На правах рукописи

Ван Аньюй

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

Специальность: 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствовведения

Москва 2025

Диссертация выполнена на кафедре истории искусства и гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

Научный руководитель: **Трощинская Александра Викторовна**
доктор искусствоведения, профессор
кафедры реставрации монументально-
декоративной живописи, главный хранитель
Музея декоративно-прикладного
и промышленного искусства
ФГБОУ ВО «Российский государственный
художественно-промышленный университет
им. С.Г. Строганова»

Официальные оппоненты: **Неглинская Марина Александровна**
доктор искусствоведения
заведующая Отделом восточного искусства
Научно-исследовательского института теории и истории
изобразительных искусств
ФГБУ «Российская академия художеств» (НИИ РАХ)

Вострикова Екатерина Александровна
кандидат искусствоведения
ведущий научный сотрудник
Международного учебно-научного центра
кореееведческих исследований Института стран Азии и Африки
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова»

Ведущая организация: ФГБУК «Государственный музей искусства народов Востока»

Защита состоится ___._____2025 года в 12 часов на заседании Диссертационного совета 24.2.440.01 на базе Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, по адресу: 125080 Москва, Волоколамское шоссе, дом 9.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке РГХПУ им. С.Г. Строганова и на официальном сайте https://академия-строганова.рф

Просим принять участие в защите диссертации и направить отзыв в двух экземплярах по указанному адресу.

Автореферат разослан «___» _____2025 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета,
доктор искусствоведения _____ А.В. Трощинская

Общая характеристика работы

Бада Шаньжэнь (Чжу Да; 1626–1705) – выдающийся китайский художник, живший в конце правления династии Мин и начале эпохи Цин. Его творчество отмечено ярким новаторством, метафоричностью и своеобразием. Бада Шаньжэнь привнес много нового в традиционную китайскую живопись и оказал огромное влияние на представителей группы «Восьми чудаков из Янчжоу», Шанхайской школы, а также на стиль мастеров XX века, работавших в конце периода Цин и начале Республиканского периода в Китае, как и многих художников современности. Без понимания масштабности его фигуры невозможно представить развитие китайского искусства, осмыслить творчество многих живописцев – его последователей.

Актуальность темы определяется тем, что в российском искусствознании все еще существуют мало разработанные и не изученные вопросы, связанные с осмыслением художественного наследия, преемственности и индивидуального почерка отдельных мастеров, к которым относится Бада Шаньжэнь – яркий представитель направления вэньжэнь-хуа (живопись интеллектуалов, художников-литераторов), работавший в жанрах «горы-воды» (шаньшуй-хуа), «цветы и птицы» (хуаняо-хуа), занимавшийся каллиграфией. Научных исследований, посвященных всестороннему анализу его 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 период поздней династии Мин – ранней Цин, на фоне сложных процессов смены династических правлений, в «эпоху перемен». Этим, переломным периодом середины – второй половины XVII века 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 монашества, где обрел упокоение; с другой же стороны, нельзя не рассмотреть южные территории Китая, те места, где исторически, 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 Фанъюй, Сяо Хунмин, Цай Синьи, Фан Вэнь, Яо Япин 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; научных трудов и публикаций на русском языке, посвященных всестороннему и комплексному анализу его творчества, пока нет. На крупном 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. Последние пятьдесят лет стали самым плодотворным периодом в области изучения его наследия.

В 1950-е годы в Китае стали появляться исследования о Бада Шаньжэне, которые можно разделить на две основные группы. Первая, это работы, связанные с уточнением имен художника (у него были многочисленные псевдонимы, он подписывал свои работы по-разному), а также связанные с его жизнью, бытом и переездами. 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 из его картин разного времени, о нем упоминают отдельные ранние биографы.

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 наследия. 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 Цзянси, к примеру, опубликовало «Полное собрание сочинений Бада Шаньжэня» (2000), а Народное издательство Цзянси – два сборника научно-исследовательских трудов (1986), что стало началом очередного пика в изучении его наследия.

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 начале XXI века появилось новое поколение экспертов, изучающих наследие Бада Шаньжэня. Интерес к его неординарной личности и его выдающимся произведениям не угасает. В целом, в китайской науке

наблюдается все меньше разногласий по вопросам генеалогии и биографии мастера, 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, 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. 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 (цзянь) «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 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 направления вэньжэнь-хуа 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 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 музей 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. 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 классической 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 публикаций и спецкурсов по китайской классической живописи для историков искусства, художников, музейных сотрудников, 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 выраженного 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 эмоциональное 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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **ВВЕДЕНИИ** сформулированы актуальность, объект и предмет исследования, задачи и цель работы; положения, которые выносятся на защиту; рассмотрена историография; охарактеризованы научная, теоретическая и практическая значимость; даны сведения об апробации работы; обозначена структура диссертации.

В **ГЛАВЕ 1 «Исторические и социокультурные предпосылки формирования стиля живописи Бада Шаньжэня»** предпринята попытка проследить **биографию и историю семьи художника,** его воспитание и образование в духе конфуцианства, что оказало значительное влияние на его творческую судьбу **(параграф 1.1.)**.

Бада Шаньжэнь родился в 1626 году в Наньчане в провинции Цзянси, где он жил со своей семьей вплоть до 20-летнего возраста. Затем, после смены государственного правления, он был вынужден скрываться от преследования маньчжуров, стал монахом и жил в буддийском монастыре. 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 его искусство.

Родоначальник рода Бада Шаньжэня – Чжу Цюань, князь Нин – был младшим сыном основателя династии Мин императора Чжу Юаньчжана (1328–1398). У него было пять сыновей, все они также жили в Цзянси. Восстание Чжу Чэньхао (потомка Чжу Цюаня в четвертом поколении) и его последующее подавление было одним из крупных противостояний в борьбе за власть внутри правящего клана Мин в середине правления династии. Эти события оказали большое воздействие на судьбу потомков князя Нин (включая Бада Шаньжэня). На родственников императором были наложены серьезные ограничения: отпрыскам династии не разрешалось участвовать в императорских экзаменах, чтобы они не стали чиновниками и не могли продвигаться по служебной лестнице.

В период правления династии Мин семья Бада Шаньжэня не только была ограничена в возможности самостоятельной политической деятельности, но и испытывала большие экономические трудности. Она вела скромную жизнь, однако все ее члены были высокообразованнымии людьми. Дед Бада Шаньжэня, Чжу Дуо-Маци, генерал-управитель Фэнго, был поэтом и художником, его пейзажные картины наследовали стиль живописи Ми

(Ши). Отец Бада Шаньжэня, также был известным искусным каллиграфом и художником, как и его дядя – автор сочинения по истории живописи.

Статус семьи Бада Шаньжэня определялся родственной связью с императорской династией Мин, а воспитание в суббординации, в следовании традициям конфуцианства и государственной идеологии сделало его преданным сторонником династических интересов.

В **параграфе 1.2. проясняются вопросы, связанные с многочисленными именами и псевдонимами художника.**

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 государственных экзаменов.

Императорская семья династии Мин имела строгие правила выстраивания родословной, и имена потомков Чжу Юаньчжана должны были выбираться исходя из системы пяти элементов (у-син) и содержать только «благородные» иероглифы, к которым «Да» (耷) не относится. Поэтому псевдоним «Чжу Да» был взят художником только на время сдачи императорских испытаний, чтобы экзаменаторы не узнали о его статусе «потомка Сына неба». Примечательно, что на его картинах такая подпись почти не встречается, однако это имя-цзянь и обстоятельства его появления записаны в дошедших до нас Краевых записях провинции Цзянси.

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. «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 прозвище художника, а настоящим его именем было «Чжу Туань Юань».

Среди китайских ученых также существуют некоторые разногласия относительно других его псевдонимов, таких как «Сюэ Гэ», «Люй Хань» и «Бада Шаньжэнь». Согласно исследованию почерка художника, подписи его картин раннего и позднего времени сильно отличаются, что наводит на размышления об их подлинности. Достоверно 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 (т.н. «Гэшаньский портрет», хранящийся в Мемориальном музее Бада Шаньжэня в Наньчане).

Самый известный псевдоним художника – Бада Шаньжэнь (八大山, в переводе – «Восемь великих гор»), – также можно трактовать по-разному, к примеру, как буддийское обозначение мифической горы Бада Шань – центра мира, окруженного восемью великими горами. Эта догадка небезосновательна, ведь Бада Шаньжэнь вступил в чань-буддийскую секту в возрасте 23 лет и после длительного периода обучения достиг сана «просветленного», став настоятелем храма. Таким образом, прозвище «Бада Шаньжэнь» выражает неразрывную связь мастера с буддизмом.

Этим именем Бада Шаньжэнь начал пользоваться примерно с шестидесятилетнего возраста. Примечательно, что его вертикальная запись образует знаки, похожие на иероглифы «смеяться» и «плакать». Таким образом, его подпись читается как «Человек, который то ли смеется, то ли плачет». 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 художник 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 Шаньжэня, а подписи на его поздних работах, означающие «Лицо как блюдо» и «Рот как носилки», это подтверждают.

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 произведениях, а его достоверность подтверждена историческими исследованиями.

Параграф 1.3. посвящен вопросу **периодизации жизни и творчества художника.** На основании предложенных китайскими исследователями нескольких периодических систем, можно заключить, что продолжительную жизнь Бада Шаньжэня можно разделить на пять этапов.

Первый этап: от рождения до 19 лет (1626–1644). Он характеризуется развитием его художественного дарования, обучением в кругу семьи и подготовкой к государственному экзамену, который ему сдать не довелось из-за вторжения маньчжуров.

Второй этап: от 20 до 23 лет (1645–1648). В 1645 году цинская армия захватила Наньчан, все девяносто два члена дома князя Нин были убиты, а

представители южной ветви династии Мин объявлены в розыск. В течение трех лет Бада Шаньжэнь скрывался вместе с матерью и братом, но не уезжал из родных мест, заботился о семейной усыпальнице и питал надежды на восстановлении династии Мин. В 1648 году, в возрасте 23 лет, он пришел в буддийский храм и принял монашество.

Третий этап: от 23 до 55 лет (1648–1680) – жизнь Бада Шаньжэня в монастыре, что было вынужденной мерой, так как за монастырскими стенами он спасал свою жизнь. В этот период им исполнены «Альбом цветов и птиц» (1654 г.) и «Альбом в стиле се-шэн кисти Чуаньци» (1659 г.), которые являются примером его ранней живописи хуаняо-хуа, отмеченной меланхолией и задумчивым настроением.

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 (1045–1105), Дун Цичана (1555–1636), Ши Тао (1642–1707) и др., что дало ему возможность многое в себе познать и преодолеть. Также его восхищали буддийские монахи, поэты и художники эпохи Тан: Гуаньсю (832–912) и Цицзи (863–937).

В 1680 году Бада Шаньжэнь покинул буддийскую общину и вернулся в мир, чему поспособствовало некоторое смягчение цинской политики по отношению к китайской аристократии и коренному населению. Выжившие члены императорской семьи, такие как Бада Шаньжэнь и Ши Тао, получили возможность вновь появиться в обществе.

Четвертый этап: с 56 до 58 лет (1681–1683). 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», приняв новый псевдоним «Люй». Этот короткий период был временем, когда Бада Шаньжэнь находился на распутье, в душевных муках, и пребывал в горьких размышлениях по погибшей империи Мин.

Пятый этап: от 59 до 80 лет (1684–1705). В 59 лет художник впервые начинает подписывать свои работы псевдонимом «Бада Шаньжэнь», которым пользовался до самой своей смерти. 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.

Последний, пятый период оказался наиболее зрелым и плодотворным в его творчестве, в течение которого он создает свои наиболее известные альбомы и свитки, выполненные преимущественно в жанре хуаняо: альбомы «Разные рисунки» (1684) и «Бамбук, цветы и рыбы» (1689); листы «Тыква и луна» (1689), «Рыба» (1689), «Купание птиц у ивы» (1703), «Гуси в камышах» (1689), «Лотосы и птицы на камнях» (1699) и др. Он пишет и пейзажи. Живопись этого периода отличают стилистическое разнообразие и трансформация – от гротескных и экспрессивных более ранних картин до безмятежных и спокойных в конце жизни.

В **параграфе 1.4.** рассматриваются **психологические аспекты творчества Бада Шаньжэня**, которые во многом были обусловлены сменой политического режима и сложной социокультурной ситуацией в стране. Его статус потомка правящей династии Мин оказал огромное влияние на его эмоциональное состояние и мировоззрение, что не могло не найти отражения в его творчестве. Он сохранял традиционный менталитет и культуру ханьского аристократа, самообладание и гордость представителя императорской семьи на протяжении всей своей жизни. Опыт и переживания детства и юности можно считать глубинной причиной двойственной личности художника и его будущего психологического надлома.

В период правления династии Мин основное внимание в образовании и при последующей сдаче государственного экзамена уделялось изучению «Четырех книг» и «Пяти классиков» (四 書 五 經 ; Сишу Вэньцзин). 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.

Закат династии Мин характеризовался пробуждением сильного национального самосознания и неприятием наступающих маньчжуров, распространением конфуцианских идей верности и патриотизма, «неслужения двум господам». Классическим примером для ханьских аристократов служила история о мудрецах Бо И и Шу Ци, приведенная Конфуцием в труде «Лунь Юй», которые умерли от добровольного голодания после падения своего царства. 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, который по легенде бросился в реку и утонул, совершив ритуальное самоубийство, узнав о падении своего государства. Став свидетелями разрушения своей родины, бывшие минские интеллектуалы ассоциировали себя с этими героями.

Другая причина того, что многие ханьские аристократы предпочли скрываться и исчезнуть в безвестности, заключалась в активном распространении идей чань-буддизма. В хронологический отрезок времени между правлением императора династии Мин Ваньли (1563–1620) и императора династии Цин Юнчжэна (1678–1735) чань-буддизм переживал новый и последний расцвет. Многие люди из низших слоев присоединились к чань-буддийской секте, как и ученые-литераторы, которые находились под глубоким влиянием как конфуцианства, так и буддизма и даосизма. Они посчитали, что лучше не служить новым иноземным правителям, а уходить в буддийские монастыри, чтобы спасти свои жизни. Так, наследники династии Мин, к которым относится и Бада Шаньжэнь, скрывались от мирской суеты, писали книги за закрытыми 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. Его обращение к буддизму стало его щитом, а в особо трудные минуты он ободрял себя идеями Цюй Юаня и высоким моральным духом Ду Фу.

Его литературное дарование при династии Цин не было 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. Когда возврат к прежнему строю оказался окончательно невозможен, его психическое здоровье пошатнулось, что в конечном итоге привело к полному духовному опустошению.

Однако именно это «безумие» заставило его отложить в сторону все мирские дела и вложить весь свой энтузиазм в художественное творчество. Психологические изменения личности художника, безусловно, нашли отражение в его живописи, как и его следование философии Чань.

ГЛАВА 2 «Художественно-стилистические, технические и семантические особенности живописи Бада Шаньжэня в контексте направления вэньжэнь-хуа» посвящена основным аспектам творчества

мастера и анализу его произведений в жанрах пейзажа, «цветов и птиц» и каллиграфии.

В **параграфе 2.1.** рассматриваются общие **композиционные, стилистические приемы, образно-метафорический и иносказательный язык живописи Бада Шаньжэня.** Его стиль формировался под воздействием двух факторов: его собственной индивидуальности и мощнейших внешних предпосылок. В нем нашло заметное выражение его аристократическое происхождение, следование технике живописи великих предшественников, а также личные черты характера и литературное дарование.

В своих композициях художник был склонен использовать простые приемы распределения туши и такие построения, как «S»-образные и «С»-образные схемы. Композиция в форме литеры «С» считается в Китае более эстетически привлекательной и универсальной. При этом, она 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.

Бада Шаньжэнь использовал элементы каллиграфии в живописи и виртуозно владел кистью, а его линия обладала большой художественной выразительностью. Он писал бегло, свободно набрасывая рисунок, но в то же время, его движения упорядочены, линии подчинены «художественной дисциплине». Как представитель направления вэньжэнь-хуа, художник обладал глубоким пониманием гуманистического духа китайского искусства, он является наследником длительной традиции. Прибегая к преувеличению, трансформации, подчиняя форму своей воле, но соблюдая законы красоты, он стремился к большему, чем простое копирование предшественников. 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.

Он намеренно преувеличивает или преуменьшает размер живых существ, сплющивает или вытягивает их силуэт, делая их образы зачастую гротескными. Названия его птиц нередко трудно или даже невозможно определить. Ярко и необычно художник решает глаза: укрупняет их, делает навыкате (как правило, они смотрят вверх).

Особое пространственное построение картин с их «пустотой» усиливает иносказательность его живописи – это интерпретация образа маленького человека, скованного условностями этого мира и его несправедливостью, напоминающего птицу «с обрезанными крыльями», или рыбу, «летающую» глубоко под водой и серьезно всматривающуюся в небо над собой. 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).

Художник писал условно, не делал тщательной деталировки и не стремился точно передать окружающую реальность. Как и небо, вода у Бада Шаньжэня – это «пустота», просто белый фон, – светлая и холодная, неприветливая для всего живого окружающая среда. Именно она позволяет зрителю максимально прочувствовать настроение художника, рассмотреть его злобно взирающих вверх на небеса гротескных рыб, нелепых и балансирующих на одной ноге птиц, безмолвные и ужасающие каменные валуны, которые атектоничны, неустойчивы и подвижны. Все они – аллюзии перепетий жизни одинокого мастера.

В мире живописи ранней династии Цин, который был пронизан подражательством древности, Бада Шаньжэнь нарушил установления академической придворной школы, которая все явственнее начала погружаться в заданный формализм и скучное однообразие. Его новаторский дух и экспрессия оказали очень важное влияние на развитие искусства будущего.

В **параграфе 2.2.** рассмотрены **характерные особенности и этапы развития пейзажного жанра (шаньшуй-хуа) Бада Шаньжэня.**

Излюбленным форматом для написания картин, прежде всего пейзажей, для Бада Шаньжэня становится не свиток, а альбомный лист. Пейзажи Бада Шаньжэня не столь известны, как его картины в жанре «цветы и птицы», однако нисколько не уступают и даже иногда превосходят их по силе и глубине, мастерству работы кистью.

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). Художник обратился к пейзажу довольно поздно, после 55 лет. Когда он впервые попробовал свои силы в этом жанре, его техника кисти была относительно незрела, к тому же в ранних работах чувствуется растерянное состояние его души после возвращения из монастыря к мирской жизни. Его ранние пейзажи совсем небольшого размера, они больше похожи на восточные миниатюры. В дальнейшем, на следующем этапе, между 61 и 65

годами, его стиль окончательно оформляется, он создает ряд великолепных работ, таких как листы альбомов «Горы и воды, цветы и птицы» (Государственный Шанхайский музей) и др. После 70 лет Бада Шаньжэнь стал глубже понимать теорию пейзажа, который в китайском искусстве обладает особым, высоким статусом. На позднем 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). Каждый из трех этапов («начальный», «зрелый», «период сублимации настроений и переживаний») рассмотрен в данном параграфе.

Трагическая «эпоха перемен», в которую выпало жить художнику, дала ему неожиданные творческие импульсы, оказавшись для него вдохновляющей средой. В его камерных и лиричных пейзажах много тонкого очарования, красоты и веры в лучшее, они наполнены легкой грустью, восхищением и нередко радостью от соприкосновения с природой.

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. Его своеобразные приемы, к примеру, штриховка косо поставленной кистью, напоминающая ретушь, стала новым словом в развитии пейзажной живописи. С точки зрения композиции, многие работы Бада Шаньжэня приняли более низкую линию горизонта и точку обзора, сохраняя свою плоскостность. Средний план у него бывает как бы перевернут, что нарушает впечатление реальности изображаемого сюжета. Чтобы получить новый пространственный эффект, Бада Шаньжэнь отказался от традиционной композиции «одна река и два берега», когда на переднем плане изображалась гора или берег с деревом, в центре – река, и выше – отдаленная гора. Таким образом, он сознательно уходит от передачи пространственной глубины и воздушной перспективы, создавая чисто плоскостную композицию.

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.

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 им глубину и значительность, свойственные китайской литературе. Он стремился ввести в старые схемы живописи шаньшуй-хуа ноты нового ощущения мира, и ему во многом это удалось.

В **параграфе 2.3.** анализируются **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, созданных им в монастыре. В дальнейшем, сюжеты его картин хуаняо становятся более разнообразными: художник изображает оленей, птиц и рыб, кроликов и кошек. Многие известные представители течения вэньжэнь-хуа предыдущих эпох обращались к этим темам, поэтому, безусловно, наследие мастера необходимо рассматривать в контексте развития хуаняо-хуа – одного из важнейших жанров китайской классической живописи.

Большинство традиционных картин хуаняо, созданных литераторами Китая, содержит устойчивые 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 и дарованию, смог совершить прорыв в художественных приемах живописи «цветов и птиц», выработанных литераторами предыдущих поколений.

Сюжетика работ в жанре хуаняо у Бада Шаньжэня очень широка по охвату, и включает не только основные мотивы, традиционно свойственные живописи вэньжэнь-хуа, но и многие темы, которые ей были чужды, например, овощи и батат (как на его ранних работах), а также различные

технические приемы изображения цветов, заимствованные им из различных эпох.

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 собственный стиль живописи широким мазком, который можно охарактеризовать как «живописный набросок». В то же время, акцентирование художником лирического и 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. Именно благодаря этой простоте, творчество Бада Шаньжэня является предельным выражением сложного в малом, простота его изобразительного языка дает зрителю бесконечный простор для воображения.

За художественными образами его рыб и птиц скрывается личность самого художника, многие его произведения наполнены недовольством чужеземным цинским правлением. Черты его живых существ 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.

Большую роль в живописи Бада Шаньжэня играет сложная символика, скрывающаяся за простотой, порой гротескностью и кажущейся наивностью его сюжетов. Так, его цветы существенно отличаются от «четырех благородных», представленных в традиционной живописи Китая сливой, орхидеей, бамбуком и хризантемой – он изображает и компонует их по-своему. 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 проанализирована в отдельных подразделах данного параграфа.

Искусство Бада Шаньжэня отличается от его предшественников, разрушая рамки общепринятых классических канонов и образов. 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.

В **параграфе 2.4. рассмотрена каллиграфия Бада Шаньжэня.**

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. В ранний период Бада Шаньжэнь наследовал традиции Дун Цичана (1555–1636); в средний подражал Хуан Тинцзяню (1045–1105), а в поздние годы, изучив каллиграфические стили периодов Вэй, Цзинь (220–439) и Тан (618–907), он сформировал свой собственный стиль.

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 (до 1650 г.); изучения и инноваций (1650–1660-е гг.); творческой зрелости (после 1670 г.).

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.

К 1660 году Бада Шаньжэнь изучил широкий круг каллиграфических образцов, накопив солидный опыт. 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 глубокое погружение в искусство великих мастеров прошлого заложили прочный фундамент для формирования его собственного каллиграфического стиля.

В Китае начало эпохи Цин считается классическим периодом «писания регулярным шрифтом» и «символами», также известным как «совмещение символов и картин». В этот период Бада Шаньжэнь, с одной стороны, придерживался южносунских достижений и подчеркивал свою индивидуальность в скорописи; с другой стороны, он отстаивал собственный необузданный и странный стиль, с прямыми и округлыми ударами кисти, с уникальной, но крайне несимметричной и непредсказуемой манерой письма, что придавало ей яркий визуальный эффект.

С другой стороны, опираясь на опыт великих предшественников, Бада Шаньжэнь заинтересовался династиями Вэй и Цзинь, выражая свое увлечение в мелком регулярном письме, выявляя в нем трансцендентность и очарование далекого прошлого. Соединение накопленных знаний, его особенного понимания каллиграфического стиля литераторов (вэньжэнь-хуа) и традиций прошлого позволили ему сформировать свою собственную манеру письма.

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. 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 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 живописи 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.

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.

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, хоть и сложны и аллегоричны, но жизненны и красивы. Стихи Бада Шаньжэня трудны для понимания из-за обилия метафор,

аллегорий, алюзий, полунамеков. 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.

ГЛАВА 3 «Наследования классических традиций и новаторство Бада Шаньжэня, его вклад в развитие китайской живописи» обобщает достижения художника как наследника большой художественной традиции, оказавшего огромное влияние на современное искусство**.**

В параграфе 3.1. Бада Шаньжэнь рассматривается как продолжатель направления 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 художников-литераторов (вэньжэнь-хуа) выше академической, придворной. Погружение в искусство каллиграфии у Бада Шаньжэня также началось с написания изречений Дун Цичана. До преклонных лет он продолжал изучать 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»; Ни Цзань (1301–1374), писавший 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). Их далекие и безжизненные горы, поваленные деревья с мертвыми ветвями и опавшими листьями представляли пустынную среду, которая, однако, 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 и новатором в

истории древней китайской фигуративной живописи. Он впервые предложил такие техники и способы нанесения туши, как «разбрызгивание», сокращение количества мазков кисти для создания простых, незамысловатых сцен. Свитки Ши Кэ, написанные в его своеобразной технике, чутко передают образы персонажей, его живопись полна естественности. 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. Стремление образованных людей, ученых чиновников к выражению своих эмоций и идей посредством занятий живописью и каллиграфией наблюдалось на протяжении веков. В свою очередь, отрешенность и трансцендентность чань-буддизма давали им духовную опору. 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.

Политическая обстановка времени заката династии Сун была очень похожа на ту, в которой жил Бада Шаньжэнь. В период Южной Сун, который сопровождался социальными потрясениями, появился «жесткий» и «смелый» стиль, который отличался от утонченного и изысканного придворного искусства эпохи Северной Сун. Живопись с сокращенными («уменьшенными» или даже «отсутствующими») мазками кисти, возникнув в Сунскую эпоху, оказала непосредственное влияние на развитие традиционной живописи тушью в Китае. Она была унаследована литераторами более позднего времени и в дальнейшем, стала основой живописи тушью при династиях Юань, Мин и Цин. В позднесунский период появились новые стили живописи, смелые и дерзкие, которые отличали одновременная грубоватость, детализация и субъективизм восприятия действительности.

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, которые

нередко пользовались методами рисования руками, собственными волосами, распылением из полых побегов-трубочек.

Многие картины Бада Шаньжэня были вдохновленны Ши Кэ, Лян Каем (1140–1210) и Му Ци (1210–1270) – яркими последователями школы чань-буддизма. Так, к примеру, манера Лян Кая, которую он развил, базируясь на методе Бэй-мяо (白描), 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». Как и Лян Кай, Му Ци писал преимущественно в монохромной технике, нередко использовал в качестве кистей волокна сахарного тростника или травы.

Согласно учению Чань, красочность мира иллюзорна, и множество цветов лишь открывает окно человеческих желаний. 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.

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). Большинство картин Ни Цзаня очень просты по композции, обычно, это река меж двух берегов, либо три холма, расположенных сверху и снизу листа. Его пейзажи отличаются большей условностью и, одновременно, привлекательностью и красотой, по сравнению с картинами трех других великих мастеров-пейзажистов династии Юань. Подобные, неповторимые приемы свойственны и технике кисти Бада Шаньжэня, который многое позаимствовал у Ни Цзаня, но одновременно, придерживался собственной линии в искусстве.

В **параграфе 3.2.** определяется **место Бада Шаньжэня в ряду современных ему художников и единомышленников эпох поздней Мин и ранней Цин, таких как Сюй Вэй и Ши Тао.**

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. В конце династии Мин Дун Цичан предложил

заимствованную им у чань-буддизма концепцию внезапного озарения, сделав большой шаг вперед в направлении обновления традиционного искусства.

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 объективному единству.

Сюй Вэй достигал состояния гармонии влажных черно-серых тонов, их комбинаций, нанесенных кистью с большой скоростью. Ему удавалось создавать поразительные «абстрактные» обобщения, «придавать форму без привязки к самой форме». Картины Сюй Вэя демонстрируют протест и даже разрыв с многолетними традициями прошлого, а его новаторские приемы работы «скупой» кистью отражают настоящую глубину его таланта.

Работы Сюй Вэя выполнены в непринужденной, необузданной манере, спонтанно и неожиданно. В этом они сближаются с Бада Шаньжэнем, вызывая восхищение мастерством «простоты» техники, способностью к обобщению, которую современники описывали как «управление сложностью с помощью простоты». Можно с определенной долей уверенности утверждать, что хотя живопись Бада Шаньжэня и обладала чертами «безумной абстракции», характерной для некоторых китайских литераторов, ему не хватало возможностей и материальных средств, которые были у Сюй Вэя, чтобы пойти по пути истинно свободного, раскрепощенного творчества последнего.

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. 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. Как и Бада Шаньжэнь, он 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». Он разработал свою, полную и систематическую теорию живописи, которая имеет большое значение и в наши дни, и обосновывается в его труде «Беседы о живописи».

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

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.

Оригинальность живописи этих мастеров, принадлежавших к независимому течению художников-индивидуалистов (цза-е), 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.

В **параграфе 3.3. рассмотрено влияние творчества Бада Шаньжэня на живопись более поздних художников.**

Под влиянием Сюй Вэя и Бада Шаньжэня живопись тушью в жанре хуаняо развилась до такой степени, что в наше время она считается и продолжает оставаться символом живописи художников-литераторов (вэньжэнь-хуа). Влияние стиля живописи Бада Шаньжэня прослеживается в творчестве не только ряда мастеров середины периода Цин, но и далее. Более поздние художники, такие как У Чаншо (1844–1927) и Ци Байши (1864–1957), развивали и вводили свои новшества на основе многих приемов Бада Шаньжэня, начиная от прямого наследования и подражания ему, заканчивая разработкой и привнесением собственного и нового в традиционную живопись Китая. 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. Приемы Бада Шаньжэня во многом унаследованы такими китайскими мастерами XX века, как Пань Тяньшоу (1897–1971), Ли Кучань (1899–1983), Ши Лу (1919–1982), Чжу Цижан (1892–1992) и мн.др.

Рассуждая о продолжателях Бада Шаньжэня, нельзя не упомянуть Санью (1895–1966) – французского художника, имевшего китайские корни. В искусстве он отстаивал свой собственый путь, сохраняя свое внутреннее, духовное родство с культурой Китая. Когда он занимался творчеством, то не был связан какой-либо живописной традицией, скорее, его кисть двигалась вместе с биением его сердца. Как и Бада Шаньжэнь, он стремился к простоте формы и многогранности смысла, высокой образности изображения.

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.

Традиционная живопись литераторов вэньжэнь-хуа сочетает в себе различные стили письма, образности, быстротечности и случайности. Изобразительный язык должен был пройти долгий путь 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. Позднецинский и республиканский периоды были временем подъема и формирования новой культуры в Китае, сопровождавшимся волной реформ в области китайского искусства. Изменилась и живопись, она стала менее декоративной и орнаментальной, став более универсальной и современной.

Бада Шаньжэнь оказал огромное влияние на творчество выдающегося китайского мастера XX века Ци Байши. Его влияние 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.

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). 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 унаследовал «божественное очарование» Бада Шаньжэня, которое отражается в могучем творческом импульсе, а также его приемах каллиграфии.

Еще одним известным художником, унаследовавшим художественный опыт Бада Шаньжэня, является Фань Цзэн (род. 1938 г.) Он уделял много времени изучению китайского искусства и, имея специальное академическое образование, выбрал предметом своего научного интереса фигуру 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.

В особенности, влияние Бада Шаньжэня проявилось в том, что Фань Цзэн постепенно отказался от стиля гунби («тщательная кисть»), и перешел к се-и («беглая кисть», передача идеи). После непрерывного изменения и совершенствования, более поздний стиль се-и стал для Фань Цзэна своего рода художественным катарсисом его эмоций.

В последнее время художник 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.

Китайская традиционная живопись, продолжая вбирать в себя новое, опирается на определенную социальную и историческую основу, наследует творчески опыт своих предков, чтобы еще больше обогатить свое содержание. Сохранение наследия прошлого, развитие лучших традиций мастеров искусства древности, в конечном итоге, позволит создать уникальный художественный язык будущего.

На основании проведенного исследования сделаны следующие выводы, сформулированные в **ЗАКЛЮЧЕНИИ**.

1. Закат династии Мин оказался тяжелым временем в китайской истории, как и последовавшее за ним воцарение иноземной Цинской династии, господство которой продлилось около трехсот лет. В сложной социо-политической ситуации художники-интеллектуалы пошли путем эскапизма и аскетизма, скрываясь на юге или в горах, за монастырскими стенами. Именно в тот период искусство литераторов приобрело сильную эмоциональтную окрашенность, черты обостренного переживания происходящего. Поэты использовали занятия живописью 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. Они скрывали свои убеждения внешне, но проявляли свою индивидуальность и стремились 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, таким как Фань Цзэн и др. Можно утверждать, что художественное наследие интеллектуалов-одиночек не оказалось в изоляции, оно вызвало широкий резонанс, а их субъективные идеи обрели вневременную и безграничную ценность.

2. Художественную культуру цинского времени 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», 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.

Традиционалистам, стремившимся как Сюй Вэй оживить картину через творческое переосмысление великих достижений прошлого, была в чем-то близка деятельность группы художников-индивидуалистов, самыми яркими представителями которой были потомки императорской династии Мин: Бада Шаньжэнь (Чжу Да) и Ши Тао (Даоцзи). Они попытались ввести в старые схемы ноты нового ощущения мира, по-новому понимали возможности живописи. Их творчество ярко, но 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 искусства, которые задали новую философию искусства, они создали эксцентричный и необычный для того времени стиль живописи, в котором нашло выражение проявление свободы человека в тех социальных условиях.

3. Мировоззренческие принципы, философская и эстетическая основа творчества Бада Шаньжэня связаны**,** прежде всего, с его происхождением и образом жизни монаха и религиозного деятеля. Они обусловлены конфуцианством, в духе которого он был воспитан, а также даосской и чань-буддийской идеологиями, остававшимися основой его творчества на протяжении всей жизни.

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.

Интеллектуалы династий Мин и Цин нередко являлись одиночками, которые обретали в уединении свежие идеи и вдохновение. Их новые 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, становясь нередко духовными ориентирами.

4. Что касается художественных методов и приемов Бада Шаньжэня, как и жанровой специфики его произведений**,** то можно заключить, что для него определяющей стала его вынужденная внутренняя и внешняя изоляция, когда он, скрываясь, замкнулся в себе и вел отшельнический образ жизни. Он выражает свою депрессию, спутанность мыслей, а также несбывшиеся ожидания и тоску, используя свое искусство художника и поэта: пишет странные и гротескные образы растений, животных и птиц, такие как «фантастические камни», «сухие сливы», «осыпавшиеся лотосы», «больные рыбы» и «странные птицы».

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, на него оказали также сильное влияние Лян Кай и Ни Цзань.

Особенностью живописи Бада Шаньжэня можно считать использование таких художественных приемов, как антропоморфизм и метафоричность, а также смелая гиперболизация птиц, рыб, цветов и растений.

Композицию картин Бада Шаньжэня всегда отличает максимальная простота и ясность. 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. Художник 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 идеи с помощью простых средств и приемов.

5. 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.

В живописи вэньжэнь-хуа эпохи Цин наблюдалось стремление к минимизации живописных приемов, их «концентрации в малом», при

желании максимально усилить художественную выразительность образа. 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 считается своего рода «альтернативным» художником-литератором в истории живописи Китая. Его яркий и инновационный стиль повлиял на несколько поколений мастеров искусства. К его последователям относится большое количество художников – 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 живописцам нашего времени. Все они находились под сильным влиянием Бада Шаньжэня, что свидетельствует о его большом вкладе в развитие национального искусства Китая.

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. 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, и, одновременно, эскапизм и чань-буддийская отстраненность определили вневременную ценность его искусства.

Основные положения и выводы исследования отражены в следующих публикациях автора, в том числе в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве образования и науки Российской Федерации:

***Ван Аньюй*. Особенности пейзажной живописи Чжу Да // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – МГХПА, 2021. – № 4. Ч. 1. – С. 124–129** (в соавт. с Трощинской А.В.)

***Ван Аньюй*. К вопросу о специфике творчества Чжу Да // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – МГХПА, 2022. – № 2. Ч. 1. – С. 351–358** (в соавт. с Трощинской А.В.)

Ван Аньюй. Стиль живописи и психологические аспекты творчества Чжу Да // Материалы Международной научно-практической конференции «Россия-Китай. Диалог пластических искусств». – МГХПА, 2022. – С.343–349.

Ван Аньюй. 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 (в соавт. с Трощинской А.В.).

***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. 369–378.**

***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** (в соавт. с Трощинской А.В.)

***Ван Аньюй*. Периодизация живописи Бада Шаньжэня (1626-1705) в современных исследованиях Китая // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2024. – № 1. Ч. 1. С. 118–132** (в соавт. с Трощинской А.В.)

Ван Аньюй. Этапы творчества Бада Шаньжэня (1626–1705) и изучение его живописи в контексте современных китайских и зарубежных исследований // Россия–Китай. Первый Российско-Китайский форум «Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века». Материалы международной научной конференции. – М., 2024. – С. 82–88.

***Ван Аньюй*. О своеобразии живописных композиций с лотосами Бада Шаньжэня (Чжу Да) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2024. – № 4. – Ч. 1. – С. 374–381.**

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

专业：5.10.3 艺术类型（美术、工艺美术和建筑）

学位论文摘要

艺术学博士学位

莫斯科 2025

论文在“联邦国家高等教育预算教育机构 俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学”艺术史与人文历史系完成。

导师：亚历珊德拉 维克托罗夫娜 特洛什斯卡娅

艺术学博士、教授

纪念性和装饰性绘画修复系教授，装饰和应用艺术博物馆总馆长

俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学

正式评论员： 玛丽娜 亚历山大罗夫娜 涅格林斯卡娅

艺术学博士

东方艺术系主任

美术理论与历史科学研究所

联邦国家高等教育预算教育机构 俄罗斯艺术科学院

叶卡捷琳娜-沃斯特里科娃

艺术学副博士

主要研究员

国际培训与研究中心

亚非学院**韩国**地方史研究国际中心

联邦国家高等教育预算教育机构 莫斯科国立罗蒙诺索夫大学

牵头机构：联邦国家预算文化机构 国立东方民族艺术博物馆

答辩将于____._____2025 年 12 点在俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学学位论文委员会 24.2.440.01 会议上进行，地址为：125080 Moscow, Volokolamskoe shosse, 9

论文可在俄罗斯国立艺术与工业大学图书馆和官方网站 https://академия-строганова.рф 上查阅。

请参加论文答辩，并将评语一式两份寄至上述地址。

摘要发送时间“____” _____2025

学位论文委员会科研秘书

艺术学博士 _____ 亚历珊德拉 维克托罗夫娜 特洛什斯卡娅

学位论文总体评述

八大山人（朱耷，1626-1705 年）是生活在明末清初的杰出中国艺术家。他的作品具有生动的创新性、隐喻性和独创性。八大山人给中国传统绘画带来了许多新的东西，对“扬州八怪”代表人物、上海画派、20 世纪中国清末民初的绘画大师以及当今的许多艺术家都产生了很大的影响。如果不了解他的作品，就无法想象中国艺术的发展，也无法理解他的许多追随者画家的作品。

该论文研究课题的相关性在于，在俄罗斯艺术史上，有关艺术遗产的理解、连续性和一些大师的个人手迹等问题仍未得到很好的发展和研究，其中包括八大山人--文人画（知识分子、文学家的绘画）方向的杰出代表，他从事《山水》（山水画）、《花鸟》（花鸟画）和书法创作。目前还没有专门对其艺术杰作进行全面分析的科学研究。

由于八大山人创作生涯的活跃期在清代（1644-1912 年），因此我们将注意力集中在这一时期。八大山人的绘画风格形成于明末清初的“变革时代”，其背景是朝代更迭的复杂过程。本研究的年代界限正是由 17 世纪中后期这一关键时期决定的。

地理框架很难界定：一方面，江西省和南昌市是八大山人的出生地，是他出生、成长的地方，也是他历经数十年漂泊和僧侣生活后的归宿；另一方面，中国南部地区的特质是不可能不考虑的，这些地方在历史上变革时期，集中了中国最优秀的知识分子和艺术力量。

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， N.A.维诺格拉多娃，M.E.克拉夫佐夫 ，S.N. 索科洛夫-雷米佐夫，V.L. 塞切夫）；

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颇感兴趣，但在俄罗斯和外国艺术史中，有关他的遗产和清代中国艺术发展的许多问题仍未得到充分研究。俄罗斯对这位杰出艺术家的研究通常只是简单提及，没有专门对其作品进行全面、复杂分析的俄文科学著作和出版物。大型电子资源 “Sinology.ru”（www.synologia.ru）收录了有关中国历史和文化的科学和科普出版物、视频和其他资料，但也没有专门介绍他的部分。

中国学者对八大山人创作遗产的关注度一直很高。近五十年是研究八大山人遗产成果最丰硕的时期。

20 世纪 50 年代，中国开始出现有关八大山人的研究，主要分为两类。第一类是与厘清八大山人姓名有关的作品（八大山人有许多笔名，并以不同方式署名），以及与八大山人的生平、日常生活和举动有关的作品。1960 年，《八大山人小像》（“个山小像”）的发现重新点燃了人们对这位艺术家的兴趣，引发了对其生平、家世和画作真伪的深入研究甚至激烈讨论，同时也揭示了人们对其形象更为批判的态度。

第二类出版物是有关八大山人精神和艺术遗产的研究。在不同时期的一些八大山人画作的题跋中，可以找到关于他绘画的精辟而有见地的注释，一些早期传记作者也提到了他。

1986 年和 1988 年，在南昌两次召开了有关八大山人的学术研讨会和学术会议，并成立了一个研究团体，以促进对八大山人的遗产进行全面深入的研究。由著名艺术大师撰写的会议论文集在国内外重要期刊上发表。2006 年 9 月，为纪念八大山人诞辰 380 周年，在南昌再次召开了国际学术会议。与会者讨论了八大山人的家世，分析了他的书画风格、诗词以及作品中的综合艺术。然而，遗憾的是，这次会议的资料至今尚未出版。

江西省作为八大山人的出生地，积极支持对八大山人的研究。如江西美术出版社出版了《八大山人全集》（2000 年），江西人民出版社出版了两本研究作品集（1986 年），迎来了八大山人研究的又一个高峰。

最早出版的是王方宇的《八大山人论集》（台北，1984 年）。随后是方闻的《分阶段研究八大山人的生活和工作》（南昌，1988 年）、李丹的《书画派大师——八大山人》（南昌，1988 年）； 萧鸿鸣《八大山人生平及作品系年》（北京，2009 年）；朱良志《八大山人研究》（合肥，2010 年）；汪世清《八大山人谱系》（上海，2021 年）等。

二十一世纪初，研究八大山人遗产的新一代专家不断涌现。人们对他非凡的人格和杰出作品的兴趣并未减退。总体而言，中国学术界在八大山人的谱系、传记及其艺术遗产的理解等问题上的分歧越来越少。

通过对半个多世纪以来出版的有关八大山人的研究成果进行分析，我们可以得出结论，

专门研究八大山人的科学著作和文章有条件地分为以下三个专题方向。一是研究八大山人的笔名（姓名）、生平及其与艺术家、诗人、同时代人的交往。其次是对八大山人创作思想和艺术成就的研究，在 20 世纪 60 年代以后的研究著作中可以找到对其更为严谨和深入的分析。第三个研究方向是八大山人画风对后世画家的影响及相关比较研究。

至于国外学者的研究，主要集中在日本、美国和俄罗斯。同时，各国专家对八大山人作品的研究侧重点也不尽相同。例如，日本的研究者更注重对八大山人画风的应用和实施进行实际分析，而俄罗斯的研究者则分为两类：一类倾向于对中国明清时期的历史状况进行分析，顺带提及八大山人本人，对其生平进行大体描绘，但对其绘画风格和技法却几乎不加考虑。还有一些作品专门对八大山人（朱耷）和石涛的书法进行比较分析，但更多关注的是后一位大师，而前者杰出的书法成就及其对书画的整体理解却未被考虑在内。遗憾的是，俄罗斯博物馆的藏品中没有八大山人的真迹，这使得情况更加复杂。

与外国学者发表的有关该艺术家的文章不同，中国专家的研究倾向于使用 “八大山人”这个名字。“八大山人”这个名字在中国更为人熟知，最常见于他的签名作品上，其真实性已得到历史研究的证实。与他的庠名 “朱耷”不同，“八大山人”是一个更为准确的名字。国外学者限于旧资料，没有相关史料的译文，很难了解这一特点。国外对八大山人的研究在中国之外也缺乏详细客观的研究，现有的研究大多仅限于对其生平和主要作品的简单介绍，这可能与缺乏从中文翻译过来的资料和史料有关。

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。

总之，我们注意到，尽管有大量的学术文献专门研究八大山人的传记，但几乎没有任何作品在清代中国文人画发展的背景下对他的绘画进行全面的分析。这种情况决定了本研究的必要性及其目的和目标。

该论文的**目的**是确定八大山人绘画的独创性和创新技巧，并将其置于清代中国文人艺术家创作发展的背景中加以考量。为了实现这一**目标**，并证实有关八大山人艺术方法、绘画和构图技巧独特性的假设，使他能够以其造型和具象语言创作出远远领先于时代的绘画作品，有必要解决以下**问题**：

- 分析八大山人创作的世界观原则、哲学-宗教和美学基础以及心理方面；
- 确定八大山人在绘画创作中使用的艺术方法和技巧，找出其绘画最大的特点；
- 确定并思考其创作的发展阶段；
- 确定其作品的艺术性和流派的特殊性，使之系统化，并分析其主要画作；
- 确定八大山人书画风格的独创性；

- 找到八大山人在中国清代其他大师和文学家中的位置；注意他的前辈和追随者。

该论文研究的材料包括八大山人及其前辈、同道和追随者的绘画作品（册页和卷轴），收藏于国内外主要博物馆和私人收藏，如北京故宫博物院、中国国家博物馆、中国国家画院美术馆；上海博物馆；南京博物院；安徽（合肥）、湖南（长沙）、浙江（杭州）等省的美术馆； 纽约大都会博物馆；哈佛大学福格艺术博物馆（马萨诸塞州剑桥）；弗里尔美术馆（华盛顿史密森学会）；莫斯科国立东方艺术博物馆，以及大德寺（京都）、东京国立博物馆、中国和日本的私人收藏等。

研究**方法**以综合艺术史分析为基础。采用了比较法、形式-风格法以及文化-历史、社会-文化、技术-工艺、图标等研究方法，从而尽可能系统、全面地研究了八大山人作品的各个方面。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殊性。

这项研究的**科学新颖性**在于首次

- 从清代中国文人画家绘画发展的角度，对八大山人（朱耷）的作品进行了全面综合的分析；

- 首次系统化和概括了与理解八大山人的艺术遗产、世界观及其作品的哲学宗教基础有关的许多材料；

- 在俄罗斯科学领域鲜为人知的艺术家传记事实被引入到科学周转中；澄清了有关其众多名字和笔名的信息；

- 首次收集和分析了八大山人的大量绘画作品，首先是山水画和黄尧画；

- 介绍并分析了他的书法作品；

- 试图找出隐藏在画家绘画中的新含义；

- 在文献证据（齐白石、常玉、范曾等人的日记、笔记等）的基础上，追溯了八大山人的作品对 20 世纪中国艺术大师的影响。

- 确定了八大山人在后世中国古典绘画发展中的重要作用及其艺术在现阶段的现实意义。

本研究论文的**理论意义**在于其科学新颖性：论文极大地扩展和补充了俄罗斯艺术史中有关中国古典绘画的现有观点，同时也填补了八大山人作品研究的空白，八大山人的作品对其众多追随者（包括二十世纪杰出的大师：齐白石、潘天寿、李苦禅、常玉、范曾等）具有决定性意义。

论文的**现实意义**在于，该研究将填补俄罗斯艺术史上的某些空白，并有助于为艺术史学家、艺术家、博物馆工作人员、教师、艺术和创意大学学生以及所有对中国传统文化感兴趣的人编写有关中国古典绘画的出版物和专门课程。

在答辩中将提出以下观点：

1. 大师人格的形成在很大程度上受到他成长的艺术环境、他的出身和所受的教育，以及与推翻明王朝相关的国家政治变革的影响；正是这些因素决定了他艰难的情感和心理状态，这当然会在他的作品中有所体现。

2. 八大山人与石涛一样，属于中国绘画中独立的个人主义艺术家，其表现形式鲜明突出，生动地体现了文人画的方向，与宫廷学院派艺术相对立。

3. 八大山人的绘画充分体现了 “写意”（画意、“逸笔”）的方向，此外，这位艺术家还经常被称为中国最早的 “表现主义者 ”之一。

4 八大山人构图的特殊性不仅在于大写意的情感性和表现力，还在于对 “空 ”和 “简”（“寂寞 ”的转述，在他的诗句 “意简孤高”中得到明确表达）的特殊发挥，引起观者极大的情感共鸣。

5. 山水画在他的艺术遗产中占有不亚于花鸟画的地位，他在这一体裁上的成就也很重要。

6. 八大山人的绘画总是蕴含着隐含的含义和思想，总是表达他的情感状态和鲜明个性，往往是对清政府的政治抗议。

7. 八大山人的创作，尽管有创新和奢华，但仍保持了对过去时代优秀艺术传统的继承，他的不拘一格和才华使他远远走在时代的前面，这就是为什么他的作品并没有失去其现实意义和现代性。

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。

论文的主要内容

引言阐述了论文研究的现实意义、对象和主题、任务和目的；在答辩中将要提出的的观点；回顾了史学研究；描述了科学、理论和实践意义；提供了关于批准该论文的信息；概述了论文的结构。

第 一 章 “八大山人画风形成的历史和社会文化前提”试图追溯画家的家庭传记和历史，他的成长和儒家精神教育对他的创作命运产生了重要影响（第一章第一节）。

八大山人 1626 年出生于江西南昌，20 岁之前一直与家人生活在南昌。后来，政府更迭，他被迫逃离满清的迫害，出家为僧，住在佛教寺院。55 岁时，他回到南昌，逐渐进入创作的鼎盛时期，并在故乡去世。这位艺术家与明朝皇室的亲缘关系、他不寻常而动荡的人生道路对他的艺术产生了决定性的影响。

八大山人的祖先--宁王朱权--是明朝开国皇帝朱元璋（1328-1398 年）最小的儿子。他有五个儿子，也都居住在江西。朱宸濠（朱权的第四代后裔）的叛乱及其后的镇压是明朝中期统治集团内部权力斗争的主要对抗之一。这些事件对宁王后裔（包括八大山人）的命运产生了重大影响。皇帝对其亲属施加了严重的限制：不允许本朝子孙参加科举考试，以防止他们做官和升迁。

明代时期，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。它过着简朴的生活，但它的所有成员都是受过高等教育的人。八大山人的祖父奉国总督朱多炡是一位诗人、艺术家，他的山水画继承了米芾画风。八大山人的父亲也是一位著名的书法家和艺术家，他的叔叔也是一位画史论的作者。

八大山人家族的地位是由他与明朝皇室的血缘关系决定的，他在从属家庭中的成长，遵循儒家思想和国家意识形态的传统，使他成为王朝利益的忠实支持者。

在第一章第二节中。与艺术家众多名字和笔名相关的问题得到了澄清解释。

在俄罗斯艺术史上，最常见的是这位艺术家以“朱耷”这个名字被提及，然而，这个称呼并不完全正确，因为他曾在通过国家考试时打算用这个名字作为笔名。

明朝皇室对于族谱的建立有严格的规定，朱元璋的子孙名字必须按照五行制取名，并且只能包含“贵族”字，其中“DA”（耷）不适用。因此，艺术家只在科举考试期间才用“朱耷”这个庠名，以免考官得知他“天子后裔”的身份。值得注意的是，这样的签名在他的画作中几乎没有出现过，但流传至今的《江西地方志》中却记载了这个名字及其出现的情况。

在过去的一些论着中，如曹茂先的《绎堂杂识》、白璜的《西江志》中，他的本名也叫“朱耷”，但“耷”字实际上是“大耳朵”的意思，带有贬义。“耷”——“大耳”，是由“大”和“耳”

组合而成的字，是“驴”字的常见形式。也有学者认为“朱耷”是“乳名”，即艺术家儿时的小名，他的真名是“朱统鑅”。

中国学者对他的其他笔名也存在一些争议，如“雪个”、“驴汉”、“八大山人”等。根据对艺术家笔迹的研究，他早期和晚期画作的签名有很大不同，这引发了对其真实性的猜测。据可靠消息，他在佛教寺院期间，曾取法号“传綮”。“个山”是八大山人的众多绰号和寺名中的一个，黄安平也这样称呼他，并于 1674 年为他画了肖像（所谓的“个山小像”，保存在南昌八大山人纪念馆）。

艺术家最著名的笔名“八大山”也可以有不同的解释，例如，作为佛教对神秘山八大山的称呼——世界的中心由八大山环绕。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，成为了寺庙的住持。因此，“八大山人”的绰号表达了大师与佛教的不解之缘。

八大山人六十岁左右开始使用此名。值得注意的是，它的竖写形式形成了类似于象形文字“笑”和“哭”的符号。因此，他的题字是“要么笑要么哭的男人”。还有一种假设，八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，在艺术家退出社会、拒绝说话、仅用毛笔进行交流的时期，他常常在自己的作品上署上四个象形文字“个相如吃”。“个”字是画家本人的意思，“相如”是司马相如的意思。此外，八大山人口吃的史料也有充分的证据，他后期作品上的署名“脸如菜”、“口如扁担”也证实了这一点。

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，最常出现在他的签名作品上，其真实性也得到了历史研究的证实。

第一章第三节致力于分析艺术家生活和工作的分期问题。根据中国研究人员提出的几种系统分类法，可以得出，八大山人的人生可分为五个阶段。

第一阶段：从出生到 19 岁（1626-1644）。其特点是发展他的艺术才华，与家人一起学习并准备科举考试，但由于满族入侵，他没有机会通过考试。

第二阶段：20 年至 23 年（1645 年至 1648 年）。 1645 年，清军攻陷南昌，宁王府 92 人全部被杀，明朝南方小朝廷被通缉。三年来，八大山人与母亲和兄弟一起躲藏，但没有离开故土，守护着家族坟墓，怀揣着恢复明朝的希望。1648 年，23 岁的他来到佛寺出家为僧。

第三阶段：23 岁至 55 岁（1648 年-1680 年）——八大山人在寺院的生活，这是必要的措施，在寺院的庇护下他得以保命。在此期间，他创作了《花鸟册》（1654 年）和《传綮

协生册》（1659 年），这是他早期花鸟画的代表作，带有忧郁、沉思的情绪。

他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、许多最重要的宗教经典、佛教理论，并熟知黄庭坚（1045-1105）、董其昌（1555-1636）、石涛（1642-1707）等人，给了他很多学习和克服困难的机会。他还钦佩唐代佛教僧侣、诗人和艺术家：贯休（832-912）和齐己（863-937）。

1680 年，八大山人脱教还俗，这得益于清朝对明朝皇室后裔以及遗民的政策有所软化。八大山人、石涛等幸存的皇室成员获得了重新出现在社会上的机会。

第四阶段：56 岁至 58 岁（1681 年—1683 年）。 56 岁时，画家登上南昌绳金塔，画《绳金塔远眺》，落款“驴”字，意为“驴”。这是我们所知最早的八大山人笔名之一。此后，他放弃了原来的名字“传繁”，改用了新的笔名“驴”。这短短的一段时间，是八大山人处于人生十字路口、精神痛苦、思念失落的大明帝国的时期。

第五阶段：59 岁至 80 岁（1684 年—1705 年）。 59 岁那年，艺术家首次以笔名“八大山人”署名，直至去世。同年，他在南昌郊区安下了自己的简陋家园——一间茅草屋顶、风吹雨打的简陋小屋。他恬静平和，全身心投入诗歌、书法和绘画。最后第五个时期是他作品中最成熟、最富有成效的时期，在此期间，他创作了最著名的画册和卷轴，主要以花鸟流派为主：画册《杂画册》（1684 年）和《竹荷鱼诗画》（1689）； 《瓜月图》（1689）、《鱼鸭图卷》（1689）、《杨柳浴禽图》（1703）、《芦苇雁》（1689）、《石上荷花鸟》（1699）等等。他也画风景。这一时期绘画的特点是风格的多样性和转变——从早期的怪诞而富有表现力的绘画到生命终结时的安详和平静。

在第一章第四节中。八大山人的创造力被认为是受心理方面的影响，这很大程度上是由于该国政治体制的变化和困难的社会文化状况。他作为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。他一生保持着汉族贵族的传统心态和文化，保持着皇室成员的沉稳和骄傲。童年和青少年时期的经历和经历可以被认为是艺术家双重人格和日后心理崩溃的根本原因。

明朝时期，教育和科举考试的重点是学习四书五经。儒家思想强调个人意志和伦理责任感、道德、道德，谈到需要情感和理性的综合、自律和自我约束以及发展志向，被宣布为宣扬的思想。人生哲学。这一学说在明代三个世纪的时间里得到了宣扬和发展，出现了杰出的思想家：早期的方孝孺、齐泰、黄子澄；明近代的刘宗周、黄道周。

明朝衰落的特点是强烈的民族意识的觉醒和对满族的排斥，儒家忠义爱国思想的传播，“不二臣”。汉族贵族的一个典型例子是孔子在《论语》中讲述的圣人伯夷和叔齐的故事，他们在王朝灭亡后自愿饥饿而死。在明末清初的中国，除了儒家坚忍和忠诚的榜样——圣

人伯夷和叔齐——之外，还有屈原的“模仿者”，相传屈原在得知自己的国破家亡后，跳河自杀。目睹了家园被毁的前明知识分子将自己与这些英雄联系在一起。

许多汉族贵族选择隐匿、默默无闻的另一个原因是禅宗思想的积极传播。从明朝万历年间（1563-1620 年）到清朝雍正年间（1678-1735 年），禅宗经历了一次新的、最终的繁荣。许多下层人士加入了禅宗，深受儒释道影响的文人也纷纷加入。他们决定不为新的异族统治者服务，而去佛教寺院隐居以挽救自己的生命。于是，包括八大山人在内的明朝后裔，躲避尘世的喧嚣，闭门着书，逃入深山隐居，躲避蛮族统治。八大山人受儒家思想和程朱哲学的影响，不愿意为清朝异族侵略者服务。皈依佛教成为他的保护伞，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。

与他的艺术才华不同，他的文学才华在清朝并未得到赏识。他被迫靠卖画谋生，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。当回到以前的系统被证明是完全不可能的时候，他的心理健康状况恶化，最终导致彻底的精神毁灭。

然而，正是这种“疯狂”，迫使他抛开一切世俗事务，将全部热情投入到艺术创作中。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反映在他的绘画中。

第二章“文人画发展背景下下八大山人绘画的艺术、风格、技法和语义特征”主要论述了八大山人艺术作品的主要方面，并对其山水、花鸟和书法作品进行了分析。

在第二章第一节中，考虑了八大山人绘画的一般构图、风格技巧、具象、隐喻和寓意语言。八大山人画风的形成有两个因素：他自身的个性和强大的外部先决条件。他的贵族出身、对前人绘画技法的恪守，以及他的个人性格特征和文学才华，都在他的作品中得到了突出的体现。

在构图上，画家倾向于使用简单的泼墨技法和结构，如“S”形和“C”形方案。在中国，“S”形构图被认为更具美感，且用途广泛。同时，“C”形构图可以使画面的主要对象（传统中心）既位于“C”形隐形线内，又位于“C”形隐形线外。通常情况下，这样的结构有三个着力点，会产生多变的平面“分层效果”，进一步增强空间感。

八大山人在绘画中运用书法元素，用笔精妙，线条极具艺术表现力。他作画流畅，写生自如，但同时动作有序，线条具有“艺术规律”。作为文人画思潮的代表，画家对中国艺术的人文精神有着深刻的理解，他是悠久传统的继承者。他追求的不是对前人的简单复制，而是夸张、变形、形式服从于自己的意志，但又尊重美的规律。八大山人在借鉴前人画法的基础上，以自己的方式加以深化和诠释，将鱼、石、水转化为具有艺术象征意义的意象，

他的画具有深刻的个人色彩，体现了自己的个性。

他刻意夸大或缩小生物的体型，拉长或拉平生物的轮廓，使其形象往往显得怪诞。他笔下的鸟类名称往往难以确定，甚至根本无法确定。艺术家以不同寻常的方式明亮地描绘眼睛：放大眼睛，使眼睛向上看（通常是向上看）。

画作中“虚空”的特殊空间结构增强了其绘画的寓言性质--这是对一个小人物形象的诠释，他受制于这个世界的常规和不公正，像一只“剪了翅膀”的鸟，又像一条在水下深处“飞翔”的鱼，认真地看着头顶的天空。这些作品包括《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）。

画家的画风传统，没有细致入微的刻画，也不追求准确传达周围的现实。与天空一样，八大山人笔下的水也是“虚无”的，只是一片白色的背景--光亮而冰冷，对所有生物都是不友好的环境。正是在这样的环境中，观者可以尽情感受艺术家的心境，审视他笔下愤怒地仰望天空的怪诞鱼类、单腿平衡的可笑鸟类、沉默而恐怖的石块，这些石块具有构造性、不稳定性和流动性。所有这些都暗喻着一位孤独大师的人生写照。

清初画坛仿古风气盛行，八大山人打破了宫廷学院派的框框，使画坛日益陷入形式主义和单调乏味的境地。他的创新精神和表现手法对后世艺术的发展产生了非常重要的影响。

在第二章第二节中，我们探讨了八大山人山水画的特点和发展阶段。

八大山人最喜欢的绘画形式，首先是山水画，不是长卷，而是册页。八大山人的山水画虽不及他的花鸟画名气大，但在力度、深度和笔墨技巧上却毫不逊色，有时甚至超过花鸟画。

一般认为，他在这方面的创作首先受到董其昌（1555-1636 年）的影响，然后受到石涛（1642-1707 年）和倪瓒（1301-1374 年）的影响。他转向山水画的时间较晚，在 55 岁之后。当他第一次尝试画山水画时，他的笔法还相对不成熟，他的早期作品显示了他从寺院回归世俗生活后的迷茫状态。他早期的风景画尺幅较小，更像是东方微型画。接下来，在 61 至 65 岁之间，他的风格逐渐定型，创作了大量宏伟壮丽的作品，如《山水花鸟图册》（上海国家博物馆）等。70 岁以后，八大山人对山水理论有了更深刻的理解，山水在中国艺术中具有特殊而崇高的地位。在他绘画的晚期，书画的相互关系得到加强，创作出了许多精美的作品，如《仿迂道人山水》（1703 年；私人收藏）。本段对三个阶段（“初始期”、“成熟期”、“情感升华期”）逐一进行了阐述。

艺术家不得不生活在悲惨的“变革时代”，这给了他意想不到的创作冲动，也证明了这是一个鼓舞人心的环境。他的室内山水画和抒情山水画充满了微妙的神韵、美感和至善至美的信念，充满了淡淡的忧伤、赞叹，常常还有与大自然接触后的喜悦。

八大山人的山水画构图多样：既可以纵向构图，也可以横向构图，甚至可以圆形构图。八大山人用墨十分讲究，几乎是干笔皴擦，必要时润湿，既有深色调，又有多种浅色调。他奇特的技法，例如斜笔晕染，虚实相生，成为山水画发展史上的一个新形式。在构图上，八大山人的许多作品在保留平面感的同时，采用了较低的地平线和视点。他的中景可以倒置，这扰乱了描绘对象的真实感。为了获得新的空间效果，八大山人摒弃了传统的“一河两岸”构图，即前景是山或岸上的树，中间是江，上方是远山。因此，他有意识地摒弃了空间纵深感和空中透视的表现手法，创造出一种纯粹的平面构图。

从八大山人山水画的演变过程可以看出，山水画不仅是他抒发孤独、苦闷之情的方式，也是他在艺术中实现自我，表达对艺术的热爱和忠诚的宣言，反映了他对人生真谛和真理的向往。在他的山水画中，“虚”的安排与前人十分相似，但比较一下就会发现，其传统的艺术作用被大大削弱了，成为一种笔墨表现手段而已。事实上，这显示了八大山人对写实山水的态度，他在创作中对古代大师的自由借鉴构成了他独创的方法。

八大山人多年来对花鸟笔墨的积累，对画史画论的研究，对古代书法碑帖的潜心临摹，大大提高了他的山水画技法，使他的画法丰富多彩，而禅宗的教义又使其具有中国文学特有的深度和意义。他努力在山水画的框架中中引入新的世界观，并在很大程度上取得了成功。

第二章第三节分析了八大山人个人风格和造型语言的特点，以及八大山人绘画中最重要的“花鸟”（花鸟画）形象。

八大山人早期的作品流传下来的很少，大多是他在寺院里创作的花果、蔬果、园林和野生植物图。后来，他的花鸟画题材变得更加多样：画家描绘了鹿、鸟和鱼、兔子和猫。前代文人画运动的许多著名代表人物都画过这些题材，因此，大师的遗产当然应放在中国古典绘画最重要的流派之一--花鸟画--的发展背景中加以考虑。

中国文人创作的传统花鸟画大多包含稳定的形象和题材--梅兰竹菊、蔬果虫鱼以及珍禽异兽，这些都是具有一定含义的可读符号。八大山人以其独特的人生阅历和才情，突破了前代文人画“花鸟”的艺术技法。

八大山人花鸟画的题材非常广泛，不仅包括传统文人画所特有的主要题材，还包括许多与文人画格格不入的题材，如蔬菜、石榴（如他早期的作品），以及他从不同时代借鉴来的各种描绘花卉的技法。

可以说，八大山人的绘画风格源于他的第一位老师--父亲的艺术。后来，他的作品深受陈淳（1483-1544 年）和徐渭（1521-1593 年）绘画的影响。按照他们的方式和技巧，他形成了自己的大写意绘画风格，可称之为“写生画”。与此同时，画家对抒情和具象开端的

强调也极大地促进了其构图方案的“简洁性”发展。

因此，《杂画册》（1684 年；私人收藏）的画页与他的许多其他作品一样，只描绘一两个人物，无论是鸟、兔、鱼、南瓜还是花朵，只配上书法题词或亲笔签名和印章。正是这种简约，使八大山人的作品极尽以小见大之能事，其简约的图像语言给观者以无尽的想象空间。

在他的鱼鸟艺术形象背后，隐藏着艺术家自己的个性，他的许多作品都充满了对异族清朝统治的不满。他刻意夸大了生物的特征，往往将它们的身体和个体细节极度概括化，造型感极强，接近菱形或方形。作者决定人物的眼睛尤其具有表现力，他用粗笔画出瞳孔的“重”点。

在八大山人的绘画中，复杂的象征意义起着重要作用，它隐藏在朴素的背后，有时显得怪诞，有时显得天真。例如，他笔下的花与中国传统绘画中的梅兰竹菊“四君子 ”有很大不同，他以自己的方式描绘和创作。在他的“花鸟”类绘画中，作为画面的构图中心或主体，我们最常见到的是荷花、梅花或松树、石崖或大石头、“拟人化”的孤鸟或怪鱼。

八大山人的艺术不同于他的前辈，打破了公认的古典法则和形象的限制。他的艺术遗产既非常古老又非常现代，是传统文人画的巅峰之作，也是中国纯粹美学的先驱。他通过卓越的艺术实践，将中国传统艺术带入了一个前所未有的发展高度，无愧于中国画现代主义奠基人的称号。

第二章第四节分析了八大山人的书法作品。

书法题诗作为中国古典绘画的重要组成部分，不仅能传达画家的思想，还能直观地感受画家的意境和情感，因此显得尤为重要。八大山人早期继承董其昌（1555-1636 年）的传统，中期模仿黄庭坚（1045-1105 年），晚年研习魏晋（220-439 年）、唐（618-907 年）书法，形成自己的风格。

八大山人独特的书法艺术影响了中国几代艺术家，其书法风格漫长而复杂的演变过程可分为三个时期：誊抄临摹期（1650 年以前）；学习创新期（1650 年代至 1660 年代）；创作成熟期（1670 年以后）。

八大山人对书法的兴趣与其家庭和传统教育有很大关系。他的祖父、母亲和亲戚在书法、绘画和印章制作方面才华出众，这鼓励了他对这些艺术的深入研究。

到 1660 年，八大山人已经学习了多种书法样式，积累了扎实的经验。他不仅掌握了欧阳询的书法，还欣赏董其昌以“淡墨空玄”为特色的“行书”神韵，以及黄庭坚洒脱飘逸的书法。他对历代名家艺术的深刻熏陶，为形成自己的书法风格奠定了坚实的基础。

在中国，清初被认为是“楷书”的经典时期，也被称“字画结合”时期。在这一时期，八

大山人一方面恪守南宋风格，强调草书个性；另一方面主张自成一格，潇洒奇崛，笔直圆润，笔法独特，但极不对称，变幻莫测，给人以生动的视觉效果。

另一方面，八大山人借鉴前人的经验，对魏晋风格产生了浓厚的兴趣，并将自己的神往表现在精美的楷书中，从中透露出遥远过去的超然和神韵。他的知识积累、对文人书法风格的特殊理解以及对过去传统的继承，使他形成了自己的书法风格。

在他生命的最后几十年，八大山人的书法技巧达到了成熟和完美的阶段。在这一时期，他改写了草书，他的几幅书法长卷就体现了这一点，其风格自由而富有个性。在他的作品中，可以看到唐代著名书法大师、高僧怀素（藏真，737-799 年）、西晋书法家索靖（239-303 年）和东晋王羲之（303-361 年）的草书痕迹。这证明八大山人晚年仍在继续学习前人，但他早期和晚期的临摹有明显的不同。

早年他主要临摹前人、历代名家，晚年则开始重复和演绎自己的作品，其风格虽然随着时间的推移而变化，但总体上保留了自己的个性。在书法艺术上，他主张书画的完美和内在统一，这是魏晋时期艺术的特点。八大山人并不追求“形似”和完全再现，而是对古代精神及其内在本质感兴趣。

这一时期八大山人独特书法风格的形成与禅宗佛教和道教有关：他在推理中偏爱老子和庄子的哲学观点。可以说，他书法创作中的创新和风格转变都源于禅宗思想。

他的书法实验具有生动的个人笔迹、高尚的风格和精神。同时，他的书法作品具有出色的艺术概括能力，构图方式有时出人意料，但却丝毫不显沉重，相反，他的书法作品充满联想，其韵律虽然繁复而寓意深远，但却充满生机和美感。八大山人的诗之所以难懂，是因为其中有大量的比喻、寓意、典故、半暗示。他用象形文字书写自己的名字，使之可以有多种解释，包括“哭之笑之”，这并非偶然，体现了他的生活态度。

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”总结了八大山人作为伟大艺术传统的继承者所取得的成就，对当代艺术产生了巨大影响。

在第三章第一节中。八大山人被认为是董其昌、石恪、梁楷、牧溪、倪瓒等前辈大师文人画方向的延续者。

八大山人一生崇拜董其昌（1555-1636 年）--一位杰出的艺术理论家和实践家，山水 “南北宗 ”理论的开创者，著名理论专著《论画》的作者。八大山人对书法艺术的喜爱也是从书写董其昌的名言开始的。直到晚年，他还在继续研究这位大师的遗作，他努力将诗、书、画融会贯通，并在这种综合中创造出一种独特的山水风格，作为心灵的意境。

董其昌本人也受到杰出前辈的启发，如黄公望（1269-1354 年），他自称 “山湖客”，著有《写山水诀》；倪瓒（1301-1374 年），他不用轮廓线，只用模糊和墨渍作画。他们

的山水画空灵荒凉，具有崇高的特点，正如早期另一位杰出的大师米芾（1051-1107 年）一样。他们笔下没有生命的远山、枯枝败叶的落木，表现了一种荒凉的环境，但却以其苦行僧般的力量、朴素和无艺术性，传达出一位孤独、坚强和倔强的艺术家的内心感受。这些绘画大师的作品在书写方式和其他外在特征上都有明显的不同，但他们的共同点是精致和清教徒式的偏爱，追求精神的纯净，表达对世俗虚荣的平和与疏离。

石恪（约 10 世纪）是五代末宋初的传奇画家，是中国古代人物画史上的重要人物和创新者。他开创了“破墨”等用墨技巧和方法，减少笔墨数量，创造出简洁、朴素的场景。石恪的长卷以其独特的技法，敏锐地传达出人物的形象，他的画充满了自然气息。石恪开创了中国具象绘画的先河，他的作品在文人画现象的历史上起着决定性的作用。

中国画的形成与中国传统人文观念儒、道、释的发展密切相关。古典绘画吸收并积累了多层含义，这些含义融合、竞争并丰富了其艺术形式和内容。千百年来，读书人和士大夫渴望通过书画实践来表达自己的情感和思想。而禅宗的超脱与超然又给了他们精神上的支持。泼、点、染、笔、墨，都是禅道所推崇的“简单”理论的一部分，也是当时的僧侣和一些开明艺术家所极力维护的。

宋朝衰落时期的政治环境与八大山人所处的环境非常相似。在伴随着社会动荡的南宋时期，出现了一种“凌厉”、“豪放”的风格，与北宋时期文质彬彬的宫廷艺术不同。宋代出现的减笔（“简笔”甚至“无笔”）绘画直接影响了中国传统水墨画的发展。它被后世文人继承，后来成为元明清水墨画的基础。孙吴晚期出现了大胆新颖的画风，其特点是粗犷、细腻和对现实的主观感知并存。

禅宗绘画通常以“泼墨”作画，不需要变化，它的特点是自然的开端和现实主义。由于禅宗哲学的基础是宣示内在与外在的统一，即“超越的寂静”，这成为艺术家--僧侣--审美经验的重要基础，他们经常手涂、嘴喷等方法作画。

八大山人的许多画作都受到石恪、梁楷（1140-1210 年）和牧溪（1210-1270 年）的启发，他们都是禅宗色彩鲜明的信徒。例如，梁楷的画法是在白描法的基础上发展起来的，被诗意地称为“逸笔/粗笔”。它成为十八描传统技法之一，形成了中国画特有的“简笔精神”。与梁楷一样，牧溪也以单色画为主，通常用甘蔗纤维或草作笔。

根据禅宗教义，五彩缤纷的世界是虚幻的，五颜六色只能打开人类欲望的窗户。八大山人用笔犀利，反映了他力图摆脱纷乱虚浮的表象；他用黑墨代替彩墨作画，既符合禅宗净化世界的思想，又表达了他反映真实现实的愿望。

文人画起源于北宋时期的苏轼和米芾。到了元代，“文人画”发展达到了顶峰，尤其是山水画，赵孟頫和“元四家”--黄公望、吴镇、王蒙、倪瓒（倪云林）也是其中的佼佼者。

倪瓒的大多数画作构图非常简单，通常是一条河夹在两岸之间，或三座山位于画幅的上下两端。与元代其他三位山水画大师相比，他的山水画更为传统，同时也更具吸引力和美感。八大山人借鉴了倪瓒的许多画法，但同时又坚持了自己的艺术路线。

第三章第二节确定了八大山人在明末清初同时代志同道合的艺术家（如徐渭和石涛）中的地位。

从明代开始，许多艺术家试图摆脱严格的规制，进行创新艺术创作，如陈淳和徐渭，他们为中国画带来了新的含义和改革思想。明末，董其昌借鉴禅宗提出“顿悟”的概念，在传统艺术的革新方向上迈出了一大步。

徐渭和八大山人的 “减笔”和 “简化”构图不仅符合程朱理学的思想，也符合明末清初的政治和社会形势。比较徐渭和八大山人的绘画，可以看出后者达到了更高的概括性和客观统一性。

徐渭实现了湿润的黑色和灰色调的和谐统一，其组合用笔速度极快。他能够创造出引人注目的“抽象”概括，“赋予形式而不涉及形式本身”。徐渭的绘画表现出对过去悠久传统的抗议甚至决裂，而他“吝啬”用笔的创新工作方法则反映出他真正的深厚才华。

徐渭的作品张弛有度，率性而为，出人意料。在这一点上，徐渭的作品接近于八大山人，其“无法而法”技法的掌握和概括能力令人钦佩，同时代的人称之为“以简驭繁”。可以肯定地说，虽然八大山人的绘画具有某些中国文人所特有的“疯狂抽象”的特征，但他缺乏徐渭那样的能力和物质资源，无法走上后者真正自由、解放的创作道路。

与八大山人同时代的石涛，同样与明朝皇室有着千丝万缕的联系，他的绘画技巧和方法也不乏趣味和丰富的变化。八大山人对山林山水的体验和思考影响了他的创作。石涛从他的前辈、历代绘画大师那里，借鉴了有深度、有力度的技法和形象语言。与八大山人一样，他也是禅宗大师，所以他的画风无论山水、人物还是“花鸟”，都有一种超然的意境和很高的艺术价值。他自创了一套完整而系统的绘画理论，至今仍具有重要意义，这在他的作品《画语录》中得到了证实。

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。石涛的作品中有许多创新的技法，无论是内在的感受、画面的意境，还是笔墨技巧，都与八大山人一样远远领先于时代。

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。八大山人与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。

这些属于个人主义艺术家独立运动的大师们绘画的独创性在于超越传统的界限，提高和改进水墨技巧。他们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（如《扬州八怪》、齐白石、常玉、范曾等）。

第三章第三节探讨了八大山人的作品对后来艺术家绘画的影响。

在徐渭和八大山人的影响下，花鸟体裁的水墨画得到了长足的发展，时至今日，它仍被视为文人画的象征。八大山人画风的影响不仅体现在清代中期的一些大师的作品中，也体现在清代中期以后的作品中。后来的艺术家，如吴昌硕（1844-1927 年）和齐白石（1864-1957 年），都在八大山人许多技法的基础上进行了发展和创新，既有直接继承和模仿八大山人的，也有发展和创新八大山人技法的。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了对八大山人画作的推崇。齐白石和张大千（1899-1983 年）描绘的荷花与八大山人的荷花非常相似，但区别在于墨色更加自由和“湿润”。潘天寿（1897-1971 年）、李苦禅（1899-1983 年）、石鲁（1919-1982 年）、朱屺瞻（1892-1992 年）等 20 世纪的中国绘画大师在很大程度上继承了八大山人的技法。

说到八大山人的后继者，不能不提到常玉（1895-1966 年），他是一位法国华人画家。在艺术上，他捍卫自己的绘画方式，保持与中国文化的内在精神联系。在创作时，他不受任何绘画传统的束缚，而是笔随心动。他和八大山人一样，追求形式的简约、意境的多变、形象的高远。

在常玉的作品中，荷花的形象占据了首要位置。从 20 世纪 30 年代末到 50 年代，他的大部分作品都是以荷花为题材，这一题材也成为他反省和诠释人生的一种方式。在他的许多作品中，都有“悟而写之”的传统文人精神。在常玉的荷花画中，他以这种高贵的植物形象体现了自己孤独的性格。

文人画派的传统绘画方式融合了书写性、意象性、短暂性和偶然性等不同风格。这种绘画语言经历了漫长的演化过程，最终走向成熟，表现为画家对意境和情感的生动传达，并为后世树立了几乎无法逾越的卓越标准。晚清和民国时期是中国新文化崛起和形成的时期，伴随而来的是中国艺术的改革浪潮。绘画也发生了变化，装饰性和观赏性减弱，变得更加普遍和现代。

八大山人对 20 世纪中国杰出的绘画大师齐白石的作品产生了巨大影响。他对齐白石的影响是如此之大，以至于即使到了 20 世纪 30 年代，齐白石的画风已经更加独立，但他的许多画作仍然带有模仿八大山人的痕迹。

对八大山人绘画风格的迷恋，激励着 20 世纪初的中国青年艺术家，这种迷恋不断增

长，到世纪末达到了极高的水平。在当代实景画坛，除齐白石外，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，他早期的花鸟画作中的线描特征也来自八大山人。潘天寿从八大山人那里获得了自信，学到了刚劲有力的线条画法。丁衍庸学习了用毛笔泼墨的壮观方式。齐白石继承了八大山人的“神韵”，这体现在他强大的创作冲动和书法技法上。

另一位继承了八大山人艺术经验的著名艺术家是范曾（1938 年生），他花了很多时间研究中国艺术，并接受了特殊的艺术教育，他选择了八大山人作为自己的艺术兴趣主题，并对其作品进行了特别深入的研究。

在艺术形式上，范曾的绘画风格与书法密切相关，他偏爱简约雅致的画法，结合草书，以泼墨来构画，有点像八大山人的风格。与他的伟大前辈不同，范曾喜欢描绘自然界中不起眼的一角，他经常转向中国遥远过去的历史题材，如“老子出关”、“庄子梦蝶”等，他也使用了一种简洁典雅的绘画方法。

尤其是范曾逐渐摒弃工笔，转而以写意见长，可见八大山人的影响。经过不断的变化和完善，后来的写意风格成为范曾情感的一种艺术宣泄。

到了近代，范曾的绘画语言也更加简洁明了，旨在传达“道”，即在视觉形式之外领悟更高的意义。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。当艺术家第一次看到八大山人的作品时，他感到与八大山人有一种精神上的联系，并产生了相互的共鸣。范曾还指出，八大山人的作品并不像乍看之下那么简单（这一点他与齐白石不谋而合）。在他看来，八大山人的作品“富于质朴”，寓意深远，其源头可追溯到自然本身。

中国传统绘画在不断吸收新事物的同时，又建立在一定的社会历史基础之上，创造性地继承前人的经验，进一步丰富自己的内涵。保护过去的遗产，发扬古代艺术大师的优秀传统，最终才能创造出独特的艺术语言。

在研究的基础上，我们得出了以下结论，并在论文“**结论**”部分中加以阐述。

1.明朝的衰落是中国历史上的一个艰难时期，随后外来的清朝统治也是如此，清朝的统治持续了约三百年。在艰难的社会政治形势下，知识分子艺术家走上了逃避现实和苦行僧的道路，隐居南方或深山，藏身于寺庙。正是在这一时期，文学家的艺术带有强烈的情感色彩，是对正在发生的事情的高度体验。诗人用绘画来宣泄内心的渴望、孤独和对生命意义的思考。

早在此之前，画家石恪（10 世纪）、梁楷（1140-1210 年）、牧溪（1210-1270 年），

以及后来的徐渭（1521-1593 年），还有其他像他们一样的大师--明清时期的禅僧和隐士--就宣扬孤独是一种自我完善和在疯狂世界中生存的方式。他们对外隐藏自己的信仰，在绘画中彰显个性、追求真理。从徐渭的“狂”中，我们可以有把握地引出八大山人及其“荒诞派”作品，以及石涛（1642-1707 年）的“一画论”。这条线索还延伸到扬州八怪、上海画派，一直到范曾等当代中国工笔画大师。可以说，孤独知识分子的艺术遗产不是孤立的，它引起了广泛的共鸣，他们的主观思想获得了永恒而无穷的价值。

2.清代的艺术文化具有丰富性和多样性的特点，既有在传统中国画基础上进行加工和改进、集“古画之大成”的“正统派”大师，也有追求艺术新形式的“革新派”。这两类艺术家因其背景、生活环境和目标的不同，在传统国画中创造了截然不同的形象和运动。中国传统绘画在不断吸收新事物的同时，也建立在一定的社会历史基础之上，创造性地继承前人的经验，进一步丰富其内涵。保护过去的遗产，发展古代艺术大师的优秀传统，最终将为未来创造出独特的艺术语言。

与徐渭一样，传统主义者试图通过对过去的伟大成就进行创造性的重新诠释来振兴绘画，他们在某种程度上接近于一批个人主义画家的活动，其中最杰出的代表是明朝后裔：八大山人（朱耷）和石涛（道济）。他们试图将新的世界观引入旧的方案中，并以新的方式理解绘画的可能性。他们的作品生动而谨慎地表达了对清政府的否定态度和对祖国辉煌历史的怀念。　在明清时期，文人画家们为了表达人的欲望和真情实感，创作出了富有新的艺术哲学的艺术作品，他们创造出了当时古怪而不同寻常的绘画风格，表达了在当时社会条件下人的自由的表现。

3.八大山人创作的世界观原则、哲学和美学基础，首先与他作为一个僧侣和宗教人物的出身和生活方式有关。儒家思想是他成长的精神支柱，道家和禅宗思想也是他一生创作的基础。

八大山人的思想和新的文学、绘画艺术观，是他独立不羁的诗意的结晶。他体验孤独是他自己的选择，同时也是他个人的艺术体验。

明清时期的知识分子往往是孤独者，他们在孤独中寻找新的思想和灵感。他们的新想法往往被同时代的保守文人所拒绝，但正是创新和个人主义将艺术和艺术创作带出了深深的僵局和危机，推向了一个新的高度。诗词与绘画的结合成为艺术发展最重要的推动力，诗词常常表达对中国社会的无灵魂和局限性的讽刺和恼怒。孤独感弥漫在个人主义知识分子的艺术中，或许正因如此，他们才会被另眼相看，引起关注，并往往成为精神参照系。

4.至于八大山人的艺术手法和技巧，以及作品的体裁特征，可以得出这样的结论：他被迫内外隔离，当时他躲藏起来，遁入空门，过着隐居的生活，这是他的一个显著特点。

他以艺术家和诗人的身份，通过艺术表达自己的压抑、困惑以及无法实现的期待和渴望：他画的植物、动物和鸟类形象奇特怪诞，如“奇石”、“枯梅”、“残荷”、“病鱼”和“怪鸟”等。

八大山人的创作涉及花鸟、山水和书法三种体裁。他留下了约两千幅作品，证明了他创作的丰硕成果和艺术在他生命中占据的重要地位。他的花鸟画继承了徐渭、陈淳大师“大写意 的特点，也深受梁楷、倪瓒的影响。

拟人、隐喻等艺术手法的运用，以及对花鸟鱼虫的大胆夸张，可以说是八大山人绘画的一大特色。

八大山人的绘画构图始终以简洁明快为特征。画家倾向于写实主义，但他并不局限于自然主题、自然形式，而是将其服从于自己的意志，加以改造。八大山人的“花”画开创了中国美术的先河。画家能够大胆地表达自己的情感和个人体验，同时找到未来时代人们审美意识的钥匙；抛开外在的复杂性，用简单的手段和技巧表达最艰深的思想。

5.八大山人画风的特殊性和独特性在于他能够通过过去的棱镜来展示现在。中国传统绘画有三个层次：一是“形式”，二是“精神”，三是“情感”。八大山人的艺术风格无疑是三者统一的最高典范。

在清代的文人画中，有一种将绘画技法“精简”的倾向，希望最大限度地提高画面的艺术表现力。这种艺术手法是当代艺术所特有的，并在我们这个时代的绘画中得到了积极的运用，这就决定了八大山人绘画的永恒价值，以及它在今天的现实意义和受欢迎程度。

八大山人被认为是中国绘画史上的“另类”画家--文人画家。他丰富多彩的创新风格影响了几代艺术大师。从清代中期的“扬州八怪”，到上海画派、吴昌硕，再到齐白石、李苦禅、潘天寿、常玉、范曾等当代著名画家。他们都深受八大山人的影响，可见他对中国民族艺术发展的巨大贡献。

八大山人的作品并不像其他许多大师那样清晰明了，它反映了八大山人生活和创作的艰难时代，以及他不平凡的命运。通过对八大山人艺术遗产的深入和思考研究，可以生动地揭示艺术家的思想、心理状态、世界观和创作过程之间的联系。他的创作方法、才华和对时代悲剧与矛盾的敏锐感知的普遍性，以及逃避现实和禅佛超脱的精神，决定了他的艺术具有永恒的价值。

研究的主要内容和结论反映在作者的下列出版物中，包括俄罗斯联邦教育和科学部下属的高级鉴定委员会推荐的出版物：

***王安宇*. 朱耷山水画的特点 // 装饰艺术与物体空间环境.莫斯科国立斯特罗加诺夫工艺美术学院学报, 2021 年. 第四期. 第一部分.第 124-129 页 (合作者亚历珊德拉 维克托罗夫娜 特洛什斯卡娅).**

***王安宇.* 朱耷画作创作特点探究 // 装饰艺术与物体空间环境.莫斯科国立斯特罗加诺夫工艺美术学院学报，2022 年，第二期，第一部分，第 351-358 页(合作者亚历珊德拉 维克托罗夫娜 特洛什斯卡娅).**

王安宇. 朱耷的绘画风格和心理特征 //装饰艺术与物体空间环境.莫斯科国立斯特罗加诺夫工艺美术学院学报, 2022 年. 第 343-349 页.“俄罗斯-中国。造型艺术的对话”国际科学实践会议资料国际科学实践会议资料（俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学）

王安宇. 朱耷（1626-1705）在中俄现代研究实践中的创造性 //基督教世界的美术和装饰艺术、建筑、设计和物体空间环境. 根据第三十一届 “现代性的全球挑战与人的精神选择 ”国际教育读书会资料编写的集体专著。-俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学，2023 年。第 138-143 页（合作者亚历珊德拉 维克托罗夫娜 特洛什斯卡娅）。

***王安宇.* 朱耷（1626-1705 年）生平中外研究 // 装饰艺术和空间环境. 俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学学报, 2023 年. 第三期，第一部分 第 369-378 页.**

***王安宇* 关于澄清朱耷（1626-1705 年）姓名及其籍贯的问题 // 科学和分析杂志 布尔加诺夫之家 文化空间》.-莫斯科传统与现代画廊，布尔加诺夫之家， 2023 年. 第四期. 第 56-67 页 (合作者亚历珊德拉 维克托罗夫娜 特洛什斯卡娅).**

***王安宇.* 中国现代研究中八大山人（1626-1705 年）绘画的时期划分 // 装饰艺术和空间环境. 俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学学报, 2024 年. -第一期 第一部分 第 118-132 页 (合作者亚历珊德拉 维克托罗夫娜 特洛什斯卡娅)**

王安宇. 八大山人（1626-1705）的创作阶段及其绘画研究 // 俄中. 首届中俄论坛 “艺术教育的理论与实践：二十一世纪现代性、传统与民族学校的挑战”. 国际学术会议资料. 莫斯科，2024 年，第 82-88 页.

***王安宇.* 论八大山人（朱耷）荷花图的独创性 // 装饰艺术和空间环境. 俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学学报, 2024 年.第四期，第一部分，第 374-381 页.**