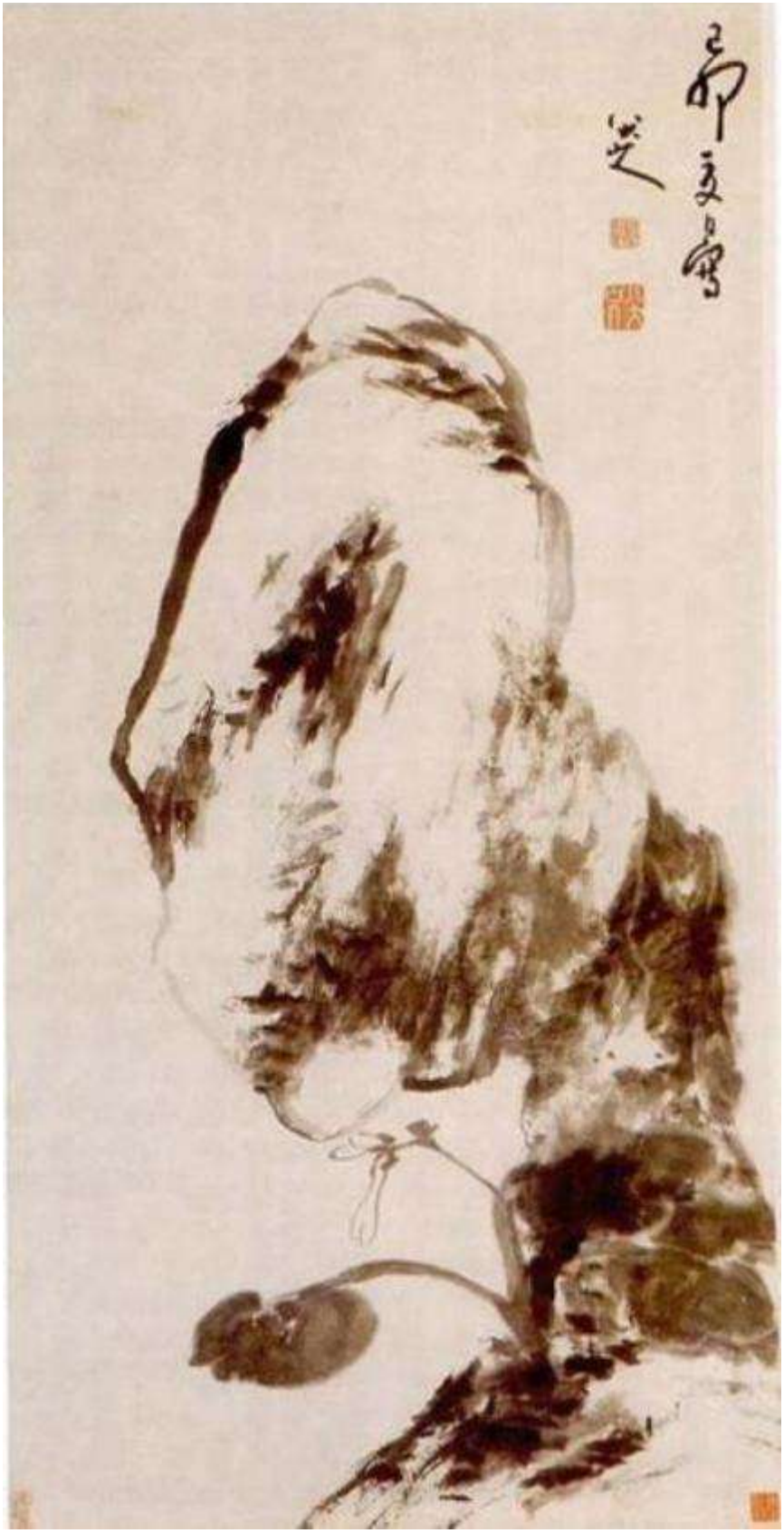
73. Бада Шаньжэнь. Птица на камне. 1691 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 136×48,7 см
Государственный Шанхайский музей
八大山人 湖石双鸟图轴 **1691**年
纸本 水墨 **136×48,7 см**
私人收藏



74. Бада Шаньжэнь. Кот и камень. 1696 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 34×218 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 猫石图卷 **1696**年
纸本 水墨 **34×218 см**
北京故宫博物院藏



75. Бада Шаньжэнь. Кошка на камне. Вторая половина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Частная коллекция
八大山人 猫石图 **17**世纪中叶
纸本 水墨
私人收藏



76. Бада Шаньжэнь. Осенняя луна и неустойчивый камень (秋花危石图**).**
1699 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь 112×56,5 см
Тайчжоуский музей
八大山人 秋花危石图 **1699**年
纸本 水墨 **112×56,5 см**
泰州博物馆



77. Бада Шаньжэнь. Огромный камень и кричащая птица (巨石小鸟图**)**
Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 110×50 см
Частная коллекция
八大山人 巨石小鸟图 **17**世纪末
纸本 墨笔 **110×50 см**
私人收藏



78. Бада Шаньжэнь. Бамбук и утки-мандаринки на камнях. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 120×65 см
Частная коллекция
八大山人 竹石鸳鸯图 **17**世纪末
纸本 墨笔 **120×65 см**
私人收藏



79. Бада Шаньжэнь. Павлины, бамбук и камень (孔雀竹石图**). 1690 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 169×72 см
Художественный музей Лю Хайсу, Шанхай
八大山人 孔雀竹石图 **1690**年
纸本 墨笔 **169×72 см**
上海刘海粟美术馆藏



80. Бада Шаньжэнь. Птицы на камне. 1694 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 37,8×31,5 см
Государственный Шанхайский музей
八大山人 双禽 **1694**年
纸本 墨笔 **37,8×31,5 см**
上海博物馆藏



81. Бада Шаньжэнь. Гуси в камышах. 1689 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 221,5×114,2 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

八大山人 芦雁图 **1689**年
纸本 墨笔 **221,5×114,2 см**
北京故宫博物院藏



82. Бада Шаньжэнь. Стая гусей. 1705 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 169×73.3 см
Частная коллекция
八大山人 群雁鸣集图 **1705**年
纸本 墨笔 **169×73.3 см**
私人收藏



83. Бада Шаньжэнь. Гусь. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь
Музей Люйшунь, Далянь
八大山人 鹅图 **17**世纪末
纸本 墨笔
大连旅顺博物馆藏



84. Бада Шаньжэнь. Маленькая птичка на лотосе. 1692 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.94,1×28,4 см
Шанхайский художественный музей, Китай
八大山人 莲房小鸟图 **1692**年
纸本 墨笔 **94,1×28,4 см**
上海博物馆藏



85. Бада Шаньжэнь. Спящая утка (眠鸭图**). 1689 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Музей провинции Гуандун
八大山人 眠鸭图 **1689**年
纸本 墨笔
广东博物馆藏



86. Бада Шаньжэнь. Перепелки. 1694 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 37,8×31,5 см
Государственный Шанхайский музей
八大山人 鹌鹑（山水花鸟图册之四） **1694**年
纸本 墨笔 **37,8×31,5 см**
上海博物馆藏



87. Бада Шаньжэнь. Перепелки. 1694 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 31,8×27,9 см
Коллекция Сумитомо, Киото
八大山人 鹌鹑（安晚图之一九） **1694**年
纸本 墨笔 **31,8×27,9 см**
日本泉屋博古馆藏



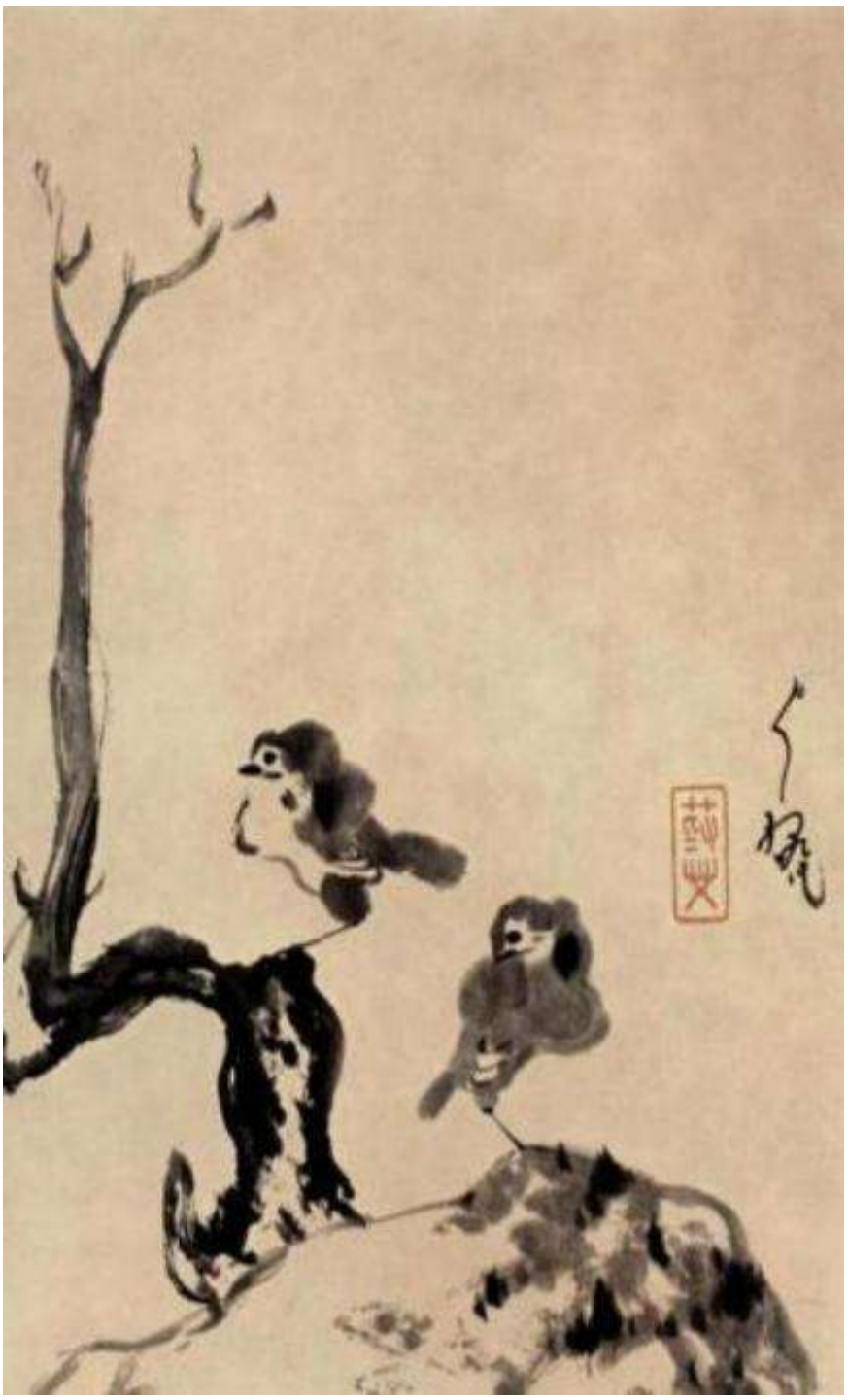
88. Бада Шаньжэнь. Дыня и птица (瓜鸟图**). Середина XVII в.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 76×27 см
Государственный китайский музей, Нанкин
八大山人 瓜鸟图 **17**世纪中叶
纸本 墨笔 **76×27 см**
南京博物馆藏



89. Бада Шаньжэнь. Одинокая птица. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 78×41,2 см
Частная коллекция
八大山人 孤禽图 **17**世纪末
纸本 墨笔 **78×41,2 см**
私人收藏



90. Бада Шаньжэнь. Два воробья (双雀图**). 1694 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 75,3×37,8 см
Чжэцзянский музей
八大山人 双雀图 **1694**年
纸本 墨笔 **75,3×37,8 см**
浙江博物馆藏



91. Бада Шаньжэнь. Две птицы. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 31,8×27,9 см
Коллекция Сумитомо, Киото
八大山人 双禽（安晚图之一七） **1694**年
纸本 墨笔 **31,8×27,9 см**
日本泉屋博古馆藏



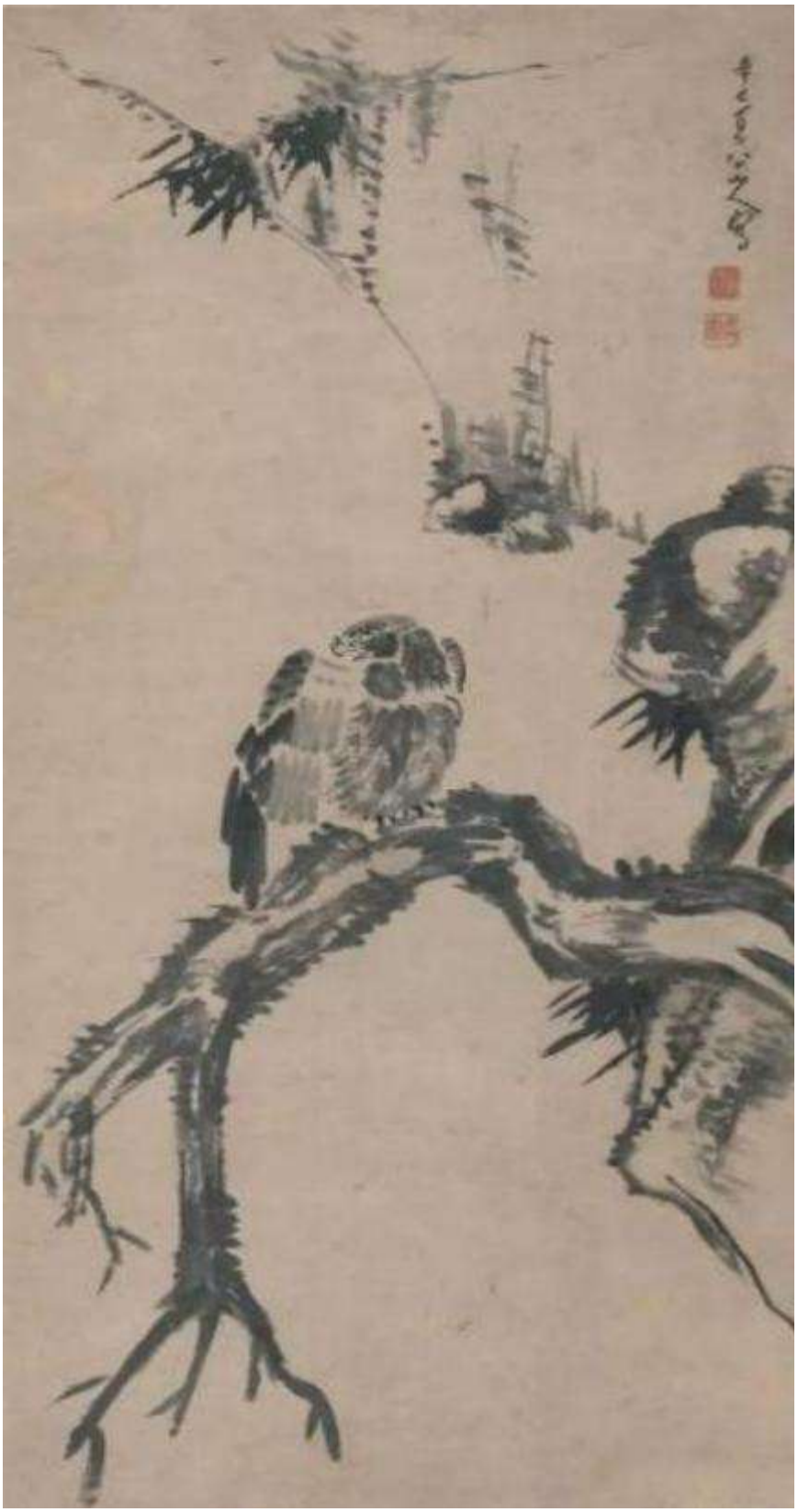
92. Бада Шаньжэнь. Птицы на сухих ветвях. Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 97×41 см
Частная коллекция
八大山人 枯木来禽图 **17**世纪末
纸本 墨笔 **97×41 см**
私人收藏



93. Бада Шаньжэнь. Два орла. 1698 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь . 236×78 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 松下双鹰图 1698年
纸本 墨笔 236×78 см
北京故宫博物院藏



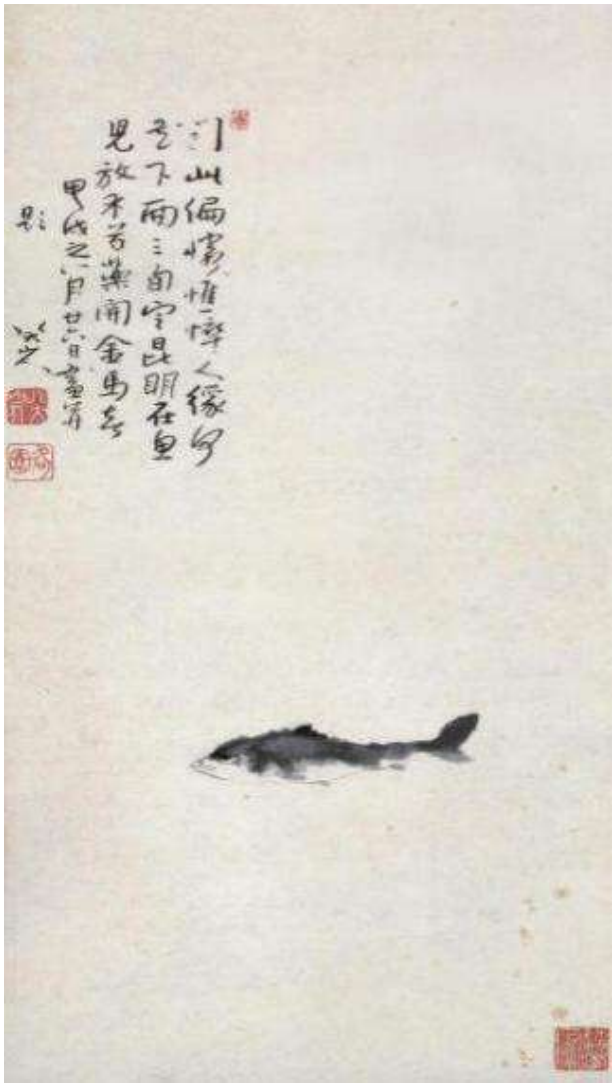
94. Бада Шаньжэнь. Пара орлов. 1702 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 204×99 см
Частная коллекция
八大山人 双鹰图 1702年
纸本 墨笔 204×99 см
私人收藏



95. Бада Шаньжэнь. Орел. 1701 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 131×43 см
Национальный музей Китая, Пекин
八大山人 鷹图 **1701**年
纸本 墨笔 **131×43 см**
中国国家博物馆藏

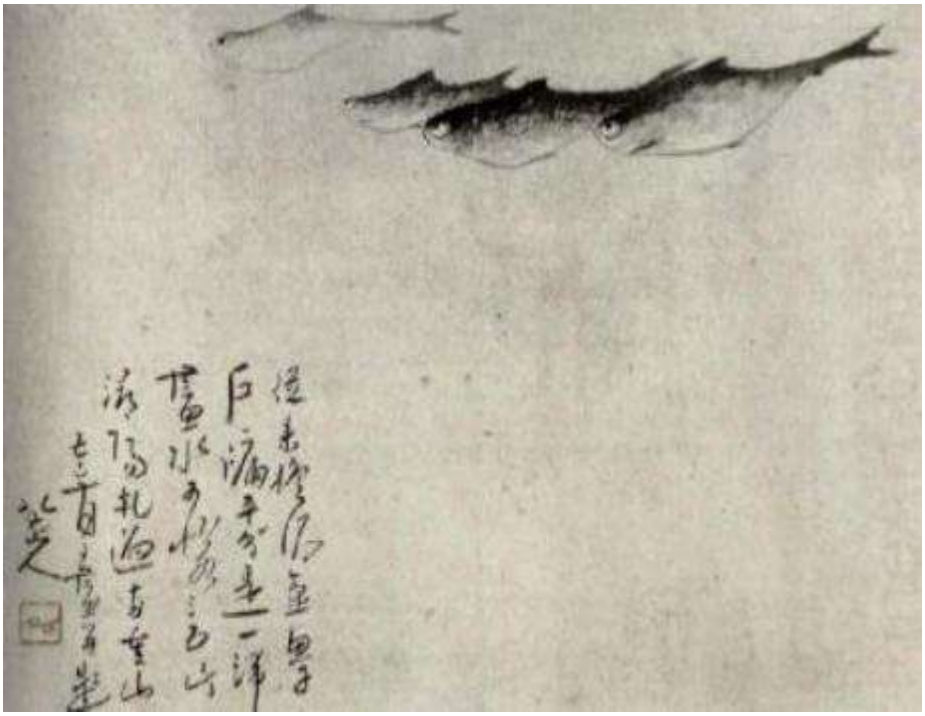


96. Бада Шаньжэнь. Рыбы и утки (鱼鸭图**). Горизонтальный свиток. 1689 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 23,2 ×569,5 см
Шанхайский художественный музей
八大山人 鱼鸭图 **1689**年
纸本 墨笔 **23,2×569,5 см**
上海博物馆藏



97. Бада Шаньжэнь. Рыба. 1694 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 77,5×44 см
Частная коллекция
八大山人 鱼图 **1694**年
纸本 墨笔 **77,5×44 см**
私人收藏





98. Бада Шаньжэнь. Альбом стихов и рисунков «Бамбук, цветы и рыбы». Фрагменты. (竹荷鱼诗画**). 1689 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь.20×46 см
Частная коллекция
八大山人 竹荷鱼诗画 **1689**年
纸本 墨笔 **20×46 см**
私人收藏

.



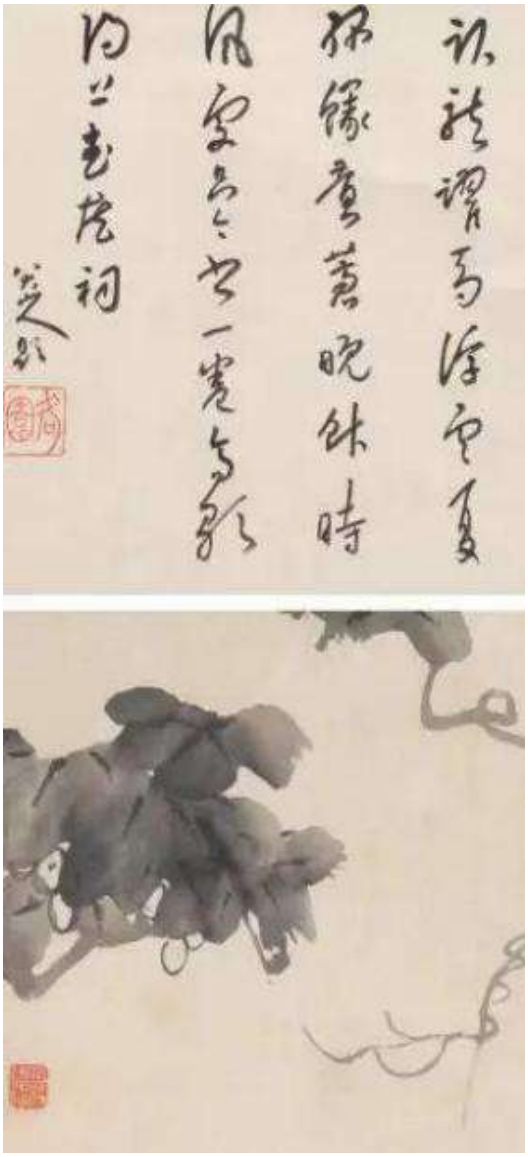
99. Бада Шаньжэнь. Рыба и камень (鱼石图 **). 1689 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 58,4×48,4 см
Национальный музей Китая, Пекин
八大山人 鱼石图 **1689**年
纸本 墨笔 **58,4×48,4 см**
中国国家博物馆藏



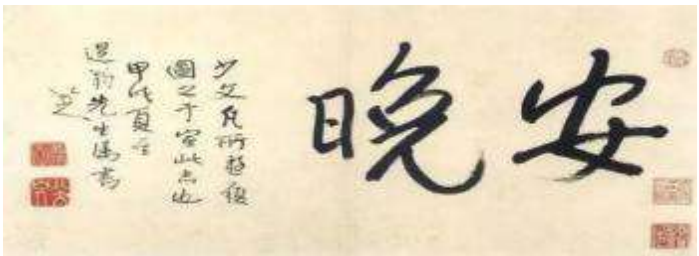
100. Бада Шаньжэнь. Птица и рыба (鱼凫图**). Конец XVII в.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 119×58,4 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 鱼凫图 **17**世纪末
纸本 墨笔 **119×58,4 см**
北京故宫博物院藏

Каллиграфия Бада Шаньжэня

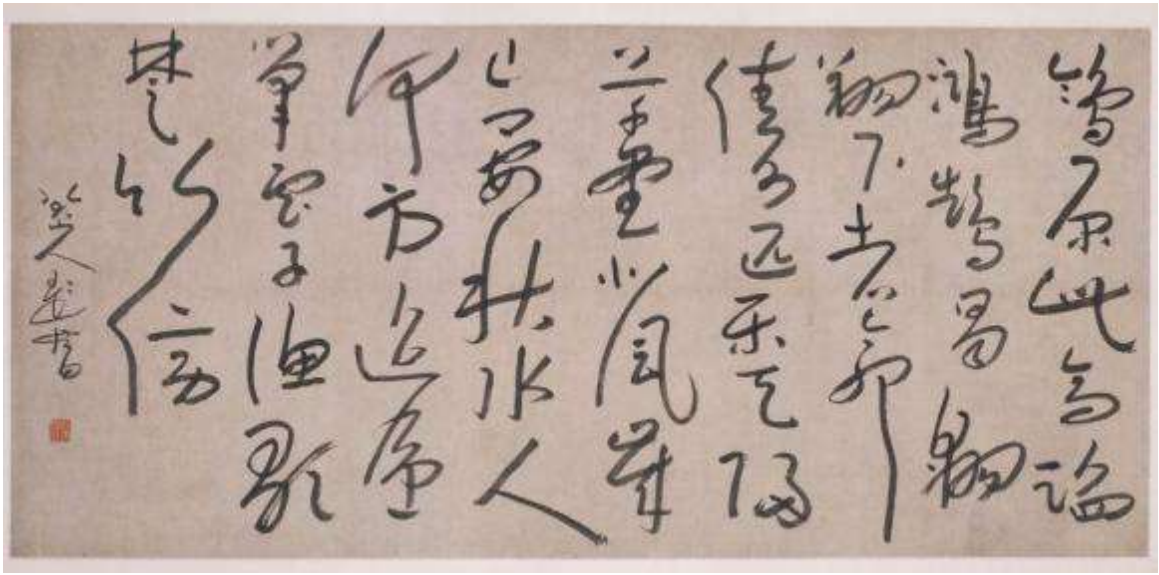
八大山人 书法



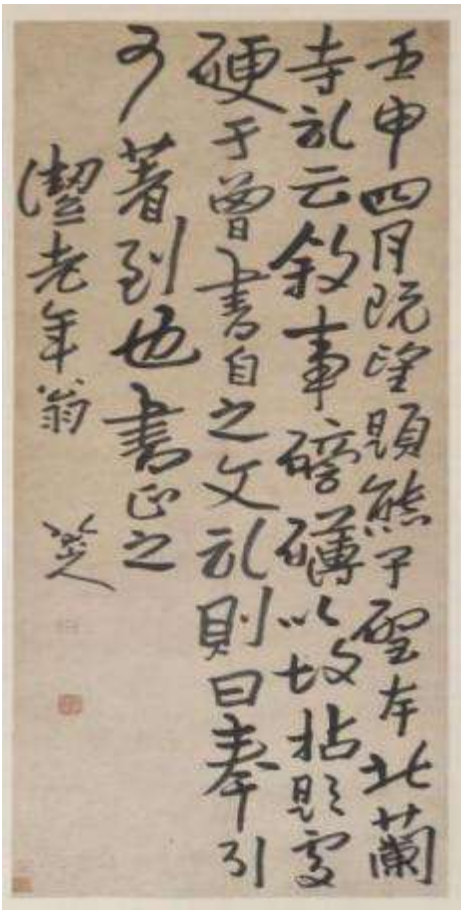
101. Бада Шаньжэнь. Виноград (墨葡萄**). 1693 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь.30,5×30,5 см
Частная коллекция
八大山人 墨葡萄行书合璧册 **17**世纪末
纸本 墨笔 **30,5×30,5 см**
私人收藏



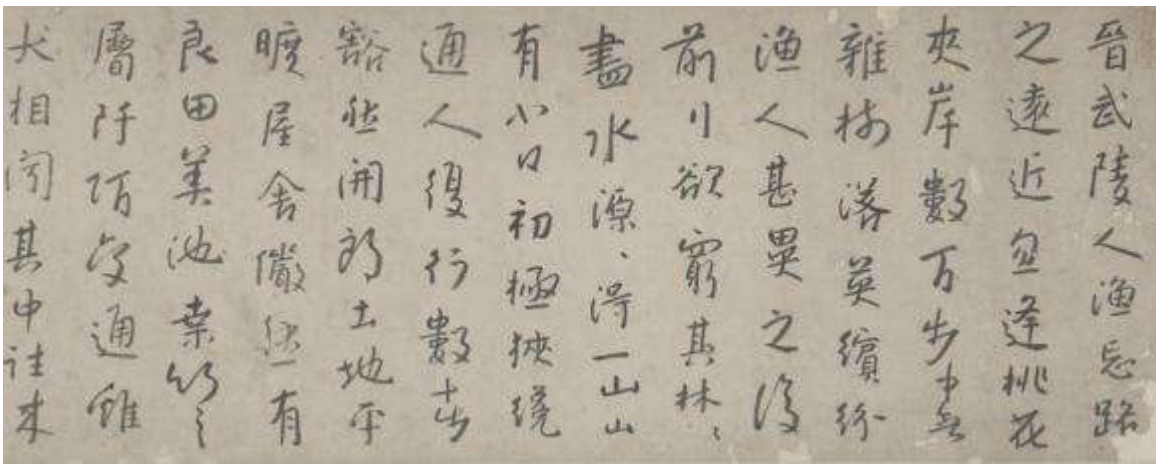
102.Бада Шаньжэнь. Образец каллиграфии
Частная коллекция
八大山人 书法范本
私人收藏



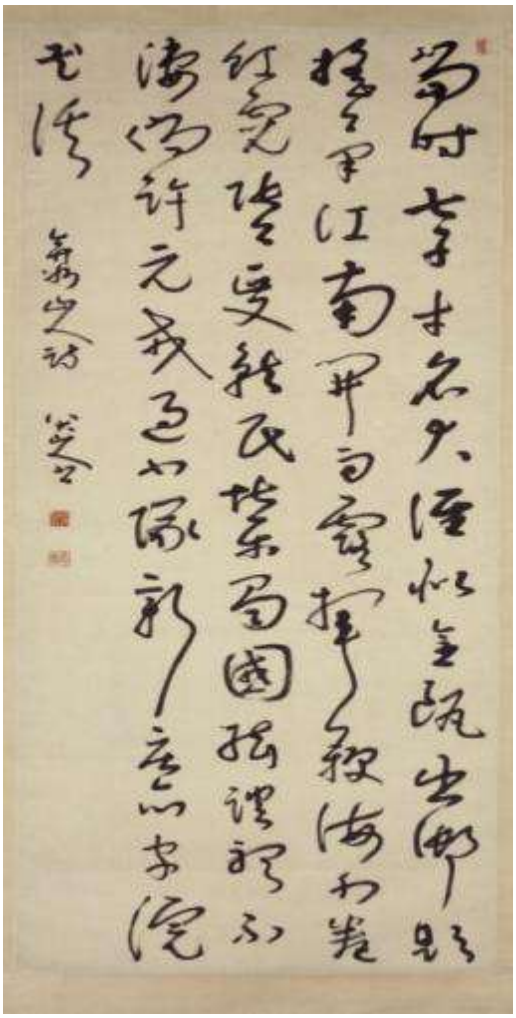
103. Бада Шаньжэнь, Рукописная тетрадь. 1696 г.
Сюаньчэнская бумага. 77,9×166,8 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 行书题画诗 **1696**年
纸本 墨笔 **77,9×166,8 см**
北京故宫博物院藏



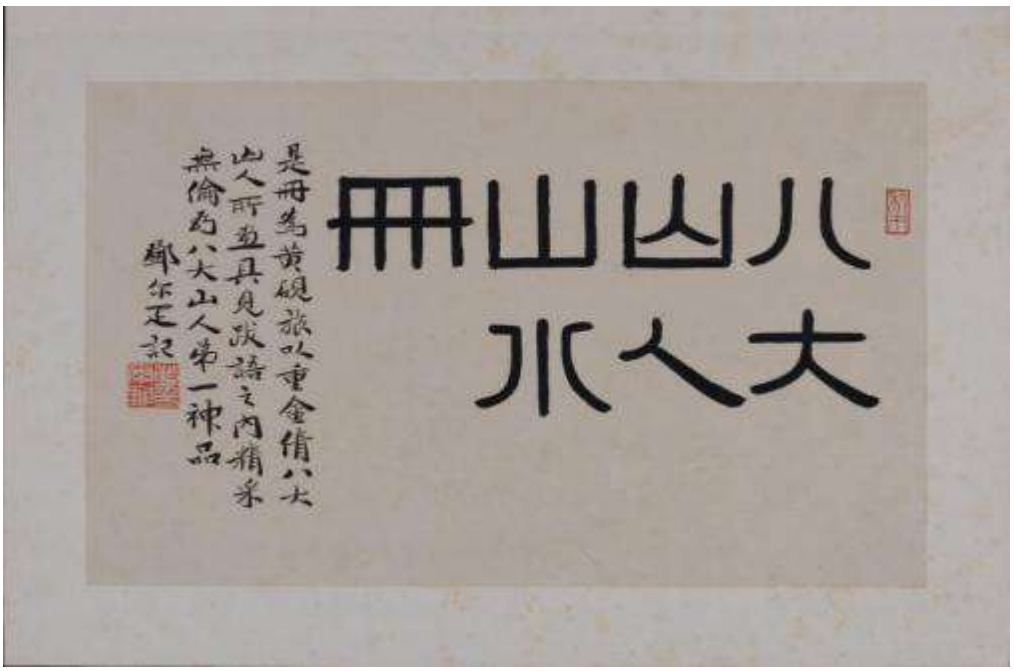
104. Бада Шаньжэнь, Рукописная тетрадь. 1692 г.
Сюаньчэнская бумага. 151,5×57,5 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 题北兰寺记 **1692**年
纸本 墨笔 **151,5×57,5 см**
北京故宫博物院藏



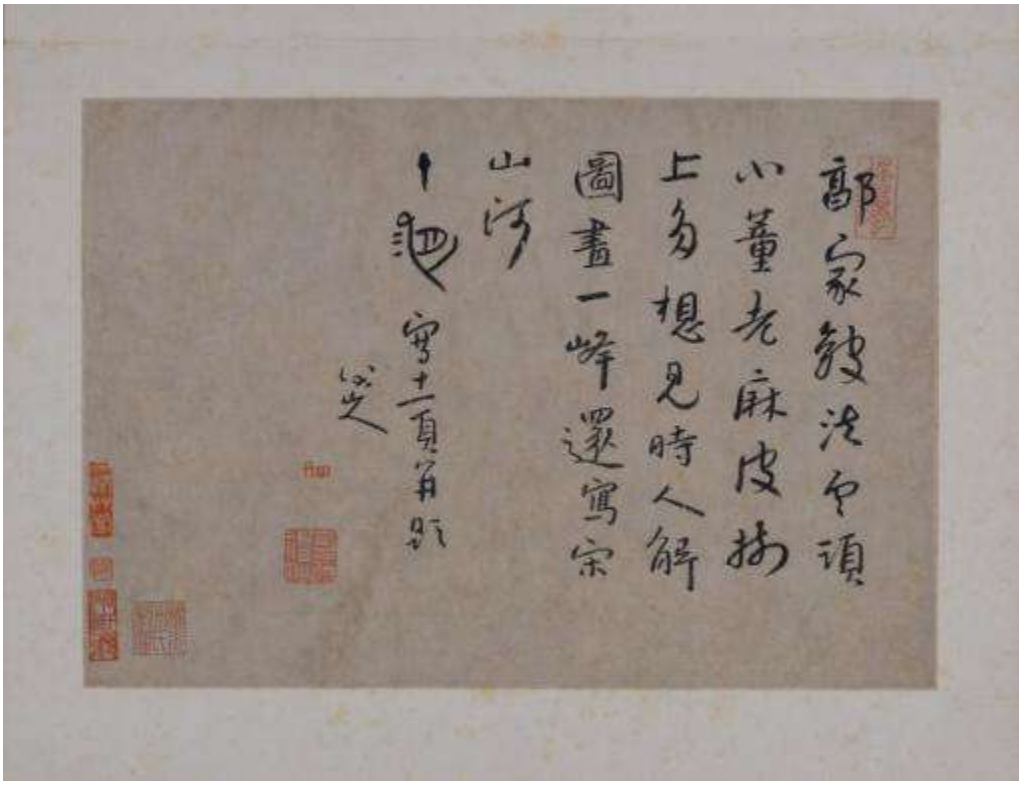
105. Бада Шаньжэнь. «Сад цветущих персиков». 1696 г.
Сюаньчэнская бумага. 26×211 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 桃花源记 **1696**年
纸本 墨笔 **26×211 cm**
北京故宫博物院藏



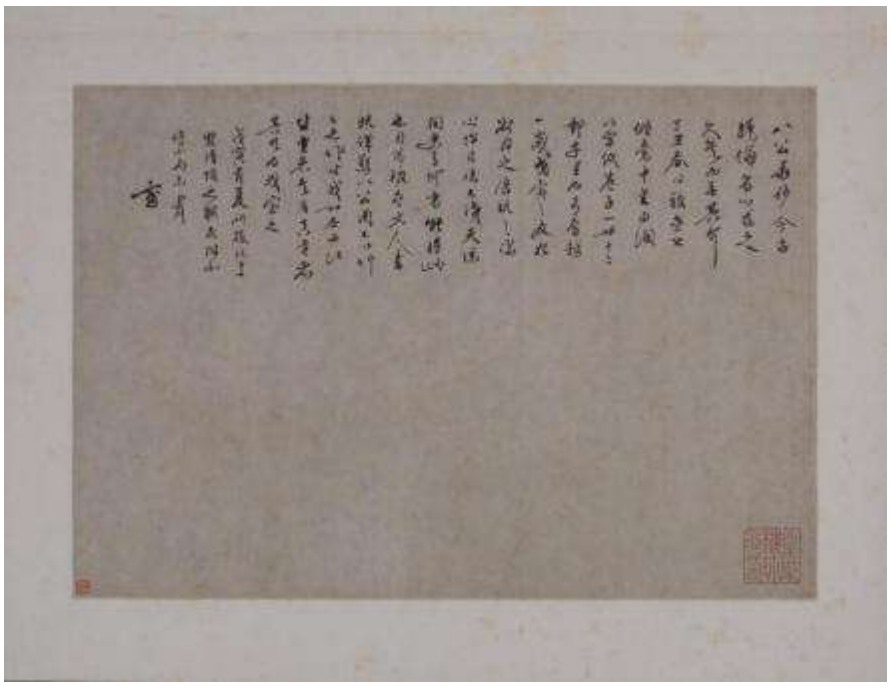
106. Бада Шаньжэнь. Поэма горного отшельника. 1696 г.
Сюаньчэнская бумага. 200,9×76,5 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 行书弇州山人诗**1696**年
纸本 墨笔 **200,9×76,5 cm**
北京故宫博物院藏



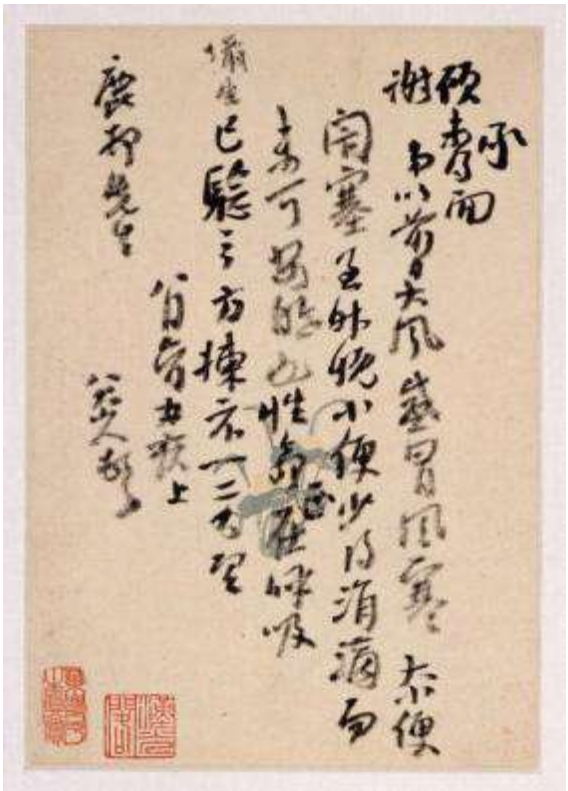
107. Бада Шаньжэнь. Альбом «Горы и деревня». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага. 25×34 см
Частная коллекция
八大山人 八大山人山水册**17**世纪末
纸本 墨笔 **25×34 см**
私人收藏



108. Бада Шаньжэнь. Альбом «Горы и деревня».1698 г.
Сюаньчэнская бумага. 23,5×34,2 см
Частная коллекция
八大山人 山水册**(**十二开**) 1698**年
纸本 墨笔 **23,5 ×34,2 см**
私人收藏



109. Бада Шаньжэнь. Альбом «Горы и деревня». 1698 г.
Сюаньчэнская бумага. 23,5×34,2 см
Частная коллекция
八大山人 山水册**(**十二开**) 1698**年
纸本 墨笔 **23,5×34,2 см**
私人收藏



110. Бада Шаньжэнь. «Господину Лукуну». Конец XVII в.
Сюаньчэнская бумага. 24,6×15,1 см.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
八大山人 致鹿村先生札 **17**世纪末
纸本 墨笔 **24,6×15,1 см.**
北京故宫博物院藏

Художники - предшественники и современники Бада Шаньжэня

Ши Тао (1641–1719)



111. Ши Тао. Орхидея и бамбук. Около XVII в.
Сюаньчэнская бумага,тушь. 133,5×57,3 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй
石涛 兰竹合绘图 约**17**世纪
纸本 墨笔 **133,5×57,3 см**
台北故宫博物院藏



112. Ши Тао. Бамбук. Около XVII в.
Сюаньчэнская бумага,тушь. 53,4×23,7 см
Государственный Нанкинский музей
石涛 双清图 约**17**世纪
纸本 墨笔 **53,4×23,7 см**
南京博物馆藏



113. Ши Тао. Хризантема у дерева. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага,тушь. 102×47 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
石涛 蕉菊图轴 **17**世纪中叶
纸本 墨笔 **102×47 см**
北京故宫博物院藏



114. Ши Тао. Пион. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага,тушь.
Государственный Нанкинский музей
石涛 富贵图 **17**世纪中叶
纸本 墨笔
南京博物馆藏



115. Ши Тао. Цветущая слива. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 185×58 см
Частная коллекция
石涛 梅图 **17**世纪中叶
纸本 墨笔 **185×58 см**
私人收藏







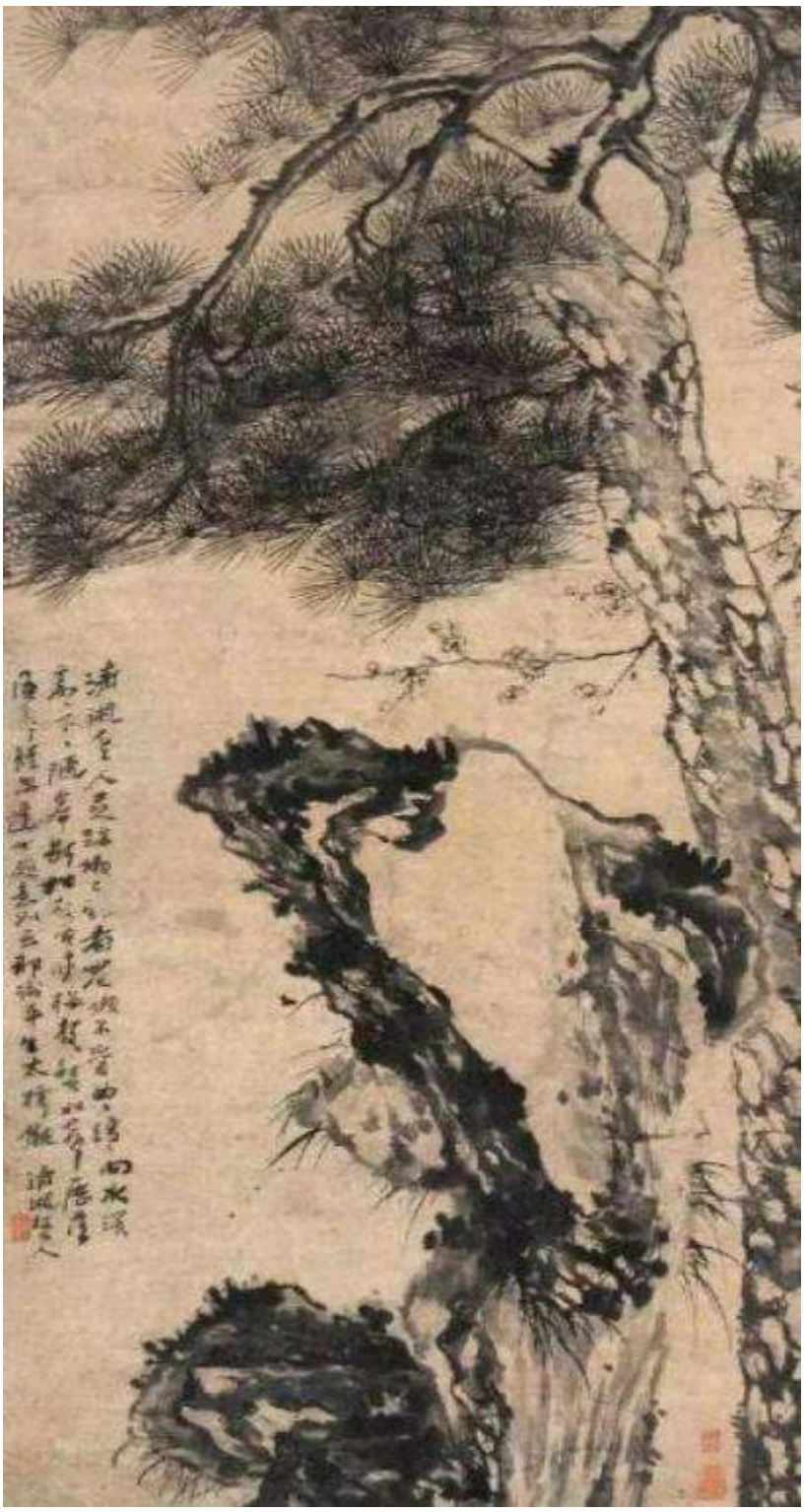
116. Ши Тао. Альбом «Десять пейзажей». Конец XVII – начало XVIII в.
Сюаньчэнская бумага,тушь. 27×16,5 см
Государственный музей Востока, Москва
石涛 山水十册 **17**世纪末**-18**世纪初
纸本 墨笔 **27×16,5 см**
莫斯科 国立东方博物馆藏



117. Ши Тао. Шаншуйхуа Лист 2. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага,тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
石涛 山水 **2 17**世纪中叶
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏



118. Ши Тао. Шаншуйхуа Лист 3. Середина XVII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
石涛 山水 **3 17**世纪中叶
纸本 墨笔
北京故宫博物院藏



119. Ши Тао. Сосновые деревья. Середина X VII в.
Сюаньчэнская бумага,тушь.
Частная коллекция
石涛 松石图 17世纪中叶
纸本 墨笔
私人收藏

Ни Цзань (1301–1374)



120. Ни Цзань. Мертвое дерево. 1369 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 102,9×43,9 см
Государственный Нанкинский музей
倪瓚 丛篁古木图 **1369**年
纸本 水墨**102,9×43,9 см**
南京博物院藏



121. Ни Цзань. Шаньшуйхуа 1359 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 59,1×31,1 см
Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США
倪瓒 江渚风林图轴 **1359**年
纸本 水墨**59,1×31,1 см**
美国大都会博物馆藏

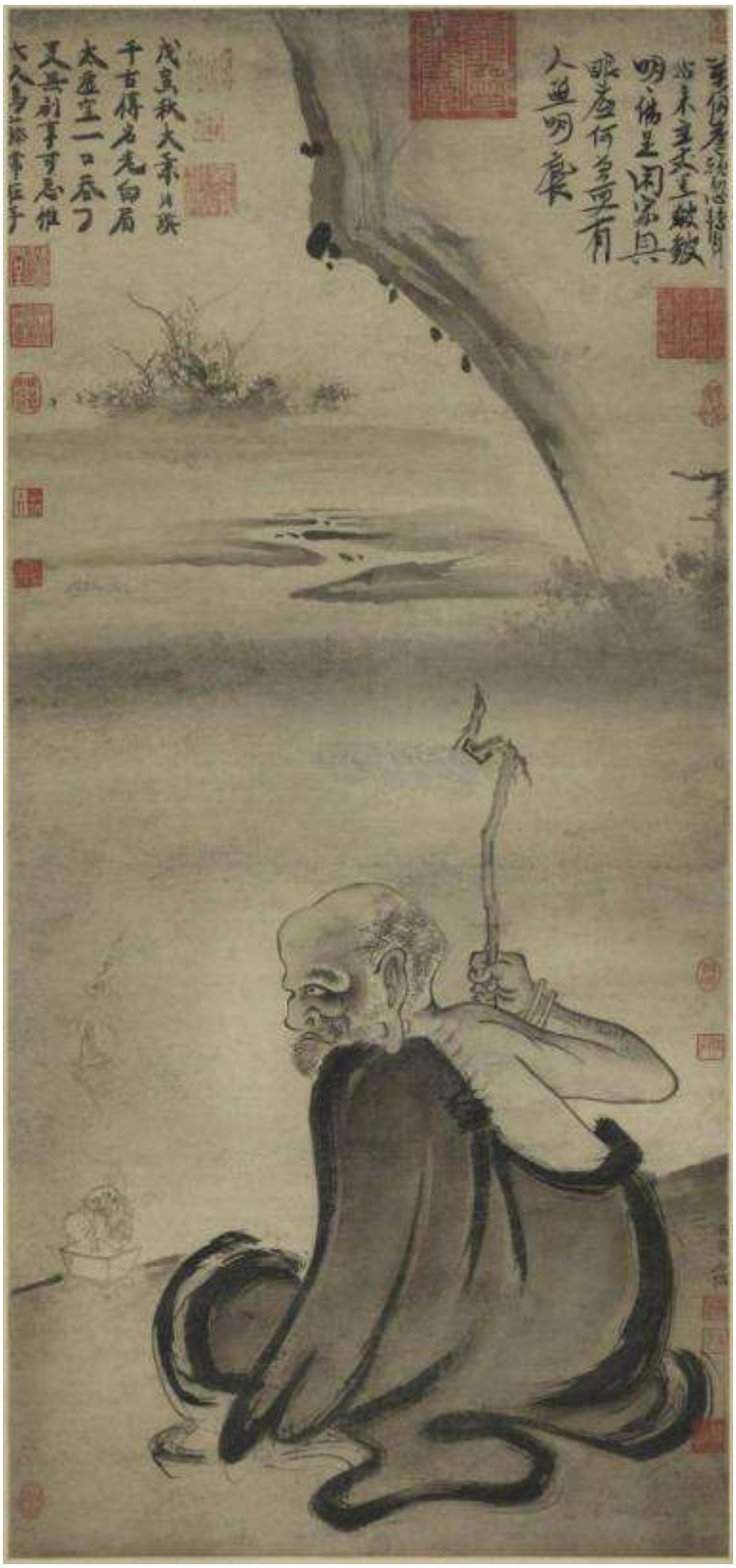


122. Ни Цзань. Шаньшуйхуа Середина XIV в.
Сюаньчэнская бумага,тушь. 87,3×31,4 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
倪瓚 林亭远岫图 **14**世纪中叶
纸本 水墨**87,3×31,4 см**
北京故宫博物院藏



123. Ни Цзань. Шаншуйхуа Середина XIV в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 80,5×34,8 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй
倪瓚 紫芝山房图轴 **14**世纪中叶
纸本 水墨**80,5×34,8 см**
台北故宫博物院藏

Ши Кэ (X в.)



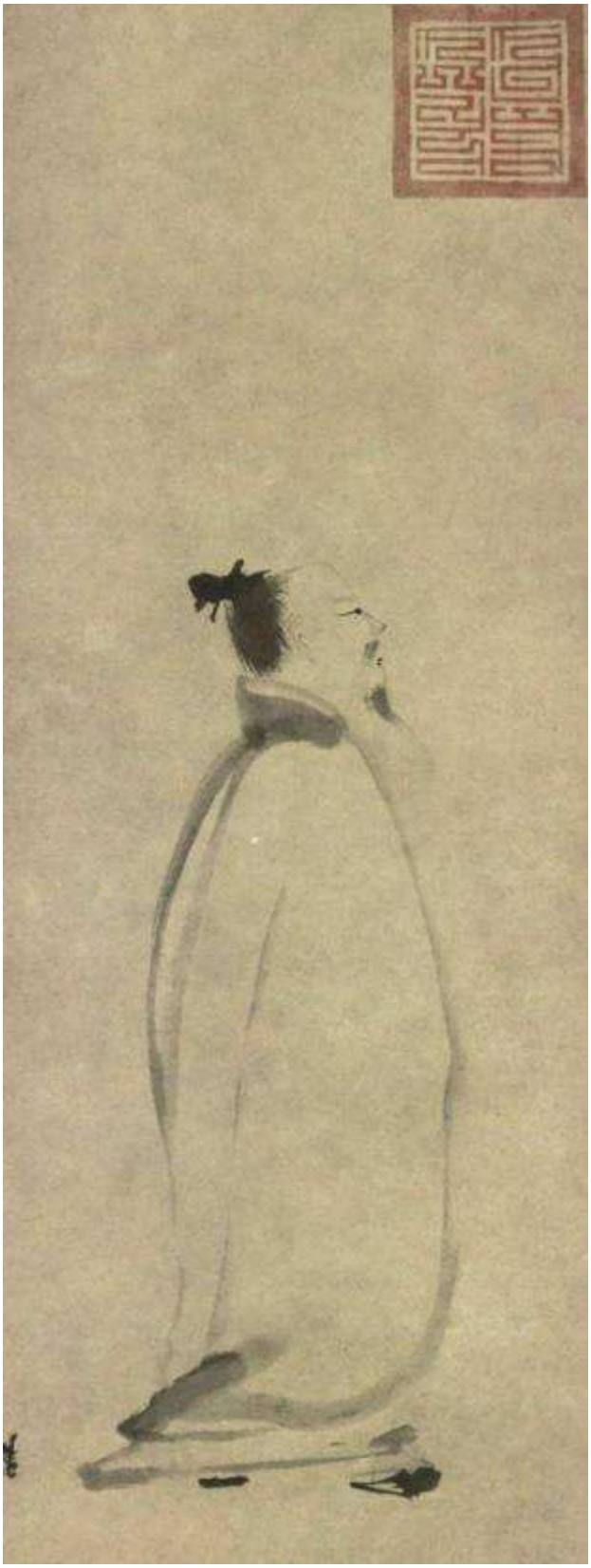
124. Ши Кэ. Портрет архата. Конец X в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 105×43 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй
石恪 应真画像轴 **10**世纪末
纸本 水墨 **105×43 см**
台北故宫博物院藏





125. Ши Кэ. Два патриарха чань-буддизма (Два мастера в медитации). 963 г.
Шелк, тушь, краски. 35,5×129 см
Национальный музей, Токио
石恪 二祖调心图**963**年
绢本 墨笔 **35,5×129 см**
日本东京国立博物馆藏

Лян Кай (1150–1210)



126. Лян Кай. Ли Бо на прогулке читает стихотворение. Конец XII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 81,2×30,4 см
Национальный музей, Токио Япония
梁楷 太白行吟图 **12**世纪末
纸本 水墨 **81,2×31,4 см**
日本东京国立博物馆藏



127. Лян Кай. Бессмертный. Конец XII в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 48,7×27,7 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй
梁楷 泼墨仙人图 **12**世纪末
纸本 水墨 **48,7×27,7 см**
台北故宫博物院藏

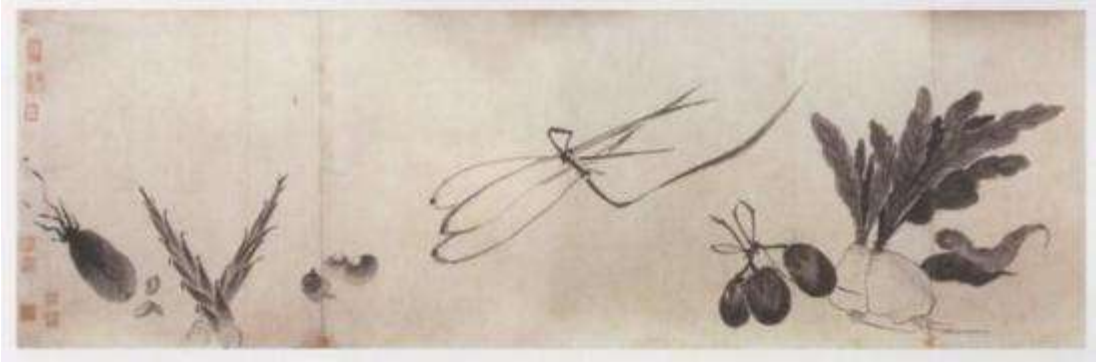
Му Ци (1207–1281)



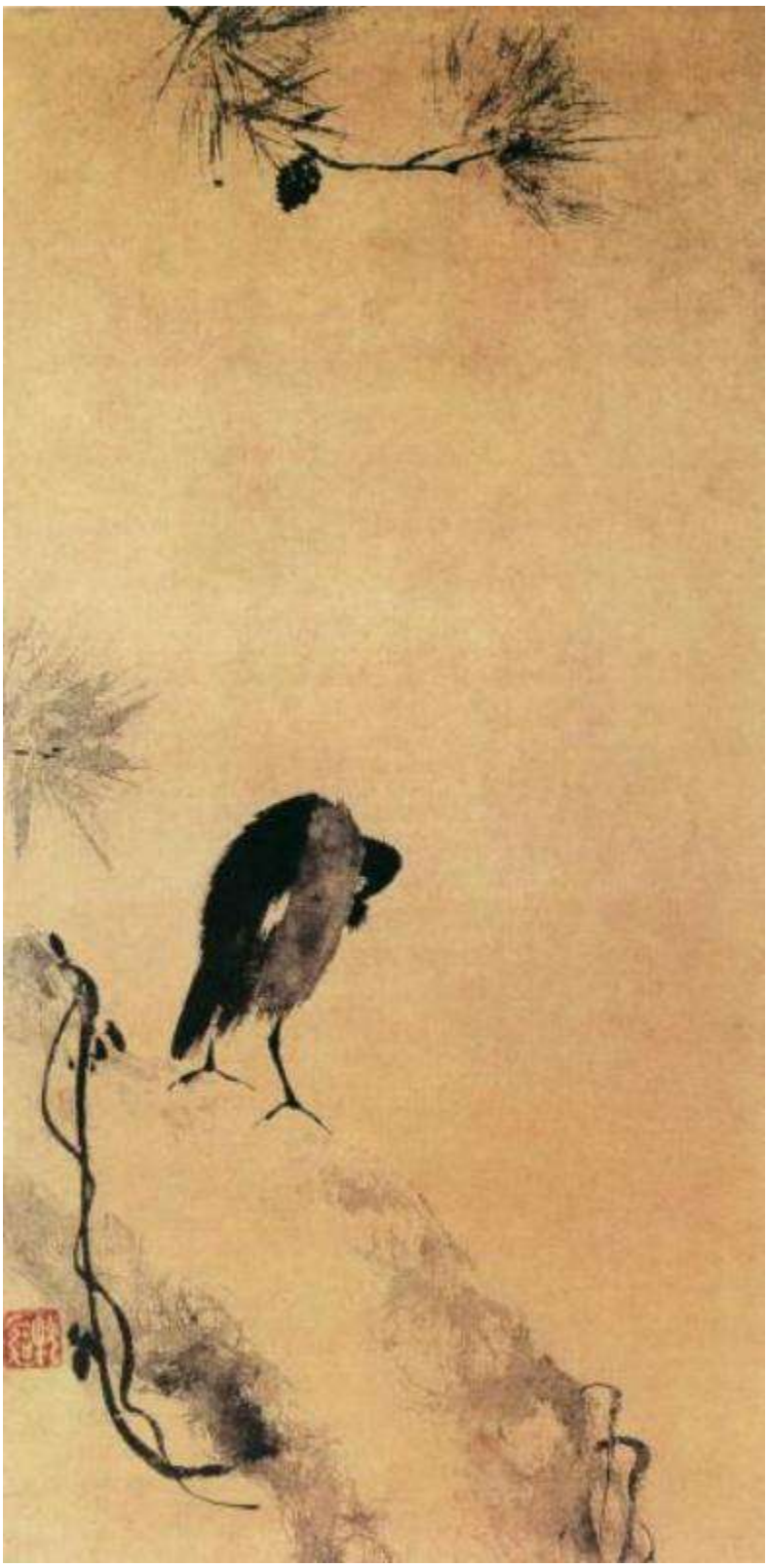
128. Му Ци. Тигр.
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Монастырь Дайтокудзи, Киото, Япония
牧溪 龙虎图对轴
纸本 墨笔
日本京都大德寺藏



129. Му Ци. Триптих: Гуаньинь в белой одежде; Обезьяна с детенышем; Журавль, выходящий из бамбуковой рощи. Середина XIII в.
Шелк, тушь, легкая подцветка. 171,9×98,4 см
Монастырь Дайтокудзи, Киото, Япония
牧溪 观音松猿竹鹤 三联轴 **13**世纪中期
绢本 墨笔 **171,9×98,4 см**
日本京都大德寺藏



130. Му Ци. Овощи и плоды.
Горизонтальный свиток. Бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
牧溪 写生蔬果图卷
横轴 纸本 墨笔
北京故宫博物院藏



131. Му Ци. Птица багэ на старой сосне. Середина XIII в.
Шелк, тушь, краски. 39×78,5 см
Национальный музей, Токио
牧溪 松树八哥图 **13**世纪中叶
绢本 墨笔 **39×78,5 см**
日本国立博物馆藏



132. Му Ци. Шести плодов хурмы. Середина XIII в.
Шелк, тушь, краски.
Монастырь Дайтокудзи, Киото, Япония
牧溪 六柿图 **13**世纪中叶
绢本 墨笔
日本京都大德寺荣光院藏

Сюй Вэй (1521–1593)



133. Сюй Вэй. Цветы и бамбук. Вторая половина XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 337,6×103,5 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй
徐渭 花竹图 **16**世纪中叶
纸本 墨笔 **337,6×103,5 см**
台北故宫博物馆藏



134. Сюй Вэй. Лист лотоса и краб. Вторая половина XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.114,6×29,7 см
Государственный китайский музей Гугун,Пекин
徐渭 黄甲图 **16**世纪中叶
纸本 墨笔 **114,6×29,7 см**
北京故宫博物院藏



135. Сюй Вэй. Банановый лист и цветущая слива. Вторая половина XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.133,7×30,4 см
Государственный китайский музей Гугун,Пекин
徐渭 梅花蕉叶图 **16**世纪中叶
纸本 墨笔 **133,7×30,4 см**
北京故宫博物院藏



136. Сюй Вэй. Пионы. Вторая половина XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.109,2×33 см
Частная коллекция
徐渭 水墨牡丹图 **16**世纪中叶
纸本 墨笔 **109,2×33 см**
私人收藏



137. Сюй Вэй. Цветы. Горизонтальный свиток. Вторая половина XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 1053,5×30 см
Государственный Нанкинский музей
徐渭 杂花图 横轴 **16**世纪中叶
纸本 墨笔 **1053,5×30 см**
南京博物馆藏



138. Сюй Вэй. Хризантемы и бамбук. Вторая половина XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 90,4×44,4 см
Государственный музей провинции Ляонин, Шэньян
徐渭 菊竹图 **16**世纪中叶
纸本 墨笔 **90,4×44,4 см**
辽宁沈阳博物馆藏



139. Сюй Вэй. Виноградная лоза. Конец XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь.165,4×64,5 см
Государственный китайский музей Гугун,Пекин
徐渭 墨葡萄 **16**世纪末
纸本 墨笔 **165,4×64,5 см**
北京故宫博物院藏



140. Сюй Вэй. Поэт на спине осла. Вторая половина XVI в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 112,2×30 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
徐渭 驴背行吟图 **16**世纪中叶
纸本 墨笔 **112,2×30 см**
北京故宫博物院藏

Художники – последователи Бада Шаньжэня

Ци Байши (1863–1957)



141. Ци Байши. Два краба. Начало XX в.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 44×47 см
Частная коллекция
齐白石 双蟹图 **20**世纪初
纸本 墨笔 **44×47 см**
私人收藏



142. Ци Байши. Рыбы (九鱼图). 1946 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.136,2×41,1 см
Национальный художественный музей Китая, Пекин
齐白石 九鱼图 1946年
纸本 墨笔 136,2×41,1 см
中国艺术博物馆藏



143. Ци Байши. Креветки. 1942 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 70×34,5 см
Частная коллекция
齐白石 群虾图 **1942**年
纸本 墨笔 **70×34,5 см**
私人收藏



144. Ци Байши. Рисунок гибискуса и майны (芙蓉八哥图**). На чало XX в.**
Сюаньчэнская бумага, тушь.
Частная коллекция
齐白石 芙蓉八哥图 **20**世纪初
纸本 墨笔
私人收藏



145. Ци Байши. Осенняя груша и оса. 1919 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 21×32 см
Частная коллекция
齐白石 秋梨细腰蜂 **1919**年
纸本 墨笔 **21×32 см**
私人收藏



146. Ци Байши. Рисунок маленькой птицы в цветах граната (茶花小鸟图**). 1921 г.**
Сюаньчэнская бумага, тушь. 137×33,8 см
Государственный музей Китая
齐白石 茶花小鸟图 **1921**年
水墨设色 **137×33,8 см**
中国国家博物馆藏

Пань Тяньшоу (1897–1971)



147. Пань Тяньшоу. Сосна и камень. 1960 г.
Бумага, тушь, легкая подцветка. 179,5x140,5 см
Музей Пань Тяньшоу, Ханчжоу
潘天寿 松石图轴 **1960**年
纸本 墨笔 设色 **179,5x140,5 см**
杭州潘天寿博物馆藏



148. Пань Тяньшоу. Кот на камне («Взгляд»). Середина XX в.
Бумага, тушь, легкая подцветка, техника живописи пальцами (чжихуа). 141x167,5 см
Музей Пань Тяньшоу, Ханчжоу
潘天寿 凝视 20世纪中叶
纸本 墨笔 设色 指画141x167,5 см
杭州潘天寿博物馆藏

Ли Кучань (1899–1983)



149. Ли Кучань. Орел. 1978 г.
Бумага, тушь, легкая подцветка.
Китайская национальная картинная галерея, Пекин
李苦禅 鷹 **1978**年
纸本 墨笔 设色
北京中国书画博物馆藏



150. Ли Кучань. Умывание после дождя. 1950-е гг.
Бумага, тушь, легкая подцветка.
Китайская национальная картинная галерея, Пекин
李苦禅 欢天喜地 **20**世纪**50**年代
纸本 墨笔 设色
北京中国书画博物馆藏

Санью (Чан Ю, 1901–1966)



151. Саньи. Белый лотос в бутылке. 1930-е гг.
Картон (фиброфанера), масло. 155×81 см
Китайская национальная картинная галерея, Пекин
常玉 瓶中白莲 20世纪30年代
布面油画 155×81 см
中国美术馆藏



152. Саньи. Белый лотос. 1950-е гг.
Холст, масло. 195×97 см
Китайская национальная картинная галерея, Пекин
常玉 磁州窑瓶内的白莲 **20**世纪**50**年代
布面油画 **195×97 см**
中国美术馆藏

Ши Лу (1919–1982)



153. Ши Лу. Цветущая слива. Середина XX в.
Бумага, тушь, легкая подцветка. 107x40,7 см
Китайская национальная картинная галерея, Пекин
石鲁 梅花图 20世纪中叶
纸本 设色 107x40,7 см
中国美术馆藏

Чжу Цижан (1892–1992)



154. Чжу Цижан. Орхидеи на благоухающем ветру. 1982 г.
Бумага, тушь, легкая подцветка. 96x178 см
Китайская национальная картинная галерея, Пекин
朱屺瞻 兰幽香风远 **1982**年
纸本 设色 **96x178 см**
中国美术馆藏

Фань Цзэн (род. 1938)



155. Фань Цзэн. Цветущая слива. 1985 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь.178×66 см
Частная коллекция
范曾 红梅 **1985**年
纸本 墨笔 **178×66 см**
私人收藏